

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

**CINECLUBISMO E POLÍTICAS CULTURAIS: UMA  
ANÁLISE DAS IMPLICAÇÕES DAS POLÍTICAS DO  
GOVERNO LULA NA CONFIGURAÇÃO DA REDE NO RIO  
GRANDE DO SUL**

Juliana Previatto Baldini

Porto Alegre, maio de 2012

Juliana Previatto Baldini

**CINECLUBISMO E POLÍTICAS CULTURAIS: UMA  
ANÁLISE DAS IMPLICAÇÕES DAS POLÍTICAS DO  
GOVERNO LULA NA CONFIGURAÇÃO DA REDE NO RIO  
GRANDE DO SUL**

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

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana Baldi**

Porto Alegre, Maio de 2012

## CIP - Catalogação na Publicação

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 / Juliana Previatto Baldini. -- 2012.

161 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, 2012.

1. Cineclubes. 2. Cineclubismo. 3. Políticas Culturais. 4. Cine Mais Cultura. 5. Teoria de Redes.  
I. Baldi, Mariana, orient. II. Título.

*Dedico este trabalho a Silvio e Rosane, meus amados pais.  
Sem eles nada teria sido possível. Amo imensamente.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que ilumina meus pensamentos e ações, dando paz e forças para nunca desistir.

Aos meus pais, Rosane e Silvio, pelo amor incondicional, pelas orações, por acreditarem no meu potencial, e por todo apoio em mais esse projeto.

À minha irmã Flávia, pelo amor e carinho verdadeiros, por acreditar em mim e me incentivar sempre que desanimei. E ao melhor cunhado do mundo – Daniel, pela parceria de sempre.

A toda minha família, que, mesmo distante, incentiva, ora e dá força para seguir – especialmente tia Rose, tio Zé, tia Mary, Tato, Nane, PV, vó Josepha, tio Ney, Fael e Gabriel.

Ao meu namorado e amigo Leonardo, pelo amor e respeito, pelos cuidados e incentivo, pelas reflexões e discussões acadêmicas, pela fé e pela paciência ao longo dessa intensa caminhada.

Agradeço aos amigos de Maringá – Jossa, Bell, Felipe, Paulinha e Joicy – que, mesmo distantes, me apoiaram nessa jornada. Em especial à “cumadre”, por trazer o lindo sorriso da Catarina pra minha vida.

Aos amigos de Porto Alegre – Paulinha, D. Liane, Fran, Rafa, Aline, Dea, Josi, Pri e Dani pelas risadas, cantorias e comilanças. Em especial a Pri, pelo incentivo à continuação dos estudos; e à amiga Josi, eterna vizinha, muito obrigada por ouvir os desabafos e dúvidas, pelo conhecimento, incentivo e amizade.

Aos amigos de mestrado e Armagedon – Betinho, Gilmar, Vivi, Papito, Lari, Gabi, Greice, Adri, Dani Santos, Fê, Gabriel, Dani Dolci, Paulitcho, Luana, Julia, Mari – pelas risadas, desabafos, festas, lágrimas, estudos, discussões e pela parceria de sempre.

Agradeço também à minha orientadora Mariana Baldi, por todo direcionamento, paciência e atenção ao longo desse trabalho.

Aos professores do PPGA, por todo conhecimento transmitido, especialmente às professoras Cristina Carvalho e Rosimeri da Silva, que diretamente contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho. E à professora Eloise Dellagnelo, pelas contribuições nessa fase final.

Às bolsistas Andressa e Paula, pela parceria nessa pesquisa.

Enfim, agradeço a todos os cineclubistas gaúchos e pessoas ligadas à cultura que se envolveram no desenvolvimento deste trabalho, pelos conhecimentos, experiências e tempo compartilhados.

*“Milagres acontecem quando a gente vai à luta”  
(Sergio Vaz).*

## RESUMO

O governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no período de 2003 a 2010, foi marcado pela adoção de uma nova concepção de cultura, sustentando a necessidade de assumi-la enquanto valores, posturas e comportamentos sociais. Isso exigiu do Estado uma nova postura, sustentada pelas políticas culturais, cabendo destaque ao esforço de democratização promovido com a reestruturação do Ministério da Cultura (MinC) como tentativa de combater o problema da exclusão cultural. Em relação ao cinema, a atitude assumida foi de encontro à de mecenas praticada até então, especificamente baseada em políticas de financiamento, ilustradas pelas Leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993). Voltada à questão do audiovisual, a iniciativa que se destacou foi o Cine Mais Cultura, parte do Programa Mais Cultura, que tem por objetivo a implementação e a ampliação de espaços de exibição audiovisual fora do esquema comercial, essencialmente representados pelas atividades cineclubistas – organizações formadas por cinéfilos e pessoas interessadas em cinema, que se reúnem para apreciar e refletir sobre essa arte. O alcance dessa ação acontece através da disponibilização de equipamento audiovisual para projeção digital, formação em oficinas cineclubistas e acesso ao acervo da Programadora Brasil. À luz da teoria de redes, definiu-se como objetivo desta pesquisa verificar e analisar como as políticas culturais do período entre 2003 e 2010 (re)constituíram os laços, a estrutura e a arquitetura da rede cineclubista gaúcha. O método investigativo selecionado para o desenvolvimento dessa pesquisa foi o estudo de caso (YIN, 2005). Foram selecionadas para a coleta dos dados a análise de dados secundários, a observação direta e a entrevista, realizados de março de 2011 a maio de 2012. Os dados foram analisados a partir da análise de conteúdo (BARDIN, 2011; BAUER, 2002), realizada com base nas categorias nomeadas pela teoria de redes – atores, laços, rede, estrutura, arquitetura. Para complementar a análise, alguns índices e figuras foram extraídos do *software* UCINET 6 (BORGATTI; EVERETT; FREEMAN, 2005). Em relação à análise dos impactos dessa política cultural na atuação dos antigos e novos cineclubes, cabe destacar a entrada de novos atores, decorrente da criação de um grande número de cineclubes por todo o estado. Além disso, também merece destaque a qualificação de espaços de exibição já existentes, que se candidataram aos editais do governo federal e passaram por formação cineclubista. Outro ponto consiste ainda na intensificação da articulação entre os cineclubes, fortalecida por meio do CNC e das ferramentas de horizontalização do movimento por ele criadas. Estruturalmente, a rede teve um aumento significativo em seu tamanho, devido à criação desses novos cineclubes, além da alteração dos atores considerados centrais e periféricos ao longo dessa trajetória. Em geral, as políticas cumprem com sua proposta, na medida em que novos cineclubes foram criados, espaços foram aprimorados e o cinema brasileiro teve maior alcance no território nacional, em especial, o gaúcho, foco deste estudo. Por outro lado, existe a crítica de que aproximar o cineclubismo de uma formatação governamental impede que essa atividade democrática alcance seus objetivos de maneira ampla.

**Palavras-chave:** Cineclubes, Cineclubismo, Políticas Culturais, Cine Mais Cultura, Teoria de Redes.

## ABSTRACT

The government of president Luiz Inacio Lula da Silva, in the period 2003 to 2010, was marked by the adoption of a new conception of culture, supporting the need to take it as values, attitudes and social behaviors. This required a new attitude of the State, sustained by cultural politics, being highlighted the democratization effort promoted by the restructuring of the Ministério da Cultura (MinC) in an attempt to combat the problem of cultural exclusion. Concerning the cinema, the stance taken was moving the patrons position practiced so far, specifically policy-financing-based, illustrated by the Lei Rouanet (1991) and Audiovisual (1993). Facing the issue of audiovisual, the initiative that stands out is the Cine Mais Cultura, part of the Programa Mais Cultura, which aims at the implementation and expansion of audiovisual exhibition spaces outside the trading scheme, mainly represented by the film societies activities – organizations formed by cinephile and people interested in cinema, who gather to enjoy and reflect on the art. The scope of this project is through the provision of audiovisual equipment for digital projection, film society training workshops and access to the collection of Programadora Brasil. Based on Network Theory, the aim of this research was defined by verify and analyze how the cultural politics of the period between 2003 and 2010 (re)constituted the ties, the structure and architecture of the film societies network from Rio Grande do Sul. The investigative method selected for the development of this research was the case study (Yin, 2005). The techniques selected for data collection were analyze of secondary datas, direct observation and interview, realized from March 2011 to May 2012. The data was analyzed by the content analysis (Bardin, 2011; BAUER, 2002), realized based on categories designated by the Network Theory – actor, ties, network structure and architecture. To complement the analysis, some indexes and figures were extracted from the *software* UCINET 6 (Borgatti, Everett, Freeman, 2005). Regarding the analysis of the impacts of cultural policy in the performance of old and new film societies, we highlight the entry of new actors, due to the creation of a large number of film societies throughout the state. Besides, it also deserves the qualification of existing exhibition spaces, which have applied to the edicts of the federal government and have gone through a film societies training. Another point is still the intensification of links between the film societies, strengthened by CNC and flattening tools of the movement it created. Structurally, the network had a significant increase in size due to the creation of these new film societies, besides the alteration of central and marginal actors along this trajectory. In general, the policies comply with its proposal, as those new film societies were created, spaces were enhanced and Brazilian cinema has greater reach in the national territory, in particular, in the Rio Grande do Sul, focus of this study. On the other hand, there is disapproval that the approach of film societies to a government formatting prevents this democratic activity to achieve its goals broadly.

**Keywords:** Film Societies, Film Societies Movement, Cultural Politics, Cine Mais Cultura, Network Theory.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Indicadores estruturais de redundância	35
FIGURA 2	Buracos estruturais	36
FIGURA 3	Territórios da Cidadania	54
FIGURA 4	Rede Cineclubista Gaúcha antes da rearticulação	94
FIGURA 5	Rede Cineclubista Gaúcha sob a influência da rearticulação e das políticas culturais do governo Lula	124
FIGURA 6	Gráfico do <i>degree</i> da rede cineclubista gaúcha	126
FIGURA 7	Gráfico do <i>betweenness</i> da rede cineclubista gaúcha	130
FIGURA 8	Gráfico de análise da equivalência estrutural	133
FIGURA 9	Gráfico de redundância da rede cineclubista gaúcha	135
FIGURA 10	Gráfico do buraco estrutural da rede cineclubista gaúcha	136

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Economia Sociológica e <i>Mainstream</i> Econômico	20
QUADRO 2	Propriedade da rede	30
QUADRO 3	Cineclubes filiados ao CNC	62
QUADRO 4	Descrição Constitutiva (D.C.) e Definição Operacional (D.O.)	70
QUADRO 5	Resultados do Cine Mais Cultura no Rio Grande no Sul	115

## LISTA DE ABREVIATURAS

ABD-NACIONAL	Associação de Documentaristas Nacional
ABD-SP	Associação de Documentaristas de São Paulo
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APTC	Associação de Técnicos Cinematográficos
ASL	Associação Software Livre
ASL	Associação do Software Livre
CBC	Conselho Brasileiro de Cinema
CCMQ	Casa de Cultura Mário Quintana
CCPA	Clube de Cinema de Porto Alegre
CESMA	Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria
CNC	Conselho Nacional de Cineclubes
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
DINAFILME	Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes
DMAE	Departamento Municipal de Águas e Esgotos
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
FERES	Forum de Educação da Restinga
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FICART	Incentivos a Projetos Culturais e Fundos de Investimentos Cultural e Artístico
FICC	Federação Internacional de Cineclubes
FNC	Fundo Nacional de Cultura
IECINE-RS	Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
MINC	Ministério da Cultura
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
PBPQ	Programa Brasileiro de Produtividade e Qualidade
PNC	Plano Nacional de Cultura
PROEX/BB	Programa de Financiamento às Exportações/Banco do Brasil
PROMOART	Promoção do Artesanato de Tradição Cultural
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PRONASCI	Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SAC	Sociedade Amigos da Cinemateca
SAv	Secretaria do Audiovisual
SNC	Sistema Nacional de Cultura
TEIA	Instituto de Cidadania e Direitos Humanos
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
VHS	Video Home System

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	<b>19</b>
<b>2.1</b>	<b>A imersão social e a compreensão das redes</b>	<b>19</b>
2.1.1	LAÇOS	26
2.1.2	ESTRUTURA E ARQUITETURA	29
<b>2.2</b>	<b>Trajetórias do Cinema Brasileiro</b>	<b>37</b>
<b>2.3</b>	<b>Papel do Estado e as Políticas Culturais</b>	<b>45</b>
2.3.1	POLÍTICAS CULTURAIS DO GOVERNO LULA E O CINEMA NACIONAL	51
<b>2.4</b>	<b>História e Articulações do Cineclubismo Brasileiro</b>	<b>55</b>
<b>3</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b>	<b>64</b>
<b>4</b>	<b>APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS</b>	<b>74</b>
<b>4.1</b>	<b>O surgimento do cineclubismo no Rio Grande do Sul</b>	<b>74</b>
<b>4.2</b>	<b>E a experiência cineclubista no interior?</b>	<b>87</b>
<b>4.3</b>	<b>A representação e a rearticulação</b>	<b>96</b>
<b>4.4</b>	<b>As políticas culturais do governo Lula e a entrada de novos atores</b>	<b>110</b>
<b>4.5</b>	<b>A rede: sua estrutura e arquitetura</b>	<b>122</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>138</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>143</b>
	<b>APÊNDICES</b>	
	<b>ANEXO</b>	

## 1 INTRODUÇÃO

Ao promover uma análise da trajetória do cinema brasileiro, é possível perceber o Estado como um ator central. Atuando a partir do estabelecimento de políticas culturais, o Estado, na figura dos diversos governos, sempre esteve como um dos protagonistas do cinema nacional, seja na instituição de empresas produtoras, distribuidoras ou mantenedoras de acervo, na função de incentivador ou regulador das atividades cinematográficas, ou ainda na criação de leis de fomento.

A partir do surgimento de um cinema nacional, o Estado passou a se preocupar em incentivar a atividade cinematográfica, sanar as dificuldades que surgiram ao longo de sua trajetória e atingir interesses e necessidades de diversos grupos de cinema, da sociedade e dele próprio. Assim, foi possível acompanhar a criação de agências voltadas para a produção e distribuição – como no caso das extintas Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) e Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes) –; a criação de leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, bastante criticadas e por vezes repensadas; além da concepção de uma agência com atribuições de regulação, fomento e fiscalização – a Agência Nacional do Cinema (Ancine). Tais medidas oriundas do Estado, voltadas ao incentivo e ampliação das atividades cinematográficas, envolvendo produção, distribuição e exibição, sempre foram de grande relevância para a sustentação e o fortalecimento do cinema nacional.

Percebe-se, dessa forma, que as posturas frente à atividade cinematográfica nacional, bem como a própria intervenção estatal em relação ao cinema, foram se alterando ao longo do tempo. Tais alterações são decorrentes de fatores como as diferentes realidades sociais, econômicas, culturais e políticas, ou ainda o surgimento de novos atores e interesses. Nesse contexto, é possível afirmar que com a cultura, de modo geral, não foi diferente: o Estado foi responsável por inicialmente repensar o papel da cultura no país, separando-a das funções de educação, através da criação do Ministério da Cultura. A partir daí, a preocupação em consolidar a cultura nacional exigiu do governo empenho em relação às políticas culturais.

Nesse sentido, a concepção de cultura adotada pelos governos sofreu inúmeras mudanças ao longo dos anos, tendo a postura do Estado em relação às políticas culturais sido alterada conforme as experiências do setor exigiam. Dentre tais mudanças, cabe o destaque ao esforço de democratização promovido no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao

reestruturar, no ano de 2003, o Ministério da Cultura (MinC) como tentativa de combater o problema da exclusão cultural.

Nesse contexto, o MinC assumiu a concepção de cultura de uma maneira mais ampla, envolvendo valores, posturas e comportamentos sociais, o que influenciou diretamente nos diálogos com grupos de interesses (TURINO, 2009). É possível afirmar ainda que tais alterações na concepção da cultura contribuíram, e têm contribuído, para que as ações desenvolvidas pelo MinC se estendam a uma maior parcela da sociedade, ampliando, desse modo, o acesso daqueles que antes encontravam-se à margem das atividades culturais. Estar à margem, nesse caso, tanto se aproxima da ideia de não ter acesso à atividade cultural, quanto do não reconhecimento pelo Estado do que é produzido culturalmente.

Tendo a democratização se tornado um valor básico das políticas culturais, lidar com a heterogeneidade ou mesmo com os excluídos dos círculos culturais, passou a ser um grande desafio para o governo. Se antes, amparar a exclusão de produções e público era considerado um artifício para a manutenção da lógica industrial, hoje, verifica-se a busca pelo acesso a todas as vertentes culturais, contemplando suas dimensões simbólica, econômica e cidadã (BRASIL, 2010).

O que se via, até então, era uma posição quase de mecenas assumida pelo governo através das políticas de financiamento, especialmente a Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), caracterizadas pelas deduções e isenções de impostos para investimentos na área da cultura. Vale ressaltar, porém, que apesar das novas políticas ampliarem seu escopo e seu alcance, tais leis não deixaram de financiar diversas produções culturais. Assim, além da continuidade dessas leis de incentivo, no período de 2003 a 2010, diversas políticas, programas e projetos culturais foram lançados, destacando-se o Plano Nacional de Cultura (PNC), o Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Cultura Viva e o Programa Mais Cultura.

Voltada à questão do audiovisual, a iniciativa que se destaca é o Cine Mais Cultura, parte do Programa Mais Cultura, que tem por objetivo a implementação e a ampliação de espaços de exibição audiovisual fora do esquema comercial, essencialmente representados pelas atividades cineclubistas. O alcance desse projeto acontece através da disponibilização de equipamento audiovisual para projeção digital e acesso à Programadora Brasil, uma espécie de videoteca que oferta gratuitamente filmes brasileiros a essas novas salas não-comerciais (DIÁRIO, 2011).

O sucesso do Cine Mais Cultura pode ser vislumbrado pelo grande número de cineclubes implementados pelo país, prezando pela reflexão e por uma programação alternativa ao que é dominante no grande circuito comercial. Esses espaços que se utilizam de

ferramentas como cursos, palestras, exibições, exposições e publicações, cumprem um papel determinante na formação da cultura cinematográfica nacional (CORREA Jr, 2007). Foco principal desse estudo, os cineclubes são, portanto, organizações formadas por cinéfilos e pessoas interessadas em cinema, que se reúnem para apreciar e refletir sobre essa arte.

Com a formação crítica do público, os novos cineclubes, somados aos cineclubes já existentes no cenário brasileiro, apresentaram uma alternativa ao que é fruto do monopólio dos meios de produção, distribuição e exibição cinematográfica. Dessa forma, os cineclubes sempre deixaram claro seu caráter político e se mostraram atentos aos contextos social e econômico em que estavam inseridos, engajando-se nas lutas não apenas pelos valores aos quais estavam vinculados, mas também à defesa das atividades cinematográficas.

Vale destacar que o cineclubismo iniciou suas atividades no Brasil na década de 1920, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo e Minas Gerais, numa incessante busca por debates culturais, pesquisas sobre cinema e formações intelectuais coletivas. No Rio Grande do Sul, e especialmente em Porto Alegre, muitas pessoas há tempos estão envolvidas com as atividades cinematográficas, num alcance desde a produção, passando pela distribuição até a exibição, englobando as atividades cineclubistas. No cenário gaúcho, a atividade cineclubista sempre foi bastante emblemática e sua atuação enquanto movimento mostrou-se relevante para o cineclubismo nacional.

Ao longo dos anos, o Rio Grande do Sul sediou diversos encontros de cineclubes – dentre os quais as Jornadas dos Cineclubes Brasileiros – e atuou com grande representatividade no cenário nacional, através de grupos que do cinema fizeram uso para apresentar seus pontos de vista e defender seus ideais. Destacam-se os grupos religiosos e políticos, especialmente os militantes e aqueles que lutaram no período da ditadura, além de grandes instituições que fizeram investimentos culturais no estado.

As atividades cineclubistas contaram ainda com a criação, na década de 1960, de uma entidade com caráter representativo – o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) –, tendo como principais objetivos: organizar o público e defender seus direitos; fomentar e fortalecer atividades cineclubistas; defender identidades e diversidades culturais; universalizar acesso aos bens culturais; e defender o exercício da cidadania (CNC, 2011). Tal representação mostra-se como uma forma de articular os cineclubes, criando laços e estrutura com potencial de alcance de benefícios para eles. No período da ditadura, todavia, o CNC teve suas atividades interrompidas, sendo retomadas apenas nos anos 2000, com o intuito de rearticular os cineclubes no território nacional e promover o diálogo com o governo federal.

O CNC passou, dessa forma, a atuar intensivamente na articulação de cineclubes já existentes, estabelecendo ainda parceria com o governo federal na implantação de novos cineclubes através do Cine Mais Cultura. Vale destacar, também, os esforços do CNC em abarcar grande parcela dos cineclubes brasileiros, de modo a ampliar a atuação e as articulações destes nas atividades cinematográficas no território nacional. Com a articulação cineclubista em rede, o acesso à informação e os benefícios para a atividade poderiam ser ampliados.

É importante ressaltar que em relação à atuação dos cineclubes, os filmes exibidos, bem como o público que os frequenta, não entram para as estatísticas oficiais da atividade cinematográfica nacional. Existe um grande esforço dos cineclubistas para que isso seja reconsiderado, visando à ampliação da atividade e um maior reconhecimento não apenas por parte do público, mas de outras organizações, possibilitando inclusive o estabelecimento de novos laços e estrutura.

Ao surgirem com o intuito de unir pessoas interessadas em discutir cinema e, conseqüentemente influenciar na formação de público, os cineclubes são atualmente parte das estratégias do governo para atingir culturalmente uma maior parcela da população. Além disso, os cineclubes passaram a se articular com outras organizações, fosse para a sobrevivência, fosse pela conveniência, contemplando uma estrutura de rede e conseguindo espaço de destaque no cinema nacional. Isso enfatiza a relevância do caráter político de sua existência.

As colocações trazidas até aqui permitem compreender que o cineclubismo ao longo dos anos foi influenciado por diversas organizações, tendo se estruturado e criado laços segundo interesses e necessidades surgidas ao longo de sua trajetória. A compreensão do contexto cinematográfico nacional apresentado, em que pese os fatores relativos às políticas culturais, permitiu perceber o cineclubismo como um importante ator na rede do cinema nacional. Assim, a partir da apresentação dessa contextualização, bem como da noção da imersão social dos cineclubes, foi possível delinear a questão central dessa pesquisa: *como as políticas culturais do período entre 2003 e 2010 (re)constituíram os laços, a estrutura e a arquitetura da rede cineclubista gaúcha?*

Assim, definiu-se como objetivo geral desta pesquisa, *verificar e analisar como as políticas culturais do período entre 2003 e 2010 (re)constituíram os laços, a estrutura e a arquitetura da rede cineclubista gaúcha.*

Como desdobramento, os objetivos específicos deste trabalho são:

- a) Identificar os atores da rede cineclubista gaúcha;



- b) investigar como eram os laços, a estrutura e a arquitetura da rede cineclubista gaúcha antes da reformulação das políticas culturais do período entre 2003 e 2010;
- c) identificar como passaram a se configurar os laços, a estrutura e a arquitetura da rede a partir do estabelecimento da política governamental; e
- d) analisar a (re)constituição da rede cineclubista gaúcha a partir das políticas culturais do período entre 2003 e 2010.

Dessa maneira, a compreensão das articulações cineclubistas a partir da Teoria de Redes mostra-se como um meio distinto de visualizar não apenas a atuação do cineclubes de maneira isolada, mas a sua relação com outros cineclubes e organizações, a ação conjunta e as consequências dessa parceria. Além disso, uma visão imersa da atividade é capaz de explicitar as consequências da mudança política e social na atividade cineclubista.

A escolha temática deste trabalho justifica-se por ser o cineclubismo um campo empírico passível de um aprofundamento, especialmente no contexto dos Estudos Organizacionais. Dessa maneira, os estudos sobre eles são válidos para amparar a compreensão da atuação destas organizações no meio cinematográfico e das relações por elas empreendidas. Além disso, entender o impacto das políticas culturais na rede cineclubista apresenta-se como uma forma de perceber essa atividade de maneira ampliada e transversal.

Além disso, este estudo pode trazer contribuições através de informações sistematizadas e análises sobre a rede cineclubista para os próprios cineclubes, para sua entidade representativa (CNC) e para outros interessados no assunto. De maneira alternativa, a pesquisa também poderá servir como fonte de informações para a revisão, adaptação ou mesmo a implementação de políticas públicas voltadas ao setor cinematográfico.

A escolha teórica da imersão social como base para esse trabalho se mostra como uma oportunidade de vislumbrar a articulação cineclubista sob uma nova ótica, de modo a considerar os fatores sociais que influenciam em seus desdobramentos. Desse modo, enfatizar os atores, as relações e as trocas evidenciadas no cineclubismo de algum modo contribui com o desenvolvimento empírico e teórico dos Estudos Organizacionais.

Em termos de estrutura desta dissertação, no capítulo 2 será apresentada a fundamentação teórica, contemplando: a imersão social e a compreensão da teoria de redes; a trajetória do cinema nacional; a abordagem do papel do Estado e das políticas culturais; e a história e as articulações do cineclubismo brasileiro. No capítulo 3 são apresentados os procedimentos metodológicos, que explicitam como a pesquisa foi encaminhada, detalhando o método e as técnicas selecionados para que os objetivos fossem alcançados. No capítulo 4 são desenvolvidas as análises dos dados contemplando a exposição da trajetória cineclubista

no Rio Grande do Sul, em que pese os laços firmados, a estrutura de rede criada a partir das políticas culturais do governo Lula e suas implicações para o posicionamento no cenário gaúcho e nacional. Por fim, são realizadas algumas considerações finais.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta sessão serão discutidos os principais conceitos da Teoria de Redes – atores, laços, estrutura e arquitetura –, partindo do conceito de imersão social. Além disso, será enfatizado o papel do Estado para o cinema nacional e as políticas culturais por ele instituídas, sendo destacadas as políticas do governo do presidente Lula no período entre 2003 e 2010. Por fim, será apresentado um breve histórico do cineclubismo brasileiro e suas articulações.

### 2.1 A imersão social e a compreensão das redes

Muitos trabalhos analisam o cinema apenas sob a ótica econômica, imersa nas relações de mercado, mas percebeu-se a necessidade de ampliar essa compreensão e verificar os impactos resultantes das demais esferas sociais. Como destacam Granovetter e Swedberg (2001, p. 1), “é crucial abrir o debate acadêmico sobre a economia para incluir uma perspectiva social genuína e para definir as interações de pessoas reais em seu centro”. Assim, para atingir o objetivo proposto por esse trabalho, de entender o impacto das políticas culturais na configuração da rede cineclubista, fez-se necessário percebê-la a partir de uma perspectiva imersa socialmente.

As ciências foram divididas em econômicas e sociais, pois isolar os aspectos econômicos parecia ser um facilitador na compreensão dos acontecimentos. Com o tempo, contudo, percebeu-se que não é possível fazer uma divisão de fenômenos essencialmente econômicos ou essencialmente sociais, mas que essas características se permutavam e dessa forma deveriam ser analisadas.

Para reestruturar essa relação, economia e sociologia dispuseram de algumas estratégias. Uma concepção ampliada, aproximando fatores econômicos e sociais, foi desenvolvida pela Sociologia Econômica, “definida de modo conciso como a aplicação de idéias, conceitos e métodos sociológicos aos fenômenos econômicos – mercados, empresas, lojas, sindicatos, e assim por diante” (SWEDBERG, 2004, p. 7). Ou, como destacam Smelser e Swedberg (2005), uma perspectiva sociológica aplicada ao fenômeno econômico, uma aplicação de quadros de referência, variáveis e modelos explicativos da sociologia para o

complexo de atividades preocupadas com a produção, distribuição, troca, e consumo de bens e serviços escassos.

Smelser e Swedberg (2005) fizeram uma comparação entre conceitos, limites e metas para a Economia Sociológica e para o *mainstream* econômico, apresentada no Quadro 1. Nele foram tratados os conceitos de ator e a compreensão da ação econômica, seguidos dos constrangimentos sobre a ação. Além disso, são apresentadas a relação entre economia e sociedade e a tradição intelectual.

	<i>Mainstream</i> Econômico	Sociologia econômica
<b>Conceito de ator</b>	O ator não é influenciado por outros atores.	O ator é influenciado por outros atores e é parte de grupos e da sociedade.
<b>Ação econômica</b>	Todas as ações econômicas são assumidas como racionais; racionalidade como pressuposto.	Muitos diferentes tipos de ação econômica são usados, incluindo os racionais; racionalidade como <i>variável</i> .
<b>Constrangimentos sobre a ação</b>	Ações econômicas são constrangidas pelas preferências e recursos, incluindo tecnologia.	Ações econômicas são constrangidas pela escassez de recursos, pela estrutura social, e pela estrutura de significado.
<b>A Economia em relação à Sociedade</b>	O mercado e a economia são as referências básicas; a sociedade é um "dado".	A Economia é vista como parte integral da sociedade; a sociedade é sempre a referência básica.
<b>Tradição intelectual</b>	Smith - Ricardo - Mill - Marshall - Keynes - Samuelson; os clássicos pertencem ao passado; ênfase está na teoria corrente e nos resultados.	Marx - Weber - Durkheim - Polanyi - Parsons/Smelser; os clássicos são constantemente re-interpretados e ensinados.

**QUADRO 1: Economia Sociológica e *Mainstream* Econômico.**

**FONTE:** Smelser; Swedberg (1994, p. 4), traduzido e adaptado pela autora.

Inicialmente chama a atenção a diferenciação da concepção de ator feita pelos autores, em que pese ser influenciado (ou não) por outros atores. O *mainstream* econômico acredita que os atores não são influenciados por outros, sendo as relações sociais consideradas residuais. A Sociologia Econômica, por sua vez, defende que os atores são entidades socialmente construídas, conectadas e influenciadas umas pelas outras.

Decorrente dessa percepção, a ação econômica é encarada de maneira distinta pelas duas visões. Para a Microeconomia, a ação deve maximizar sua utilidade ou seus lucros. Enquanto para a Economia Sociológica o conceito de ação econômica foi ampliado,

englobando diversos tipos de ação econômica, considerando que seu significado foi construído historicamente e devem ser investigados empiricamente; e ainda salientando a dimensão do poder na ação econômica (SMELSER; SWEDBERG, 2005).

Granovetter e Swedberg (2001) afirmam que a ação econômica é então assumida enquanto ação social, ou seja, como o comportamento no qual o ator investe com um significado e o qual também é orientado por outros atores, sendo compreendida como um caso especial da ação social, impulsionada por um desejo de utilidade. Dessa forma, como enfatiza a Economia Sociológica, a busca por aprovação, *status*, sociabilidade e poder não podem ser separadas da ação econômica.

Os referidos autores ainda afirmam que a compreensão da ação econômica deve seguir três princípios básicos: primeiro, ser vista como uma forma de ação social; segundo, ser socialmente situada ou imersa; e terceiro, ser socialmente construída. Tais princípios nortearam a exposição teórica a seguir, bem como a postura da pesquisadora em relação à observação e a análise do fenômeno.

Granovetter (1992) adota três suposições sociológicas para o entendimento das atividades econômicas acerca da estrutura e de objetivos socialmente orientados: 1. a busca de objetivos econômicos é normalmente acompanhada por aqueles não econômicos como sociabilidade, aprovação, *status* e poder; 2. a ação econômica (como toda ação) não pode ser explicada pela motivação individual por si só, pois está imersa em redes de relações pessoais em curso, ao invés de ser realizada por atores atomizados; e 3. instituições econômicas (como todas as instituições) não surgem automaticamente de alguma forma inevitável pelas circunstâncias, mas são socialmente construídas.

O autor faz uma ressalva de que a análise não deve ser nem apenas social, nem apenas econômica. Pontua que a concepção da influência meramente social é sobre-socializada, pois assume que as pessoas seguem costumes, hábitos e normas de maneira automática e incondicional. Como ainda ressalta Granovetter (1992, p.5), “a visão sobre-socializada resulta de uma tentativa de compensar a negligência dos efeitos sociais na tradição unilateral, cuja visão da ação econômica eu chamaria de subsocializada”. No outro extremo estaria uma visão sub-socializada, ou seja, atomizada e movida pelo interesse próprio, sendo periférica a influência das relações sociais.

Granovetter (1992, 2007) acrescenta uma ironia de grande importância teórica entre as visões sub e sobre-socializada, apesar do aparente contraste entre elas:

Ambas têm em comum uma concepção de que ações e decisões são conduzidas por atores atomizados. Na abordagem subsocializada, a atomização resulta de uma busca estreitamente utilitarista dos interesses próprios; na supersocializada, deriva da idéia de que os padrões comportamentais são interiorizados e, portanto, as relações sociais existentes exercem efeitos apenas periféricos sobre os comportamentos (GRANOVETTER, 2007, p. 7).

Essa convergência entre as visões explicaria porque os economistas que tentam incorporar a influência social na ação econômica caem em argumentos sobre-socializados. Essa percepção levou, então, o autor a propor uma visão situada entre a sub e a sobre-socializada, através da análise de como o comportamento econômico é imerso nas ações concretas, nos sistemas em curso da ação social: *a imersão social*.

A imersão se pauta no argumento de que “os comportamentos e as instituições a serem analisados são tão compelidos pelas contínuas relações sociais que interpretá-los como sendo elementos independentes representa um grave mal-entendido” (GRANOVETTER, 2007, p. 3). As instituições econômicas não emergem automaticamente em resposta às necessidades econômicas, mas são construídas por indivíduos cujas ações são facilitadas e constrangidas pela estrutura e recursos disponíveis nas redes sociais em que estão inseridos (GRANOVETTER, 1992).

O processo de construção da imersão social se dá, então, a partir da reforma da visão das instituições econômicas, abrindo-a para um fluxo de pensamento sociológico e político antes considerado residual pela teoria neoclássica. Isso porque, defende Granovetter (2007), todos os processos de mercado são passíveis de uma análise sociológica, análises essas que revelam elementos centrais desses processos, e não periféricos.

E acrescenta que a questão fundamental não é escolher o modelo individual de ação correto, mas entender adequadamente como as variações na estrutura social criam comportamentos que parecem seguir um ou outro modelo. Dessa maneira, o lócus de explicação se afasta do individual e isolado para um mais amplo e com quadro social de referência (GRANOVETTER, 1992; 2007). A noção da imersão social permite, assim, uma ampliação da visão de atores, que passa a incluir grupos, classes e instituições, bem como pessoas e firmas; uma diferente noção de ação econômica, tomada como parte de uma economia social; bem como a aversão à análise de equilíbrio.

Nesse sentido, Zukin e DiMaggio (1990, p. 15) dizem que a imersão social pode ser compreendida como “a natureza contingente da ação econômica com respeito à cognição, cultura, estrutura social e instituições políticas”. Em outras palavras, é possível afirmar que a imersão social ocorre na medida em que a ação econômica está ligada a ou depende da ação

ou instituições não econômicas em conteúdo, objetivos e processos (GRANOVETTER, 2005).

A explicação afasta-se do indivíduo isolado e da atomização para um quadro de referência maior e social. Como destacam Smelser e Swedberg (2005), a economia humana é imersa e emaranhada em instituições econômicas e não-econômicas, sendo vital a inclusão do não-econômico. Deve-se considerar, dessa forma, que o indivíduo imerso socialmente se articula com os diversos grupos que de sua rede fazem parte, que variam em tamanho, estrutura e organização legal, interagindo de diversas maneiras com ele, sofrendo e influenciando mudanças.

Zukin e DiMaggio (1990) apresentam quatro mecanismos de imersão social – a imersão estrutural, a imersão cultural, a imersão política e a imersão cognitiva –, de modo a ampliar a compreensão empreendida por Granovetter. Por imersão cognitiva os autores se referem aos meios pelos quais as regularidades estruturadas do processo mental limitam o exercício econômico, enfatizando os limites da racionalidade colocados pelas incertezas, complexidade e custos da informação. A imersão cultural, por sua vez, diz respeito ao papel dos entendimentos coletivamente compartilhados na formação das estratégias e objetivos econômicos, estabelecendo limites culturais à racionalidade econômica.

A imersão política refere-se à maneira pela qual as instituições políticas e as decisões são moldadas por lutas de poder que envolvem atores econômicos e instituições não comerciais, especialmente o Estado e as classes sociais. Por fim, a imersão estrutural pode ser entendida como a contextualização da troca econômica nos padrões de contínuas relações interpessoais, sendo o termo estrutura referente à maneira pela qual as relações são articuladas entre os atores.

Para este trabalho, porém, apenas a vertente estrutural da imersão foi utilizada, ampliando a compreensão da organização em si para as articulações e a relação com outros atores da rede em que está imerso. Isso de modo a não apenas verificar seus laços e sua posição na rede de relações, mas a natureza dessa relação, sua extensão para a ação social e a influência dessas relações para o ator. Além disso, a vertente estrutural permitirá compreender como a estrutura da rede pode se mover no sentido de criar oportunidades e constranger ações de maneira imersa.

Ao tratar das quatro formas de imersão apresentadas por Zukin e DiMaggio (1990) – estrutural, cognitiva, política e cultural –, Uzzi (1997) destaca que as três últimas primariamente refletem perspectivas do construcionismo social sobre a imersão. A imersão

estrutural, porém, preocupa-se em como a qualidade e a arquitetura da rede de relacionamentos e de troca material influenciam na ação econômica.

Ao focar sua análise no conceito de imersão estrutural, Uzzi (1996) assume a imersão social como o processo pelo qual as relações sociais moldam a ação econômica, considerando que o *mainstream* econômico negligencia ou indetermina que os laços sociais afetam o comportamento econômico. Dessa forma, compreender as relações sociais a partir da perspectiva de redes se mostra como uma alternativa bastante valiosa e esclarecedora, de modo a ampliar o entendimento da visão e do alcance das ações dos atores.

Por rede pode-se entender, então, “um conjunto regular de contatos ou conexões sociais entre indivíduos e grupos. A ação por um membro da rede é imersa, desde que seja expressa em interação com outras pessoas” (SWEDBERG; GRANOVETTER, 2001, p. 11). Dessa maneira, acrescenta Nohria (1992), as redes estão em constante construção social, sendo reproduzidas e alteradas como resultado das ações dos atores.

Assim, torna-se relevante entender a rede como conexões sociais que imprime imediatamente a necessidade do indivíduo e sua ação estarem imersos e, conseqüentemente, influenciados e influenciadores de outros atores. Para essa compreensão, então, a análise de redes sociais se mostra como um importante conjunto de métodos para entender e explicar o comportamento social (SCOTT, 2000).

Nohria (1992) destaca cinco premissas que fundamentam os estudos das organizações sob a perspectiva de rede: primeiro, todas as organizações são redes sociais em importantes aspectos e precisam ser endereçadas e analisadas como tal; segundo, um ambiente organizacional é apropriadamente vista como uma rede de outras organizações; terceiro, as ações (atitudes e comportamentos) dos atores nas organizações podem ser melhor explicadas em termos de suas posições nas redes de relacionamentos; quarto, redes constroem ações e são moldadas por elas; e quinto, a análise comparativa das organizações devem levar em conta suas características de rede.

Compreender a ação social com base na teoria de redes, então, produz a necessidade de ter uma visão imersa dos atores, da sua posição e influência em relação à estrutura da rede. Dessa forma, “a teoria de redes se refere aos mecanismos e processos que interagem com a estrutura de rede para produzir determinados resultados para indivíduos e grupos” (BORGATTI; HALGIN, 2011, p. 1168).

A disseminação do conceito de redes aconteceu de maneira indiscriminada e, conseqüentemente, muitos trabalhos não se atentaram para as implicações da teoria, utilizando o termo apenas como metáfora. A utilização do termo rede, então, muitas vezes não



demonstra a amplitude do conceito e da teoria, sendo necessário explorar a especificidade dos trabalhos realizados a partir dele. Nohria (1992, p. 3) afirma que

Essa indiscriminada proliferação do conceito de rede ameaça bani-lo ao *status* de uma evocativa metáfora, aplicada tão vagamente que se deixa significar nada. Se isso acontecer, seria muita infelicidade, porque existe muito a aprender sobre organizações (e como agir nelas) de uma perspectiva de rede propriamente aplicada.

O termo rede pode, então, ser utilizado enquanto perspectiva de análise ou como estrutura de governança. Powel e Smith-Doerr (1994) trouxeram essa discussão à tona, destacando o desconhecimento dessa diferenciação por parte dos próprios pesquisadores, o que evidencia a falta de rigor conceitual e metodológico (LOPES; BALDI, 2009).

Diferenciar rede como perspectiva de análise e rede como estrutura de governança é importante porque quando se trabalha apenas como uma estrutura de governança não é possível inferir ou apontar que as redes possam produzir desenvolvimento ou mesmo melhor desempenho econômico por si só (LOPES; BALDI, 2009, p. 1008).

Ao abordar rede como estrutura de governança, então, o foco está na compreensão da estrutura da rede e em como, coletivamente, ela alcança resultados. A estrutura de governança se equipara a outras opções estruturais, não sendo possível dizer quem são os atores envolvidos, de que discursos dispõem, quais suas posições em relação à rede e quais os objetivos buscados por essa estrutura. Assim, destaca Nohria (1992), o termo 'rede' é usado para descrever o padrão de organização que deve ser competitivo no atual ambiente de negócios, tornando relevante a observação de suas conexões.

Ampliar a maneira de enxergar o fenômeno, tomando a rede como perspectiva de análise, permite compreender melhor não apenas a sua estrutura, mas seu processo de formação e desenvolvimento, os resultados produzidos e as limitações dessa estrutura. Para Uzzi (1996), as redes operam em uma lógica imersa de trocas que aprimora o desempenho econômico pelo compartilhamento de recursos, pela cooperação e adaptação coordenada. Assim, destacam Lopes e Baldi (2009, p. 1009),

Para compreender os efeitos que a adoção de uma estrutura em redes pode produzir, é necessário empregar uma perspectiva de análise de redes, que pode focar apenas na sua funcionalidade como também nos seus efeitos políticos e na capacidade diferencial dos atores da rede (como estrutura de governança) se beneficiarem, ou não, dela. Assim, quem o faz adota uma ideologia, podendo dar destaque aos ganhos de eficiência, à melhoria na posição estratégica das organizações envolvidas, à compreensão de como se deu a formação dessa estrutura, ao impacto sobre o desenvolvimento local, às transformações no espaço em que ela opera, às acumulações de poder ou

perdas de poder por determinados atores no espaço de abrangência dessa rede e mesmo sobre as pessoas que serão direta ou indiretamente afetadas por tal rede.

E acrescentam:

Além da compreensão de relações entre organizações que resultam em uma rede como estrutura de governança, a teoria de redes permite compreender relações entre atores coletivos e individuais em um espaço amplo de atuação, mapeando seus movimentos, suas ações, o poder que cada ator exerce e os efeitos que produzem sobre os demais e sobre o território onde acontecem as relações em rede (LOPES; BALDI, 2009, p. 1009).

Para essa pesquisa, tomou-se rede como perspectiva de análise, de modo a buscar não apenas a compreensão dos laços e de sua estrutura, mas também as implicações desses laços e os efeitos da estrutura para a rede, enfocando o conceito de arquitetura dessa rede, conceitos apresentados e detalhados a seguir. Dessa forma, foi possível entender o impacto da estrutura de rede no ambiente social, seja na capacidade de ação, seja no seu constrangimento.

### 2.1.1 LAÇOS

Os estudos envolvendo a teoria de redes foram iniciados pela compreensão dos laços, ou seja, das ligações entre atores sociais que compreendem uma ampla variedade de arranjos sociais de rede. Ou seja, em uma perspectiva imersa, os laços residem dentro e se espalham por todos os limites da rede, estando a atividade econômica canalizada e delimitada pelos laços existentes (DACIN; VENTRESCA; BEAL, 1999). Como destacam Borgatti e Halgin (2011, p. 1169),

Uma rede consiste em um conjunto de atores e nós juntamente a um conjunto de laços de tipo específico (como amizade) que os ligam. Os laços interconectam-se através de pontos finais compartilhados para formar padrões que indiretamente ligam nós que não estão diretamente ligados. O padrão de laços em uma rede produz uma estrutura particular, e os nós ocupam posições nesta estrutura.

Tais laços influenciam na formação de arranjos organizacionais na medida em que facilitam o fluxo de informações entre atores organizacionais, geram confiança entre os parceiros da rede, agilizam transações (LOPES; BALDI, 2005). A particularidade gerada pelos laços é decorrente das especificidades do laço firmado entre os atores. Nesse sentido, Powell e Smith-Doerr (1994, p. 377) destacam que a rede

[...] é composta por um conjunto de relações ou laços entre atores (indivíduos ou organizações). Um laço entre os atores tem conteúdo (o tipo de relação) e forma (a força da relação). O conteúdo dos laços pode incluir informação ou fluxo de recursos, conselho ou amizade, pessoal ou membros de um conselho de diretores; de fato qualquer tipo de relação social pode ser definido como um laço. Portanto, organizações estão tipicamente inseridas em redes múltiplas e muitas vezes sobrepostas.

Dessa maneira, as organizações se inserem em redes compostas por laços de diversos tipos ou *naturezas*, baseadas em amizades, conselho, ou trabalho; de diversos *conteúdos*, se o que flui através deles são recursos, informações ou afeição; e em relação à sua *intensidade*, se os laços são fortes ou fracos, laços unitários ou múltiplos, laços presenciais ou virtuais (NOHRIA, 1992; LOPES, BALDI, 2005).

A *natureza* dos laços pode ser entendida como a qualidade do laço, ou a força pela qual ele é motivado. Destacam-se aqui motivações de amizade, conselho ou trabalho, mesmo que nem sempre o laço se resume a uma única caracterização. Relacionado à natureza está o *conteúdo* do laço, ou seja, o que está incluído nessa troca entre atores, o que será trocado. Ele pode ser um recurso (físico, econômico, etc.), informação ou afeição, nem sempre se resumindo a apenas um desses conteúdos as trocas realizadas.

Por fim, a *intensidade* é a força do laço, é a potência que a relação entre os atores alcança. Duas classificações acerca da *intensidade* ou *força* de laços se destacam e serão trabalhadas nesta pesquisa: a de Granovetter (1973, 1983) e a de Uzzi (1996, 1997). Ambas se propõem a analisar a força ou intensidade das relações entre os atores, mas com uma abordagem um pouco diferenciada, como descrita a seguir.

Granovetter (1973, 1983) procurou analisar a força dos laços interpessoais – combinação de uma quantidade de tempo, intensidade emocional, intimidade e serviços recíprocos –, classificando-os em laços fortes, fracos e ausentes. Os laços fracos são aqueles estabelecidos entre atores que convivem, são familiares, mas que circulam em diferentes meios. Os laços fortes representam os atores mais íntimos, que circulam em um mesmo meio e se relacionam com outros atores próximos. Os laços ausentes, por sua vez, dizem respeito tanto à ausência de laços quanto à sua insignificância.

Essa análise é feita por Granovetter (1973, 1983) a partir de duas premissas, como destacam Borgatti e Halgin (2011). A primeira afirma que quanto mais forte for o laço entre duas pessoas, mais provável será a sobreposição de seus mundos sociais, apresentando laços com os mesmo terceiros. A segunda premissa diz que os laços de ligação (aquele que liga um ator a alguém que não está ligado aos seus outros amigos) são fontes potenciais de novas

ideias. Ao aproximar as duas premissas, Granovetter argumenta que os laços fortes são improváveis fontes de novas informações, visto que a chance de a fonte de informações estar sobreposta é muito grande, estando sujeito a repetições.

Uzzi (1996, 1997) também analisou a intensidade dos laços, destacando dois tipos: os laços de mercado e os laços imersos. “Quando as firmas mantêm laços de mercado entre elas, o padrão de trocas produz uma estrutura como de mercado; quando elas mantêm laços imersos, o padrão de troca produz uma rede” (UZZI, 1996, p. 676).

Os estudos de Uzzi (1996) resultaram, então, na compreensão de que os laços de mercado representam as relações de mercado, sendo caracterizados pela linguagem das transações, pela falta de reciprocidade entre os parceiros de troca, pela não repetição das interações e pelos restritos assuntos econômicos. Dessa forma, o envolvimento entre os atores se restringe a esse tipo de troca de informações e recursos.

Por outro lado, os laços imersos eram regulados pelas expectativas e comportamentos dos parceiros de troca, e baseados em três características: confiança, refinada transferência de informação e arranjos conjuntos para resolução de problemas. Em decorrência dessas características, os atores recorriam aos laços imersos especialmente em momentos de crise, em busca de *feedback* e da combinação de idéias para solução de problemas (UZZI, 1996; 1997).

A confiança era expressa pela crença de que o parceiro de troca não agiria por interesse próprio à custa do outro, parecendo operar não a partir de um risco calculado, mas de maneira heurística – com predileção a assumir o melhor quando interpretar os motivos e ações do outro. Uzzi (1997) também destacou que uma refinada transferência de informações liga firmas à rede aumentando a amplitude e ordem de suas opções de comportamento e a precisão de suas previsões de longo prazo. Além disso, os laços imersos implicarão em mecanismos de solução de problemas que permitem que os atores coordenem funções e resolvam problemas em tempo real. O autor ainda destaca que

A imersão promove economia de tempo (habilidade de capitalizar rapidamente no mercado de oportunidades), porque os detalhes transacionais normalmente agiram para proteger contra oportunismos (contratos, negociações de preço, agendamentos) nas relações imersas as prévias de produção são negociadas em tempo real ou depois que a produção esteja completa. Custos de transação são evitados, porque as firmas confiam que os retornos serão divididos equitativamente, mesmo quando um mercado de transações comparativas não existir. Somado a isso, a transferência refinadas de informações acelera a troca de dados e ajuda as firmas a entenderem os métodos de produção das outras, podendo a tomada de decisão ser acelerada. O conjunto de arranjos para solução de problemas também aumentam a

velocidade na qual produtos são comprados no mercado pela solução de problemas em tempo durante a produção (UZZI, 1997, p. 49).

A classificação de Granovetter (1973, 1983) – laços fortes, fracos e ausentes – é bastante utilizada para evidenciar as relações entre atores individuais, visto que enfatizam as intensidades emocionais e os vínculos pessoais. A classificação de Uzzi (1996, 1997) – laços de mercado e laços imersos –, por sua vez, é mais usada para a análise das interações entre organizações, por abranger as relações de mercado em sua classificação. Em diversas pesquisas que utilizam as redes como perspectivas de análise apenas uma das classificações é usada; nesta, porém, as classificações de Granovetter (1973, 1983) e Uzzi (1996, 1997) foram utilizadas, de modo a abranger tanto os vínculos pessoais quanto as interações de mercado, relevantes para a compreensão das atividades cineclubistas.

## 2.1.2 ESTRUTURA E ARQUITETURA

Os estudos teóricos avançaram em relação à teoria de redes e, a partir da compreensão dos laços, visualizou-se a possibilidade de compreender a estrutura das redes. A análise da estrutura passa pela compreensão das posições ocupadas pelos atores na rede. Trazendo a terceira premissa de Nohria (1992), assume-se que, da perspectiva de redes, variações nas ações dos atores podem ser melhor explicadas pelo conhecimento de sua posição relativa a outros atores nas variadas redes de relacionamento.

Ou seja, saber os atributos da organização individual e suas capacidades pode ser menos revelador que conhecer a autonomia estrutural que ela desfruta e suas conexões (NOHRIA, 1992; SCOTT, 2000), sendo relevante a análise dos atores em relação à rede da qual fazem parte. Assim, para entender a estrutura de redes, é necessário partir da compreensão dos laços e então vislumbrar diversos outros conceitos decorrentes de sua posição na estrutura da rede. Dessa forma, não apenas a posição do ator na rede é relevante para analisar sua estrutura, mas também o que flui através dos laços que a formam, qual a importância de determinados laços para os atores.

Para apoiar essa compreensão, recorreu-se ao trabalho de Tichy, Tushman e Fombrun (1979), um levantamento das propriedades das redes, enfatizando seu conteúdo transacional, a natureza das ligações e suas características estruturais. O conteúdo transacional diz respeito ao teor das trocas realizadas entre os atores da rede. A natureza das ligações, por sua vez,

apresenta a força e a natureza qualitativa da relação entre atores sociais. Por fim, as características estruturais definem os padrões gerais das relações entre os atores da rede. As terminologias e ferramentas para compreender tais características foram sintetizadas pelos autores no Quadro 2.

<b>PROPRIEDADES DA REDE</b>	
<b>Propriedade</b>	<b>Explicação</b>
<i>A. Conteúdo transacional</i>	Quatro tipos de troca:
	1. troca de afeto
	2. troca de influência ou poder
	3. troca de informação
	4. troca de bens ou serviços
<i>B. Natureza das ligações</i>	
1. Intensidade	A força da relação entre indivíduos
2. Reciprocidade	O grau em que a relação é comumente percebida e acordada por todas as partes da relação (isto é, o grau de simetria)
3. Clareza das expectativas	O grau no qual todos os pares de indivíduos têm expectativas claramente definidas sobre o comportamento do outro na relação
4. Multiplexidade	O grau no qual os pares de indivíduos estão ligados por múltiplas relações
<i>C. Características Estruturais</i>	
1. Tamanho	O número de indivíduos participando da rede
2. Densidade	O número dos links atuais na rede como a proporção do número de links possíveis
3. Agrupamento ( <i>Clustering</i> )	O número de regiões densas na rede
4. Abertura	O número de links externos atuais de uma unidade social como uma proporção do número de links externos possíveis.
5. Estabilidade	O grau no qual o padrão da rede muda ao longo do tempo
6. Acessibilidade	O número médio de links entre dois indivíduos quaisquer na rede
7. Centralidade	O grau em que as relações são guiadas pela hierarquia formal
8. Estrela	O indivíduo que tem o maior número de nomeações
9. Ligações ( <i>Liaison</i> )	Um indivíduo que não é membro de um <i>cluster</i> , mas se liga com dois ou mais <i>clusters</i> .
10. Pontes	Um indivíduo que é membro de múltiplos <i>clusters</i> na rede
11. Porteiro ( <i>Gatekeeper</i> )	Uma estrela que também liga a unidade social a domínios externos
12. Isolado	Um indivíduo que não tem par na rede

**QUADRO 2: Propriedades da rede.**

**FONTE:** Adaptado de Tichy, Tushman, Fombrun (1979, p. 508).

Algumas destas características, somada aos conceitos que serão apresentados, serão relevantes para entender a rede de cineclubes dessa pesquisa e tratadas de maneira mais detalhada ao longo do trabalho. Dentre elas, destacam-se o conteúdo transacional, a centralidade e a intensidade.

Burt (1992, p. 10) destaca que na arena competitiva existe uma estrutura social, onde atores confiam em outros, são obrigados a dar suporte a outros, dependem das trocas com outros. Em relação ao conteúdo transacional, então, afirma que

Como um jogador está conectado na estrutura social indica o volume de recursos mantido pelo jogador o volume ao qual esse jogador está conectado. O cerne do problema é descrever os benefícios da rede na competição de modo a ser capaz de descrever com certas estruturas aumentam aqueles benefícios. Tais benefícios são de dois tipos: informação e controle.

Destacando os benefícios de informação em uma rede, Burt (1992) os define como quem sabe das oportunidades, quando eles sabem, e quem participa delas. Jogadores em uma rede de estrutura otimizada para fornecer esses benefícios desfrutam taxas mais elevadas de retorno de seus investimentos, porque tais jogadores conhecem sobre oportunidades com maior recompensa.

Tais benefícios de informação podem referir-se a acesso, tempo e referência (BURT, 1992). O acesso refere-se a receber uma valiosa parcela de informação e saber como usa-la. O tempo é uma significativa característica da informação recebida pela rede, pois além de certificar-se de que você foi informado, os contatos pessoais podem torna-lo uma das pessoas informadas inicialmente. Por fim, as referências são uma força positiva para futuras oportunidades, sendo o motor de expansão de terceiras categorias na rede, jogadores que você não conhece, mas que têm consciência de você.

Ainda para a análise da estrutura, Nohria (1992) apresenta cinco diferentes princípios: coesão, equivalência, destaque, alcance e corretagem. Coesão e equivalência, destaca o autor, são usados pra explicar similaridades nas atitudes e comportamentos dos atores nas organizações. A similaridade por coesão surge dos atores que discutem opiniões fortemente, socializam relações, enquanto a similaridade por equivalência nasce de atores que desempenham papéis semelhantes a outros na organização, chegando a uma opinião compartilhada.

Destaque, alcance e corretagem, por sua vez, explicam a extensão para a qual o ator está posicionado em vantagem em relação a outros em uma organização (NOHRIA, 1992). Alcance e corretagem medem a extensão que os atores podem alcançar perseguindo seus próprios interesses. O destaque diferencia indivíduos de acordo com a sua demanda, e pode influenciar outros atores a fazer coisas que defendam seus interesses. O alcance inicialmente mede a soma das relações dos atores, que possibilita acesso a recursos sociais e, posteriormente, se expõe a importância de firmar laços. Por fim, a corretagem se baseia no princípio de que os atores são livres para perseguir seus próprios interesses na medida em que suas relações os conectam a atores desorganizados que podem jogar contra outros. Pesquisas mais recentes sobre corretagem analisam como a natureza e a duração das relações influenciam os retornos que os atores têm (BIDWELL; FERNANDEZ-MATEO, 2010).

Além da compreensão desses conceitos, outras se mostram relevantes para a análise da estrutura de redes e foram usados para a análise da rede de cineclubes gaúchos. De uma perspectiva de rede, variações nas ações dos atores, bem como o sucesso ou fracasso delas, podem ser melhor explicadas pelo conhecimento da posição dos atores em relação a outros (NOHRIA, 1992). Nesse sentido, Baldi (2004, p. 44) destaca que

A posição pode influenciar tanto a facilidade para acessar informação detalhada, como a visibilidade e a atratividade de uma firma em relação às outras. Assim, desde que a posição e a centralidade aumentem a atratividade da organização e o acesso à informação, organizações terão a tendência de procurar parceiros centrais.

Evidenciados pelas posições dos atores, destacam-se centralidade e periferia, entendidos sob diferentes perspectivas de acordo com cada autor. Para Burt (1992), pode-se entender a posição de centralidade a partir do ator que está no centro da rede e então livre para focar adequadamente no apoio às relações com contatos primários e na expansão da rede, incluindo novos aglomerados.

Nohria (1992) vê a centralidade a partir da assimetria nas relações, caracterizando a posição central como fonte de poder e ressaltando que essa centralidade na rede pode ocorrer de diversas formas, de acordo com a fonte de poder. Assim, o ator pode ser central no sentido de grau (*degree*), sendo objeto de muitas relações; no sentido de *betweenness*, estando no meio de partes que se conectam a outras; no sentido de proximidade (*closeness*), tendo acesso imediato a outros que estão conectados.

A centralidade local (*degree*) é a medida de análise de rede que identifica a composição dos laços entre os atores no contexto da rede em estudo. Para Scott (2000, p. 84), *degree* “é uma medida de centralidade local, e uma comparação dos graus de vários pontos em um gráfico que podem mostrar quão bem conectados os pontos estão em seu ambiente local”.

Ainda de acordo com Hanneman e Riddle (2005), o *degree* permite entender a relevância dos atores nesse ambiente, bem como sua importância na formação de laços: quanto maior o número de laços de um ator, maior a sua influência sobre os demais atores da rede. Isso é decorrente de maior acesso a informações e recursos, o que facilitaria suas atividades. Por outro lado, ter um *degree* elevado pode significar maior pressão e influência do ambiente em que o ator está inserido, por estar mais exposta a interações.

Ainda nesse sentido, Scott (2000) afirma que os atores com maior *degree* são centrais na rede, sendo suas ações consideradas positivas pelos demais atores. Essa afirmação pode ser



feita a partir da compreensão de que tais laços pressupõem mais interações, acesso a informações e, dessa forma, maior capacidade de influência na rede.

A medida de centralidade *betweenness*, por sua vez, corresponde ao grau de intermediação entre atores da rede, ou seja, aquele ator que se conecta a outros que não possuem relações diretas entre si (HANNEMAN; RIDDLE, 2005). De acordo com Scott (2000), o *betweenness* de um ponto mede a extensão em que um agente pode jogar como um *broker* ou um *gatekeeper* com potencial de controle sobre outros atores. Seu valor corresponde aos canais estabelecidos pelo ator em diferentes grupos ou atores nessa rede. Quanto maior for esse valor, maior é a dependência dos outros atores em relação a ele, o que possibilita o exercício do poder e da influência na estrutura da rede.

Essa possibilidade se deve ao fato do fluxo de informações e recursos, bem como a interação entre os atores, depender da atuação deste ator intermediário (com alto grau de intermediação, ou *betweenness*). Este ator é responsável, dessa forma, por transferir e manipular a dinâmica relacional nesse grupo. De acordo com Scott (2000), tais atores que possuem alto índice de *betweenness* podem desempenhar papel de *gatekeepers*, atuando como mediadores nas informações que fluem nessa rede, o que lhes dá grandes vantagens.

Por fim, pode-se entender *closeness* como a medida de centralidade global de um ator na rede. De acordo com Scott (2000) a medida de centralidade de *closeness* está relacionada à posição ocupada por um ator em relação à estrutura da rede onde está inserido como um todo, representando a distância estabelecida entre os atores no contexto analisado.

A medida de *closeness* avalia a proximidade dos atores em relação a todos os outros atores na rede. Essa medida de análise possibilita ainda a separação entre atores centrais e também periféricos na rede, pois a soma das distâncias entre os atores (*closeness*) indica quão próximo um ator está dos outros membros da rede.

Foi possível, assim, identificar o posicionamento dos atores de forma global, e não somente local como evidenciam as medidas de *degree* e de *betweenness*. Desse modo, ilustra-se a proposição de Hanneman e Riddle (2005) de que uma maior *degree* não corresponde a um posicionamento estratégico na rede, pois a quantidade de ligações não pode ser remetida a importância do ator na rede social. Porém, associada às outras medidas, há evidências de que eles se apresentam como centrais e de extrema relevância para a atuação na rede, de modo a estrategicamente deter informações e recursos para seu melhor desempenho.

Com essa compreensão, as organizações periféricas podem ser identificadas como as que têm pouco a oferecer, ou podem ser percebidas como uma possível fonte de prejuízo à atratividade das organizações centrais (BALDI, 2004). Isso porque ela não se apresenta como

uma fonte relevante de acesso a informações e recursos, estando à margem da centralidade da rede em questão.

Burt (1992, 1997) foi responsável por analisar outras características estruturais, como apresentaram Lopes e Baldi (2009, p. 1015):

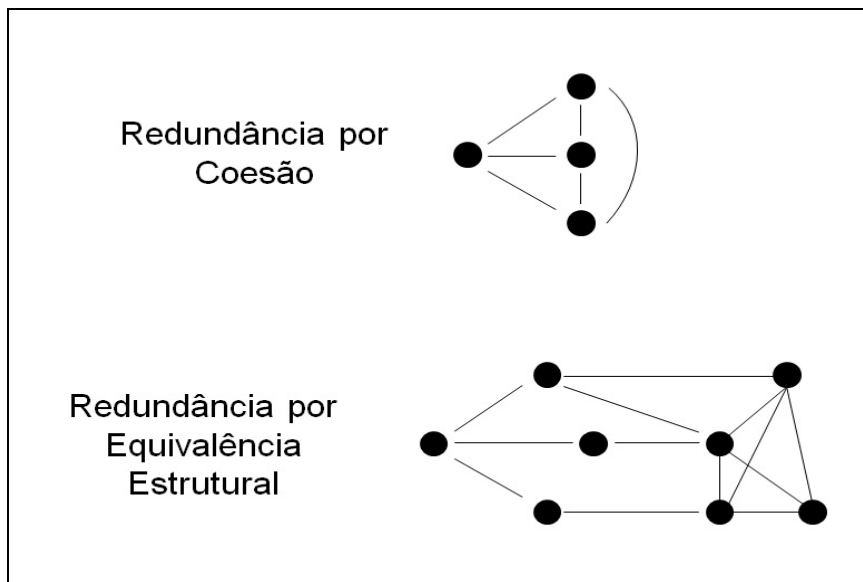
Outros indicadores da rede, que enfatizam aspectos para além da posição e centralidade na rede, referem-se à equivalência estrutural e aos buracos estruturais, conceitos desenvolvidos por Burt (1992), que buscou responder como certos arranjos estruturais da rede melhoram esses retornos. O argumento centra-se no fato de que aqueles que prosperam são os que possuem redes imediatas densas e, também, estão ligados às redes mais distantes, caracterizadas por vários contatos não redundantes. Contatos redundantes são aqueles dirigidos às mesmas pessoas e, portanto, levam às mesmas informações e aos mesmos benefícios.

Ainda segundo os autores, os *gaps* entre contatos não redundantes são explicadas empiricamente pela coesão da rede e pela equivalência estrutural:

Coesão refere-se a dois contatos que estão conectados por um forte relacionamento. Um forte relacionamento indica a ausência de *gaps* entre contatos não redundantes. Já coesão relaciona-se com conexão direta, equivalência estrutural se refere à conexão indireta por contato mútuo e é um indicador útil para se identificar *gaps* entre contatos não redundantes. Embora *gaps* entre contatos não redundantes e laços fracos pareçam descrever o mesmo fenômeno, Burt (1992) argumenta que laços fracos são um correlato e não a causa. Um buraco estrutural é uma relação de não redundância entre dois contatos (LOPES; BALDI, 2009, p. 1015).

O autor afirmou que o ator em uma rede rica em benefícios de informação tem contatos estabelecidos em locais onde as informações úteis são suscetíveis a se espalhar, proporcionando um fluxo confiável de informações de e para esses locais. A relevância está, então, em manter uma rede onde predominem contatos não redundantes, especialmente encontrados em redes esparsas, alcançando mais benefícios. Isso porque contatos redundantes conduzem às mesmas pessoas e fornecem os mesmos benefícios de informação, sendo essa redundância na rede evidenciada por dois fatores: a coesão e a equivalência estrutural (BURT, 1997), como apresentado na Figura 1.

Os contatos coesos são aqueles fortemente conectados uns aos outros, e tendem a alcançar informações similares, fornecendo os mesmos benefícios de informação. Da mesma forma, os contatos equivalentes, que ligam atores aos mesmos terceiros, possuidores das mesmas informações. Salienta-se, assim, a necessidade de relacionar-se com contatos não redundantes, buscando maiores benefícios e oportunidades.



**FIGURA 1. Indicadores estruturais de redundância.**

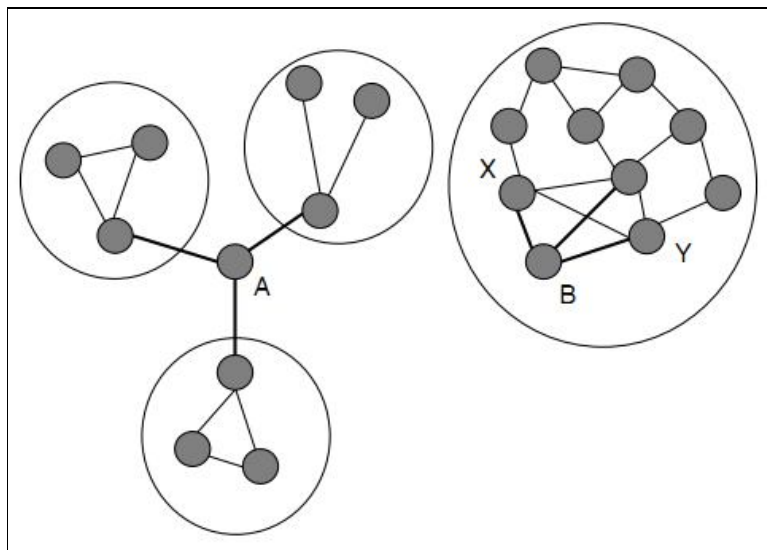
**FONTE:** Adaptado de Baldi (2004, p. 48).

Borgatti e Halgin (2011) apresentam essa figura e fazem um paralelo entre a teoria da força dos laços fracos de Granovetter (1973) e a teoria dos buracos estruturais de Burt (1992). Numa tradução do apresentado acima, segundo a linguagem de Burt, A apresenta mais buracos estruturais que B, o que significa que A tem mais laços não redundantes. Para Granovetter, porém, a análise seria que A tem mais pontes que B. Para eles, laços não redundantes ou pontes se referem ao mesmo conceito, tendo as mesmas conseqüências: o alcance de novas informações. A diferença está em ver a causa distal (força dos laços), como faz Granovetter, e a causa proximal (estabelecendo laços), como Burt faz.

Nesse contexto, evidencia-se o conceito de buracos estruturais, ou seja, o relacionamento de não redundância entre dois contatos, que funcionam como amortecedores ou filtros, ampliando os benefícios alcançados na rede (BURT, 1992), como apresentado na Figura 2.

Scott (2000) traz a idéia de equivalência estrutural para apoiar a compreensão do conceito de posição na perspectiva de rede e os buracos estruturais. Ele parte da compreensão da posição estrutural para entender as similaridades estruturais, não apenas buscando as mesmas relações entre os atores, mas ampliando para relações similares entre os atores da rede. Isso envolve preocupações com os tipos de relações sociais mantidas por categorias particulares de atores, ou seja, a identificação de uniformidades de ação que definem as posições sociais. A partir do momento em que as posições forem identificadas, as redes de

relações existentes entre as posições podem ser exploradas e, conseqüentemente, a estrutura da rede.



**FIGURA 2: Buracos estruturais**

**FONTE:** Borgatti e Halgin (2011, p. 1171).

Apesar de tais características serem parte da análise estrutural da rede, buscar contatos não redundantes e novas configurações da rede, encontrando novas oportunidades e benefícios, é parte da compreensão da arquitetura da rede. Para Uzzi (1997), a estrutura imersa pode facilitar a ação dos atores na rede, dependendo da qualidade dos laços, da posição na rede e de sua arquitetura. Ou seja, “a compreensão dos três, como um todo, permite um melhor entendimento de como a organização escolhe um parceiro, quais as conseqüências desta escolha, quais são os laços e os antecedentes que levam à qualidade dos laços” (BALDI, 2004, p. 57).

O termo arquitetura surge com Uzzi (1996, 1997) que, ao analisar as diferentes possibilidades de [re]arranjar uma mesma rede, ou seja, diferenciar a composição da estrutura da rede, percebe como certos padrões de imersão facilitam ou constroem a ação dos atores.

Organizações ganham acesso a oportunidades especiais quando conectados a seus parceiros de troca através de laços imersos, de tal modo que o nível de oportunidade é positivamente relacionado ao grau em que uma firma se conecta em rede usando laços imersos – pelo menos até algum limite. Essas relações sugerem que o efeito da imersão e a estrutura em rede na ação econômica dependem de duas variáveis: (1) como uma firma se liga à sua rede e (2) a composição da rede em que a firma está conectada. A melhor maneira de uma organização conectar-se à sua rede é por meio de laços imersos, que fornecem melhor acesso a benefícios circulando na rede de laços imersos (BURT, 1997, p. 59).

Assim, as estruturas de rede que integram laços de mercado e laços imersos otimizam a performance potencial da organização; por outro lado, as estruturas de rede incluindo apenas laços de mercado ou laços imersos diminuem a performance potencial da organização (BURT, 1997).

Uzzi (1996) ainda faz um alerta de que estar fechado em uma rede pode prejudicar o desempenho da organização individualmente, privando-a do compartilhamento de novas informações e de oportunidades de fora dela. Para reverter essa estagnação, as organizações devem moldar-se de modo a criar e ter acesso a novas oportunidades: “o tipo de rede na qual as organizações estão imersas definem as oportunidades potenciais disponíveis; sua posição na estrutura e o tipo de laços mantidos definem o acesso a essas oportunidades” (UZZI, 1996, p. 675).

Assim, no sentido de ampliar o alcance da análise de redes, diversos autores (BURT, 1992; UZZI, 1997; BALDI, 2004) voltaram suas compreensões estruturais para a arquitetura da rede. “A arquitetura da rede permite entender como uma organização pode canalizar efeitos positivos pelo fato de ter acesso a oportunidades e a soluções que são conhecidas por algumas organizações, mas não identificadas, ainda que valiosas, para outras” (BALDI, 2004, p. 57).

Dessa forma, analisar as redes a partir dos laços, de sua estrutura e arquitetura, se mostra como uma importante possibilidade de compreender a realidade socialmente imersa. É nesse contexto que surge a possibilidade de analisar as atividades cineclubistas, em que pese suas articulações ao longo dos anos, conforme contextualização a seguir.

## **2.2 Trajetória do Cinema Brasileiro**

Arte e indústria, desenvolvimento e subdesenvolvimento, longas e curtas, autonomia e incentivo, concorrência e parceria correspondem a elementos que permeiam as discussões acerca do cinema nacional. Assim, entender as peculiaridades nas quais se firmaram as bases do cinema no Brasil é uma tarefa complexa, que demanda a mescla de um estudo sobre cultura e mercado, de modo a compreender como tais esferas influenciaram o seu desenvolvimento na realidade brasileira.

As alterações de concepções e das formas de fazer cinema ao longo de sua história, fruto das disputas no campo cinematográfico, evidenciam a pluralidade de interesses ativos neste campo cultural. Isso porque os interesses dos diversos envolvidos, somado à atuação do governo enquanto ator legitimado no cenário cinematográfico, foi responsável pelas muitas concepções de cinema nacional ao longo de sua história. Assim, “grupos, associações, organismos, revistas, fontes de financiamento, identidades e qualificações intelectuais, técnicas, estéticas, políticas e administrativas” (DURAND, 2002, p. 66) tiveram papel relevante na constituição da realidade cinematográfica.

Segundo Dahl (2002), os filmes se configuram como arte, como cultura; cinema é a projeção desse filme para um público; e o conjunto de atividades que levam o filme ao espectador é o que se entende por indústria. Como ainda acrescenta Klotzel (2006, p. 19), “o cinema, como atividade industrial que tem conteúdo cultural, é a conciliação do pensamento objetivo da indústria, com o subjetivo da criação artística”. Essa indústria a que os autores se referem é a cadeia econômica em que produção, distribuição, exibição e difusão se comportam de maneira interligada.

Segundo Correa Junior (2007, p. 16), “para que a lógica cultural do capitalismo tardio se consolidasse, para que, grosso modo, mercadoria virasse cultura e cultura virasse mercadoria, foi preciso tempo e um amplo processo de lutas políticas e culturais”. Compreender cinema enquanto elemento cultural e industrial, suas articulações e implicações nas atividades dos diversos atores envolvidos nessa cadeia é, assim, uma tarefa complexa no cenário brasileiro. Visto que, apesar do elemento cultural ser uma força, sua relação com o industrial ainda se mostra como uma fraqueza, o que se justifica pela própria complexidade da concorrência com filmes norte-americanos e com a novela nacional. Estevinho (2009, p. 121) acredita que o cinema, enquanto componente da cultura nacional, possui ressonância política e social:

Cineastas muitas vezes proclamam-se porta-vozes de valores considerados éticos, articulam-se nas redes políticas institucionais, mobilizam a imprensa e setores da sociedade civil. Suas associações de classe frequentemente produzem manifestos e pressões junto ao governo. Esta relação entre cinema e política poderia ser justificada apenas pelos mecanismos econômicos, pois esta atividade requer recursos materiais dispendiosos e o mercado exibidor é fortemente atrelado às companhias estrangeiras. Ainda que o subsídio estatal ao cinema brasileiro exista há pelo menos quatro décadas, a análise não pode apoiar-se exclusivamente em fatores econômicos.

Assim, havia uma divergência da compreensão de arte como negócio, além da consideração da dominação da indústria sobre a cultura uma apropriação ideológica, retirando

da obra de arte sua função de resistência política (MELO, 2008). Compreender o cinema enquanto mercadoria influenciava a atrofia da imaginação e da espontaneidade artísticas, fazendo com que a indústria cultural reproduzisse mecanicamente o que deveria ser caracterizado como autêntico e criativo. Isso fez com que a imitação se tornasse a prática comum, e tirasse da obra de arte sua originalidade.

Para Pfeiffer (2008, p. 2), “o funcionamento da cultura como mercadoria e sua reprodução em massa encontraram no cinema um poderoso meio de difusão ideológica e formação cultural, o que confere a esta arte um caráter de importância que merece ser considerado”. Autores como Jean-Claude Bernardet (2009) trazem à tona a discussão do cinema enquanto voz da burguesia para manter o seu triunfo dominador, o que nos remete a uma reflexão ideológica imbricada nesse pensamento. Em sintonia com essa colocação e fazendo refletir acerca da complexidade das atividades cinematográficas, “o cinema é considerado um ‘reflexo’ das crenças e valores dominantes de sua cultura”, destaca Turner (1997, p. 128).

Segundo Bernardet (2009), o modo como as questões sociais do Brasil são abordadas nas películas reflete a busca de uma identidade por parte dos cineastas representantes da classe média progressista. Isto porque “o que é produzido, em termos de cultura, é consumido pela classe média, que apropria os discursos da maneira que lhe provém, buscando estabelecer sua identidade” (DUARTE, 2008, p. 3). Isso contribui para a manutenção da posição de alienação coletiva, forte instrumento de dominação ideológica, pois não existe interesse em conduzir o público à reflexão da realidade nacional, e são oferecidas identidades e respostas prontas para seus problemas.

Outra discussão presente na indústria cinematográfica diz respeito ao contexto de dominação do filme estrangeiro no país, especialmente o produzido em *Hollywood*. O cinema norte-americano se consolida a partir de uma concepção e motivação comercial, regulando sua produção, distribuição e exibição, sua estética e a relação com o público, de modo a torná-lo hegemônico, alcançando hoje cerca de 85% do mercado mundial de cinema.

O cinema brasileiro, por sua vez, já nasce fadado ao estado (e não estágio) de subdesenvolvimento, o que se reflete ao longo da história do cinema nacional, apesar das constantes disputas no campo (GOMES, 1980). Como os filmes chegam ao Brasil pouco depois de surgirem na Europa e na América do Norte, os brasileiros se ocupam de copiar as produções estrangeiras, de modo a não exercer sua originalidade e não ultrapassar suas limitações tanto técnicas quanto criativas. Tendo a consciência de que isso é qualidade, o

público passa a demandar repetições dos filmes norte-americanos, ficando a realidade brasileira à margem, como expresso ao longo da história do cinema nacional.

O início do cinema data da primeira projeção pública paga, feita por Louis e Auguste Lumière, no Grand Café, em Paris, no ano de 1895, enfatizando um modelo comercial (MACEDO, 2006). No Brasil, a primeira sessão ocorre no Rio de Janeiro, em 1896, meses após a exibição do primeiro filme pelos irmãos Lumière na França, num contexto em que tudo no país era importado. Com o fenômeno audiovisual não foi diferente.

Como destaca Pfeiffer (2008, p. 5), “diante da impossibilidade de elaborar um sistema de produção que atendesse às reais necessidades do audiovisual brasileiro, presenciou-se a construção da lógica do mercado segundo os padrões estabelecidos pelos Estados Unidos”. Assim, o cinema brasileiro se torna uma cópia do internacional, pautado na temática do cotidiano nacional – crimes, política e outros divertimentos. Galvão e Bernardet (1983, p. 17), porém, enfatizam que “não basta o simples fato de filme ter nacionalidade brasileira, ter sido feito no Brasil, para que se considere ter ele um caráter nacional. Ou pelo menos não basta ter sido produzido no Brasil para que seu assunto seja nacional”.

Para Bernardet (2009), não ocorrem manifestações de qualidade cinematográfica, mas de um arraigado complexo de inferioridade. O que se complementa com o que destaca Gomes (1980, p. 75), “tudo isso ocorria, porém, num país subdesenvolvido, colonizado e essa atividade cultural aparentemente tão estimulante, na realidade refletia e aprofundava um estado cruel de subdesenvolvimento”.

Esse início do cinema nacional, porém, é conhecido como Bela Época, momento em que a popularidade das produções brasileiras, ainda artesanais, se desenvolve e as exibições – que aconteciam em cafés, circos, feiras – se tornam mais freqüentes. Num esquema em que o produtor do filme e o exibidor eram o mesmo, as produções nacionais (especialmente cariocas) dominavam o mercado, que se mostrava em franca expansão (SANTANA, 2005). Assim, o filme nacional era dominante nas poucas salas de cinema que existiam no país, ainda em vias de eletrificação das grandes cidades. Suas exibições ocorrem até mesmo centenas de vezes, e isso estimula os produtores a investirem em produções de diversos gêneros cada vez mais longas. A produção nacional chega a uma marca de 100 filmes por ano no período de 1907 a 1912, como destaca Macedo (2006).

O autor acrescenta, porém, que em 1912 essa marca se reduz drasticamente. Isso porque é criada a Companhia Cinematográfica Brasileira, que vincula a exibição ao que é produzido na indústria norte-americana. Isso implica em uma rearticulação dos cineastas brasileiros, o que provoca um amadurecimento do filme nacional, apesar do pequeno volume



produzido. É importante enfatizar que o cinema nacional não alcança um nível de continuidade, visto que a produção de longas-metragens não se torna expressiva e ainda falta acesso do produto ao mercado. A maior característica das primeiras décadas do século XX, argumenta Macedo (2006), são os ciclos regionais, com destaque para Campinas, Porto Alegre, Recife, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Além disso, “o filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento” (GOMES, 1980, p. 78), tonando-se marginal. Klotzel (2006) defende que todos os países que têm cinematografia, com exceção do próprio EUA e alguns países asiáticos (notadamente Índia), têm subvenção estatal direta ou indireta; ao contrário do que acontece nos países subdesenvolvidos. Paulo Emílio (GOMES, 1980, p. 87) acredita que

Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parceria de público que nos interessa uma aristocracia do nada. Não há nada a fazer a não ser constatar. Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá.

Macedo (2006, p. 50), porém, destaca que ser dominante não significa ser exclusivo e, “pela sua própria estrutura industrial e comercial, o cinema de padrão hollywoodiano não atinge determinadas regiões e segmentos da sociedade, simplesmente porque estes não têm o poder aquisitivo suficiente para remunerar o modelo”. Fica, assim, restrito inicialmente aos grandes centros e às camadas sociais com maior poder aquisitivo, excluindo os que não se enquadram nos padrões mercadológicos ou estéticos do cinema norte-americano.

Nos meios intelectuais, por outro lado, começavam a surgir grupos comprometidos com o cinema e com uma atividade crítica estimuladora, o que caracterizava a essência da relação entre os cineclubes e o cinema, especialmente o brasileiro (MACEDO, 2006). Nesse contexto surge o primeiro cineclubista brasileiro – o Chaplin Club –, que mantém importantes discussões estéticas no período de transição entre o cinema mudo e o falado, como relatado por Gatti (2005). Sob os moldes do movimento cineclubista europeu, a principal bandeira foi a defesa do cinema enquanto arte e luta contra a lógica estritamente comercial (CORREA Jr., 2007).

Nos anos 30 veio a maturidade do cinema mudo nacional, marcada pela criação do estúdio Cinédia, que faz o cinema carioca crescer vertiginosamente. No início dessa década surge o cinema falado, que causa grande estranhamento no público brasileiro, como relata Bernardet (2009, p. 19): “o espectador brasileiro está destreinado tanto visualmente como auditivamente: ele mal vê e mal ouve. A única coisa que realmente ele sabe fazer, e com desteridade, é ler legendas”.

Nos anos 40 e 50 surgem duas grandes produtoras – Vera Cruz (São Paulo) e Atlântida (Rio de Janeiro). A Atlântida se une à Cinédia na consolidação da comédia popular como temática do cinema da época, fazendo grandes bilheterias com as chanchadas, tendo como modelo as comédias eróticas italianas. Isso porque, como destaca Bernardet (2009, p. 149),

O produtor cinematográfico brasileiro luta para substituir o filme estrangeiro no mercado interno. Em termos empresariais, só há dois caminhos: ou o produtor oferece ao público filmes com elementos que o estrangeiro não pode apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro.

A Vera Cruz, por sua vez, decide por fazer um cinema em oposição à produção popularesca das outras produtoras, se arriscando em uma temática diferenciada, mas também nos moldes industriais norte-americanos. Como destacam Galvão e Bernardet (1983, p. 121), “a política de produção da Vera Cruz a levou a partir de certo momento a produzir filmes mais ‘despretensiosos’, sem grandes ambições e que atingissem um público maior e mais popular”. Mas, como apresenta Macedo (2006), ao entregar os direitos de distribuição à *Columbia Pictures*, a empresa perde o controle da arrecadação de suas produções e fracassa após anos de atividade intensa. Nas palavras de Xavier (2006, p. 9), “[...] há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 1950, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do ‘cinema de autor’, que Glauber qualifica de revolucionário, contra os ‘artesãos’, funcionários do comércio”.

Esse é o caráter do movimento denominado Cinema Novo, divulgado mundialmente especialmente pelas produtoras paulistas – Vera Cruz, e Maristela e Multifilmes, criadas pelo estímulo produtivo da primeira. Para Xavier (2006, p. 23), o pressuposto do Cinema Novo foi o horizonte de liberação nacional e, “em particular, problematizou sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado, mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita”.

O movimento do Cinema Novo se alinhou a uma conjuntura de movimentos culturais e políticos internacional, utilizando a prática do cinema como espaço de reflexão e crítica. É

importante acrescentar que essas mesmas características foram seguidas pelo Cinema Marginal, na década seguinte. Essa lógica de engajamento na transformação social, porém, se surpreende com o golpe militar, mas entram numa fase diferenciada de produção, como destacado por Macedo (2006), primando pela perturbação, reflexão e busca de novas perspectivas. Matta (2010), porém, ressalta que o Cinema Novo, apesar de muito premiado internacionalmente, não teve grande impacto popular nas salas de cinema do país, que continuou apresentando a chanchada como produção nacional.

Apesar do contexto de ditadura, o final da década de 1960 é de grande relevância para o cinema brasileiro – em 1967 aconteceu o 1º Festival de Cinema de Brasília e em 1969 é criada a Embrafilme, responsável por ditar as bases da trajetória do cinema brasileiro até a década de 1990. Foi nessa época (1974-1984) que, graças à atuação do governo na produção e distribuição, os filmes brasileiros alcançaram o máximo grau de competitividade nas salas de cinema (MACEDO, 2006).

Vale ressaltar que um movimento de produtoras menores – conhecido como cinema de Boca – continuou buscando seu espaço no país, e sua produção ficou conhecida como ‘cineminha’, em contrapartida ao ‘cinemão’ da Embrafilme. O cinema de Boca, destaca Marson (2006), foi responsável por alinhar os elos da cadeia cinematográfica – produção, distribuição e exibição: os filmes eram produzidos em pólos cinematográficos, distribuídos em pequenas empresas locais e exibidos em cinemas da região em que eram produzidos.

Em meados de 1980, porém, ‘cinemão’ e ‘cineminha’ entram em crise. A Embrafilme, cujo modelo baseado em patrocínios direto do Estado vinha sendo questionado, é dissolvida pelo presidente Collor, ao mesmo tempo em que o Ministério da Cultura é reduzido a uma secretaria. Como resultado, a produção cinematográfica cai drasticamente no início dos anos 1990, o que obriga cineastas a se organizar para pressionar o Estado, exigindo novas políticas para o setor (MARSON, 2010).

Assim, o cinema nacional entra em uma nova fase – a Retomada, caracterizada pelas políticas de incentivos fiscais. As leis Rouanet e do Audiovisual, tratadas mais a fundo na seguinte seção, impulsionaram os filmes nacionais produzidos e exibidos nas salas do país, com os incentivos fiscais. Tais políticas colocam o mercado como determinante do financiamento das atividades culturais, apesar do uso de recurso público via isenção fiscal, visto que caberia à iniciativa privada a decisão de onde o dinheiro público deveria ser investido, quais projetos seriam privilegiados (MARSON, 2009). Assim, as leis de incentivo provocam o crescimento do cinema nacional, como destaca Marson (2010, p. 30): “o número de produções cresce (são lançados 12 filmes em 1995, 23 em 1996 e em 1999 são 30), novos

diretores estréiam, a visibilidade do cinema nacional aumenta e o público começa a se interessar pelo cinema produzido no Brasil”.

É durante o período da retomada que uma nova premiação é instituída no território nacional – o Grande Prêmio Cinema Brasil, conhecido como o Oscar brasileiro. Publicações específicas sobre cinema são lançadas, e cursos de cinema e audiovisual surgem nas universidades do país (MARSON, 2010). Além disso, é durante a retomada que entra no mercado a Globo Filmes, um complexo de comunicação, cuja estratégia atingiu novos públicos, apesar de ampliar a concentração do cinema nacional.

O que Macedo (2006, p. 140) retrata, em contrapartida, é um grande afastamento do público brasileiro das salas de cinema:

Apenas cerca de 10% da população vão “pelo menos uma vez” ao cinema por ano; 92% dos municípios brasileiros não têm cinema; cerca de 50% das salas do País estão concentradas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro; cerca de 85% das bilheterias são auferidos por apenas três distribuidoras; a maior parte dos filmes brasileiros produzidos não chega a ser exibida comercialmente – o custo é amortizado apenas na produção, através de incentivos fiscais com dinheiro público; dos filmes brasileiros exibidos – que atingem menos de 1% da população -, dois ou três títulos concentram mais de 75% da renda total.

Essa realidade abre espaço para questionamentos a respeito dessa retomada do cinema nacional. Nesse sentido, Barone (2008, p. 6) acrescenta que, “como a permanência dos lançamentos nacionais nas salas é determinada pela venda de ingressos, há uma sinalização clara de um desinteresse do público pelos lançamentos nacionais, o que torna o cenário ainda mais complexo”. Afirma, dessa forma, que existe além do mercado ser estabelecido pela tensão entre os fatores político-institucionais e tecnológicos, o desafio do alcance do público.

Numa realidade em que é necessário buscar a sustentabilidade do produto nacional, desvalorizado frente ao estrangeiro, competindo com modelos *multiplex* de exibição importados, especialmente os grupos Cinemark e UCI, e com a concentração nos grandes centros urbanos, o cinema nacional precisou encontrar alternativas para atingir seu público. Verifica-se, dessa forma, e como destaca Barone (2008), que

Nos últimos anos, há no Brasil experiências voltadas para a criação de um circuito de exibição digital periférico, baseado na tecnologia do vídeo doméstico. Pontos de Cultura, Programadora Brasil, cineclubes, pequenas salas. Vídeoprojetor com home theater e DVD player e ingressos a um real. As *majors* são frontalmente contrárias a esses circuitos baseados no DVD, já que são cópias para uso doméstico e não licenciadas para exibição pública. Mas os circuitos periféricos são uma tendência que acompanham as transformações do consumo de obras audiovisuais pela via tecnológica no mundo contemporâneo.

Percebe-se, assim, que, ao longo da história do cinema nacional, as alterações que aconteceram nessa indústria, seja pelas modificações da realidade nacional, por agregar novos atores nessa indústria, pelas políticas públicas, influenciaram na construção da realidade atual. Se novas temáticas foram contempladas, se em seu próprio território o cinema nacional teve que encontrar seu espaço, se novos modos de produção e exibição foram buscadas, tudo reflete a busca de fazer do cinema nacional um reflexo de sua cultura, influenciado e influenciando a sociedade brasileira. Afinal, destaca Melo (2009, p. 73), “se a cultura é espaço de diversidade, produzir cinema no Brasil é relevante porque estimula o sentimento de identidade dos indivíduos e o respeito à diversidade da arte nacional”.

Na seção a seguir, será apresentado um histórico das políticas culturais do Brasil, além das posturas assumidas pelos governos em relação à cultura nos diferentes contextos, de modo a enfatizar suas implicações para o cinema nacional.

### **2.3 Papel do Estado e as Políticas Culturais**

Pensar em um cinema no Brasil certamente envolve pensar em cultura e nas políticas públicas aqui implementadas, pois o cinema no país se caracteriza pela utilização de recursos externos (patrocínio privado ou patronato público) para garantir sua produção e sua diversidade, como destaca Melo (2008). Partiremos, assim, de uma compreensão do que são as políticas culturais, das alterações responsáveis por influenciar o cinema nacional e da atual configuração cinematográfica brasileira. Serão enfatizadas neste estudo as políticas culturais empreendidas pelo governo Lula, no período entre 2003 e 2010, fazendo um resgate dos fatores relevantes das políticas anteriores, no sentido de compreender a atual conformação das diversas organizações no campo do cinema. A escolha de revisar as políticas desse período se deu a partir da verificação de ações que viabilizaram e intensificaram as atividades dos cineclubes no país, o que promoveu alterações no setor cinematográfico brasileiro.

As políticas públicas culturais, segundo Saraiva (2007), servem de instrumento para os governos promoverem a cultura de e para um povo, o que permite o contato com diversas formas de se ver a realidade. Rubim (2007) adverte que as políticas culturais devem contemplar algumas dimensões analíticas, dentre as quais se destacam noção de política; esclarecimento do conceito de cultura; formulações e ações desenvolvidas ou a serem

implementadas; objetivos e metas; delimitação e caracterização dos atores; elucidação dos públicos pretendidos; instrumentos, meios e recursos acionados (humanos, legais, materiais, financeiros); momentos acionados do sistema cultural; e interfaces pretendidas e acionadas. A articulação entre estes componentes é responsável pela consistência das políticas culturais, o que se reflete diretamente em como ela irá atingir a sociedade.

Vale destacar, porém, que a compreensão do conceito de cultura e o estabelecimento das políticas culturais não são decorrentes apenas do posicionamento do Estado em relação a ela, mas da articulação dos interesses dos mais diversos atores, de seus entendimentos e de suas práticas. As políticas culturais devem, então, estimular e assegurar que o fluxo de bens e atividades culturais seja de qualidade estética ou científica; que se tenha variedade suficiente para toda a sociedade; que se reafirmem identidades particulares da nação e não uma forma globalizada de cultura; e que valores sejam transmitidos aos cidadãos. Ou seja, as políticas culturais devem ir muito além da simples produção de cultura, mas ter a preocupação de como e quem a cultura produzida vai atingir, e os desdobramentos disso.

De acordo com Durand (1996), as políticas culturais devem seguir quatro princípios para que seja democrática: qualidade, diversidade, preservação de identidades e disseminação de valores. É dentro desse contexto de diversidade e preservação de identidades que nesse trabalho será discutido o campo do cinema, suas transformações e implicações.

Inicialmente, a compreensão de cultura estava ligada à idéia de educação, e foi dessa forma que o governo passou a tratar o que seriam as políticas culturais. As primeiras políticas públicas que influenciaram o cenário cinematográfico brasileiro foram as implementadas por Getúlio Vargas, na década de 1930. A criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) foi um impulsionador de documentários de curta-metragem. Além disso, implantou a “cota de tela”, numa primeira preocupação com o cinema nacional frente ao norte-americano, como destaca Matta (2010).

Vale ressaltar a criação da Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme – no ano de 1969, como o grande marco do intervencionismo estatal no cinema. Macedo (2006, p. 137) ressalta que “a criação da empresa estatal garante à produção de longas metragens uma forma de financiamento mais segura e dá origem a uma safra volumosa e rica, sem aceitar rótulos, busca fundamentalmente conquistar o mercado brasileiro para o filme brasileiro”. Como destaca o autor, foi uma preocupação em investir no produto cinematográfico brasileiro, incentivando não apenas a produção, mas também o “consumo” de filmes nacionais, levando à maior parcela da população possível. Nesse contexto, grandes filmes são lançados e a produção cinematográfica nacional bate sucessivos records. Em 1976 é criado o Conselho

Nacional de Cinema – o Concine – com um papel de fiscalização e normatização. O Concine foi responsável por ampliar as atribuições da Embrafilme, agora uma agência financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes nacionais.

Ao longo da década de 1980, porém, ocorreram diversas alterações na área cultural, a começar pela criação em 1985 do Ministério da Cultura (MinC), através da unificação de instituições voltadas à preocupação cultural, o que influenciou na incorporação de uma nova concepção à Constituição Federal. Assim, o MinC nasce sob o entendimento de que a cultura é uma área fundamental, e que precisa de autonomia: “a cultura, ademais de elemento fundamental e insubstituível na construção da própria identidade nacional é, cada vez mais, um setor de grande destaque na economia do País, como fonte de geração crescente de empregos e renda” (MINC, 2007). Barbosa, Ellery e Midlej (2009, p. 247) lembram que “nas Constituições brasileiras anteriores à de 1988, a cultura aparece inserida em capítulos ligados a direitos, mas é tratada de forma ampla, no tocante aos direitos individuais e sociais, e nos artigos referentes à educação e à família”.

Até então, enfatiza Brasil (2010), a política cultural não contemplava as dimensões simbólica, econômica ou cidadã, o que se refletia na inexistência de ações e programas para ampliar o acesso da sociedade ao consumo cultural. Rubim, (2007, p. 2), ao tratar da cultura como um dispositivo secular, afirma que “inicialmente associado às elites e aos interesses dominantes, paulatinamente, [...] passa a ser conformado por expedientes democráticos, que implicam na construção de hegemonia e o colocam na cena política como condição vital para a direção da sociedade”. Desse modo, política e cultura se articulam para o direcionamento intelectual e moral do país.

A cultura é, assim, incorporada à Constituição de 1988 como um modo de promover a qualificação dos processos de desenvolvimento através da ampliação dos espaços públicos de troca, interação e formação da cidadania, disponibilizando-a como recurso na formação das capacidades individuais e coletivas da população. Ela “passa [...] a ser concebida como recurso estratégico para a promoção da qualidade de vida, da valorização da diversidade e do sentido de pertencimento e auto-estima de pessoas e comunidades, tanto quanto da cidadania e da promoção dos direitos culturais” (IPEA, 2008, p. 132). O que se complementa com a afirmação de Rubim (2007) de que uma das metas pretendidas pelas políticas públicas de cultura se refere sempre ao desenvolvimento da cultura simultaneamente à configuração de uma nova cultura política, que aprecie e assegure a cidadania cultural.

Em relação ao cinema, a década de 1980 também é responsável por inúmeras alterações, como destaca Matta (2010, p. 44):

Vieram o acirramento da competição com as mídias de exibição doméstica (TV e vídeo) e a crise do mercado de salas de exibição, novas e mais agressivas estratégias de lançamento das *majors* [...], o acirramento da crise econômica nacional e as críticas apontando a ineficiência do modelo de atuação da Embrafilme, cuja defasagem estrutural podia ser verificada ao se constatar que as estratégias competitivas na indústria cinematográfica já não podiam mais ser pautadas apenas no mercado de salas de exibição.

Assim, quando o presidente Collor assume, no ano de 1990, a Embrafilme é extinta, juntamente com o Ministério da Cultura. Sua eliminação é decorrente da má fase apresentada na década anterior, decorrente de sua inoperância, da má gestão administrativa, do favoritismo e do não cumprimento de compromissos (MARSON, 2006). O modelo adotado por ela já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela própria opinião pública, mas sua não substituição por uma nova política para os filmes impactou bruscamente na produtividade nacional.

O Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria da Cultura diretamente vinculada à Presidência da República, situação revertida em 1992. Durante esta década, os agentes culturais se movimentam de modo a consolidar as políticas culturais do país, passando por um processo de reorganização, adotando programas e mecanismos estáveis de fomento às atividades culturais. Dentro desta lógica, atividades como “a modernização dos museus nacionais, os programas do patrimônio histórico, artístico e cultural, a recente política do patrimônio imaterial e a política para o cinema merecem acento pelas inovações institucionais que significaram” (SILVA, 2007, p. 17). Com o *impeachment* do presidente em 1993, as pressões da classe cinematográfica e de setores organizados da sociedade fizeram com que o governo federal fizesse alterações nas políticas culturais.

Até o ano de 2002, a única política cultural brasileira era a renúncia fiscal promovida pela Lei Rouanet, que envolvia recursos públicos através da renúncia de impostos: “a política de incentivos fiscais adotada, inicialmente em 1985 e depois em 1993, deixou que empresas abatessem percentual do imposto de renda devido ao Tesouro Nacional, na condição de que estimulassem a entrada significativa de recursos privados nas áreas de produção cultural” (BARBOSA; ELLERY; MIDDLEJ, 2009, p. 275). De acordo com Silva (2007, p. 22),

Desde a extinção da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) em 1990, o cinema não dispunha de mecanismos institucionais de estímulo público à produção e ao financiamento. A partir de 1993, os problemas de financiamento para o cinema foram parcialmente resolvidos com as leis de incentivo, ainda que algumas das características da captação de recursos via incentivos fiscais para a área, sobretudo o tempo de produção muito longo, tenham frustrado as expectativas do público e dos investidores quanto aos



resultados da aplicação dessas verbas. Ainda assim, conseguiu-se alavancar de maneira importante a produção audiovisual brasileira.

A Lei Rouanet, criada em 1991, atualizada em 1995 e responsável pela criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), baseia sua atuação no tripé Fundo Nacional de Cultura (FNC), Incentivos a Projetos Culturais e Fundos de Investimentos Cultural e Artístico (Ficart). Esta lei, defendida como uma via de incentivo às atividades artístico-culturais do Brasil durante o governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), é apenas um mecanismo de renúncia fiscal, possuindo uma visão limitada no que se refere ao campo da política cultural.

Ela é destinada a “estimular investimentos e doações à produção de tipo de bem cultural. No caso do cinema, pelos parâmetros da Lei Rouanet, essa atividade pode ser financiada através do *Incentivo a Projetos Culturais*, isto é, pelo investimento do contribuinte dedutível do imposto de renda” (MARSON, 2009, p. 44). Esta lei foi bem aceita no meio cinematográfico, apesar desse mecanismo de patrocínio ser considerado insuficiente para reerguer o cinema nacional, totalmente desestruturado e desarticulado no momento.

A Lei do Audiovisual, criada em 1993 e revisada no ano de 1996, por sua vez, se destina a projetos cinematográficos de produção independente e a projetos da área audiovisual de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica (SILVA, 2007). De acordo com Melo (2008, p. 904), a Lei do Audiovisual “vislumbrava a possibilidade de autonomia da indústria do cinema brasileiro após dez anos de sua vigência. Entretanto, isso não ocorreu na prática e somente a manutenção de leis de incentivo tem garantido a sobrevivência e o desenvolvimento do setor na atualidade”.

O lançamento da Lei do Audiovisual também movimentou o meio cinematográfico, aumentando o volume de produção nacional. Essa legislação estimulou a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente através da aquisição das cotas dos futuros direitos de comercialização das obras audiovisuais. O que Marson (2009) apresenta, porém, é que essa articulação trouxe, mais uma vez, a característica do cinema de autor, evidenciando o desinteresse com os outros elos da indústria cinematográfica, tais sejam a distribuição e a exibição.

Como destaca Silva (2007), as leis de incentivos fiscais – Rouanet e do Audiovisual – tomaram montantes significativos de recursos para o financiamento de projetos culturais, fossem eles provenientes da renúncia fiscal ou de aportes adicionais das empresas financiadoras. Críticas bastante fortes às leis de incentivo foram feitas, em relação a não

criação de “um mecenato independente dos recursos públicos” (BARBOSA; ELLERY; MIDDLEJ, 2009, p. 276), o que acabou por enfraquecê-las ao longo do tempo.

Em 1999, o Ministério da Cultura sofre transformações – seus recursos são ampliados e sua estrutura reorganizada. Para o cinema, mais um programa é lançado, com o intuito de servir como incremento e articulação da produção, comercialização e distribuição dos filmes nacionais, de modo a torná-los mais competitivos – o programa Mais Cinema (1999-2000). Isso seria possível, como destaca Silva (2007, p. 23) “por meio do financiamento de filmes brasileiros para exportação via Programa de Financiamento às Exportações/Banco do Brasil (Proex/BB) e da inclusão do cinema, a partir de 1998, nas treze metas do Programa Brasileiro de Produtividade e Qualidade (PBPQ)”.

No biênio 2001-2002 é criada a Agência Nacional do Cinema Brasileiro (Ancine), do Conselho Superior de Cinema e a reestruturação do financiamento da produção de cinema, som e vídeo, através de uma reconfiguração do papel da administração pública no que diz respeito ao audiovisual. Como destaca Silva (2007), isso não ocorre sem divergências e conflitos, optando-se por uma ação interministerial em favor do fomento da produção nacional cinematográfica em moldes industriais. Dessa forma, a Ancine permanece no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), devendo o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria do Audiovisual (SAV), dedicar-se ao fomento da produção independente (curtas e documentários).

Em relação ao cinema, então, a Lei do Audiovisual se mostrou como a principal política pública de apoio à distribuição até 2006. Neste ano, ela sofre alterações, o que a aproximou da lógica do mecenato, antes característica da Lei Rouanet. Assim, com essa busca incessante dos produtores atrás de financiadores, acaba por fazê-los confundir políticas culturais com leis de incentivo, o que aproximou ainda mais esse campo da lógica de mercado. Como destaca Melo (2008, p. 909), é importante que a cultura não seja dependente da economia, ou seja, não pode ser o mercado o único regulador da produção cinematográfica nacional: “se a cultura é espaço de diversidade, produzir cinema no Brasil é relevante porque estimula o sentimento de identidade dos indivíduos e o respeito à diversidade da arte nacional”.

A polêmica dessas políticas públicas culturais, como destaca Saraiva (2007), dizia respeito ao quanto os interesses empresariais visariam o bem comum a toda sociedade (objetivo de uma política cultural). Isso porque o Estado, legitimado pela sociedade, tem como papel atender ao imperativo de cidadania pela promoção da igualdade de direitos a toda

a sociedade, respeitando as distinções, o que se confronta com o perfil da iniciativa privada, que pode buscar atingir seus próprios interesses ou de parte da sociedade.

Assim, para Turino (2009, p. 309), na atualidade, vêm-se buscando “construir uma política cultural mais abrangente, com muita ênfase na discussão da economia da cultura e no aprofundamento das políticas culturais identitárias”. Essa é a característica marcante do governo do presidente Lula, que promoveu alterações nas políticas culturais que influenciaram diretamente na configuração cinematográfica nacional, como tratado a seguir.

### 2.3.1 POLÍTICAS CULTURAIS DO GOVERNO LULA E O CINEMA NACIONAL

Ao assumir o desafio de lidar com a grande heterogeneidade da população e com as desigualdades sociais, o governo Lula assume acesso e democratização como valores básicos de suas políticas (IPEA, 2007). Essa preocupação se mostrou bastante manifesta em relação à cultura e às políticas culturais, vislumbrada a partir da reestruturação no Ministério da Cultura no ano de 2003 (BRASIL, 2010). Nesse sentido, o Governo Federal passa a ter como compromisso valorizar a diversidade cultural e regional, desenvolvendo as artes e as linguagens e apoiando diretamente os projetos culturais de comunidades, grupos e artistas, de modo a afirmar o papel do Estado no enfrentamento da exclusão cultural.

Turino (2009, p. 305) complementa que “o conceito de cultura adotado na gestão do ministro Gil, foi de fato, além da arte, pois se percebeu a cultura ao mesmo tempo enquanto expressão simbólica, economia e cidadania. Esse é o tripé que sustenta a política do Ministério da Cultura desde 2003”. Com essa compreensão, as políticas culturais não se referem apenas aos conceitos de belas-artes e belas-lettras, como destacam Barbosa, Ellery e Midlej (2009), mas às condições e formas de vida de toda a sociedade, as formas de participação, expressão e criatividade no contexto social.

Assim, Gilberto Gil alterou a agenda política do Ministério da Cultura, que teve sua reestruturação aprovada, abriu inúmeras frentes de trabalho e de discussão sobre o papel da cultura, da gestão pública e das políticas na sociedade contemporânea, tendo como compromisso a afirmação de um novo papel do Estado em relação às políticas culturais. Apenas restava empreender esforços para que política e ações culturais se tornassem efetivas, como destaca Calabre (2009).

Visando promover a universalização do acesso à produção e o consumo de bens e serviços culturais no Brasil, a partir de 2003, passou-se a discutir o Plano Nacional de Cultura. Dentre as ações propostas por tal Plano, destacam-se: o estímulo à criação artística; a democratização das condições de produção; o oferecimento de formação profissional; a preservação do patrimônio; bem como a difusão dos valores culturais (PORTAL, 2011).

Nesse sentido, no ano de 2004, o Governo Federal estabelece o Sistema Nacional de Cultura (SNC), tendo por objetivo descentralizar e organizar o desenvolvimento cultural no país. Desse modo, integrando os governos federal, estaduais e municipais, pretende-se dar maior continuidade aos projetos culturais, independente da alternância governamental, contribuindo ainda com o acesso de uma maior parcela da população a atividades culturais.

O SNC pode ser entendido como “um modelo de gestão criado pelo Ministério da Cultura para estimular e integrar as políticas públicas culturais implantadas pelos governos federal, estadual e municipal, que pretende melhorar as ações de articulação, gestão e circulação de informação entre as entidades e a sociedade civil” (GOVERNO DE MINAS *online*, 2012).

O governo do presidente Lula foi ainda responsável por apresentar o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, mais conhecido como Cultura Viva, com o objetivo de estimular e fortalecer uma rede de criação e gestão cultural, a partir dos chamados “Pontos de Cultura”. Tais Pontos são entendidos como “iniciativas que envolvem comunidades em atividades de arte, cultura, educação, cidadania e economia solidária”, e estendem suas ações às mais diversas esferas culturais (CULTURA *online*, 2011).

Concebido no ano de 2007, “como parte da Agenda Social do Governo Federal, o Programa Mais Cultura é herdeiro e síntese do pensamento, das políticas e das ações culturais implementadas na gestão 2003-2010” (BRASIL, 2010, p. 283). Esse programa, conhecido como PAC Cultural, tem como missão concretizar espaços que articulem agentes e ações, e que propiciem o acesso e a manutenção criativa da diversidade cultural nas cidades brasileiras. Instituído pelo Decreto número 6.226, se destina a criar espaços para a produção e a democratização do acesso à cultura. Ele reconhece a cultura como uma necessidade básica, um direito de todos os brasileiros, uma economia importante para o desenvolvimento do país e uma política de Estado estratégica na Agenda Social do Governo. Em documento, o IPEA (2008, p. 132) acrescenta:

O PAC Cultural está organizado em torno de três diretrizes: garantir o acesso a bens culturais, oferecendo meios para a expressão simbólica, a promoção da auto-estima e a inclusão social; qualificar o ambiente social das cidades,

com a ampliação da oferta de equipamentos e meios de acesso à produção e à expressão cultural; e gerar oportunidades de trabalho, emprego e renda.

O governo entende como indispensável investir e incentivar a cultura no país, visto que a grande maioria da população não tem ou busca acesso pela própria realidade socioeconômica. Mas vale a ressalva de que “o aumento da produção de bens culturais não implica disseminação de *habitus* de consumo ou de práticas culturais. Em muitos casos significa que poucos consomem ou praticam mais” (IPEA, 2007, p. 129), e é nesse ponto que o governo pretende investir com esse programa.

O Programa Mais Cultura reconheceu a cultura como necessidade básica, promovendo a inclusão e a valorização de suas mais diversas expressões. Aliando questões de necessidade básica, direito dos cidadãos, fator econômico e política como estratégia social, o Programa se estrutura sobre três dimensões que se articulam, buscando a ampla participação da sociedade civil e dos poderes públicos – Cultura e Cidadania, Cultura e Cidades, e Cultura e Economia (MAIS CULTURA, 2009).

Assim, estruturado sobre este tripé, o Programa Mais Cultura visa interferir nos múltiplos contextos da sociedade brasileira. Como destaca Brasil (2010, p. 283), ‘Cultura e Cidadania’ contempla o protagonismo cultural, as identidades e a diversidade; ‘Cultura e Cidades’ está voltado para a qualificação do ambiente social, com criação de infraestrutura nos diversos territórios; enquanto ‘Cultura e Economia’, focado nas questões de ocupação, renda, emprego e financiamento da cultura, como descrito a seguir.

Na vertente Cultura e Cidadania, o governo pretende promover a melhoria da qualidade de vida, valorizar e fortalecer a diversidade cultural e ampliar o acesso a bens e serviços sociais, o que deve ocorrer através de ações dos Pontos de Cultura, do Cine Mais Cultura, conteúdos para a TV pública, de Espaços de Brincar, Pontos de Leitura, Agentes de Leitura e do Vale Cultura.

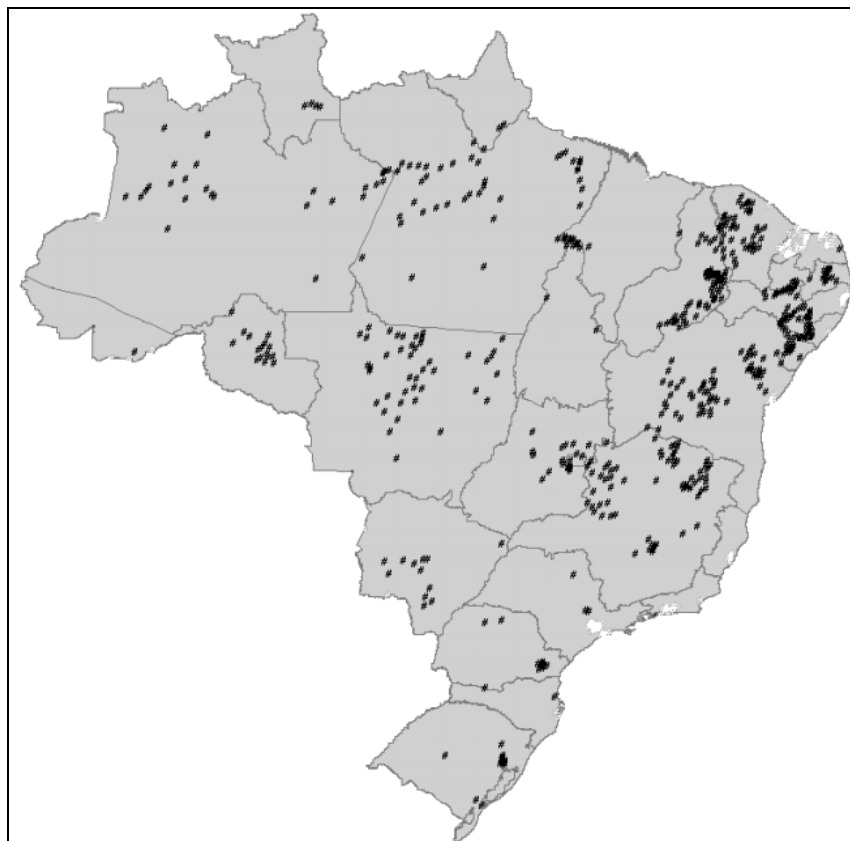
A vertente Cultura e Cidades, por sua vez, buscará qualificar o ambiente social das cidades, por meio da construção, reforma, modernização e adaptação de espaços culturais; democratizar o acesso a equipamentos culturais e atrair, principalmente, as populações de áreas menos favorecidas. Essas ações seriam realizadas a partir dos Espaços Mais Cultura, as Bibliotecas e os Pontos de Memória.

Por fim, a vertente Cultura e Economia pretende, através dos Microprojetos Mais Cultura, do Microcrédito Cultural e da Promoart (Promoção do Artesanato de Tradição Cultural), gerar oportunidades de emprego e renda para trabalhadores, micro, pequenas e médias empresas do mercado cultural brasileiro; incorporar progressivamente a parcela

informal de trabalhadores da cultura na economia formal; e disponibilizar acesso a créditos e meios de circulação e veiculação de bens e serviços culturais.

Apesar da grande relevância de todas as ações pautadas pelo governo no Programa Mais Cultura, expostas anteriormente, uma será mais explorada neste trabalho – o Cine Mais Cultura. Através de uma parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), o programa integra, amplia e intensifica a utilização do audiovisual nas soluções para os desafios impostos para o Brasil no setor da cultura (BRASIL, 2010).

Tais ações conjuntas ocorrem no sentido de uma maior integração sociocultural das regiões do país e do fortalecimento da difusão audiovisual, por meio de formação e aprimoramento dos cineclubes e exibidores não comerciais. Assim como o Programa Mais Cultura, o foco maior do Cine Mais Cultura está fora dos grandes centros urbanos e em suas periferias, o que pode ser visualizado no mapa dos Territórios da Cidadania<sup>1</sup>, apresentados na Figura 3.



**FIGURA 3: Territórios da Cidadania.**  
**FONTE:** Mais Cultura (2010).

<sup>1</sup> "O Territórios da Cidadania tem como objetivos promover o desenvolvimento econômico e universalizar programas básicos de cidadania por meio de uma estratégia de desenvolvimento territorial sustentável" (TERRITÓRIOS, 2010). No Rio Grande do Sul, quatro territórios fazem parte do programa – Médio Alto Uruguai, Noroeste Colonial, Região Central e Zona Sul do Estado.

Os cineclubes criados constituem uma rede de Cines Mais Cultura, sendo dotados de equipamento, programação e capacitação em gestão audiovisual, como destaca Brasil (2010, p. 314):

Através de editais e parcerias diretas, a iniciativa disponibiliza equipamento audiovisual de projeção digital, obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios, de acordo com os indicadores utilizados pelo Programa Territórios da Cidadania.

Tendo apresentado a trajetória das políticas culturais, faz-se necessário apontar uma importante atividade, que vem sendo preocupação do governo e de outras instituições – o cineclubismo. Isso porque os cineclubes, com sua atuação marcante no campo cinematográfico, se mostram como um importante ator, sendo suas preocupações concernentes com a atual realidade cultural brasileira.

#### **2.4 História e Articulações do Cineclubismo Brasileiro**

Analisando as Políticas Nacionais de Cultura, percebemos que existe uma preocupação do governo em não apenas dar lugar à produção cinematográfica brasileira, mas em se voltar também para a exibição do que aqui é produzido. Além disso, formar uma massa crítica é um investimento na população como um todo e a utilização dessa forma de expressão cultural como modo de bem-estar para a população brasileira. O que se viu especialmente no Cine Mais Cultura, braço do Programa Mais cultura, é um incentivo na criação, ampliação e manutenção do movimento cineclubista.

Podemos entender o cineclubes como uma organização de pessoas que se vinculam para a análise de obras cinematográficas de forma coletiva, de maneira democrática e participativa (FIGUEIREDO, 2006). Apesar do dicionário definir cineclubes como uma associação de apreciadores de cinema para fins de estudo e debates e para a exibição de filmes selecionados, a imprensa e até mesmo o senso comum alteram esse sentido e entende, de forma pejorativa, que o cineclubismo é uma atividade cultural de lazer, promovida por algum *nerd* ou amante juvenil do cinema (MACEDO, 2006). O autor ainda acrescenta a impressão popular de ser o cineclubismo um movimento fechado e elitista, apreciação incentivada pela palavra clube. Porém ressalta que, em sua época, o termo designava seu caráter associativo e

democrático, e não a exclusão, como era pensado. Acredita-se que o movimento cineclubista seja uma forma de participação que, embora mais buscada pelos amantes da sétima arte, deseja ter um caráter inclusivo da sociedade, o que se mostra através de suas sessões abertas e da divulgação de suas atividades para a sociedade em geral.

Para Clair (2008, p. 20), “este movimento cultural teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes, por ter como prática fundamental a pesquisa e o debate – por ser um espaço de construção intelectual e de formação coletiva”. Essa idéia se complementa, diz Figueiredo (2006), com a afirmação de que o cineclube é um lugar de formação do senso crítico, um espaço para discussões não apenas sobre o audiovisual, mas também de temas como o direito à diversidade cultural, a democratização e o acesso a novas tecnologias. Como acrescenta Correa Jr. (2007, p.12), o que grupos de intelectuais queriam

Historicizar as obras e educar o espectador, formando assim, um público capaz de reconhecer e analisar com perspectiva histórica e estética aquilo que via na tela, e assim pensar criticamente o passado e seu próprio presente. Era preciso, na visão desses intelectuais, criar novas possibilidades para a utilização política e cultural do cinema, libertando o espectador do seu mero culto da distração.

No *Pequeno Manual do Cineclube*, escrito por Macedo (2006), afirma-se que três características juntas distinguem o cineclubismo de qualquer outra atividade com cinema e, ao mesmo tempo, abrangem uma gama de formas e ações que os cineclubes desenvolveram nos mais diferentes contextos. São elas: 1) não ter fins lucrativos, 2) ter uma estrutura democrática e 3) ter um compromisso cultural ou ético.

Pode-se pensar, porém, que o cineclubismo, tendo que obedecer a premissas e ter suas atividades baseadas em estatutos e regulamentos, vai contra o princípio democrático de sua criação, vendo nessas características burocráticas um engessamento no seu modo de atuar e refletir. Torres (2007, p. 39), ao falar sobre administração pública, analisa essa relação entre democracia e burocracia, e justifica a necessidade de haver limites, visto que é necessário uma leitura realista sobre o controle social, a mobilização e a organização da sociedade civil e seus impactos sobre a administração pública. O autor ressalta também ser necessária a cobrança por transparência e participação, apesar do estabelecimento de limites para que a capacidade da sociedade em decidir sobre os destinos da administração pública não se torne cética. Assim, essas características não se assinalam como um constrangimento ou uma limitação, mas como uma maneira de, através da estruturação do movimento cineclubista, consolidar a possibilidade dele ser criativo e não estagnar, como destaca Macedo (2006).



Acrescenta-se a isso o movimento cineclubista ter se constituído com fins culturais, éticos, políticos, estéticos e religiosos, buscando de alguma forma contribuir para a comunidade na qual está inserido, além de produzir e modificar a cultura. Percebe-se, assim, que o cineclubista vai muito além de sua estrutura física, sendo antes de tudo um movimento de junção de idéias e de pessoas. Para Clair (2008, p. 21),

[...] o movimento cineclubista, dentre outros, através do trabalho de pesquisa realizado pelas equipes que formavam os cineclubes, constituiu-se num lugar de produção, aquisição e divulgação de conhecimentos, materializados no momento do debate. Momento este de troca, de diálogo entre diferentes sujeitos, instituindo um movimento dialético entre pensar e fazer, que configurou experiências formadoras para os envolvidos neste processo.

Percebe-se, dessa forma, que o cineclubismo possibilitou aos seus protagonistas a criação de um espaço de discussão e a produção de um saber mais plural, que vai além do saber instituído e legitimado (CLAIR, 2008). Como destaca Correa Junior (2007, p. 9), o conceito de cineclubista é “sobretudo político, o que em princípio (malgrado todas as contradições), dava uma cor democrática às atividades dessas entidades, pelo fato de que os mais diferentes setores da sociedade, tinham ou puderam ter representações nesse tipo de atividade”.

Data de 1920 a existência do primeiro cineclubista, na França. Nesse momento, os cineclubes surgiam para estabelecer e ampliar o contato das vanguardas artísticas com a intelectualidade, se estendendo ao público, uma das exclusivas características dessa nova arte: convergia aos milhares, diariamente, às salas de exibição (Macedo, 2006). O aparecimento do movimento cineclubista se dá num contexto de afirmação do cinema como arte, como destaca Lunardelli (2000), o que se distingue do momento de sua criação técnica.

No Brasil, por volta de 1917, já existia uma atividade bastante típica, mas não formalmente denominada cineclubista, desenvolvida pelo grupo Paredão, que se reunia para debater filmes no Rio de Janeiro. Como destaca Macedo (2006, p. 74), “foi ali que nasceu um *comprometimento com o cinema* e uma *atividade crítica estimuladora* que vão constituir a essência do relacionamento do cineclubismo brasileiro com o cinema e, em especial, com o cinema brasileiro”. Perto de 1926, também se tem registros de movimentos em São Paulo, mas o *Cine Club São Paulo* se caracterizava como uma sala de jogo que apenas mesclava a exibição de filmes a suas atividades.

Ao relacionar o movimento cineclubista a um comprometimento com o cinema e a uma atividade crítica estimuladora, pode-se pensar em uma preocupação não apenas voltada à exibição, mas à reflexão sobre cinema e sobre a realidade nacional, o que ampliaria o alcance

de suas atividades também às comunidades a que pertence. Isso poderia ser visto tanto pelas mudanças culturais empreendidas pelo movimento cineclubista quanto às alterações comportamentais percebidas na sociedade por ele afetada.

Correa Junior (2007, p. 12) destaca que educar o espectador significava formar um público que reconhecesse e analisasse de maneira histórica e estética aquilo que via na tela, e que pudesse, assim, “pensar criticamente o passado e seu próprio presente. Era preciso, na visão desses intelectuais, criar novas possibilidades para a utilização política e cultural do cinema, libertando o espectador do seu mero culto da distração”. Essa necessidade de análise é uma questão que ultrapassa os moldes cinematográficos, mas ampara todo o sistema cultural, como destaca Rubim (2007, p. 14):

Um sistema cultural não pode ter vigência também sem que elementos culturais (criados, difundidos, preservados e intercambiados) sejam submetidos a um crivo de discussão e avaliação públicas. Aos analistas, críticos, estudiosos, investigadores e pesquisadores é destinada esta função. A reflexão anima a vida, legítima e questiona idéias e práticas, possibilita trocas culturais. Enfim, é parte igualmente indispensável à dinâmica viva da cultura. A liberdade e a efetivação da avaliação e da discussão estão intimamente associadas à qualidade do campo cultural.

Como destaca Macedo (2006, p. 75), “é com a fundação do Chaplin Club, em 13 de junho de 1928, que convencionamos estabelecer o nascimento do cineclubismo brasileiro. Faz sentido: o Chaplin Club foi o que primeiro constituiu estatutos e manteve uma atividade sistemática e coerente”. Contava com um ambiente intelectual que, aliada à sua programação, muito favoreceu a formação da cultura cinematográfica nacional. Além disso, o cineclubes publicou a revista *O Fã*, com ensaios e uma intensa discussão estética sobre cinema, o que inspirou diversos outros cineclubes e cinematecas, como a Estação Botafogo (Gatti, 2005).

Posterior a ele, a trajetória do cineclubismo tem um vácuo até o surgimento do Clube de Cinema de São Paulo, datado de 1940, seguindo a mesma tendência estética. Defendia o cinema como forma de manifestação artística e cultural, e não apenas como entretenimento, como destaca Coelho (2009), e pretendia elevar o nível crítico do público de cinema, divulgar suas discussões e constituir um acervo sobre cinema.

Depois disso, diversos cineclubes foram sendo criados no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, no Ceará, até que em 1948 surge no Rio Grande do Sul, o Clube de Cinema de Porto Alegre. Ele “não surgiu de um encontro obscuro de alguns iluminados. Cinquenta e três pessoas, entre jornalistas, artistas, escritores, poetas, intelectuais, professores, assinaram a lista de presença na reunião de fundação” (LUNARDELLI, 2000, p. 26), e expuseram a intenção educativa do cineclubes de contribuir para a coletividade.

A autora acrescenta que as atividades desse cineclube permitiram que a sociedade de modo geral tivesse acesso a um conhecimento específico sobre o universo do cinema, englobando sua história, a linguagem utilizada, o sistema de realização, as funções e a importância de cada membro da equipe de filmagem. Essas atividades iam ao encontro de um dos principais artigos de seu estatuto, quando o cineclube se propunha a desenvolver o estudo, a defesa e a divulgação da arte cinematográfica. Atualmente, o Clube de Cinema de Porto Alegre é o cineclube mais antigo do Brasil em atividade; ele atua num sistema de cooperação com organizações para utilização de suas salas de cinema. Como um característico cineclube, além da exibição anual média de 90 filmes, o CCPA se envolve em mostras, debates e festivais, especialmente em parceria com outros cineclubes e cinematecas da América Latina.

Clair (2008, p. 54) nota que desde o princípio de suas atividades, o cineclubismo esteve ligado à trajetória do cinema nacional de diversas formas: “nos estudos de cinematografia brasileira e estrangeira, na crítica às formas de produção e distribuição do filme nacional, na necessidade de se criar um público para o cinema brasileiro, além de ter sido sempre um espaço de formação de futuros cineastas”. Vale ressaltar também a preocupação em valorizar os diretores, autores e as grandes obras do cinema.

Com o tempo, o movimento cineclubista passa a contemplar atividades religiosas, numa tomada de posição por parte da Igreja Católica, com grande disseminação da cultura cinematográfica. Com a criação de cineclubes católicos em escolas, seminários e em instituições laicas sob a influência da igreja, sua atuação passou a ser forte no movimento cineclubista, chegando a ser responsável pela metade dos cineclubes existentes no país. Para a padronização dessa atuação, um método foi criado pela Igreja. Como destaca Macedo (2006), ele baseava-se na promoção dos princípios cristãos, na observância de seu aproveitamento pelo cinema e na educação do público. Os cineclubes católicos eram vistos como um espaço de grande riqueza de discussões, visto que o embate entre católicos e leigos era recorrente na análise dos filmes e do cinema em si.

Esse espaço era disputado com o cineclubismo laico, que ganhou força com grandes nomes do cineclubismo, da crítica e do cinema nacional, promovendo a integração entre seus estados. Nesse momento, havia uma grande atuação de grupos de esquerda no movimento cineclubista, especialmente dos comunistas, sob a influência dos trotskista e da tradição cineclubista francesa.

Paralelo a isso, destaca Macedo (2006), no ano de 1956, foi fundado em São Paulo o Centro dos Cineclubes na sede da Fundação Cinemateca Brasileira, presidido por Carlos Vieira. Era a primeira entidade representativa de cineclubes, e tinha como intenção inicial dar

apoio e orientação aos cineclubes de todo o país, mas a evolução do movimento nas regiões rapidamente supera essa intenção. Uma das atividades desenvolvidas por ele foi a Jornada dos Cineclubes Brasileiros, de caráter itinerante, que se repetiu por diversas vezes por todas as regiões do território nacional. As Jornadas ocorriam em congressos anuais ou bianuais, conforme a época (descrição no Apêndice A), e eram consideradas a grande conquista democrática dos cineclubes.

Algumas dessas Jornadas tiveram importante papel na configuração do movimento cineclubista brasileiro. Na III Jornada é decidida a criação de um Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), e uma comissão provisória é eleita. A VII Jornada é realizada às vésperas do Ato Institucional 5 (AI-5), e seus dados mostram o efeito da Ditadura no movimento cineclubista. No ano de 1968, segundo dados de Macedo (2006), existiam cerca de 300 cineclubes em atividade no país; em 1969, com as pressões para o desmantelamento das mais diversas instituições no país, esse número caiu para no máximo uma dúzia.

Durante o período da Ditadura, em meio a torturas e prisões, o cinema teve suas atividades cerceadas, com a limitação das liberdades básicas (como a expressão), e o cineclubismo precisou buscar novas formas de atuação. Vale ressaltar que mesmo nos momentos mais terríveis, destaca Clair (2008, p. 63), a “ditadura conviveu com a resistência que ia sendo tecida nos subterrâneos dos movimentos sociais, nas metáforas das manifestações artísticas e nas ações individuais, familiares ou de grupos de proteção aos que eram perseguidos pelo aparato policial”.

A autora acrescenta que, “assim, no início da década de 70, ainda bastante embrionário, emergiu junto com outros movimentos de resistência – o Movimento Cineclubista nas principais capitais brasileiras. Este buscava se (re)estruturar voltado, principalmente, para as questões sociais, políticas e culturais” (CLAIR, 2008, p. 19). Nesse âmbito ocorre, em 1974, a VIII Jornada, que tece como objetivos cineclubistas defender o cinema nacional, comprometer-se com o público e mover-se pela democracia. Na X Jornada, em Juiz de Fora, é criada a Dinafilme, Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes, um órgão do CNC com um acervo de produções nacionais. Muito desse material, porém, foi vetado pela censura.

É importante frisar que, neste momento em especial, os cineclubes priorizavam as discussões políticas trazidas pelos filmes, caracterizando-se como um espaço de acesso a filmes de qualidade e de discussão, e eventualmente de produção. “Neste contexto, o cinema como a cultura geral, eram vistos na perspectiva do engajamento, conscientização e

transformação da realidade desafiadora. Assim (re)surgiram os cineclubes, a maioria nas universidades e ligados às entidades estudantis” (CLAIR, 2008, p. 53).

A XII Jornada, a maior realizada, foi marcada pela disputa entre o internacionalismo-proletário e o nacional-popular. A Jornada de Piracicaba (1982) representa a divisão do movimento cineclubista nacional, marcada por disputas de poder ao invés de discussões ideológicas. Dessa forma, passam a ser recorrentes atividades isoladas, e o movimento cineclubista se desarticula. Nesse contexto, e com o fim da Ditadura, o movimento cineclubista retoma suas atividades por meio das Jornadas. “Depois de um hiato de 14 anos é organizada, por iniciativa de um antigo cineclubista atuando no Ministério da Cultura, uma ‘Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista’, em Brasília, em 2003” (Macedo, 2006, p. 92).

Nos anos seguintes, porém, o movimento continua encontrando dificuldades para se rearticular. A maneira encontrada pelo movimento de tornar efetiva essa rearticulação foi através da afirmação da representatividade do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC), em 2006, ainda não contando com muito apoio. Em seu estatuto, no artigo terceiro, apresenta-se como a entidade representativa dos cineclubes brasileiros, possuindo os objetivos seguintes:

- a) representar e defender os interesses dos cineclubes brasileiros junto aos órgãos de direitos público e privados do país, coordenando suas atividades de forma a possibilitar um maior aproveitamento da cultura cinematográfica;
- b) representar o cineclubismo brasileiro junto à Federação Internacional dos Cineclubes [puxar uma nota de rodapé aqui], América Latina, e também junto à organização das Nações Unidas para a educação e a cultura (UNESCO), além de outras instituições internacionais que direta ou indiretamente estejam ligadas ao cinema;
- c) promover e organizar, anualmente, a Jornada Nacional de Cineclubes, de preferência no mês de julho, a qual se destina à avaliação das atividades cineclubísticas e a estabelecer as linhas gerais do movimento;
- d) promover e organizar, anualmente, a Pré-Jornada Nacional de Cineclubes, de preferência no mês de janeiro, a qual se destina a deliberar sobre a temática, organização e demais questões relativas à Jornada Nacional;
- e) prestar assistência, apoiar e oferecer condições materiais para funcionamento e desenvolvimentos dos cineclubes filiados;
- f) promover a criação de novos cineclubes, federações e entidades equivalentes (CNC, 2011, *online*).

Nos últimos anos, o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros tem papel relevante na afirmação do movimento e de suas entidades, reativando também, e principalmente, o diálogo com o governo federal. “As principais reivindicações do cineclubismo vão se tornando programas de ação cultural do MinC: edital de distribuição de equipamentos de

projeção, em 2006; criação da distribuidora Programadora Brasil” (Macedo, 2006, p. 94), como pôde ser visualizado quando da discussão a respeito das Políticas Públicas de Cultura.

Dados de 2011 mostravam que o CNC tinha 464 cineclubes associados, distribuídos por todo o território nacional. Estes cineclubes são filiados aos CNCs de seus estados, como apresentado na tabela a seguir, havendo predominância da atividade cineclubista filiada ao CNC na região sudeste. No ano de 2012, porém, durante a realização dessa pesquisa, ocorria uma campanha de (re)filiação, de modo a abarcar tanto os cineclubes já filiados ao CNC quanto aqueles que ainda não haviam se unido à entidade representativa. Os dados apresentados no Quadro 3 foram extraídos de uma troca de mensagens da lista CNC Diálogo no dia 03 de maio de 2012, pela autora.

<b>Conselho Nacional de Cineclubes</b>	<b>Número de filiados (2011)</b>	<b>Número de (re)filiados (2012)</b>
CNC Acre	4	5
CNC Alagoas	11	7
CNC Amapá	4	5
CNC Amazonas	5	4
CNC Bahia	80	39
CNC Ceará	38	19
CNC Distrito Federal	9	7
CNC Espírito Santo	34	18
CNC Goiás	10	7
CNC Maranhão	5	3
CNC Mato Grosso	3	8
CNC Mato Grosso do Sul	5	1
CNC Minas Gerais	23	13
CNC Pará	11	44
CNC Paraíba	11	8
CNC Paraná	5	2
CNC Pernambuco	22	9
CNC Piauí	7	2
CNC Rio de Janeiro	60	26
CNC Rio Grande do Norte	4	4
CNC Rio Grande do Sul	14	22
CNC Rondônia	4	5
CNC Roraima	1	1
CNC Santa Catarina	13	22
CNC São Paulo	81	17
CNC Sergipe	4	5
CNC Tocantins	3	3

**QUADRO 3:** Cineclubes filiados ao CNC.

**FONTE:** Dados disponíveis no site do CNC e na lista CNC Diálogo, editados pela autora.

Os cineclubes gaúchos vinculados ao CNC, segundo dados da campanha de (re)filiação, são: Cine Clio: Cine Clube Santiaguense (Santiago), Cine Kafuné (Porto Alegre), Cineclubes SMVC - Santa Maria Vídeo e Cinema (Santa Maria), Cineclubes Vagalume (Caçapava do Sul), Cine Clube Ponte do Ibicuí (Manoel Viana), Cine Pandora (Santa Maria), Centro Cultural 25 de julho (Panambi), Cineclubes Clã da Vila (São Francisco de Assis), Cineclubes Orion (Restinga Seca), Cineclubes Cultura Jorge Comassetto (Rio Pardo), Cineclubes Real - Núcleo Municipal de Cultura (Arroio do Meio), Macondo Cineclubes (Santa Maria), Cineclubes Quêrencia do Bugio (São Francisco de Assis), Cineclubes Santa Rosa (Santa Rosa), Cineclubes do IFRS-POA (Porto Alegre), Cineclubes Abelin Nas Nuvens (Silveira Martins), Cineclubes Lanterninha Aurélio (Santa Maria), Cineclubes Jaguarão (Jaguarão), Cineclubes Gioconda (Porto Alegre), Cine Clubes Adalípio Helfenstein (Gaurama), Cineclubes Marabá Prefeitura Municipal de Arroio Grande RS (Arroio Grande), e Cine Colméia (Balneário Pinhal). Muitos outros cineclubes, porém, podem ser encontrados em atividade nas cidades, dentre os quais se encontra o cineclubes mais antigo do país em funcionamento – Clubes de Cinema de Porto Alegre.

Assim, fica evidente que a atividade cineclubista no país é mais ampla, visto que grande parte dos cineclubes não é filiada ao Conselho Nacional de Cineclubes. Assim, o esforço do CNC é de tornar o maior número de cineclubes associados, para que a atividade seja ainda mais reconhecida, organizada e articulada, podendo contribuir para a sociedade brasileira.

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O método selecionado para atingir o objetivo proposto por este trabalho, levando em conta a necessidade de investigação socialmente imersa, foi o estudo de caso com abordagem predominantemente qualitativa, pelo qual se entende uma investigação empírica de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto, quando os limites entre fenômeno e contexto não estão claramente definidos (YIN, 2005). É necessário, portanto, não apenas fazer o levantamento dos laços estabelecidos, da estrutura e da arquitetura da rede formada, mas entender como essa rede influencia e é influenciada pelo contexto social em que está imersa.

O caso destacado para essa compreensão é o cineclubismo gaúcho, de modo a compor uma rede envolvendo diferentes atores, destacando-se além de cineclubes de diferentes trajetórias, atores do Estado, entidades representantes e outros atores que, ao longo da realização da pesquisa, se mostraram relevantes para a arquitetura da rede cineclubista. Nesse contexto, a realização empírica da pesquisa – ou coleta de dados – foi feita por meio de análise de dados secundários, observações diretas e entrevistas.

A aproximação do objeto feita através de dados documentais representou a atuação dos cineclubes ao longo dos anos no Rio Grande do Sul, bem como os laços estabelecidos antes e depois da reformulação da política cultural. As pesquisas documentais foram realizadas no período de março de 2011 a maio de 2012, de modo a encontrar dados que complementassem as informações obtidas nas entrevistas, e possibilitassem estabelecer um paralelo com os elementos teóricos. Dessa maneira, foram de extrema relevância para o confronto das informações obtidas, bem como para a formulação do roteiro de entrevista e encaminhamento da análise.

Assim, os documentos analisados foram retirados de *sites* e *blogs* que os diversos cineclubes mantêm na *internet*, de materiais disponibilizados sobre eles na rede e na mídia. As pesquisas feitas na *internet*, especialmente nos *sites* dos programas do governo também contribuíram com essa coleta. Além disso, alguns documentos foram cedidos pelos próprios entrevistados para essa pesquisa, de modo a complementar a compreensão não apenas da constituição dos atores, mas de sua trajetória no campo.

Dentre os documentos mais relevantes estão o Caderno de Campanha do presidente Lula (IMAGINAÇÃO, 2012), os acompanhamentos do governo sobre o desempenho das políticas culturais (BRASIL, 2011; IPEA, 2007, 2008, 2010), além das informações do Cine Mais Cultura e de seus resultados (CINE MAIS CULTURA, 2011; MINISTÉRIO DA



CULTURA, 2012). Em relação aos cineclubes, destacam-se os dados presentes no Manual do Cineclube (MACEDO, 2006), no *site* do Conselho Nacional de Cineclube e na lista CNC Diálogo (CNC, 2011; CNC DIÁLOGO, 2012), além da Carta de Brasília (CARTA, 2012) e das memórias da rearticulação cineclubista (MEMÓRIA, 2003).

Outra fonte de evidências foi a observação direta, feita no ambiente natural dos sujeitos de pesquisa, permitindo a maior aproximação da pesquisadora no campo. Como destaca Angrosino (2005), este é o momento em que ocorre a interação do pesquisador com os sujeitos de pesquisa e de onde informações relevantes sobre a realidade e o cotidiano dos atores são alcançadas. Nesta pesquisa, as observações foram realizadas nas sessões de cineclubismo frequentadas pela pesquisadora, em eventos realizados pelos atores ou por instituições ligadas ao cinema ou ao cineclubismo gaúcho, bem como durante as próprias entrevistas, nos ambientes em que ocorreram os contatos diretos com as organizações e os sujeitos pesquisados.

A participação em tais eventos, assim como a pesquisa documental, ocorreram no período de março de 2011 a abril de 2012, tendo incluído sessões de cineclubes, plenárias para discussão da cultura municipal, eventos de cinema ligado a instituições municipais e estaduais, eventos com intervenções cineclubistas, e oficina cineclubista. Esses eventos contribuíram tanto para uma maior compreensão das relações que envolvem o cineclubismo, quanto para o estabelecimento de novos contatos para a pesquisa. Cabe mencionar ainda que a participação em tais eventos realizou-se, essencialmente, na cidade de Porto Alegre.

Em relação à análise de documentos secundários, destaca-se ainda que, em meados de fevereiro de 2012, a pesquisadora passou a fazer parte de uma lista *online* de discussão de cineclubistas, a convite de um dos entrevistados. A *CNC Diálogo* corresponde a um grupo de discussão aberto criado pelo Conselho Nacional de Cineclubes e os participantes são pessoas interessadas nas discussões sobre cineclubismo, cinema, cultura, e outros assuntos trazidos pelos indivíduos que dela fazem parte. Essa lista é o canal de comunicação do CNC com os cineclubes filiados por todo o território nacional, e nela acontecem movimentações e articulações do movimento cineclubista, além de significativos embates sobre a temática.

Por fim, as entrevistas, contaram com um roteiro semi-estruturado, permitindo e incentivando que outros assuntos, desdobramentos do tema principal, fossem abordados pelo entrevistado (PÁDUA, 2004). Essa liberdade foi relevante para coleta de informações para a construção da rede cineclubista gaúcha e para a aproximação com importantes atores que a compõem. O roteiro foi desenvolvido de modo a facilitar a coleta de informações para a concepção da rede cineclubista, tendo sempre em vista os principais conceitos da teoria de

redes e as políticas públicas voltadas para o setor (Apêndice B). As questões nem sempre foram apresentadas de uma maneira rígida em relação à ordem, permitindo que, ao longo das entrevistas, os atores fizessem intervenções que achassem relevantes para a compreensão do cineclubismo, dos cineclubes, das políticas e de outras informações relevantes.

Os sujeitos de pesquisa foram inicialmente selecionados a partir dos dados coletados sobre cineclubismo em Porto Alegre por meio de fontes documentais, tendo sido ampliado posteriormente para o cenário gaúcho. A compreensão dos elementos teóricos levantados em fase de projeto e algumas análises prévias das relações envolvendo os cineclubes gaúchos permitiram que alguns sujeitos de pesquisa fossem selecionados previamente. Dentre eles se destaca o presidente do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, pela importância dessa organização para o movimento cineclubista. Também se tornou relevante entrevistar o diretor de programação do Clube de Cinema de Porto Alegre, o mais antigo cineclubista em atividade no país, além de um de seus sócios mais antigos, referência no cineclubismo gaúcho.

Além deles, outros responsáveis e fundadores de cineclubes foram entrevistados, pela relevância dessas organizações no campo, englobando tanto cineclubes mais antigos quanto aqueles criados a partir das políticas públicas culturais do período entre 2003 e 2010. Além das identificações possibilitadas pelas pesquisas documentais, foi adotada a estratégia “bola de neve”, em que “[...] as primeiras pessoas investigadas sugerem outras, ou estabelecem, no decorrer da verbalização, pontos estratégicos, estruturas, conexões importantes para a descoberta de relações” (MARRE, 1991, p. 112) como forma de encontrar novos e relevantes sujeitos. Tais pessoas foram escolhidas de modo que pudessem colaborar com a compreensão do cineclubismo antes e depois das políticas culturais do governo Lula. Apesar das dificuldades de tempo e de contato com alguns sujeitos, não houve prejuízo em responder a pergunta proposta para essa pesquisa.

Como já mencionado anteriormente, a pesquisa inicialmente contemplaria cineclubes de Porto Alegre, mas as indicações dos entrevistados fizeram com que as entrevistas fossem ampliadas para o município de Santa Maria, região central do Rio Grande do Sul. Deve-se mencionar que a relevância da cidade está na tradição e no envolvimento com o movimento cineclubista, especialmente a partir das políticas públicas do governo Lula. Lá está situado o cineclubista mais antigo do interior do estado ainda em atividade – o Cineclubista Lanterna Aurélio –, parte dessa pesquisa.

No total, 13 pessoas foram entrevistadas, sendo 9 residentes em Porto Alegre e 4 em Santa Maria. As entrevistas aconteceram entre fevereiro e abril de 2012, exceto por uma delas (entrevista de E6), que ocorreu em 2011, nas cidades de Porto Alegre e Santa Maria, em

locais definidos pelos entrevistados – especialmente cafés e escritórios. Todas as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas. Em compromisso com o sigilo, os nomes dos entrevistados foram substituídos de modo aleatório entre E1 e E13. Dentre os entrevistados estão cineclubistas com larga experiência e reconhecidos não apenas no estado, mas em todo o país, dentre os quais se destacam Goida e Cassol.

Goida se envolveu com cineclubismo em 1959, e desde então atua no Clube de Cinema de Porto Alegre. Tendo ocupado diversas posições e funções – desde associado até presidente –, Goida se tornou referência para cineclubistas do estado. Além dele, foi entrevistado Luiz Alberto Cassol, atual presidente do CNC, que se formou cineclubista no Lanterna Aurélio, cineclube que frequenta desde 1993. Depois dessa experiência, Cassol foi um dos fundadores do Cineclube Otelo, um dos cineclubistas proeminentes da região sul para a retomada do movimento. Mais atualmente, foi convidado para fazer parte da equipe da diretoria da Fundacine e do IECINE-RS.

Também foi entrevistado Tércio Brezolin, cineclubista desde 1978 e um dos fundadores do tradicional Lanterna Aurélio, de Santa Maria. Atualmente, compõe a diretoria executiva do CNC, na função de tesoureiro. Além dele, Gilvan Dockhorn, cineclubista desde 1996 formado pelo Lanterna, idealizador dos cineclubes Vagalume e Abelin nas Nuvens e oficinairo do Cine Mais Cultura. Na atualidade também é parte da diretoria executiva do Conselho Nacional de Cineclubes, estando na função de Secretário Geral, e sendo um dos grandes responsáveis pela campanha de (re)filiação cineclubista.

Em contraponto a esses cineclubistas com vasta experiência, foram entrevistados membros de cineclubes formados pelo Cine Mais Cultura, como os Cineclubes Kafuné e Gioconda. Seus membros apresentaram uma vivência mais recente – iniciada na segunda metade da década dos anos 2000 – e diferente da apresentada pelos cineclubistas tradicionais, mas de extrema relevância para a compreensão do alcance das políticas culturais.

Além desses, foram entrevistados membros dos governos municipal, estadual e federal. Nos âmbitos municipal e estadual, os entrevistados faziam parte de instituições e secretarias voltadas ao audiovisual e ao cinema, com experiência cineclubista de longa data. O governo federal foi abarcado pelo contato com a representante do Ministério da Cultura na região Sul – Margarete Moraes –, no cargo desde 2011. Ela, porém, teve grande experiência com a cultura não apenas ligada ao governo federal, mas em relação à Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Outros sujeitos de pesquisa foram selecionados com base em suas experiências cineclubistas ou culturais. Dessa maneira, foi possível conhecer atores que faziam parte da rede cineclubista em diversas esferas, tendo sido influenciados pelas políticas culturais.

Para a análise dos dados coletados o método selecionado foi a Análise de Conteúdo, por conferir ao objeto um caráter descritivo e possibilitar interpretações e inferências do pesquisador sobre os dados coletados. Para Bardin (2011, p. 15) análise de conteúdo pode ser entendida como “um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a ‘discursos’ (conteúdos e continentes) extremamente diversificados”.

Como destaca Bauer (2002, p. 191) “a análise de conteúdo [...] reduz a complexidade de uma coleção de textos. A classificação sistemática e a contagem de unidades do texto destilam uma grande quantidade de material em uma descrição curta de algumas de suas características”. Essa sistematização é alcançada pelo pesquisador através do estabelecimento de categorias suficientemente precisas, previamente determinadas, que devem garantir confiabilidade e validade ao método (SILVERMAN, 2009).

Como destaca Pereira (1998, p. 103), o método da análise de conteúdo permite que se trabalhe com “o significado de formas diversas de ações, como constitutivas de um mesmo sistema relacional e, dessa forma, fazer surgir propriedades ocultas que só ganham sentido quando referidas ao sistema completo de relações expressas pelo princípio de sua afinidade estrutural”. Assim, permite que o pesquisador interprete as informações coletadas, de modo a

[...] reconstruir ‘mapas de conhecimento’ à medida que eles estão corporificados em textos. As pessoas usam a linguagem para representar o mundo como conhecimento e autoconhecimento. Para reconstruir esse conhecimento, a AC [análise de conteúdo] pode necessitar ir além da classificação das unidades do texto, e orientar-se na direção de construção de redes de unidades de análise para representar o conhecimento não apenas por elementos, mas também em suas relações (BAUER, 2002, p. 194).

Segundo Bauer (2002), existem dois tipos de texto que podem ser manipulados para responder às perguntas do pesquisador: os que são construídos durante o processo de pesquisa, como transcrições de entrevistas e protocolos de observação; e os produzidos para outras finalidades, como jornais e memorandos de corporações – documentos em si. De acordo com Marvasti (2004), a análise de conteúdo desses textos deve seguir os seguintes passos: definir o problema da pesquisa; decidir onde estará a fonte do material visual; identificar as categorias ou características que serão foco da pesquisa; dar amostras dos

documentos a partir das fontes previamente definidas; e analisar a ocorrência das categorias preestabelecidas.

A especificidade da análise de conteúdo realizada em uma entrevista se deve ao fato de lidar com a riqueza dos fatos narrados por um indivíduo, com a singularidade individual,

Com uma fala relativamente espontânea, com um discurso falado, que uma pessoa – o entrevistado – orchestra mais ou menos à sua vontade. Encenação livre daquilo que esta pessoa viveu, sentiu e pensou a propósito de alguma coisa. A subjetividade está muito presente: uma pessoa fala. Diz “Eu”, com o próprio sistema de pensamentos, os seus processos cognitivos, os seus sistemas de valores e de representações, as suas emoções, a sua afetividade e a afloração do seu inconsciente (BARDIN, 2011, p. 93).

As peculiaridades dos entrevistados e de seus pontos de vista contribuem para uma “multidimensionalidade de significações” dos fatos, muitas vezes repleta de elementos contraditórios. Assim, cabe ao pesquisador lidar com o material coletado e não se deixar levar por uma análise de conteúdo tradicional, baseada em um quadro categorial, sob o risco de ser “incapaz de transmitir o essencial das significações produzidas pelas pessoas, deixando escapar o latente, o original, o estrutural, o contextual” (BARDIN, 2011, p. 95). Deve-se, portanto, realizar inicialmente uma decifração estrutural de cada entrevista realizada, tratando os dados com flexibilidade e abstração de outros dados encontrados.

A partir dessa análise prévia, é possível realizar a análise de conteúdo seguindo o método proposto: pré-análise; exploração do material; e tratamento dos resultados, inferência e interpretação (BARDIN, 2011). A pré-análise tem por objetivo organizar os documentos a serem investigados a partir de uma leitura flutuante dos dados coletados; nesse momento foi possível ter uma primeira impressão sobre os dados coletados.

O segundo passo, referente à exploração do material, é quando propriamente os dados passam a ser analisados a partir de uma reflexão e aproximação dos assuntos comentados em todos os materiais coletados. Deve-se salientar que tal reflexão deve estar baseada em categorias previamente selecionadas. No caso específico desta pesquisa, as categorias foram elencadas a partir dos principais conceitos identificados na revisão da literatura e serão posteriormente descritos. Em relação à fase de tratamento, inferência e interpretação dos dados, procurou-se aprofundar a análise a partir da reflexão realizada previamente e do paralelo entre as categorias, fazendo uma comparação entre dados análogos, além dos demais aportes teóricos oriundos dos estudos organizacionais.

Em relação às categorias pré-definidas, ou categorias centrais de análise, foram elencados os conceitos-chave da teoria de redes – rede, laços, estrutura da rede e arquitetura

da rede –, identificando-os no contexto das transcrições das entrevistas, bem como dos demais documentos investigados. Essa categorização foi realizada tendo por base as Descrições Constitutiva e Operacional (KERLINGER, 1979) de cada conceito/categoria.

Por definição constitutiva pode-se entender os conceitos e as expressões conceituais do construto, ou seja, sua definição teórica. Por definição operacional, por sua vez, pode-se compreender a atribuição de significado ao construto, especificando as atividades necessárias para manipulá-lo. A definição operacional, portanto, pode ser considerada a ponte entre os conceitos (definição constitutiva) e as observações. A partir destes conceitos, são traçados no Quadro 4 as categorias utilizadas na exploração do material coletado.

Conceito	Definição Constitutiva (DC)	Definição Operacional (DO)
Rede	O termo rede refere-se às “relações entre atores coletivos e individuais em um espaço amplo de atuação, mapeando seus movimentos, suas ações, o poder que cada ator exerce e os efeitos que produzem sobre os demais e sobre o território onde acontecem as relações em rede” (LOPES; BALDI, 2009, p. 1009).	Para sua compreensão, o conceito foi operacionalizado de modo a identificar atores relevantes no cineclubismo gaúcho e os laços por eles criados. . Termo complementar: Atores
Laços	Laços são entendidos como as conexões e as relações entre os atores da rede, podendo ser de diversas naturezas (amizades, conselho e trabalho), conteúdo (recursos, informações e afeição) e intensidade (fortes ou fracos, imersos ou de mercado) (NOHRIA, 1992; BALDI, LOPES, 2005).	A compreensão dos laços foi operacionalizada nesta pesquisa a partir das análises do tipo de relação, do que é trocado e da intensidade da relação entre os atores.
Estrutura da Rede	Reconhecer a importância da análise da posição dos atores em relação à estrutura da rede da qual fazem parte, bem como a autonomia estrutural que o ator desfruta e as implicações de suas conexões (NOHRIA, 1992; SCOTT, 2000) são de extrema relevância para o conhecimento das variações nas ações dos atores.	Foi operacionalizada a partir da compreensão das implicações da posição dos atores em relação aos demais atores da rede, de modo a explorar como eles são influenciados pela estrutura da rede da qual fazem parte.  Termos complementares: Posição, Centralidade, Periferia e Coesão.
Arquitetura da Rede	O conceito de arquitetura da rede amplia a compreensão de rede a partir de sua estrutura, permitindo entender “como uma organização pode canalizar efeitos positivos pelo fato de ter acesso a oportunidades e a soluções que são conhecidas por algumas organizações, mas não identificadas, ainda que valiosas, para outras” (BALDI, 2004, p. 57). Os conceitos equivalência estrutural e buracos estruturais, desenvolvidos por Burt (1992), buscaram responder como certos arranjos da rede melhoram seus retornos.	Foi operacionalizado através da análise de como a composição da rede influencia nos resultados, quais e antecedentes da estrutura em rede e critérios de escolha de parceiros foram relevantes no sentido de oportunizar ações.

**QUADRO 4: Descrição Constitutiva (DC) e Definição Operacional (DO)**

**FONTE:** Elaborado pela autora.

Vale destacar que os conceitos da teoria de redes são interligados e interdependentes, porém tratados de maneiras separadas neste momento, de modo a permitir uma melhor abrangência conceitual e analítica da pesquisa. Para a compreensão de cada categoria de análise, porém, algumas dimensões foram contempladas, de modo a permitir a inter-relação entre os dados teóricos e o que foi coletado no campo.

A categoria *rede* passa pelo entendimento dos atores, seu histórico e os recursos por eles possuídos. Os *laços* passam pela apreensão da natureza, do conteúdo e da intensidade. A natureza é entendida como decorrente de trabalho, amizade ou conselho. O conteúdo é maior explicado a partir dos recursos e informações trocados entre os atores, bem como pela afeição existente entre eles. Por fim, a intensidade é melhor compreendida pelo tempo de existência do laço, por sua intensidade emocional, intimidade, reciprocidade e confiança entre os atores.

A *estrutura*, por sua vez, passa pela compreensão de seu tamanho, pelas posições e, a partir disso, pela análise da centralidade e da periferia, além da coesão visualizada pelas similaridades. Para a compreensão da posição dos atores, foram investigados o acesso à informação e sua visibilidade, enquanto a centralidade foi complementada pelas medidas de *degree*, *betweenness*, e *closeness*. Por fim, a *arquitetura* passa pela análise das implicações dessa forma de rede em relação a novas oportunidades e constrangimentos.

A compreensão da estrutura de relações da rede de cineclubes, sob a influência das políticas culturais do período entre 2003 e 2010 foi facilitada pela utilização do *software* UCINET 6 (BORGATTI; EVERETT; FREEMAN, 2005). Através dele, além do alcance da estrutura da rede estudada através do gráfico, foi possível analisar índices que, em paralelo com os dados qualitativos, fortaleceram e ampliaram a compreensão da rede. Assim, grau de centralidade (*degree*), proximidade (*closeness*) e intermediação (*betweenness*) foram extraídos e considerados para a análise da rede (NOHRIA, 1992).

Ucinet é um pacote de *software* utilizado para a análise de dados de redes sociais que possui diversas ferramentas estatísticas integradas, que possibilita a elaboração gráfica das redes sociais por incluir a ferramenta de visualização da rede NetDraw, sendo utilizado por pesquisadores e empresas para estudos organizacionais (TARGETWARE *online*, 2012). Apesar de ser pago, o programa oferece uma versão gratuita para *download*, com menos recursos.

O programa é orientado por matrizes, que podem ser criadas a partir da importação dos dados ou através da inserção direta na opção *planilhas* do programa (LIMAS; DANTAS, 2012). Como destacam Hayashi, Hayashi e Lima (2008, p. 89)

Embora o UCINET gere uma visualização das redes em uma linguagem mais comumente captada pelos usuários, qual seja, no formato de grafos bidimensionais ou tridimensionais (este último dependendo do volume de dados inseridos), todo conjunto de dados é inserido e armazenado no programa em forma de matrizes. Entender como os nós, relações e todas as outras entidades de uma rede podem ser representadas como matrizes é essencial para utilizar o sistema sem nenhum problema. Devido ao formato de inserção e armazenamento dos dados, é possível trabalhar com eles em Excel para posteriormente inserí-los no programa.

Para esta pesquisa, a matriz foi criada inicialmente no Excel e, posteriormente, copiada para as planilhas do UCINET. Os dados inseridos referem-se aos atores levantados através da pesquisa documental e das entrevistas, apresentados na sessão de análise deste trabalho, e de suas interações com os demais atores da rede.

Nas primeiras linha e coluna foram inseridos os atores, seguindo uma mesma ordem, sendo elas idênticas. Após o registro de cada nó, foi necessário introduzir a relação entre esses atores, registrando valor 1 pela existência de interação e 0 quando era inexistente. À diagonal onde as células se referem aos mesmos atores, foi atribuído valor 0. As demais células foram preenchidas com valores 0 e 1 em relação à interação de cada ator, de fila a coluna, para evitar erros (ALEJANDRO; NORMAN, 2012). A preparação dessa matriz, bem como a correção dos dados registrados, foi realizada inúmeras vezes nesta pesquisa, devido aos erros de atribuições e à atualização dos dados. A matriz extraída foi salva e posteriormente utilizada para gerar resultados em gráfico e tabela.

Lima e Dantas (2012) destacam que o UCINET não possibilita visualizar as redes, mas que, por ser integrado ao NetDraw, permite a visualização de gráficos com base nos conjuntos de dados. Ao abrir o arquivo salvo pela matriz com o NetDraw, a representação gráfica da rede foi gerada e, por nem sempre estar legível nessa primeira tentativa foi alterada: para melhor visualização, os nós foram movidos e cores foram atribuídas a eles.

Como destacam Alejandro e Norman (2005), apenas a análise gráfica da rede de interações foi realizada até aqui, tendo sido possibilitado um detalhamento através da análise dos indicadores de rede contidos no programa. Para esta pesquisa foram selecionados os indicadores grau de centralidade (*degree*), intermediação (*betweenness*) e grau de proximidade (*closeness*), calculados de forma conjunta para toda a rede.

Ao abrir a rede salva com o programa UCINET e com a ferramenta NetDraw, tais indicadores foram selecionados e, um a um, geraram gráficos e tabelas evidenciando tais características na rede, apresentados na sessão de análise dos dados. Os gráficos ilustraram a relevância dos atores em relação aos demais através da alteração do tamanho dos nós. As



tabelas, por sua vez, apresentaram os índices atribuídos a todos os atores da rede de forma decrescente, tendo sido possível analisá-los em relação aos demais.

## 4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo serão apresentados e analisados os dados coletados nesta pesquisa, à luz da Teoria de Redes. A compreensão da rede cineclubista gaúcha passará pela análise do surgimento dos cineclubes na capital e no interior do estado e dos laços por eles firmados ao longo de sua trajetória. Vislumbrando a ação Cine Mais Cultura, será possível entender a consequente rede estabelecida, bem como as oportunidades e entraves por ela enfrentados.

### 4.1 O surgimento do cineclubismo no Rio Grande do Sul

O cineclubismo chega ao Rio Grande do Sul em 1948, quando Paulo Fontoura Gastal, jornalista e um dos primeiros críticos de cinema do estado, funda o Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPA). Gastal, nascido em 1922, era o mais novo dos nove filhos de um francês que trabalhava com agrimensura na cidade de Pelotas. “Numa cidade de latifundiários, os Gastal distinguiam-se por um espírito um tanto liberal, progressista e pela cultura” (LUNARDELLI, 2000, p. 25), o que levou o jovem a se envolver com cinema desde a adolescência, quando colecionava publicações especializadas. Aos dezoito, ele passa a trabalhar com *release* de divulgação dos filmes do cinema Guarani, e logo se envolve com programação e organização de exibições para orfanatos da cidade, além das publicações em jornais locais.

Ao se mudar para Porto Alegre, as relações com outras pessoas interessadas em cinema e com novos veículos de comunicação fizeram com que Gastal entrasse em diálogo com pessoas de clubes de cinema de todo o país. Ampliando as possibilidades de troca, ele se entusiasmou com a experiência do Clube de Cinema de São Paulo e teve a idéia de criar um clube semelhante na capital gaúcha.

Para que sua ideia se concretizasse, Gastal reuniu inúmeros amantes de cinema, dentre os quais figuravam jornalistas, escritores e pessoas influentes na vida cultural da capital gaúcha (CCPA *online*, 2011). Os diálogos aconteceram nos inúmeros debates realizados na Praça da Alfândega, logo após as sessões das principais salas exibidoras da cidade. Através de notícias trazidas pelo jornalista Gastal e por amigos que viajavam pelo país, os cinéfilos perceberam que não tinham acesso a filmografias que lhes interessava, o que seria possibilitado por meio um clube de cinema. Assim, “o Clube de Cinema de Porto Alegre não

surgiu de um encontro obscuro de alguns iluminados” (LUNARDELLI, 2000, p. 26) na noite de 13 de abril de 1948, mas de uma convocação feita por Gastal e outros cinéfilos à cidade de Porto Alegre.

Desta maneira, o Clube de Cinema de Porto Alegre foi criado dentro da linha francesa de pensamento, com o foco voltado para o desenvolvimento do estudo, para a defesa e a divulgação da arte cinematográfica, não voltando suas atividades para a vertente da produção. Com um Estatuto e diretoria aprovados, o Clube de Cinema iniciou suas sessões e apresentou uma nova perspectiva sobre cinema para os cineclubistas. Possibilitou para seus associados o conhecimento sobre especificidades do cinema, sua história, a linguagem usada, o sistema de realização, além dos diversos profissionais envolvidos numa equipe de filmagem e sua importância (LUNARDELLI, 2000).

O laço inicialmente criado entre Gastal e os associados do Clube de Cinema era de trabalho, visto que, como destaca Lunardelli (2000, p. 34), “o grupo fundador era um misto de jovens sonhadores, cheios de energia, e veteranos inquietos, profissionais consagrados, empenhados em contribuir para a coletividade”. Essa contribuição se refletia na troca de recursos e informações, ou seja, conhecimento sobre cinema e materiais que pudessem colaborar com a atividade do Clube.

Grande parte da população porto-alegrense ligada ao setor cultural passou pelo CCPA. Ali se reunia um leque eclético de profissionais (engenheiros químicos, artistas plásticos, bancários, funcionários públicos, biólogos, médicos, arquitetos, empresários, pedagogos, ferroviários, jornalistas, farmacêuticos, advogados, juízes, professores) que, na frente da tela, se igualavam na posição de cinéfilos (LUNARDELLI, 2000). Quanto aos profissionais da área de cinema, “a história do Clube de Cinema de Porto Alegre é mais ou menos assim: críticos de cinema, diretores, roteiristas, em um período de suas vidas, eles tiveram uma participação mesmo no Clube de Cinema”, conforme destaca E1.

E foi a partir da notoriedade de seus participantes que o Clube de Cinema se tornou tão influente na cidade, criando diversos laços: Gastal, seu idealizador, era jornalista do *Correio do Povo*<sup>2</sup> e escrevia quase diariamente uma página sobre cinema. Ele, porém, não era o único, sendo que diversos participantes do Clube de Cinema eram também envolvidos com o jornalismo e com a mídia porto-alegrense, como deixa claro E5:

*Então essas pessoas, né, nós tínhamos influência, porque estávamos nos maiores jornais de Porto Alegre – o Última Hora, depois a Zero Hora, e Correio do Povo e Folha da Tarde. E ao nosso grupo se juntou pessoas que*

---

<sup>2</sup> Tradicional jornal com circulação no Rio Grande do Sul.

*também começaram a escrever nesse jornal: primeiro o Jefferson de Barros, Tonho Becker, Luis Cesar Fossati. Olha, tinha um monte de gente, né. Então, essas manifestações, essas coisas que eram publicadas no jornal, às vezes a gente via os filmes 2 ou 3 semanas antes de estrear, então a gente fazia promoção de filmes, etc. E não era só por causa disso. Era porque a gente tinha uma amizade muito grande.*

Porém, esse laço criado com natureza de trabalho se estreitou e passou a ser também de amizade, com grande intensidade. Dessa forma, não apenas recursos e informações eram trocados, mas afeição. Era comum entre os cineclubistas existirem laços familiares, em que um apadrinhava o casamento ou o filho do outro, como retrata E5:

*Eu e o Helio Nascimento trabalhávamos no Jornal do Comércio e às vezes eu saía pra visitar os exibidores, os distribuidores de filmes e eu trazia material pro Hélio também. Então o Hélio começou a fazer coluna de cinema mais ou menos em 1961. Eu comecei em 59, ele começou em 61. E pra ficar mais amigos, eu fui padrinho de casamento dele.*

Isso apenas comprova a intensidade do laço criado entre os cineclubistas do Clube de Cinema de Porto Alegre, em que se criou intimidade e aflorou o lado emocional. Além disso, a fala de E5 exprime que reciprocidade e confiança eram características marcantes da relação entre os cineclubistas, visto que o envolvimento extrapolava as relações de trabalho, chegando a envolver famílias.

Além de Gastal, outro cineclubista do Clube de Cinema de Porto Alegre teve e ainda tem grande influência no cineclubismo gaúcho, sendo referência no meio: Hiron Cardoso Goidanich, o Goida. Ele teve seu primeiro contato com cineclubismo em 1948, quando Gastal fez, no auditório do Correio do Povo, uma espécie de exposição sobre os princípios cinematográficos e alguns clássicos de cinema, além do acesso às matérias escritas por Gastal.

Goida, porém, só ingressou no Clube de Cinema no ano de 1959, quando passou a trabalhar efetivamente com jornalismo. Curiosamente, ao tentar associar-se ao CCPA, foi repreendido por Gastal, que alegava que o amigo jornalista poderia participar livremente das sessões. De Gastal, Goida virou amigo pessoal, estreitando e intensificando o laço entre eles.

No Clube de Cinema, Goida desempenhou as mais diversas funções, desde cineclubista expectador até presidente, tendo passado 12 anos como programador das atividades do Clube. Na primeira diretoria eleita, ele já ocupava o cargo de vice-diretor do Clube. Dessa maneira, tornou-se referência para cineclubistas gaúchos e brasileiros: “*uma figura emblemática para o cinema porto-alegrense*” (E6), o que também facilitou (e ainda facilita) articulações para o Clube de Cinema.

A relevância de Goida e Gastal se deve ao fato de terem sido eles figuras responsáveis por firmar as atividades cineclubistas em Porto Alegre e incentivá-las no estado, apresentando um universo do cinema diferente do que a sociedade tinha acesso até então. Desse modo, a partir do espírito e dos princípios cineclubistas, incentivaram a apuração do olhar, a reflexão e a crítica de cinema, além da luta por manter viva a cultura audiovisual até mesmo quando ela era cerceada.

*O Clube de Cinema de Porto Alegre é fundamental pela história dele em si. Então o Paulo Fontoura Gastal e o Goida, que tá aí muito vivo, e o Gastal que infelizmente já não, [...] eu vou simbolizar neles mas todas as pessoas que passaram pelo Clube de Cinema porque por mais que o Clube de Cinema hoje não esteja mais tão ligado ao movimento cineclubista, que eu digo da política audiovisual, o Clube de Cinema não se interessa muito por isso, muito própria, muito própria dele, em outros momentos eles fizeram parte (E8).*

Assim, ao longo da trajetória do Clube de Cinema, a posição de Gastal, Goida e outros cineclubistas trouxe algumas facilidades, dentre as quais se destaca o acesso a quase todas as salas de cinema da cidade, dentre as quais figuravam salas comerciais e salas alternativas. Suas sessões sempre ocorreram nos diversos cinemas da cidade, e os filmes sempre foram conseguidos diretamente com os exibidores: “*teve gente dos exibidores, dos representantes das grandes empresas que facilitaram as coisas pro Clube*” (E1). Por muito tempo as sessões migraram pelas salas de cinema da cidade, como reforça E5:

*Desde o início o Clube de Cinema teve o apoio dos exibidores gaúchos; melhor, porto-alegrenses. Desde o início. Eu me lembro que o Clube de Cinema foi fundado em abril, e em maio já tava tendo sessão no Imperial, no Guarani, às vezes no Colombo; uma vez no Rei, era um cinema que ficava lá, tinha um cinema aqui na Protásio Alves que chamava Atlas. Então todos os cinemas abriam para nós suas portas porque não tinham matinê, e a sessão era no sábado a tarde, não era sábado de manhã. As sessões de domingo de manhã já existiam, mas sábado de tarde era melhor, porque aí podia se debater, não tinha esse problema, porque as sessões começavam 19h30, 21h30, 20h10.*

Os laços firmados entre o Clube de Cinema de Porto Alegre e essas salas de cinema da cidade, das quais algumas já tiveram suas atividades encerradas, ocorriam nesse formato de troca relacionada ao trabalho de ambos. Os cinemas ofereciam suas salas para as exhibições do Clube e até mesmo facilitavam o alcance dos filmes a serem exibidos. Em contrapartida, os cineclubistas, por meio dos jornais em que trabalhavam, ‘faziam a propaganda’ dos filmes a serem exibidos algum tempo depois, como ilustra a fala de E1:

*Tinha muitas pessoas ligadas à área cultural, à área dos jornais, dos periódicos, então eram pessoas que tinham prestígio perante a sociedade, digamos assim, perante o cultural. Então, esse pessoal tinha, era interessante pras salas cair nas graças desse pessoal que, talvez eles vissem como um potencial de divulgação do seu cinema.*

Desse modo, nas críticas que os membros do Clube de Cinema faziam nos jornais da cidade, eram divulgados os cinemas onde e quando tais filmes (que os cineclubistas tinham acesso antecipado) estariam em cartaz, fazendo a divulgação da sala. A busca dos cineclubistas privilegiava filmes que se tinha notícia, mas que não chegavam às salas de cinema da cidade. Como destacou Francisco Araújo, frequentador do Clube:

*Aí a gente queria ver filmes que não conseguia ver, dos quais se tinha notícias: *O Vento* (*The Wind*, 1928), do Sjoström; *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), do Griffith, que não tínhamos como ver. Formando um clube, a gente poderia fazer intercâmbio com a Cinemateca do Uruguai, que a gente tinha notícia pelo Rheingantz, que viajava muito e trazia notícias. E o Gastal também, como jornalista recebia notícia (LUNARDELLI, 2000, p. 26).*

Além disso, focavam nas cinematografias clássicas, nas que fugiam dos grandes circuitos, e que privilegiavam o cinema como arte, como complementa Plínio Moraes, sócio-fundador do Clube, sobre as intenções do Clube de Cinema:

*Pretendemos, modéstia à parte, guiar o público pelo bom caminho do cinema-arte (...). Temos o propósito de proceder uma séria revisão de valores da cinematografia, denunciando as mediocridades, desmascarando os cartazes pré-fabricados, ao mesmo tempo que elogiaremos e indicaremos, segundo nossa opinião, as verdadeiras obras-primas, utilizando para isso todas as colunas disponíveis dos jornais e todas as trombetas existentes (LUNARDELLI, 2000, p. 33).*

Assim, os laços entre o Clube de Cinema de Porto Alegre e as salas de cinema aconteceram pela identificação dos atores, sendo marcados pela troca de informação e de recursos – as propagandas nas mídias da cidade e o uso do espaço do cinema. Como implicações desse laço, verificam-se o alcance de benefício mútuo e a conquista conjunta de objetivos, mesmo que os interesses fossem distintos. Pela repetição dessa interação e por sua duração, tais laços podem ser classificados como imersos (UZZI, 1996; 1997).

Essa permuta, porém, não estava definida em contratos, mas decorria tacitamente das atividades desempenhadas pelos atores envolvidos, sendo evidenciadas as posições por eles ocupadas no cenário cultural do município e do estado. As trocas, portanto, eram importantes para a manutenção e o fortalecimento desse laço:

Houve uma integração que não foi inventada pelo Gastal, mas que ele, melhor do que ninguém, soube aproveitar. Nas matérias da imprensa sobre o Clube, nos folhetos promocionais ou informativos dos filmes era sempre citada a origem da cópia e referenciada a cedência do local de exibição. Invariavelmente, cedidos sem custos. Foi assim desde a primeira sessão do Clube (LUNARDELLI, 2000, p. 61).

Assim, a identificação e os benefícios alcançados permitiam que o laço entre o Clube de Cinema de Porto Alegre, as salas de exibição da cidade e os distribuidores na capital estabelecidos se estendesse por longos períodos, conforme disponibilidade e necessidade dos atores envolvidos. A partir da confiança estabelecida, a intensidade se tornava emocional e proporcionava, até mesmo, uma relação de amizade dos cineclubistas com exibidores e distribuidores locais, caracterizando laços fortes (GRANOVETTER, 1973; 1983). Sobre os exibidores e distribuidores, E1 comenta que “*eles acabaram criando laços de amizade com esses jornalistas, né, o Paulo Fontoura Gastal, o Goida*”. Ainda nesse sentido, E1 destaca que

*No passado, as distribuidoras, os estúdios, eles tinham escritórios em Porto Alegre, por exemplo, então a direção do Clube tinha um contato mais direto com as distribuidoras, com esse pessoal de fora. A gerência, quem fazia a programação dos filmes para as distribuidoras de Porto Alegre, ou pras salas de exibição, ele mora, ele tinha assim o domicílio profissional dele em Porto Alegre.*

Dessa forma, os programadores do Clube de Cinema poderiam visitar distribuidores e programadores das salas de cinema da cidade para ver o que era possível disponibilizar para ser exibido nas sessões do CCPA. Com o domínio das salas *multiplex*, ocorrido no final da década de 1990, os escritórios dos distribuidores se concentraram na região sudeste e as programações chegavam prontas para as salas de Porto Alegre, dificultando essa proximidade. Além disso, as salas de cinema passaram a ter maior preocupação com direitos autorais e com as formas de lidar com os realizadores dos filmes, conforme enfatiza E1:

*Hoje em dia, posso te dizer que mais da metade, eles não estão em Porto Alegre. Tipo, um cara em Curitiba, um cara no Rio de Janeiro determina o que a gente vai ver aqui. Então, por exemplo, eu como diretor de programação, tenho muita dificuldade de ter acesso a essa pessoa assim, sabe?! Então isso diminui o número de salas, por exemplo, pra gente, sabe?! Hoje em dia, assim, o filme tem um, os produtores, os distribuidores têm um cuidado comercial muito forte com o filme. Então eles não te liberam com facilidade esse filme, por exemplo, na estreia.*

Vale ressaltar que esse afastamento dos distribuidores da capital gaúcha muito impactaram nas atividades do Clube de Cinema de Porto Alegre, contribuindo para a

desarticulação desses laços e o distanciamento dos atores. Nesse contexto, ocorreram alterações não apenas no sentido dos laços firmados pelo CCPA, mas em relação à posição por ele assumida na rede cineclubista. Esse fato foi relevante, então, no sentido de aproximar o cineclube dos exibidores existentes na cidade na década de 1990 e nos anos 2000, que passaram a ser os fornecedores tanto na cessão de filmes quanto no acesso às licenças.

Assim, essa aproximação do Clube de Cinema com salas exibidoras passou a ser a prática adotada até os dias atuais, como é possível perceber na relação firmada com a Casa de Cultura Mario Quintana. As parcerias, porém, não se restringiram a salas de cinema, tendo sido ampliadas para espaços com capacidade de exibição e com interesse em atividades audiovisuais, como é o caso da Sociedade Germânia e do DMAE. Mesmo que seus representantes não façam mais propaganda na mídia, ou que divulguem os nomes dos cinemas da cidade, o laço estabelecido anteriormente e a identificação entre os atores se tornaram tão intensos que permanecem até a atualidade. Isso pode ser apreendido nas parcerias consideradas na sequência.

Como mencionado, o Clube de Cinema firmou um importante laço com a Casa de Cultura Mário Quintana, instituição ligada à Secretaria de Estado da Cultura, que conta com espaços voltados para cinema, música, artes visuais, dança, teatro, literatura, e para a realização de oficinas e eventos ligados à cultura (CCMQ *online*, 2012). Suas salas de cinema têm caráter alternativo e diferenciam-se das salas *multiplex* da cidade, o que é importante para um cineclube.

Essa associação foi facilitada por um sócio do Clube de Cinema desde 1960, também responsável pela construção das três salas de cinema da CCMQ e, posteriormente, seu diretor – Romeu Grimaldi. Como relata E5, “*a gente mantém associações com a Casa de Cultura Mario Quintana, e é a maior associação, pelo fato de eles terem cinema lá, uma programação que reaproveita alguns filmes que saíram dos grandes circuitos exibidores, e não têm pra onde ir*”.

Nesse sentido, o laço entre o Clube de Cinema de Porto Alegre e a Casa de Cultura Mario Quintana tem grande intensidade, marcada pela intimidade e pela longa duração, o que o caracteriza como imerso (UZZI, 1996; 1997). Alguns entrevistados chegaram a relatar uma relação até mesmo de intimidade com os funcionários da Casa de Cultura, que sempre acompanham suas sessões no final de semana. É uma parceria que dura até os dias atuais – a Casa de Cultura Mário Quintana continua cedendo suas salas para as exibições do Clube de Cinema, que ocorrem nas manhãs de sábado e domingo.



Essa relação mescla, dessa forma, características de amizade e trabalho, visto que o envolvimento se deu a partir da afeição entre os membros de ambas as organizações. A finalidade e a troca de recursos também permitem caracterizá-la como uma interação de trabalho, visto que existe uma remuneração: *“a cada sessão que tu faz, a gente dá 70 reais pro operador e 20 reais pro pessoal da limpeza, que é um absurdo às vezes o cara ter uma folga de manhã e tem que vim pra fazer a sessão”* (E5).

Outra relação de exibição destacada pelos cineclubistas do Clube de Cinema é a que acontece há mais de oito anos com a Sociedade Germânia. Tal instituição foi a primeira sociedade recreativa fundada no Rio Grande do Sul, sediando eventos sociais e culturais em sua capital desde 1855.

Assim como o laço com a Casa de Cultura, a aproximação com a Sociedade Germânia se deu a partir de um associado do Clube de Cinema, que *“soube que eles tinham um centro de eventos, uma sala de eventos que tinha boas condições de acústica, o aparelhamento, o tal do home theater, essas coisas assim. E daí a partir disso foi um contato assim que se deu numa forma casual”* (E1). As sessões de cinema realizadas, têm como objetivo

Reunir os amantes de cinema e iniciantes nesta arte para analisar as obras apresentadas. O evento ocorre na última segunda-feira de cada mês e no início da sessão é feito uma explanação sobre o filme e ao término um pequeno debate aberto para discussão. As obras são apresentadas através de um moderno sistema de projeção [...], além de ambiente climatizado (SOCIEDADE *online*, 2012).

E5 destaca que as sessões na Germânia permitem que o debate se estenda por mais tempo, fato muitas vezes impossibilitados nas salas de cinema: *“as últimas segundas-feiras de cada mês a gente faz, porque a gente tem mais tempo de fazer a apresentação, e tempo pro debate. Por exemplo, os debates algumas vezes demoram uma hora e meia, assim, e nos cinemas em geral não pode, porque iria atrapalhar as sessões, etc.”*.

Para E6, o debate é uma característica que vem desaparecendo do cineclubismo: *“a questão do debate no cineclubismo está morrendo; no CCPA acontece uma vez por mês, no Clube Germânia e só”*. Tal fato também pode ser observado pela pesquisadora em diversas sessões da qual participou.

A aproximação com a Sociedade Germânia, então, se deu a partir de uma limitação do laço estabelecido entre o Clube de Cinema de Porto Alegre e as salas de cinema da cidade. Com exhibições em horário fixo, as salas comerciais não poderiam disponibilizar seu espaço para que os debates acontecessem livremente, mas apenas com tempo delimitado. Esse limite fez com que os cineclubistas considerassem a Sociedade Germânia uma boa alternativa, por

ter espaço adequado e disponibilidade de tempo. Assim, o laço entre o Clube de Cinema e a Sociedade Germânia, estabelecido para solucionar essa falta de tempo para os debates, pode ser justificado como imerso – aos quais os atores recorrem em momentos de crise para combinação de ideias e solução de problemas (UZZI, 1996).

A combinação de ideias proporcionou para o Clube de Cinema o alcance de seus interesses, sendo a solução para o problema da realização dos debates. Para a Sociedade Germânia, proporcionar uma nova atividade qualificada para seus frequentadores, resultando também em benefício. A parceria deu certo a ponto de durar até os dias atuais, mantendo-se nas noites da última segunda de cada mês, enfatizando a intensidade do laço por sua longa duração.

Vale também destacar a parceria para exibição do Clube de Cinema de Porto Alegre com o DMAE – Departamento Municipal de Águas e Esgotos –, indo ao encontro à intenção de valorização funcional do departamento. As sessões acontecem todas as últimas sextas-feiras de cada mês, e reúnem dos operários aos funcionários dos escritórios, e são voltadas para produções gaúchas:

*A gente tem uma associação também com o DMAE. A gente faz sessões todas últimas sextas-feiras de cada vez né, isso assim de março até dezembro. A gente faz sessões, passa filmes principalmente gaúchos lá. Eu me lembro que um dos melhores filmes, que eles vibraram assim, e é operário, pessoas que trabalham nos escritórios, né, vai todo mundo lá ver o filme (E5).*

Esse laço tem a natureza de trabalho, onde a troca acontece em função dos recursos e informações referentes à posição do Clube enquanto cineclube, sem envolvimento afetivo ou de amizade com a organização. Apesar de ser baseada no interesse mútuo dos atores, E5 destaca que a relação pode ser caracterizada como duradoura, em que ambos são beneficiados com a parceria.

Pela trajetória do Clube de Cinema e por esses exemplos, entende-se que tanto parcerias para exibição, no sentido de cessão de espaço, quanto para acesso a filmes nunca foram entraves:

Fator determinante para o declínio do cineclubismo foram as dificuldades para obter filmes e locais para exibição, problema que nunca afetou o Clube de Cinema de Porto Alegre, daí a principal razão de ainda existir. Embora o tempo de hoje seja impessoal, com o mercado exibidor sendo ocupado por multiplex multinacionais, enquanto existir um distribuidor, um exibidor e um jornalista que tenham vivido sob o espírito de Gastal, haverá sessão no Clube de Cinema. É a herança que deixou” (LUNARDELLI, 2000, p. 61).

E5 destaca, porém, que o Clube de Cinema enfrentou diversas realidades ao longo de sua trajetória: teve grande quantidade de associados com prestígio perante a sociedade; e tempos “de vacas magras”, em que alguns sócios “seguraram” e reergueram o Clube. O entrevistado ainda faz questão de frisar que “*entraves, tirando a censura federal, aquela que existia aqui um gabinete da censura, né, nós nunca tivemos. Até o contrário, apoio dos mais variados. Mas nunca aquele apoio traduzido em verbas*”.

Assim, um período de grande relevância foi durante a ditadura militar, até mesmo retratado no livro *Quando éramos jovens*, de Fatimarlei Lunardelli (2000, p. 52), em que o Clube de Cinema de Porto Alegre foi um dos poucos cineclubes brasileiros a resistir ao período e continuar em atividade: “o Clube de Cinema de Porto Alegre cumpriu seu papel de irradiador cultural ao resistir à dureza dos anos setenta, ao descrédito dos anos oitenta e ao consumismo dos noventa”.

Apenas durante o período da ditadura algumas dificuldades apareceram, isso porque tanto o acesso a filmes quanto a exibição eram bastante complicados, o que exigiu de seus diretores maiores esforços. Mas mesmo naquela época o Clube não interrompeu suas sessões, apenas encontrou outras formas de acessar filmes e continuar as exibições, estabelecendo novos contatos dentro e fora do Brasil (E5).

Foi nessa época que surgiu uma parceria com a Cinemateca Uruguaia que dura até os dias atuais, em que os cineclubistas do CCPA frequentam a Mostra Internacional de Cinema por eles preparada: “*nós, há uns 12 ou 15 anos, a gente promove através do Clube de Cinema, isso além de viver essa mostra internacional*” (E5). Através de contatos de seus cineclubistas, com interesses em proporcionar maior interação e enriquecimento da experiência audiovisual, uma excursão sempre é organizada para Montevidéu, onde cineclubistas brasileiros e uruguaios trocam informações sobre cinema, filmografias de seus países que nem sempre chegam às salas comerciais, o que implica muitas vezes em acesso privilegiado. E5 acrescenta que

*Nesse último festival, nós fizemos uma homenagem ao Manoel Martinez, que é um grande amigo do Clube de Cinema, grande amigo do cinema brasileiro e do cinema gaúcho. Ele eu acho que já passou todos os filmes do Jorge Furtado, esses filmes da Ana Luisa Azevedo, da Casa de Cinema, né, assim, ele leva todos esses filmes pra lá. É impressionante assim o que a Cinemateca Uruguaia faz pelo cinema brasileiro.*

Esse laço assinala-se como imerso (UZZI, 1996; 1997), por estar sua relevância relacionada à atividade desenvolvida pelos atores, e gerar benefícios cinematográficos para o Clube de Cinema, para a Cinemateca Uruguaia e para os cineclubistas envolvidos, tendo sido

criado num momento de dificuldade do CCPA. Nesse mesmo sentido, o Clube de Cinema de Porto Alegre criou contatos com cineclubes e cineclubistas argentinos, o que garantia e ainda garante o acesso às grandes obras de seu cinema.

Mas e a relação do Clube de Cinema de Porto Alegre com outros cineclubes gaúchos? O cineclubismo religioso foi um dos gêneros mais fortes no Brasil, e no Rio Grande do Sul não era diferente: “*se tu pegar na história do cineclubismo, vai ver que a igreja, principalmente na época da ditadura, tinha... era muito forte*” (E4). Nos primórdios do Clube de Cinema, foi criado em Porto Alegre um cineclubes católico – o Cineclubes Pro Deo –, bastante influente na capital, e que se utilizava do audiovisual para propagar os princípios cristãos. Macedo (2006, p. 82) enfatiza que

O Rio Grande do Sul é outro estado em que o cineclubismo católico teve muita importância, deu origem a uma federação e gerou lideranças de expressão. O leigo Humberto Didonet, autor de várias obras sobre educação e cinema – como o *Curso de Cinema*, que tem uma edição de 1960 das Editoras Paulinas – é o principal nome dessa geração. E a entidade mais ativa, possivelmente, o Cineclubes Pro Deo, de Porto Alegre.

O Cineclubes Pro Deo surge em 1954, sob a direção de Humberto Didonet, que fazia críticas de cinema no *Jornal do Dia*, o jornal católico da capital gaúcha. Ao contrário do Clube de Cinema, o Pro Deo não realizava suas sessões nas salas de cinema da cidade, mas em auditórios, buscando um clima mais fraternal entre os cineclubistas (BRUM; CARVALHO Jr, 2009).

Um método cineclubista católico devia ser seguido, com a “promoção dos princípios cristãos e a observância de sua aplicação ao cinema e na ‘educação’ do público” (MACEDO, 2006, p. 81). Havia recomendações das obras a serem exibidas e veto das que ferissem o cristianismo e a Igreja, sendo Didonet o responsável pela catalogação e classificação dos filmes nesse guia. Assim, as sessões deviam seguir tais orientações e ser acompanhadas de debates que também seguiriam itens determinados em algumas publicações próprias.

Os cineclubes católicos eram um espaço de grande riqueza de discussões, visto que as sessões tinham recorrentes embates entre católicos e leigos na análise dos filmes e do cinema em si. Tal fato se comprova através do comentário de E5 sobre a experiência do Clube de Cinema de Porto Alegre:

*Aqui em Porto Alegre que tinha o Cineclubes Pro Deo e o Clube de Cinema de Porto Alegre, né, naquela época existia, existia, é claro, uma rivalidade, existia essa conflagração dos filmes eróticos que não podiam passar, né, podiam passar; claro que a gente conseguia exibir, porque eram filmes proibidos até 18 anos, etc., etc..*

Segundo Brum e Carvalho Jr (2009, p. 23), o Cineclube Pro Deo “se fragmentou quando o jornal católico encerrou suas atividades em torno de 1966, pelo descrédito das condenações morais impostas aos filmes como o de Fellini na cartilha católica”.

E5 destaca que não tem conhecimento da existência de outros clubes de cinema, apenas o Clube de Cinema de Porto Alegre: “*então, eu só me lembro dessa época que existisse um outro Clube de Cinema aqui dentro de Porto Alegre*”. Sobre a interação com outros cineclubes, E1 argumenta: “*atualmente é bem fraca assim. Acho que no passado teve mais contatos, tudo assim, mas atualmente é bem reduzida, quase nada*”. E justifica que isso é decorrente da própria característica do atual público do CCPA e pela falta de tempo dos participantes:

*Sabe que o nosso problema, assim nós, até um tempo atrás, o Clube tinha muitos jornalistas atuantes. Gente ligada ao cinema, né?! E atualmente são muitos diletantes. Sabe?! Diletante é aquela coisa, diletante, ele gosta, tudo, mas ele não tem tempo disponível assim pra se dedicar com mais força, sabe? (E1).*

Nos tempos da criação do Clube de Cinema de Porto Alegre, E5 ainda destacou alguns cineclubes, como o Cineclube Humberto Mauro, posterior Casa de Cinema, mas que não tinham a estrutura ou a frequência do CCPA. Dessa maneira, a relação com cineclubistas até existia, mas a aproximação entre os cineclubes acabou não acontecendo. A relação com outros cineclubes nunca foi intensa e os poucos laços estabelecidos não tinham intensidade ou reciprocidade, mas eram pontuais em determinadas atividades – laços de mercado (UZZI, 1996; 1997), baseados nas trocas de recursos e informações referentes a cinema e cineclubismo – ou na relação entre os cineclubistas – laços fracos (GRANOVETTER, 1973; 1983), decorrentes da interação pela própria atividade.

Em relação a outros cineclubes da cidade ou do estado, E1 destaca a atuação de um cineclube de Santa Maria, responsável por organizar encontros e debates, mas com o qual nunca existiu uma aproximação por falta de interesse ou disponibilidade dos cineclubistas do CCPA – o Cineclube Lanterninha Aurélio. Cineclube mais antigo em atuação no interior do estado, o Lanterninha tem grande importância na mobilização e articulação do cineclubismo gaúcho e nacional.

Vale destacar que o Clube de Cinema de Porto Alegre é hoje o cineclube mais antigo em atividade no país, sendo referência não apenas para cineclubes gaúchos, mas nacionais e internacionais. Atualmente, são poucos os sócios do Clube de Cinema, decorrência da característica de pouca renovação de seus frequentadores, o que retrata a dificuldade não

apenas em atrair um público mais jovem, mas também de lidar e competir com as novas tecnologias.

Na visão de E1, a realidade em que foi criado o Clube e os obstáculos enfrentados ao longo de sua trajetória foram positivos para o cineclube, enquanto as facilidades atuais estão fazendo com que o público se afaste, e o cineclube não saiba como se renovar nessa nova realidade. Ele ainda destaca:

*Às vezes, a dificuldade de tu conseguir um filme, eu conseguir aquele filme motivava as pessoas a irem no Clube de Cinema, sabe?! Então eu acho que esse conjunto de fatores e de dificuldades, mesmo ditadura, a falta de informação que tu tinha antes, sabe, não tinha uma mídia tão ampla como tem agora falando sobre o cinema, isso criava uma aura de mistério, então fazia com que as pessoas se unissem pra trocar informações, pra ver os filmes juntos, debater, sabe?! Então acho que o fato então desse certo isolamento cultural motivava que os clubes de cinema fossem fortes assim. Eu até acho que hoje as facilidades prejudicam, de certa forma, os clubes de cinema. Pelo menos dentro daquele esquema como ele funcionava antes sabe?! (E1).*

Ainda sobre a realidade dos sócios do Clube de Cinema de Porto Alegre, E5 complementa: *“ter sócios remidos é uma honra, mas também é um probleminha, porque as pessoas lamentavelmente vão-se indo...”*.

Alguns ex-participantes do Clube de Cinema e, conseqüentemente, frutos de toda essa trajetória, porém, estão em plena atividade no cenário cinematográfico porto-alegrense: *“trabalhar pelo cinema é um troço que o Gastal deixou aferroado na gente, e com o correr dos tempos, a gente vê que surge uma geração. Por exemplo, tenho mais orgulho é dessa geração que tá fazendo o FantasPoA”* (E5). Ao Clube de Cinema de Porto Alegre cabe o orgulho de ter brotado em suas sessões a inspiração para o desenvolvimento de um festival organizado por João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho.

Em 2005 foi criado o I Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre, transformado em FantasPoA no ano de 2007. Um evento desse tipo, até então inédito no país, reúne obras do gênero fantástico – ficção científica, fantasia e horror –, em exibições e discussões. A parceria com o Clube de Cinema foi essencial para que inicialmente as portas de exibidores fossem abertas na cidade de Porto Alegre, além da credibilidade atribuída ao festival por ter o nome associado a uma organização tão fundamentada na atividade cineclubista.

Assim, o laço imerso estabelecido entre CCPA e FantasPoA é de grande intensidade, com natureza não apenas de trabalho, mas de amizade (UZZI, 1996; 1997), havendo um fluxo não apenas de conhecimento cinematográfico entre eles, mas de afeição: *“então, olha, a gente vê isso com um orgulho danado! Que o troço assim que diz ‘puxa vida, esses tão trabalhando*

*pelo cinema”* (E5). O laço foi fundamental para o festival no sentido de criar acesso a canais de divulgação e exibição para sua realização, tendo o respaldo de uma distinta organização no cenário cultural, de modo a ser hoje reconhecido nacional e internacionalmente, tendo expandido suas atividades e seu alcance.

#### **4.2 A experiência cineclubista no interior**

No ano de 1978 foi fundada por estudantes da Universidade Federal de Santa Maria a Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (CESMA), visando à defesa econômica e cultural de seus associados que, no interior do estado, não tinham amplo acesso a materiais como livros e vídeos. “Impelidos pelas mesmas condições políticas e basicamente pelos mesmos estudantes que desejavam mudar a realidade em que viviam” (LANTERNINHA *online*, 2011), foi criado o Cineclubes Lanterninha Aurélio, seu projeto cultural, em que um divulgava a atividade do outro.

*Então a CESMA é a Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria e ela foi fundada pelos estudantes da Universidade Federal, que na época sentiam dificuldade de acesso aos livros que eram um bem cultural de difícil acesso no interior do país em períodos de fim de Ditadura, né, e também porque sentiam necessidade de outras ações. Então as mesmas pessoas que estavam formatando a formação da Cooperativa, também atuavam no Cineclubes que era uma ferramenta (E11).*

Caracterizando-se pela grande intensidade emocional, pela reciprocidade nas ações e pela relação de muita confiança, a CESMA e o Lanterninha estavam intimamente ligados desde sua criação, em 1978, o que se confunde ao ouvir falar de um ou outro: alguns entrevistados, ao falarem das atividades do Lanterninha, necessariamente mencionavam e envolviam a Cooperativa. Esse laço, então, é forte na relação entre seus fundadores, e imerso na relação intrínseca entre as organizações (GRANOVETTER, 1973; 1983; UZZI, 1996; 1997). As intensas trocas envolviam, assim, não apenas os recursos que pertenciam a ambos os atores, mas informações e afeição, visto que as aproximações eram cada vez maiores, fosse pela relação entre cineclubistas, fosse pela relação de cooperados. Dessa forma, o laço entre o Cineclubes Lanterninha Aurélio e a CESMA tinha natureza de amizade, de trabalho, de confiança, sendo os mesmos integrantes de ambos.

Vale destacar que o Lanterninha Aurélio surgiu em meio à ditadura: “*quem criou o Lanterninha são verdadeiros guerreiros, assim. Porque tu imagina, na época da ditadura, em meio à ditadura, de 78 pra 79, foi o ano do desastre pro Brasil, teve aquela crise econômica horrenda*” (E7). Esse comentário é ainda complementado pelas afirmações de E13:

*Olha, eu também acho que alguns dos períodos principais dele foi o de poder projetar filmes quando eram muitos filmes proibidos, que ela pegou um pouquinho do final da ditadura ali, e início da abertura democrática. Então, naquele período ali, ele cumpriu... O marco foi esse, de ter, poder ter alguém que pudesse projetar filmes com conteúdo, filmes que pudessem gerar discussões, filmes que abriam os horizontes das pessoas, rumo à liberdade. Então isso eu acho que foi um papel fundamental naquele período, especificamente. Depois quando já tava, aí por mais que ele continua cumprindo o papel, mas naquele momento ele foi de suma importância porque ninguém fazia isso; ou ninguém conseguia, pelo menos aqui na cidade, claro. Em outras cidades, claro, cada um, cada local com suas características. Mas aqui teve essa função fundamental.*

Garantir as sessões, porém, foi um dos grandes desafios do Lanterninha, que contava com o apoio da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que conseguiu um projetor 16mm sob a desculpa de montar um grupo de estudos de cinema, e onde inicialmente aconteciam as exibições e discussões do cineclube. O laço estabelecido com a Universidade, aliás, foi de grande relevância pelos longos anos de parceria, com uma intensa troca de recursos e informações, e com a grande confiança nas atividades cineclubistas (UZZI, 1996; 1997).

Os cineclubistas passaram a ter acesso aos filmes da Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes criada em 1976 pelo CNC), a distribuidora de filmes para o movimento cineclubista até sua extinção no governo Collor, e buscavam apresentar, na maioria das vezes, uma cinematografia de cunho político. Também fizeram uso dos filmes da Embrafilme. Para isso, E13 relata as dificuldades que o Lanterninha passava para conseguir tais filmes:

*Mais tarde, então a gente conseguia alguns filmes, quando se conseguia algum recurso na sacolinha; passava a sacolinha, um pouquinho cada um, pra conseguir trazer da Embrafilme e da Dinafilme, que eram as duas distribuidoras principais na época, né, nos anos 80, em São Paulo.*

Outro momento relevante para o Cineclube Lanterninha Aurélio é o das itinerâncias, que sempre fizeram parte das atividades do cineclube, onde filmes e discussões eram levados a bairros e vilas periféricas da cidade. E11 descreve essa experiência vivida pelos cineclubistas, que não tinham a tecnologia e as facilidades que hoje existem, mas que não deixavam de exibir pela paixão pelo cinema:



*A gente pegava um projetor e ia pra uma comunidade, levar uma projeção de um filme, levar o filme, botar uma sala escura num lugar onde as pessoas têm acesso somente a TVs convencionais e tu provocar essa situação, assim, de ver a reação das pessoas, isso é uma coisa que tem uma importância... tem uma importância muito grande assim, porque ali tu te renova, assim, tu vê que a coisa... “poxa isso tem sentido”, né.*

Depois de algum tempo, as sessões passaram a ser realizadas numa sala cedida pela reitoria da UFSM, a famosa sala 07, tendo local, dia e horário fixos. Além disso, em 1989, foi criada uma locadora de VHS da CESMA, com base em seu conhecimento cinematográfico e em função da própria atividade cineclubista que ali ocorria, possibilitando a realização de ciclos temáticos no Lanterninha Aurélio. Posteriormente, a Universidade Federal de Santa Maria solicitou a sala 07 para atividades acadêmicas e o Lanterninha se alojou em uma sala da CESMA, como relata E11:

*Porque existe um acordo entre a CESMA e a Universidade para o uso daquela sala, e aí houve uma troca no comando da reitoria e a sala, o contrato não foi renovado. Nós ficamos, o cineclube ficou sem espaço de exibição e aí a gente manteve um espaço dentro da CESMA, que na época era um espaço bem reduzido. Já não funcionou, né, perdeu aquele encanto que existia. Porque a sala 07 era um anfiteatro, no subsolo, assim, então tinha uma plateia alta e uma televisão, que pra época, era um recurso tecnológico e tanto, assim, uma televisão de 54 polegadas, enorme de grande, com um som razoavelmente bom, e a gente usava, VHS, videocassete. E depois daí indo pra CESMA, a gente foi pra uma televisão comum assim, que não tinha o mesmo encanto, né.*

E acrescenta:

*Mas então foi pra CESMA e aí não funcionou e aí se desorganizou o grupo e aí algumas ações isoladas. Fazíamos projeções na universidade e algum teatro que já tava tocando, eles procuravam a gente pra exibir algum filme do acervo da locadora, daí a gente emprestava com a condição de que, de que levasse o nome do Cineclube, né, então, pra manter o nome no que eu chamo de “inconsciente coletivo”, assim sabe, pra que o nome não se perdesse na História com o passar do tempo (E11).*

Assim, sem sede e sem se adaptar com o ambiente cedido temporariamente pela CESMA, o Cineclube Lanterninha Aurélio passa um período sem sessões. O problema que o Clube de Cinema de Porto Alegre nunca enfrentou era, então, enfrentado pelo Lanterninha.

Nesse ínterim, no ano de 1995, alguns cineclubistas de Santa Maria formados pelo Lanterninha se reúnem e, em parceria com o Sindicato dos Bancários, criam o Cineclube Otelo. Essa parceria tem natureza de trabalho, onde recursos e informações passam a ser trocados para o alcance dos objetivos do cineclube – a realização das sessões – e do sindicato

– o apoio a atividades culturais. A relação surge em um momento em que não apenas as atividades do cineclubes Lanterninha Aurélio estão suspensas, mas que o acesso de toda a cidade de Santa Maria a atividades cinematográficas fica prejudicado. O laço caracteriza-se, dessa forma, por ser decorrente de um momento de crise, numa combinação de ideias e recursos para solucionar o problema do cinema, aproximando-se do que Uzzi (1996; 1997) considera ser um laço imerso.

O nome Otelo é uma homenagem ao grande ator e referência do cinema nacional, e inspira o espírito dos cineclubistas que passaram da experiência de expectadores a assistentes, programadores, organizadores das sessões. Como retrata E11, o Otelo

*Foi muito importante porque ele reuniu pessoas de Santa Maria que foram formadas dentro do Lanterninha Aurélio, dentro desse espaço ali, mas que conseguiram dali um outro espaço, com um outro posicionamento político, com uma liberdade diferente, com facilidade de trabalhar e com vontade de fazer também cinema. Começaram a produzir umas coisas e passaram a ter um contato com Porto Alegre, que é a nossa capital cultural.*

Essa distinção dos cineclubes frente à postura adotada pelos cineclubistas fez com que o Cineclubes Otelo se destacasse no estado, e apresentasse atividades diferenciadas dos até então tradicionais cineclubes.

*O Otelo tinha um blog, isso em 1996, 1995, a gente já fazia debates pela internet assim. Eu me lembro de a gente fazer chat com o pessoal da Casa de Cinema, que eram umas coisas muito legais que o Otelo promovia em Santa Maria e que de certa forma repercutiam muito. A gente fez muita coisa, levou muito convidado pra lá, fizemos em 1996 o I Encontro de Cinema de Santa Maria, que vinha a ser o embrião pro Festival de Cinema, que nasce em 2002 (E8).*

Esse festival foi desenvolvido a partir da parceria firmada entre o Cineclubes Otelo e a TV OVO, um projeto de oficinas de vídeo voltadas para a comunidade jovem da cidade de Santa Maria. Essa relação se estendeu de 1997 a 1999, e culminou com o desenvolvimento do Encontro de Cinema de Santa Maria, que envolveu pessoas e atividades de todo o Rio Grande do Sul e foi de grande relevância para o cinema do estado (TV OVO, 2012). O Encontro de Cinema foi marcado pela exibição de longas-metragens brasileiros, curtas-metragens gaúchos e vídeos produzidos na cidade, além de debates e palestras, sendo encerrado com a participação de Jorge Furtado (SMVC, 2012). Ele é o precursor do atual festival de cinema da cidade – Santa Maria Vídeo e Cinema – que confere à cidade ainda mais envolvimento com atividades ligadas às atividades audiovisuais.

O laço estabelecido entre o Otelos Cineclube e a TV OVO surge pela afinidade da visão da atividade audiovisual dessas organizações, e se caracteriza pelo fluxo tanto de recursos quanto de informações de trabalho. A intensidade do laço se expressa não apenas por sua duração (que acontece por toda a existência do cineclube), mas pela reciprocidade, confiança e até intimidade que permeiam a relação. Classifica-se, dessa maneira, como um laço imerso, no sentido de que o acesso a novas oportunidades apenas foi permitido a partir das trocas realizadas entre esses atores (UZZI, 1997).

As sessões do Otelos aconteceram ao longo de quatro anos, todos os sábados, com grandes nomes do cinema, com muitos debates, com a participação de pessoas envolvidas com os filmes apresentados e a mesma paixão cineclubista. No final da década de 1990, porém, o Cineclube Otelos encerra suas atividades, após uma troca de mandato do Sindicato.

No início dos anos 2000, então, o Lanterninha reativa suas atividades em Santa Maria. Como ressaltou E7, “*obviamente, quando o Cineclube Lanterninha dá um tempo, que é ali na década de 90 e tal, tem uma perda pra cidade. Mas depois na sua retomada, volta a ganhar e volta com tudo*”. Inicialmente, apenas fazendo sessões itinerantes pela cidade, até ser acolhido pela Casa de Cultura com um novo projeto, como resalta E11:

*E aí a gente retoma com o Lanterninha Aurélio, aí juntando os dissidentes das que sobraram, dos setores ligados aos cineclubes da cidade [...]. E aí a gente retoma as atividades ali com a programação regular, né, aí aquela história de programação toda afetada, desde a história do início do cinema, assim, com um cronograma, um agendamento assim de seis meses de programação, com junção de dados e foi bem bacana também, porque tinha sala cheia. Era uma sala precaríssima, assim, porque as cadeiras eram aquelas cadeiras escolares, né, duras. A gente improvisou. A CESMA deu um projetor, um projetor desses aí, que na época, era o que tinha de melhor, assim e a gente conseguiu uma... primeiro projetava na parede, depois conseguimos numa tela, e aí engendramos umas caixas de som, assim, pela sala e ficou bem bacana, funcionava.*

É relevante compreender ainda como era a afinidade e a intimidade entre os cineclubistas do Lanterninha Aurélio, não apenas vinculadas às suas atividades em relação ao cinema, mas evidenciando aproximações pessoais e afetivas, além de envolvimento familiar. Vale destacar que a relação entre esses e tanto outros cineclubistas ultrapassava seus interesses por cinema e cineclubismo e, com o tempo, se tornava uma relação íntima, de amizade, como descrito nas palavras de E11: “*era uma afinidade ideológica, uma afinidade estética, uma afinidade conceitual e uma afinidade de amizade, né. Quer dizer, a amizade se fortalece a partir disso*”. O laço, assim, se classifica como forte, envolvendo natureza de trabalho, amizade e conselho, sendo trocados recursos, informações, afeição e

reconhecimento. A intensidade é marcada pelo tempo que ultrapassa a permanência no cineclube; a intensidade emocional que se acentua; a intimidade que aproxima até mesmo suas famílias; a reciprocidade e a confiança que se tornam incondicionais.

Essa intensa relação entre os cineclubistas foi de extrema relevância para a retomada das atividades do Lanterninha, bem como as adaptações necessárias ao longo de sua trajetória. Assim, a experiência do Lanterninha e sua relevância para Santa Maria aumentaram ainda mais quando a cidade é privada da já tradicional sessão de cinema em 2000:

*Enfim, o Cineclube Lanterninha tá dentro de um contexto tão positivo que é: é criado durante a ditadura, tem todo um contexto histórico, tem várias pessoas que se criam dentro do cineclube e que começam a gostar de cinema por causa dele. E aí teve uma época que em Santa Maria, nos anos, aqui em 2000, que Santa Maria ficou 6 meses, quase 8 meses sem cinema na cidade, e é uma trajetória da cidade, desde os seus primórdios da cinema, ter uma sessão de cinema, pelo menos uma vez por semana ou uma vez a cada 15 dias. E aí nesses 6 meses quem sustenta o cinema em Santa Maria é o próprio Cineclube Lanterninha (E7).*

No ano de 2002, o Lanterninha integra a TV OVO à sua equipe, num laço que se aproximava da relação que a TV Ovo teve com o Cineclube Otelo, possibilitando o desenvolvimento do Festival de Cinema de Santa Maria, dentre outras ações conjuntas. Sobre a relação da TV OVO com a atividade cineclubista, E13 relata que surgiu num bairro, há uns 12 ou 15 anos, com a intenção de “associar, exercer atividade audiovisual, então associaram muito a atividade do cineclube. Então é uma instituição que tem uma expressão muito significativa na cidade”. Esse laço, apesar de ser de natureza de trabalho, envolveu grande intensidade emocional e intimidade, como retrata E11 sobre essa parceria:

*A TV Ovo sempre é isso: “bah, precisa de aperto de mão, chama a TV Ovo”. Sabe? E como a TV tem esse trabalho de formação também sempre teve disponível pra fazer essas coisas. Então acho que tem muito isso, assim, é uma relação de amizade, mas uma relação de trabalho, né, de perceber que ali existia uma possibilidade de crescimento, de fazer melhor, de fazer de novo e fazer melhor. De resolver problemas e tentar sempre fazer o melhor.*

E acrescenta sobre o que motivou a aproximação e o fortalecimento desse laço com a TV OVO, envolvendo a CESMA e comprovando que a Cooperativa e o Lanterninha estão intimamente envolvidos e muitas vezes se confundem:

*E acho que então isso foi uma característica que nos uniu e que nos fortaleceu por muito tempo, assim. Por outro lado também, ter esse viés político, né. A TV também tem uma trajetória, tradição, é uma TV*

*comunitária, então ela nasce no seu bojo sem essa coisa da essência política. A CESMA tem isso também, sabe? (E11).*

E foi no final do ano de 2005 que “finalmente a CESMA e o Lanterninha ganharam sua casa própria e definitiva” (LANTERNINHA online, 2011) na região central da cidade: “e quando a CESMA constrói o seu centro cultural e consegue colocar o Cineclubes Lanterninha pra dentro, com uma sessão semanal, todo mundo sai ganhando” (E7). Ter uma sede possibilitou ao Lanterninha a retomada da frequência nas sessões, a realização de sessões itinerantes e de oficinas de cineclubismo, além de uma maior participação no movimento cineclubista nacional.

Por esse grande envolvimento com o movimento cineclubista, Santa Maria chegou a sediar no ano de 2006 a 26ª Jornada Nacional de Cineclubes e o Lanterninha teve um de seus representantes eleito como presidente da entidade representativa dos cineclubes brasileiros – o Conselho Nacional de Cineclubes. O Lanterninha Aurélio é hoje um dos mais antigos e atuantes cineclubes do Brasil, e se caracteriza como um grande formador de cineclubistas no estado, destacando-se nomes de sua formação até os mais atuais – Tércio Brezolin (atual tesoureiro do CNC, fundador do Lanterninha), Luiz Geraldo Cervi (fundador do Lanterninha), Luiz Alberto Cassol (atual presidente do CNC, vice-presidente da Fundacine, diretor do IECINE-RS), Paulo Henrique Teixeira (representante da FECIRS), Gilvan Dockhorn (atual secretário-geral do CNC, foi ex-diretor regional do CNC), Juliane Fossatti (ex-coordenadora de projetos da Fundacine).

A relação do Lanterninha Aurélio com outros cineclubes, assim como a relação entre seus cineclubistas, sempre foi de muita interação e troca, através do intercâmbio de recursos ou de informações, como destaca E13:

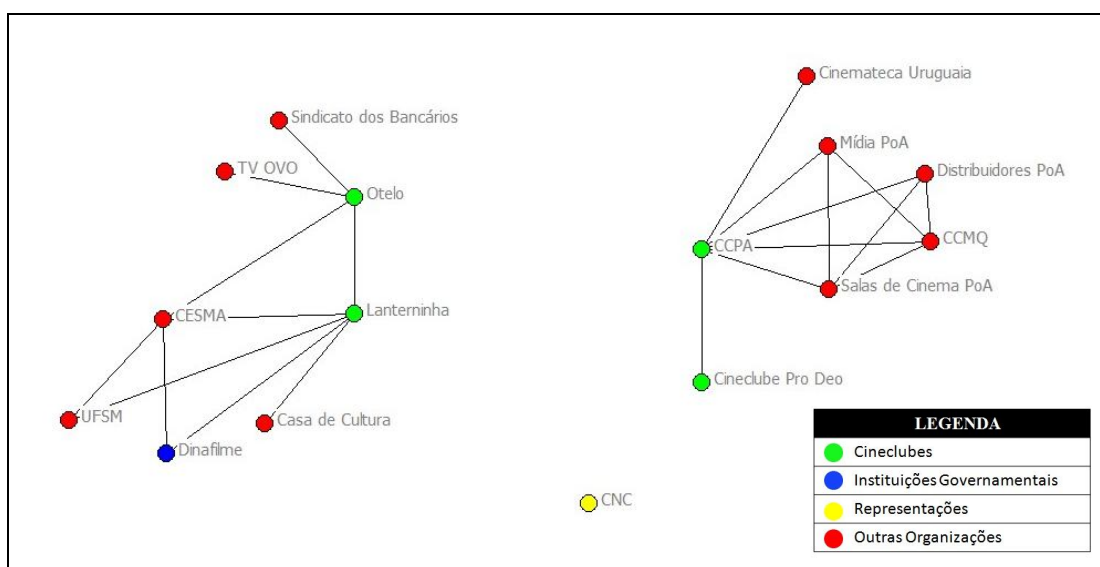
*Sempre foi uma relação muito tranquila, muito solidária, assim. Como o Lanterninha sempre teve uma base, vamos dizer de trabalho, foi conseguindo ao longo do tempo, uma fundamentação no sentido de canais, onde buscar certos filmes, essa logística assim, já talhou caminho pra muita gente. Em vez de ficar pesquisando, ver o que fazer, não; vai em tal lugar, faz isso, faz aquilo. Então essa relação foi sempre muito, muito cordial e, vamos dizer assim, politizada também no sentido de fazer com que a coisa acontecesse. Então, dando força mesmo. Então acho que essa relação ficou, fica, e hoje o pessoal agradece ainda o Lanterninha por ter... mesmo os que já fecharam reconhecem o papel que ele teve nessa, nesse intercâmbio que a gente procurou, procura exercer sempre que possível.*

Os integrantes do Lanterninha Aurélio, especialmente Luiz Alberto Cassol e Gilvan Dockhorn, são sempre lembrados por outros cineclubistas, no sentido de incentivar a atividade, ajudar com informações relevantes, ceder material para exibições, participar de

sessões e debates. Enfim, são sempre ligados às ações e atividades do cineclubismo enquanto movimento, e do cineclubismo enquanto tradição. Assim, os laços criados sempre remetiam a um reconhecimento e a confiança por parte de outros cineclubistas em relação ao Lanterninha.

Vale destacar que muito desse reconhecimento dos cineclubistas é decorrente de seu envolvimento com o movimento cineclubista, retomado a partir de 2003. Além do fato do gaúcho Luiz Alberto Cassol ter assumido e estar atualmente na presidência do Conselho Nacional de Cineclubes, a entidade representativa da atividade. Esses fatos serão aprofundados na sessão a seguir, e poderão melhor ilustrar como foram estabelecidas tais relações.

A partir da trajetória descrita até aqui, foi possível identificar atores relevantes para o cineclubismo gaúcho antes da rearticulação cineclubista, vislumbrada nos anos 2000, e os laços por eles firmados. Dessa forma, delineou-se a rede cineclubista formada pelos cineclubes investigados, como apresentado na figura 4.



**FIGURA 4:** Rede Cineclubista Gaúcha antes da rearticulação.

**FONTE:** Elaborado pela autora.

A partir do levantamento da rede, foi possível chegar a uma caracterização dos atores encontrados, distinguidos com a finalidade de facilitar a visualização e identificação da rede: cineclubes, instituições governamentais, representações e outras organizações. Os cineclubes identificados até essa etapa foram o Clube de Cinema de Porto Alegre, mais antigo em atividade no país; o Cineclubes Por Deo; o Cineclubes Lanterninha Aurélio, mais antigo em atividade no interior do estado, e o Cineclubes Otelo.

A relação com o governo ficava restrita ao acesso à Dinafilme, fornecedora de material audiovisual para cineclubes. A entidade representativa era o Conselho Nacional de Cineclubes. E as outras organizações eram o Sindicato dos Bancários, a TV OVO (que na época ainda não era um cineclubista), a CESMA, a UFSM, a Casa de Cultura, a Cinemateca Uruguaia, a mídia porto-alegrense, as salas de cinema e os distribuidores de filmes da cidade, além da Casa de Cultura Mario Quintana.

A visualização da rede apresentada na Figura 4 salienta que havia grande desarticulação cineclubista gaúcha, especialmente em relação à sua entidade representativa – o CNC –, que ficou inativa a partir da ditadura, como será aprofundado na próxima sessão. Além disso, a interação entre cineclubes ficava restrita ao espaço físico, e era caracterizado pela troca de informações e materiais entre cineclubistas próximos. Isso se ilustra pela relação entre os cineclubes Otelo e Lanterninha, de Santa Maria; e o Clube de Cinema de Porto Alegre e o Cineclubista Pro Deo, da capital.

Os laços mais fortes estabelecidos pelos cineclubes eram aqueles relevantes para sua existência, ou seja, com as organizações que cediam o espaço para exibição e as que cediam o material audiovisual. No caso do Lanterninha Aurélio, a CESMA, a UFSM e a Casa de Cultura foram de extrema relevância para a manutenção de suas atividades. Para o CCPA, além das salas exibidoras, da CCMQ e dos distribuidores, a mídia porto-alegrense e a Cinemateca foram importantes laços firmados.

É interessante ressaltar que as posições centrais eram ocupadas por cineclubes tradicionais no estado – Clube de Cinema de Porto Alegre e Cineclubista Lanterninha Aurélio. Tais cineclubes surgiram como uma alternativa cultural em Porto Alegre e Santa Maria, respectivamente, e tornaram-se tradicionais espaços de discussão cultural e social. Com o passar dos anos, então, seus membros se tornaram figuras tradicionais e referências no cenário cultural gaúcho.

A rede, até então desarticulada e sem caráter de movimento, não se mostrava capaz de alcançar benefícios ou oportunizar ações. De modo geral, sua composição estrutural não viabilizava melhores possibilidades conjuntas ou individuais para os cineclubes, e nem mesmo contribuía para que os princípios cineclubistas fossem praticados. A partir da percepção dessa deficiência, então, iniciou-se uma busca por uma arquitetura que ampliasse as interações e oportunizasse novas experiências cineclubistas. Essa nova dinâmica será melhor explorada na sessão a seguir.

### 4.3 A representação e a rearticulação

As primeiras iniciativas de organização do movimento cineclubista surgem no início da década de 1960, quando são criadas federações estaduais, culminando com a concepção do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). Criado em 1961 ou 1962, data ainda em discussão, “é uma entidade cultural civil, sem fins lucrativos, de abrangência nacional e representativa dos cineclubes e entidades estaduais cineclubistas brasileiras filiadas” (CNC *online*, 2011). Surge pela necessidade de representação dos cineclubes, ou seja, do público, como destaca E8:

*O cineclubista é muito isso, a gente entende que o cinema se completa quando chega na tela, isso parece óbvio, mas não é tão óbvio assim. Não é. 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 né. Nós temos os direitos autorais, de não sei o quê, não sei o quê, mas quem é que defende o público? A gente de alguma forma tenta ser o defensor dos direitos do público.*

Sendo uma entidade representativa, no ano de 1968, calcula-se a existência de cerca de 300 cineclubes agrupados em federações regionais e filiados ao CNC. O Conselho tem por principais objetivos organizar o público e defender seus direitos; fomentar, apoiar e fortalecer as atividades de caráter cineclubista; defender as identidades e diversidades culturais; universalizar o acesso à informação, à cultura e aos bens culturais; e defender os direitos humanos e o pleno exercício da cidadania. Como destaca E4,

*O CNC é a expressão do movimento cineclubista, da base cineclubista. É uma direção que representa a multiplicidade dos cineclubes do Brasil. Primeiro ponto. Ele não só é relevante, como ele é essencial. Tu imagina que nessa diversidade, tu tem que ter uma forma de canalizar esse discurso, não ter um discurso único, mas tentar dar unidade a esse discurso pra poder reivindicar cada vez mais. Então o CNC completa 50 anos agora, completou em 2011. É, ou seja, é uma entidade que, ciclos do cinema, ciclos de políticos, ciclos econômicos, ela se manteve. E se manteve dando voz a essa base que a gente chama do público. Representa e luta pelos direitos do público. Isso é essencial. Como eu disse, não há nenhum outro movimento similar no Brasil, não há. Não há. Que tenha uma diversidade, e que consiga ser a expressão dessa diversidade. Então o CNC é essencial, cumpre um papel essencial, e tem dado contribuições fundamentais no processo cultural, de distribuição de cultura, de exigência, de reivindicação e de luta.*

Ao longo de sua trajetória, o CNC passou a ser responsável pela articulação e organização dos encontros cineclubistas, as “Jornadas Nacionais de Cineclubes, congressos



anuais ou bianuais – conforme a época – que constituem uma das mais importantes conquistas democráticas do movimento cineclubista brasileiro” (MACEDO, 2006, p. 83). Nessas jornadas aconteciam as escolhas dos rumos do cineclubismo enquanto movimento, seus posicionamentos e ações conjuntas.

Mas congregar em uma representatividade toda a atividade de um país não é tarefa fácil, e não passa por unanimidades.

*Óbvio que nunca negando as disputas e os embates internos que se dão como qualquer movimento social, como qualquer movimento de representatividade. Há os momentos de embate, há os momentos de eleição, há as discussões de quem vai ocupar determinado cargo, isso é do jogo democrático, isso é da política audiovisual e isso é da política como um todo* (E8).

Porém, com a ditadura e especialmente o AI-5, os cineclubes passaram a ser bastante perseguidos, sofreram pressões e entraves para que encerrassem suas atividades, e seu número diminuiu substancialmente. Assim, “em 1969 haveria no máximo uma dúzia de cineclubes em funcionamento e quase todas as suas entidades representativas haviam sido destruídas” (MACEDO, 2006, p. 85), incluindo o Conselho Nacional de Cineclubes.

Soma-se a isso o fato de que “nos anos 80, o CNC passava por uma crise de identidade; porque os anos 80 é o advento do videocassete, é o advento daquela questão de que tu podia locar e ir pra casa” (E8). E acrescenta que

*Assim como no Chaplin Club os caras discutiam a questão do cinema mudo pro sonoro né, eles queriam entender, ‘não eu não aceito’, nos anos 80 tinha uma discussão de VHS versus 16mm, tinha pessoas que não entendiam. Cineclube que passa em VHS não é cineclube, cineclube tem que passar em 16mm, e isso é uma discussão que não permeava só no movimento cineclubista, que os realizadores também diziam ‘cinema é película’* (E8).

Saber lidar com as novas tecnologias e com as realidades que se alteram ao longo da trajetória, é um desafio que vem permeando a atividade dos cineclubes. As passagens das películas para o VHS e do VHS para o digital têm sido desafios enfrentados pelo cineclubismo, especialmente os que seguem o formato tradicional, que considera cineclubismo apenas os que ainda utilizam filmes em 16mm nas sessões, descartando tudo o que foi desenvolvido em termos de tecnologia audiovisual. Nesse sentido, percebe-se uma disputa no que concerne ao que é cineclube. Essa dificuldade foi relatada pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, que pensa até mesmo em como resignificar o cineclubismo: “eu

*acho uma coisa importante, a questão das novas tecnologias, sabe, mudar as formas das pessoas se relacionarem com o cinema, com outras formas de cultura” (E1).*

Após esse longo período de desarticulação, especialmente na década de 1990, porém, os cineclubes começam a retomar suas atividades com os militantes políticos e as universidades. *“Basicamente aí quem prestou um grande serviço ao cineclube no interior foram as universidades, tanto as públicas quanto as privadas” (E4)*, visto que a vinculação do cineclube a alguma instituição era a forma mais comum de mantê-lo ativo, por ser o mecenato uma atividade não tão comum.

Estando ainda as entidades representativas desorganizadas, o Conselho Nacional de Cineclubes tem suas atividades retomadas apenas em 2001, tendo seu estatuto sido aprovado e deliberada sua reorganização apenas na Jornada realizada em São Paulo, em 2004. *“Um programa ambicioso e bastante completo é preparado pela chapa única, encabeçada pelo capixaba Antonio Claudino de Jesus, que é eleita por unanimidade” (MACEDO, 2006, p. 93).*

Atualmente, o presidente do Conselho Nacional de Cineclubes é Luiz Alberto Cassol, cinéfilo desde a infância, que começou como cineclubista em 1993, quando ingressou na Universidade Federal de Santa Maria e passou a frequentar o Cineclube Lanterna Aurélio. Nesse momento, apenas participava como expectador, sem se envolver com questões de organização do cineclube ou do movimento cineclubista.

O envolvimento e os laços criados entre ele e outros cineclubistas do Lanterna – como Gilvan Dockhorn e Paulo Henrique Teixeira – foram de grande relevância para sua trajetória enquanto cineclubista. O laço criado entre eles deu-se em decorrência dos interesses de trabalho, mas tornou-se muito mais amplo que isso, envolvendo características de amizade e conselho. As trocas foram além das informações, materiais e ações sobre cinema e cineclubismo, mas passaram a envolver afeição e confiança, além de serem mantidos até os dias atuais. Pode-se, assim, classificá-lo como um laço forte, que representam os atores com uma relação mais íntima e que circulam no mesmo meio (GRANOVETTER, 1973; 1983).

Com a interrupção das sessões do Lanterna, Cassol fez parte do grupo fundador de um novo cineclube em Santa Maria – o Otelo Cineclube, já apresentado nesta pesquisa. Nessa época, passou a participar das atividades de curadoria, debate e organização do cineclube, ampliando seus contatos e sua participação cineclubista. Nos anos seguintes também trabalhou com produção cinematográfica, organização de festivais, e debates *online* sobre cinema.

Mas é a partir da rearticulação do cineclubismo brasileiro, a partir de 2003, que acontece o grande envolvimento de Cassol com a política e com o movimento cineclubista,

sendo um dos representantes do Rio Grande do Sul na grande retomada do cineclubismo. Após duas gestões na vice-presidência, Cassol chegou à presidência do Conselho Nacional de Cineclubes. Sua indicação foi apoiada pela gestão anterior e seu nome lançado por Antonio Claudino de Jesus, presidente do CNC até então, e o responsável pela preparação e formação de Cassol para o cargo. A proposta era de continuidade do processo de horizontalização do movimento, ampliando a participação dos cineclubistas nas discussões e nas decisões.

Tal proposta permitiu uma maior aproximação do CNC com os cineclubes e cineclubistas, e também com instituições de cinema – como o Conselho Brasileiro de Cinema (CBC), atualmente presidido por João Baptista Pimentel Neto – e organizações cineclubistas – como a FICC – Federação Internacional de Cineclubes (FICC), tendo Antonio Claudino de Jesus à frente. Com elas, laços de trabalho foram ampliados, no sentido de oportunizar ações e intensificar a troca de informações entre as organizações. Intensificou-se, dessa forma, a confiança e a reciprocidade entre elas.

Em 2011, Cassol foi convidado pelo secretário da Cultura – Luiz Antonio de Assis Brasil – para o cargo de diretor do IECINE-RS, o Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul. Tal convite representa uma aproximação entre o movimento cineclubista e as representações do cinema do estado, sendo essa articulação de grande relevância, como retrata E7:

*O Cassol é o diretor do Instituto Estadual, onde o Tarso reconhece o trabalho dele, já entendeu que o trabalho dele é legal; o cara é presidente do CNC, o CNC tem cadeira dentro do Conselho Consultivo da SAv, que é a Secretaria do Audiovisual; e ele conversa abertamente com, tipo assim grandes amigos, com a Ana Santana.*

A importância desse envolvimento do cineclubismo nas mais diversas instâncias, especialmente alcançado nos últimos anos, demonstra o reconhecimento da importância dessa atividade não apenas dentro do movimento, mas pelo próprio cenário político.

Assim, a maior exposição das ações do Conselho Nacional de Cineclubes se deu a partir da rearticulação do movimento cineclubista em 2003, impulsionada pela Secretaria do Audiovisual (SAv), e de sua posterior parceria com o Ministério da Cultura (MinC). Esse laço com o MinC se deu a partir de uma chamada para rearticulação e para o trabalho conjunto do Cine Mais Cultura, sendo caracterizado como um laço de trabalho, onde informações e, de certa forma, recursos, eram trocados.

A Secretaria do Audiovisual (SAv) é um órgão específico e singular do Ministério da Cultura (MinC), que “trabalha para a democratização do acesso e da produção audiovisual,

independente e regional, nos diferentes formatos e linguagens. Cuida também de capacitar profissionais da área e de preservar a memória audiovisual do Brasil” (MINC *online*, 2011). Suas principais competências são:

A elaboração da política nacional do cinema e do audiovisual; a elaboração de políticas e diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual brasileira; o planejamento, promoção e coordenação das ações necessárias à difusão, preservação e renovação das obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros, bem como à pesquisa, formação e qualificação profissional; a representação do Brasil em organismos e eventos internacionais relativos às atividades cinematográficas e audiovisuais (MINC *online*, 2011).

Em 2003, Orlando Senna é convidado para assumir a Secretaria do Audiovisual e outros cineclubistas passam a integrar sua equipe – como Leopoldo Nunes –, ocorrendo uma aproximação entre o cineclubismo e a SAV.

Orlando Senna, roteirista e diretor de cinema, nasceu na Bahia e se envolveu jovem com a cultura e com o cinema. Envolveu-se com cineclubismo ainda na adolescência, no Cine Fórum, com uma tendência a valores religiosos católicos, sem perder o foco na linguagem cinematográfica. Aos 20 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, onde produziu seu primeiro longa-metragem – *A construção da Morte* (1969), seguido de trabalhos realizados com diversos diretores.

Foi uma das cabeças pensantes na Bahia dentro do movimento que gerou o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a Tropicália. Orlando estava imerso nesse caldeirão produzindo teatro, cinema, jornalismo e música, junto com figuras que marcaram as artes para sempre, como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Jorge Amado, Tom Zé, Gilberto Gil, entre uma infinidade de amigos e parceiros. Uma turma que se conheceu na juventude e gerou uma efervescência sem precedentes na cultura brasileira nos últimos 40 anos (LEAL, 2008, p. 11).

Um nome de extrema relevância especialmente para o setor audiovisual, por todo seu envolvimento com o movimento cinematográfico, Orlando Senna foi convidado e assumiu o posto de Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no ano de 2003. Em 2007, se torna diretor geral da Empresa Brasil de Comunicação e passa a coordenar o desenvolvimento da TV Brasil, o canal de televisão pública do país.

Outro membro importante para essa relação entre cineclubismo e Secretaria do Audiovisual foi Leopoldo Nunes, parte da equipe de Orlando Senna. Paulista, iniciou sua carreira na produção independente de vídeo em São Paulo, sendo mais conhecido o premiado *O profeta das Cores*. Formado pelo movimento cineclubista, Leopoldo Nunes tem seu nome

aprovado para a Ancine em 2006, depois de presidir a ABD-SP – Associação de Documentaristas de São Paulo – e a ABD-Nacional – Associação de Documentaristas Nacional (ANCINE *online*, 2006).

*O Leopoldo Nunes é um cara que foi formado dentro do movimento cineclubista, sua formação é no cineclubes Cauim de Ribeirão Preto tá. O cineclubes foi criado em 1979, um cineclubes muito forte, um cineclubes que eu respeito que tem uma tradição, uma, uma... Imagina, eles mantêm uma sala, tive lá conhecendo a realidade do Cauim, movimento social que tem sessão só no Cauim, enfim é um cineclubes fortíssimo (E8).*

Deles partiu a ideia de rearticular o cineclubismo nacional enquanto movimento, por meio da aproximação das ações do governo. E as movimentações começaram: “‘ó, eu to aqui no governo e quero entender como é que vocês estão’, e eles começam a dizer ‘olha, o movimento tá um pouco desarticulado, mas ao mesmo tempo tem vários cineclubes que tão acontecendo, alguns de nós continuam fazendo cineclubismo e nós precisamos organizar’” (E8).

Durante o governo do presidente Lula, alguns cineclubistas passaram a ter cargos na Secretaria do Audiovisual e, atrelada às políticas culturais, pensaram em formas de reorganizar o cineclubismo pelo território nacional. O processo de rearticulação do movimento partiu, então, não de uma iniciativa da base cineclubista, mas de cineclubistas que estavam no governo. Assim destacou E8:

*E o Cine Mais ele vem nessa sequência, ele vem assim ó, ele nasce eu posso dizer que na jornada de Santa Maria em 2006, a gente já estava, já vinha sendo discutido por esse grupo desde a Rearticulação a gente já discutia, isso eu posso te garantir que a gente se encontrou em 2003 e 2004, no mínimo umas dez vezes esse grupo, em diferentes locais, a gente discutia ‘temos que ter uma difusora de filmes nossos, temos que ter a filмотeca Carlos Vieira, é importante retomar porque seria a nossa Dinafilmes mas em DVD, temos que ter uma difusora do Estado que é a Programadora Brasil, temos que ter cursos de cinema que é o Cine Mais’, mas isso era muito embrionário, era a gente discutindo. Depois de Santa Maria em 2006, com a ação, que Santa Maria nasceu nesse projeto que eu falei pra ti que esses cineclubistas se organizaram e criaram o Circuito Cineclubista de Estreias, ali a gente viu que dava certo, que as pessoas estavam carentes de acervo, que isso era uma coisa latente, então a partir daí, tanto que a partir daí o Fred foi eleito e semanas depois ele já é levado pra dentro do governo pra trabalhar já no Cine Mais, então a gestação do Cine Mais se dá na metade dos anos 2000, paralelo ao movimento pedindo, mas paralelo a dentro do Ministério da Cultura também aceitando isso e desenvolvendo também, porque o Cine Mais eu não posso negar que foi desenvolvido dentro do Cine Mais, dentro do ministério.*

E acrescenta:

*Isso porque é um governo que deu ao movimento cineclubista a possibilidade de voltar a existir, foi o governo Lula que deu a possibilidade de voltar a existir entendendo que este era um movimento social de base, um movimento social que defendia o público que vinha da base, porque a gente é da base né, e da base cinematográfica (E8).*

Dessa maneira, o cineclubismo estaria diretamente ligado ao Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, tendo voz ativa e uma aproximação que permite levar até o governo tanto os interesses quanto as ações dos cineclubes, envolvendo a atividade também nas decisões a serem tomadas na área do cinema e da cultura.

Dentre as propostas do governo do presidente Lula estavam o fortalecimento do cinema nacional e a ampliação do acesso. Já em seu Programa de Governo, disponibilizado em 2002, fica clara a necessidade de atentar-se não apenas a mecanismos que possibilitassem a produção nacional, mas seu escoamento e abrangência.

O nosso governo não apenas vai prosseguir apoiando e estimulando a produção audiovisual brasileira, mas deverá pautar com a sociedade o debate em torno da distribuição e exibição dos filmes produzidos, para que eles possam chegar ao nosso povo com o maior alcance possível. Não há dúvida sobre o significado da produção, distribuição e exibição da imagem audiovisual como fator de afirmação da identidade cultural de um país como o Brasil no mundo contemporâneo. É preciso, portanto, fixar como diretriz uma política que estabeleça, a exemplo de outros países do mundo, um estreito vínculo entre a produção audiovisual brasileira e os mecanismos concretos de sua difusão: as redes de cinemas, as TVs abertas e fechadas, com as modificações que se fizerem necessárias na legislação (IMAGINAÇÃO, 2002, p. 24).

A proposta do governo, então, passava pela atenção não apenas para os meios de produção audiovisual, como aconteceu com outros governos, mas em como fazer essas obras serem difundidas. As ações, dessa maneira, ocorreram no sentido de atingir uma maior parcela da sociedade, garantindo o acesso aos bens e serviços culturais. E foi a partir dessa percepção que o cineclubismo se aproximou das pretensões governamentais, visto que

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 (CARTA online, 2003).

Assim acrescentou E11:

*Uma das propostas do Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, era de fortalecer o cinema nacional. E aí, como muitas pessoas que estavam dentro desse processo, uma das maneiras, uma ferramenta boa, possível, né, é o cineclubismo. Resolveram então reativar, juntar os cineclubistas que estavam espalhados pelo país.*

Tendo a possibilidade de contato com todo o Brasil, Leopoldo Nunes viu na proposta de fortalecimento do cinema nacional, uma oportunidade de reorganização do movimento cineclubista. Assim, escalou representantes cineclubistas de todo o país para uma reunião em Brasília, em novembro de 2003, dando início à reorganização do movimento.

A rearticulação do movimento cineclubista brasileiro teve início em 2003 quando por iniciativa de Leopoldo Nunes, então chefe de Gabinete da SA<sub>v</sub> – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, alguns cineclubistas foram convidados para participar de uma reunião no Gabinete do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil (MEMÓRIAS *online*, 2012).

Sobre sua experiência de ser convocado para essa reunião, E8 descreve:

*Porque eu fiquei pensando assim: mas como é que os caras chegaram ao meu telefone, ao meu contato; porque alguém disse olha, lá em Santa Maria tem um sujeito que organiza movimentos que lançou um festival de cinema, que a gente já tinha feito festival em 2002. Então é aquilo que eu te digo, e aí sim é um divisor de águas, eu acho que **a retomada do movimento cineclubista brasileiro está para o, para o governo Lula como nunca esteve para nenhum outro governo, porque em função do governo Lula que há uma equipe dentro do ministério da cultura que pensa ‘o cineclubismo vai ser o nosso difusor de filmes brasileiros’** [grifo nosso].*

Assim, dentro da programação oficial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, se reuniram mais de cem cineclubistas, representantes de todo o país, para dividir suas experiências enquanto cineclubistas e pensar em uma maneira de rearticular os cineclubes e reorganizar o cineclubismo no país. Isso, de modo a contribuir para a difusão e o fortalecimento do cinema nacional, que muito andou distante das políticas culturais nacionais.

Do Rio Grande do Sul, 4 cineclubistas foram convocados: Bia Werther, representando Porto Alegre; Luiz Alberto Cassol, representando Santa Maria; Josmar Reyes, representando Santa Cruz do Sul; e Sheila Zago representando Caxias do Sul. A comitiva gaúcha apresentou o relato das experiências do Rio Grande do Sul e se aproximou de seus pares.

Lá aconteceu o encontro com cineclubistas dos quais sempre tinham ouvido falar, como Antonio Claudino de Jesus, ex-presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, e Felipe Macedo, do Cineclubes Bexiga, sendo uma grande oportunidade de troca entre eles. Dessa forma, o cineclubismo foi discutido por representantes de todo o país, notadamente os

mais envolvidos com o movimento e pensamento cineclubista, que refletiram sua rearticulação e reorganização.

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 (CARTA *online*, 2003).

Para que a rearticulação cineclubista se concretizasse, foi eleita uma Comissão de Rearticulação, composta por 14 pessoas (7 titulares e 7 suplentes), englobando pessoas de diversas gerações do cineclubismo – desde os que passaram pela experiência da ditadura até cineclubistas mais jovens. “*Esse grupo a única missão era: reorganizar, mapear o movimento e fazer uma jornada, retomar as jornadas*” (E8). E assim aconteceu: em 2004, acontece a Jornada em São Paulo; em 2006, sua sede é em Santa Maria; 2008 ela ocorre em Belo Horizonte; e no ano de 2010, sua sede foi Pernambuco.

*Então assim, esse encontro de 2003 ele é um encontro emblemático, é um encontro que fez a gente se reencontrar e se não fosse o governo Lula ter esse discernimento, se não fosse Orlando junto com o Leopoldo, depois quando Silvio Da-Rin assume a SAV, Secretaria do Audiovisual, e dá continuidade a esse processo porque ele também era cineclubista* (E8).

Atualmente, as lutas pelos direitos do público acontecem de modo a buscar uma horizontalização das decisões do CNC, através da articulação virtual, através de uma lista de discussões aberta a cineclubistas e interessados<sup>3</sup>. Além disso, acontece uma campanha de (re)filiação<sup>4</sup> para conhecimento do alcance do movimento e das possibilidades de atuação por todo o território nacional.

Toda essa movimentação no início dos anos 2000 influenciou, primeiramente, a rearticulação e a ampliação da atividade cineclubista em todo o país. No Rio Grande do Sul, por exemplo, diversos cineclubes retomam suas atividades – como o próprio Cineclube Lanterna Aurélio, que tinha dado uma pausa em suas sessões – e outros são criados pelo estado – como o Cineclube Abelin nas Nuvens, de Silveira Martins; o Cineclube Vagalume, de Caçapava do Sul; o Cineclube Irmão Sol, Irmão Lua, de Ijuí; o Amigos do Cinema, de

<sup>3</sup> A lista de discussões do CNC Diálogo está disponível em: <http://br.groups.yahoo.com/group/CNCdialogo/>.

<sup>4</sup> Até 03 de maio de 2012 (última atualização feita pela diretoria do Conselho Nacional de Cineclubes na lista CNC Diálogo), a refiliação contava com 306 cineclubes.



Santa Cruz do Sul; e Grande Angular, de Caxias do Sul; o Cineclube Teatro Glênio Peres, da Câmara Municipal de Porto Alegre; e o Cineclube Museu Julio de Castilhos, ambos na capital gaúcha, que estão com suas atividades inativas temporariamente.

Outras cidades e outros cineclubes do interior do Rio Grande do Sul foram relevantes para o fortalecimento da atividade no estado, como ressaltaram alguns entrevistados dessa pesquisa. Destacam-se entre elas, Caxias do Sul, Santa Cruz do Sul e Ijuí.

Caxias do Sul foi uma cidade de extrema relevância, estando sempre envolvida com o movimento cineclubista, tendo sediado a XII Jornada dos Cineclubes Brasileiros no ano de 1978. Isso fica claro na fala de E8:

*Caxias do Sul é uma cidade fundamental também para o movimento cineclubista brasileiro, foi sede de uma jornada né e tinha também um movimento cineclubista muito forte, isso eu to dizendo assim, historicamente, eu acho que são cineclubes e são cidades que pra além da importância de fruição da sua própria cidade, fizeram com que o RS ficasse conhecido em todo o Brasil, então a gente é fruto dessas pessoas que fizeram esse trabalho pra gente chegar aonde a gente chegou.*

Atualmente, o cineclube de maior destaque é o Grande Angular, em atividade desde 2001 na cidade, mas que deixa clara a possibilidade de realizar suas atividades em qualquer outra cidade: “itinerante e independente, exhibe filmes e realiza debates e oficinas de cinema como forma de fomentação da sétima arte. De livre acesso e entrada franca, qualquer pessoa pode participar das sessões e eventos relacionados ao Cineclube Grande Angular” (GRANDE ANGULAR *online*, 2012).

Santa Cruz do Sul e Ijuí também foram cidades de destaque no movimento cineclubista. Com o apoio do Sindicato dos Bancários, Cinemas Arco-Íris e da Embaixada Francesa, é criada a Associação dos Amigos do Cinema de Santa Cruz do Sul, vinculada ao terceiro setor e sem fins lucrativos.

*É um cineclube criado com o propósito de difundir e divulgar a arte cinematográfica para a comunidade local e regional dentro do princípio de que o cinema, além de arte, entretenimento e cultura, é também um instrumento de educação e de divulgação da diversidade cultural do planeta (AMIGOS *online*, 2012).*

Com um pensamento bem próximo do visualizado em Santa Cruz do Sul, é criado o Cineclube Irmão Sol, Irmã Lua na cidade de Ijuí. A primeira exibição aconteceu em maio de 2009, e depois passou a acontecer quinzenalmente em escolas, associações de bairro e localidades do interior que não têm acesso ao cinema.

O cineclube não faz uso de verba pública, apenas contando com as contribuições de seus cineclubistas e dos que cedem seu espaço para as exhibições: “enfim, como ainda não recebemos nem dependemos de verba pública nenhuma, os associados é que mantém o cineclube com doações, escolhemos o espaço do Centro Aéreo Desportivo Paranhos para exibir o circuito cineclubista” (IJUÍ *online*, 2012). Sobre seu trabalho, E11 comenta: “*tem o Irmão Sol, Irmã Lua, que é Clube de Cinema de Ijuí que têm... saído dessa questão convencional, esse trabalho de exibição na rede, chegam no telefone das pessoas, né, enfim, fazem projeção na rua, em prédios. Bacana*”.

Por esse impulso da retomada, o Cineclube Vagalume é criado em Caçapava do Sul, no ano de 2005, por professores da Universidade da Região da Campanha (Urcamp), e suas exhibições passam a acontecer em seu Salão de Atos, aos sábados. Com ideais de ampliar as formas de comunicação, pela divulgação e união de fãs de cinema, o Vagalume procura edificar a prática cineclubista, levando o cinema e a cultura para todos (VAGALUME *online*, 2012). Essa aproximação aconteceu pela iniciativa dos professores que, através de um projeto de extensão, implantaram a prática cineclubista na universidade, levando o cinema e suas discussões para a realidade acadêmica.

Gilvan Dockhorn, cineclubista com experiência do Lanterninha Aurélio e do Vagalume, apresentou e teve aceita uma proposta de extensão semelhante a essa à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no polo de Silveira Martins. “*Então a primeira ideia foi criar um projeto de extensão pra que a gente pudesse usar a estrutura material e todas as possibilidades que a universidade oferece; produção de cartazes; recursos pra montar estrutura de cineclube, tal*”, destacou E4.

Esse laço tem a natureza de trabalho, por ser um projeto de extensão da Universidade, “uma forma de execução das atividades de ensino e pesquisa” (WANDERLEY, 1991, p.49). Como destaca E4, o fluxo não se resume aos recursos conseguidos através da parceria – infraestrutura cineclubista –, mas às informações trocadas entre os atores, referentes às atividades desenvolvidas, caracterizando-o como um laço de mercado. Vale destacar também seu tempo de existência, reforçando a intensidade do laço criado entre a UFSM e o Cineclube Abelin nas Nuvens.

Silveira Martins é uma cidade de imigração italiana com uma população de 2449 habitantes (IBGE *online*, 2012), sendo que metade mora na zona rural, em que inexistem salas de cinema ou locadoras de vídeo e basicamente a população tem acesso apenas a TV aberta (E4). A criação do Cineclube Abelin nas Nuvens foi um marco para a cidade, reunindo em sua estreia 130 pessoas carentes de obras cinematográficas, como destaca E4: “*qual é o*

*melhor lugar pra discutir questões de apropriação da cultura do que uma cidade que historicamente é excluída desse processo pelo seu tamanho, pelo pouco contato que as pessoas têm?”*. A ênfase, assim, é fazer circular essas obras, tendo como prioridade produções nacionais e, especialmente, curtas-metragens.

A divulgação passa longe das redes sociais e blogs, como muitos outros cineclubes fazem, sendo coerente com a realidade da cidade: *“a gente vai de casa em casa, faz filipetas, algo que se perdeu né? A gente faz cartazes, a gente vai nas escolas, vai... Como o município é muito pequeno, dá pra fulano, que avisa beltrano e tal, e assim a gente consegue ter uma média assim de público de 30 pessoas”* (E4). Mas apesar das sessões serem realizadas num espaço universitário, esse não é o público do Abelin nas Nuvens:

*Então pra essas pessoas que têm uma relação diferenciada com acesso, com as novas tecnologias de informação, a ida ao cinema talvez não seja tão atraente. E uma das tarefas dos cineclubes é retomar isso. Que o cineclubista mesmo, ele não assiste filmes, ele não vai pra ver filmes; ele vai ao cineclube, independente do que esteja passando* (E4).

Apesar de não acontecer essa identificação com os universitários, porém, existe uma relação muito forte com a comunidade, que assimilou a ideia do cineclubismo e até mesmo cobra em épocas de férias ou pausas nas exhibições, o que revela a identificação criada entre a comunidade e as atividades cineclubistas:

*Ou seja, a comunidade assimilou a ideia, ela cobra. Por exemplo, em época de férias, ou até porque agora tá em obras lá o espaço, elas cobram “quando é que volta?”; ou seja, já foi incorporado no cotidiano das pessoas, né. Então é bacana isso. Então isso é um coletivo, grupos de pessoas que querem ajudar na organização, grupos que vão assistir, pessoas que cedem os seus filmes, são vários, várias relações entre grupos que vão se formando* (E4).

A fonte dos filmes são as locadoras da cidade de Santa Maria, além de produtores e diretores que disponibilizam seus filmes para exibição no Abelin nas Nuvens. Em relação a estes, aliás, existe sempre um esforço do Abelin nas Nuvens para trazê-los para as sessões, para que as discussões sejam enriquecidas e diferenciadas.

Também existe uma preocupação de que o Abelin nas Nuvens se faça presente e seja ativo no cineclubismo enquanto movimento. Sobre a experiência de E4, é possível perceber que sua ligação ao movimento é decorrente da rearticulação promovida pelo governo federal, no início dos anos 2000. Experiência essa vivida por diversos cineclubistas do país.

*Eu começo a discutir essas questões aí no início dos anos 2000, dois mil e alguma coisa assim. Onde começo a ver que, por trás da ação cineclubista,*

*há uma questão política de fundo mesmo, importante e fundamental não para a cultura, não só nacional, mas para a diversidade cultural, pra apropriação da cultura. Então em 2002, 2003. É quando o movimento nacional começa a se rearticular. E aí já começam as discussões de, enfim, mais políticas mesmo, dentro não só da exibição, mas da discussão da obra em si, mas da questão política da cultura (E4).*

Foi nesse momento, então, que o cineclubismo foi reconhecido e aproximou-se de instâncias governamentais, especialmente com o Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual (SAV).

A aproximação com o governo, porém, não se resumiu à esfera federal, mas atingiu também o governo estadual. No Rio Grande do Sul, O IECINE-RS foi criado em 1986, com o intuito de “incentivar e apoiar, de forma sistemática, a produção, distribuição e exibição cinematográfica no estado” (IECINE *online*, 2012).

*Então é óbvio que quando essas pessoas vêm, elas vêm com uma carga muito forte, e é o que acontece comigo desde fevereiro de 2011, quando eu aceitei assumir o Iecine. Eu nunca neguei pra ninguém que eu venho forjado do movimento cineclubista e que o cineclubismo vai ter muito espaço dentro de todas as atividades que a gente vai promover (E8).*

Essas atividades não se resumem ao apoio das produções cinematográficas, mas também envolvem uma preocupação com o público, realizando atividades de exibição. O projeto RodaCine foi criado em 2001 visando a democratização do acesso à produção cinematográfica do país e a descentralização da exibição. Para isso, “promove sessões gratuitas de cinema brasileiro em municípios gaúchos do interior e da região metropolitana de Porto Alegre que não possuam salas de exibição comercial” (RODACINE *online*, 2011). As exibições acontecem ao ar livre ou em locais cedidos pelas cidades – ginásios, escolas, centros comunitários, paróquias, etc., e são equipados por um furgão, equipamentos de projeção, som, tela. Percebe-se que as exibições desenvolvidas pelo RodaCine muito se aproximam das atividades de um cineclube, bem como suas motivações, caracterizando-se como a atividade cineclubista em nível estadual.

No sentido de ampliar a articulação entre os cineclubes do Rio Grande do Sul, foi realizado em novembro de 2010 um Encontro Estadual de Cineclubes Gaúchos, com a presença de membros do CNC – Luiz Alberto Cassol (na época vice-presidente) e Sásia Sá (até então diretora de memória). Realizado no auditório da CESMA, contou com a presença de representantes de 15 cineclubes do estado, além de 9 manifestos de cineclubes gaúchos, enviados via web. Neste Encontro foi criada a Federação de Cineclubes do Rio Grande do Sul – FECIRS, além de sua proposta de Estatuto e um Conselho de Representantes, eleitos por unanimidade (ARVOREZINHA *online*, 2010).

Apesar de Cassol ter considerado relevante para Santa Maria ter sido sede da criação dessa Federação, E13 destaca que pouca articulação ou movimentação foi efetivada:

*Se nós formos pegar a experiência que a gente tem aqui com o nosso estado, não tem essa articulação toda não. Por mais que tenha tentado nos últimos anos fundar a Federação, tentar reunir, nós tentamos reunir aqui, a gente tentou reunir em outros locais, assim, mas não tem ainda...*

E acrescenta:

*O CNC tá cumprindo um papel importante de fazer com que haja isso; o CNC tá tentando motivar, via cineclube, via federações que consiga. Mas assim, depender da espontaneidade hoje dos cineclubes fazerem essa articulação, essa articulação, completamente, ela não tem assim uma expressão hoje, eu não vejo essa expressão. É necessário sim, mas não tem essa, não existe assim essa... Eu não sei se falta de meios, se falta de incentivo, se as pessoas se acomodam nos seus nichos regionais, enfim né. Aí não teria assim, não teria essa, poderia te dizer exatamente o que se passa. Mas que existe uma necessidade, que seria importante, sim, com certeza (E13).*

Na esfera municipal de Porto Alegre, por sua vez, o envolvimento com cineclubismo acontece por meio da Sala P. F. Gastal, o primeiro cinema da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, inaugurado em 1999 no terceiro andar da Usina do Gasômetro. Programada pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia, a Sala P. F. Gastal segue uma lógica cineclubista, como retrata E9:

*E em 1999, a Sala de Cinema P. F. Gastal inaugurou, né. Que foi a partir de então que a gente passou a ter um equipamento, né, a gente chama os nossos espaços de equipamento, com um equipamento onde a gente pudesse manter uma programação permanente, oferecendo à comunidade porto-alegrense uma programação qualificada, de preço acessível, muitas vezes gratuito, inspirada justamente no espírito cineclubista.*

E acrescenta:

*Então isso foi uma das nossas inspirações, assim. E o próprio nome da sala, Paulo Fontoura Gastal, homenageia uma figura que foi fundamental pra história da cinefilia aqui do estado, foi o próprio fundador do Clube de Cinema de Porto Alegre, que ainda existe hoje. É o cineclube mais antigo em atividade ininterrupta; ele tem mais de 60 anos (E9).*

A Secretaria de Cultura justifica sua aproximação com a lógica cineclubista, através da programação da Sala P. F. Gastal, montada seguindo três linhas básicas de trabalho: lançamento de filmes brasileiros e produções de cinematografias alternativas, abrindo espaço

para esse cinema; realização de ciclos, resgatando produções históricas e clássicos do cinema; e a programação infantil, visando a formação de novos públicos (SMC *online*, 2012).

Um maior envolvimento com os cineclubes existentes em Porto Alegre, porém, não acontece. A Secretaria da Cultura criou um Observatório da Cultura, tendo como missão “ser um centro de referência para a tomada de decisões em Política Cultural e a promoção da importância da cultura e das artes para o desenvolvimento social e econômico, através da produção, estudo e difusão da informação” (OBSERVATÓRIO *online*, 2011). Sobre esse projeto de banco de dados culturais de Porto Alegre, E9 destaca:

*Eu sei que eles estão em fase de criação de uma página na internet, onde esses dados vão ser disponibilizados. Inclusive ele tá reunindo dados há bastante tempo, e vai ser o local da Secretaria onde todas as informações sobre a vida cultural da cidade vão estar concentradas e disponibilizadas pra população. Então ele que seria a pessoa adequada pra tu falares. Eu acho que ele já deve ter dados disso, eu imagino, porque ele vem trabalhando há algum tempo.*

Assim, um levantamento das atividades culturais desenvolvidas na cidade, bem como dos artistas e das organizações existentes, está em vias de realização. Algumas atividades, porém, estão sendo priorizadas nesse primeiro momento, estando a atividade cineclubista sem previsão de fazer parte dessa relação, segundo informações dos próprios responsáveis.

#### **4.4 As políticas culturais do governo Lula e a entrada de novos atores**

O governo federal constatou que “com a concentração de salas comerciais de cinema em apenas 8% do território nacional e a quantidade muito reduzida de obras audiovisuais brasileiras na TV, a maioria dos filmes produzidos no país permanecem inéditos para grande parte de sua população” (CINE MAIS CULTURA *online*, 2011). Com essa percepção e orientados por demandas apresentadas em diálogos com a sociedade civil, o governo Lula e os cineclubistas que participavam da retomada passaram a pensar, juntos, em uma maneira de valer-se do cineclubismo para difundir o cinema nacional, de ampliar esse acesso ao cinema, indo ao encontro das crenças do governo do presidente Lula (CINE MAIS CULTURA *online*, 2011).

A partir da experiência do Programa Mais Cultura, que reconheceu a cultura como necessidade básica da população brasileira, foi pensada a ação Cine Mais Cultura, onde

Através de editais e parcerias diretas, a iniciativa disponibiliza equipamento audiovisual de projeção digital, obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil e oficinas de capacitação cineclubista, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios, de acordo com os indicadores utilizados pelo Programa Territórios da Cidadania (CINE MAIS CULTURA *online*, 2011).

O programa tem como foco pessoas jurídicas sem fins lucrativos – especialmente bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, associações de moradores, escolas e universidades públicas e prefeituras. Os editais favorecem, assim, o encontro e a integração do público brasileiro com o que é produzido em termos de cinema aqui no país, visando contribuir para a formação de plateias e para o fomento do pensamento crítico a partir de obras nacionais.

O equipamento audiovisual fornecido para os contemplados pelo programa inclui telão, aparelho de DVD, projetor, mesa de som de 4 canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio. Além disso, centenas de filmes brasileiros da Programadora Brasil – entre curtas, médias e longas-metragens; documentários e animações – são fornecidos para os cineclubistas, possibilitando sessões semanais nos cineclubes criados.

A Programadora Brasil, programa da Secretaria do Audiovisual do MinC, foi lançada em 2005, tendo por objetivo central ampliar o acesso às produções recentes e aos filmes representativos da cinegrafia brasileira que estão fora do circuito de exibição. Assim, disponibiliza filmes e vídeos nacionais para locais de exibição (escolas, universidades, cineclubes, centros culturais e pontos de cultura), formando circuitos alternativos. Como destaca Brasil (2010), a Programadora conta com um catálogo de 494 títulos organizados em 154 DVDs, tendo como meta disponibilizar 700 títulos até dezembro de 2010.

Esse acervo é decorrente de um investimento do governo em curadoria, programação, contratação de títulos, digitalização, autoração e lançamento de novas coleções de DVDs, além das ações de comunicação e ampliação de circuito. Como destaca E8, “o CNC sempre indica uma pessoa, ela é direta, a gente sempre indica uma pessoa que faz parte do grupo de curadores, então sempre alguém, ou diretor do CNC, ou indicado pelo CNC faz a curadoria”. Assim, diversos cineclubistas foram chamados para fazer o levantamento do material que estaria presente neste acervo, dentre os quais estava E4:

*Eu também fui jurado da curadoria da Programadora Brasil, a última que teve. É um programa muito interessante. Seja lá por um preço irrisório, pra maioria das instituições, tu tem acesso a basicamente todos os ciclos do cinema nacional, de todos os matizes, de todas as regiões, de todas as... Tu tem longa, média, e curta, tu tem animação, tu tem experimental, tu tem longa de ficção, enfim, tudo lá. É um acervo precioso, precioso. Então, o meu desejo é que cada vez mais pessoas se apropriem disso assim, cada vez mais entidades, principalmente de educação, de formação de base, assim.*

*Que lá tem o que vai mudar completamente a noção das pessoas que o cinema nacional é ruim.*

Um cineclube de grande relevância para a concepção da Programadora Brasil foi o Lanterninha Aurélio. Por ter um grande e qualificado acervo de cinema na CESMA, pode dividir sua experiência com os curadores da Programadora, além de complementar seu acervo com as obras que passaram a ser disponibilizadas, como destaca E13:

*Assim que saiu a Programadora, nós procuramos já tá afinado com eles e estamos recebendo o material assim, ajudando mesmo. Pagamos nossa anuidade, fez o que devia ser feito, passou as informações do que que era trabalhado aqui, tinha o que a gente usava, passou pra eles, assim, pra ir dando subsídios também pra eles irem montando o acervo. Eles conheceram também, algumas pessoas conheceram o acervo daqui, também, que sempre foi um acervo muito rico, né. Então a gente utiliza sim, e sempre quando sai um lote novo lá, nós já vamos atrás, adquirimos aqui e colocamos à disposição assim. Esses a gente não loca, né, esses eles não teriam como locar. Traz ele pro acervo do Lanterninha e disponibiliza pras pessoas que querem em outros lugares exibir, enfim, sem custo nenhum. Então na verdade nós estamos tendo custo pra cuidar disso, mas ele tem um papel importante, tão importante que a gente faz isso com o maior prazer.*

A apreciação de outros cineclubistas em relação ao material disponibilizado pela Programadora Brasil é bastante positiva. Assim, o laço criado entre eles é imerso (UZZI, 1996; 1997), sendo a troca de recursos (filmes em DVDs) e de informações (assessoria) relevante para o desenvolvimento da atividade cineclubista. Em contrapartida, os resultados para o programa do governo são a ampliação do acesso às obras nacionais e a formação de um público crítico com base em uma cinematografia e realidade nacionais.

Em concordância, E2 afirma que “a Programadora Brasil, ela oferece uma quantidade enorme de vídeos e eles prestam uma assessoria muito legal”. E E3 acrescenta: “ela tem papel fundamental. Assim também no resgate de filmes que a gente não teria acesso, filmes antigos que são filmes super bons e que eles colocaram. A gente só se queixa um pouco da parte infantil, né. Mas das outras não, é muito qualificado. E a história do cinema tá ali”.

Vale ressaltar que os filmes do acervo são solicitados disponibilizados em lotes trimestrais, conforme os relatórios são analisados pela equipe do Cine Mais Cultura. Nesses relatórios são descritas as atividades do cineclube e a frequência com que os filmes nacionais disponibilizados pelo governo são exibidos, de modo a honrar com o que estava em edital (Anexo A). Os editais do Cine Mais Cultura destacam algumas exigências dos contemplados:

1. Celebrar instrumento específico de formalização de parceria o qual refletirá todas as condições do presente Edital e poderá dispor sobre outros ajustes e questões relacionadas;
2. Para o recebimento dos kits de



equipamentos e dos DVDs da Programadora Brasil, fica condicionado aos selecionados destacar 2 (duas) pessoas para cursar, em tempo integral, as oficinas de capacitação cineclubista. Os custos decorrentes da participação da oficina (traslado, transporte, alimentação e hospedagem) ficam a cargo da ação Cine Mais Cultura; 3. A efetiva realização de, no mínimo, 1 (uma) sessão semanal fixa (sempre mesmo local, dia da semana e horário) pelo Cine; 4. A exibição de produção audiovisual, sendo a brasileira em percentual não inferior a 60% (sessenta por cento) de todo o acervo anual apresentado no Cine; 5. Apresentar à Coordenação Executiva da ação Cine Mais Cultura relatórios de atividades nos meses de Janeiro, Abril, Julho e Outubro, de forma continuada por 2 (dois) anos – a contar do primeiro relatório; 6. Disponibilizar espaço de, no mínimo 45 (quarenta e cinco) lugares, adequado para instalação dos equipamentos e atendimento da população sendo, portanto, vedada a utilização do mesmo em qualquer outro local público ou privado; 7. Responsabilizarem-se pelo custeamento de todas as despesas referentes à manutenção do espaço, dos equipamentos e equipe técnica mínima de 2 (duas) pessoas necessárias à operação/funcionamento do Cine, além da elaboração e realização de ações de comunicação com a comunidade local; 8. Utilizar os kits de equipamentos e os DVDs fornecidos exclusivamente para o fortalecimento ou ampliação da iniciativa beneficiada, sob pena de os proponentes tornarem-se inabilitados perante o Ministério da Cultura e suas Entidades Vinculadas; 9. Utilizar os programas da Programadora Brasil, obrigatoriedade, de acordo com seu Termo de Adesão (CINE MAIS *online*, 2012).

Alguns cineclubes, porém, não conseguem entender a necessidade de focar sua programação no material disponibilizado pela Programadora Brasil, acreditando serem melhores os filmes produzidos pelo cinema norte-americano ou por grandes produtoras nacionais. E7 destaca sua experiência enquanto oficinairo do Cine Mais Cultura, em fazer as pessoas compreenderem o porquê de passar a cinematografia nacional:

*Os programas que a Programadora Brasil envia, ou que você escolhe no site da Programadora Brasil, são de filmes nacionais e que tu é obrigado a passar aqueles filmes. Obrigado não, mas 80% da programação do cineclube precisa ser nacional; é pra isso que existe o raio do cineclube, pra que você tenha contato com outras cinematografias, principalmente a tua. Começa por aí. [...] Então nossos embates não eram discutir o cineclube, era discutir o que seria exibido. [...] O fato é que tu tem que preservar pelo menos 3 das tuas sessões, 2 das tuas sessões que sejam do cinema nacional. Senão, porque aí vira o que tu vê na TV, o que tu vai nas salas comerciais, e não é a proposta.*

Esses embates eram bastante comuns nas oficinas realizadas como parte do programa Cine Mais Cultura. Com duração de cinco dias, as oficinas de capacitação dos cineclubes ocorrem por meio de parceria firmada entre o Cine Mais Cultura e o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC). Ao longo dos editais efetivados, diversos cineclubistas da Região Sul participaram como oficinairos do programa, destacando-se Luiz Alberto Cassol,

Gilvan Dockhorn, Paulo Henrique Teixeira, Tércio Brezolin, Juliane Fossatti, de alguma forma ligados ao Lanterninha Aurélio. As oficinas têm por objetivo

Qualificar de maneira prática os participantes para a realização de programação, divulgação e debates das sessões; apoiar a formação dos oficinas com introduções à história do cinema e linguagem cinematográfica; e oferecer informações sobre questões relevantes e atuais relativas à atividade exibidora como direitos autorais e sustentabilidade (CINE MAIS *online*, 2012).

As oficinas são conduzidas por cineclubes filiados ao CNC e direcionadas a pessoas ligadas ao Cine, tendo por objetivos levar o conhecimento da prática de exibição permanente a esses integrantes, fortalecer a rede e criar oportunidade para que ela se comunique com outros circuitos existentes. Essa interação é ampliada pela internet, através da alimentação de um banco de dados dos cineclubes da rede.

O Cine Mais Cultura divulgou que até o final de 2008 havia sido investido um total de R\$ 3,55 milhões para a realização de 6 oficinas para capacitação de 155 agentes de audiovisual de 82 Cine Mais Cultura criados e distribuídos em 22 estados e no Distrito Federal. Na região Sul, até então, 18 representantes dos três estados (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná) haviam participado das oficinas (RELATÓRIO ANUAL, 2008, p. 13).

Dados divulgados no ano de 2009 também demonstravam as previsões para o ano seguinte – 9 mil iniciativas fomentadas por todo o país, sendo 3,8 mil apoiadas e 5,1 mil em andamento, num investimento de R\$700 milhões: 2615 Pontos de Cultura (1531 já apoiados); 1214 Pontos de Leitura (514 já apoiados); 865 Pontinhos de Cultura (281 já apoiados); 1600 Cines Mais Cultura (800 já apoiados). Em relação à infra-estrutura cultural, R\$161,4 milhões destinados à implantação e modernização de bibliotecas e R\$14,5 milhões para Espaços Mais Cultura (MAIS CULTURA, 2009).

Até dezembro de 2010, o Cine Mais Cultura respondia pela implantação, organização e capacitação de um circuito de pelo menos 821 Cines, nas 27 unidades da Federação, com investimentos globais de R\$ 45 milhões (BRASIL, 2010). Ainda hoje, porém, os resultados dessa política vêm se ampliando, de modo a possibilitar a uma maior parcela da sociedade brasileira o acesso à cultura cinematográfica.

Na Região Sul, o Cine Mais Cultura criou 45 Cines, estando 3 na capital e 42 no interior e litoral, tendo sido 42 municípios contemplados pelos editais do Programa. Desses, 12 encontram-se em Territórios da Cidadania, como é possível visualizar no Quadro 5.

<b>Município Exibição</b>	<b>População Município</b>	<b>Território Cidadania</b>	<b>Razão Social</b>	<b>Adesão</b>
Antônio Prado	12.837		Superintendência do IPHAN/RS	IPHAN 2009
Arroio do Meio	18.783		Núcleo Municipal de Cultura	Edital 2008
Arroio do Sal	7.744		Prefeitura Municipal Arroio do Sal	Edital Municípios 2009
Arroio Grande	18.469	Zona Sul do Estado	Prefeitura Municipal Arroio Grande	Edital Municípios 2009
Arvorezinha	10.229		Prefeitura Municipal Arvorezinha	Edital Municípios 2009
Balneário Pinhal	10.855		Prefeitura Municipal Balneário Pinhal	Edital Municípios 2009
Bom Jesus	11.556		Prefeitura Municipal Bom Jesus	Edital Municípios 2009
Bom Retiro do Sul	11.472		Prefeitura Municipal Bom Retiro do Sul	Edital Municípios 2009
Caçapava do Sul	33.700		Cineclube Vagalume	CNC 2009
Camaquã	62.759		Prefeitura Municipal Camaquã - Secretaria de Cultura e Turismo- Cinema Digital	Edital 2006
Casca	8.648		Prefeitura Municipal Casca	Edital Municípios 2009
Cerro Grande	2.417	Médio Alto Uruguai	Prefeitura Municipal Cerro Grande	Edital Municípios 2009
Cidreira	12.654		Associação Casa da Cultura do Litoral	Edital 2008
Constantina	9.741	Médio Alto Uruguai	Prefeitura Municipal Constantina	Edital Municípios 2009
Crissiumal	14.085		Prefeitura Municipal Crissiumal	Edital Municípios 2009
David Canabarro	4.683		Prefeitura Municipal David Canabarro	Edital Municípios 2009
Entre-Ijuís	8.938		Prefeitura Municipal Entre-Ijuís	Edital Municípios 2009
Esteio	80.669		APTC-ABD-RS	ABD 2009
Gaurama	5.862		Prefeitura Municipal Gaurama	Edital Municípios 2009
Getúlio Vargas	16.156		Prefeitura Municipal Getúlio Vargas	Edital Municípios 2009
Horizontina	18.350		Prefeitura Municipal Horizontina	Edital Municípios 2009
Ilópolis	4.098		Prefeitura Municipal Ilópolis	Edital Municípios 2009
Ivoraí	2.156		Prefeitura Municipal Ivoraí	Edital Municípios 2009
Jaguarão	27.942	Zona Sul do Estado	Superintendência do IPHAN/RS	IPHAN 2009
Mato Leitão	3.869		Prefeitura Municipal Mato Leitão	Edital Municípios 2009
Panambi	38.068	Noroeste	Centro Cultural 25 de	Edital 2008

		Colonial	Julho	
Passo Fundo	184.869		Prefeitura Municipal Passo Fundo	Edital 2006
Piratini	19.831	Zona Sul do Estado	Superintendência do IPHAN/RS	IPHAN 2009
Porto Alegre	1.409.939		Associação dos Ilhéus Ecológicos	Edital 2008
			ASL	Edital 2006
			TEIA	Edital 2008
Restinga Seca	15.850	Região Central	Prefeitura Municipal Restinga Seca	Edital Municípios 2009
Rio Grande	197.253	Zona Sul do Estado	ArtEstação	Edital 2008
Rio Pardo	37.602		Centro Regional Cultura Rio Pardo	Edital 2008
Roque Gonzalez	7.206		Prefeitura Municipal Roque Gonzalez	Edital Municípios 2009
Santa Maria	261.027	Região Central	Macondo Coletivo	Fora do Eixo 2009
			Oficina de Vídeo - TV OVO	Edital 2006
Santiago	49.082	Região Central	Cineclio / Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões (URI)	CNC 2009
São Miguel das Missões	7.421		Superintendência do IPHAN/RS	IPHAN 2009
São Nicolau	5.727		Superintendência do IPHAN/RS	IPHAN 2009
São Pedro do Butiá	2.873		Prefeitura Municipal São Pedro do Butiá	Edital Municípios 2009
São Sepé	23.798	Região Central	Fundação Cultural Afif Jorge Simões Filho	Edital 2006
Sério	2.281		Prefeitura Municipal Sério	Edital Municípios 2009
Sobradinho	14.285		Prefeitura Municipal Sobradinho	Edital 2006
Vera Cruz	23.986		Prefeitura Municipal Vera Cruz	Edital 2006

**QUADRO 5: Resultados do Cine Mais Cultura no Rio Grande do Sul.**

**FONTE:** Ministério da Cultura (2012), editado pela autora.

Merecem ênfase alguns cineclubes do interior do Rio Grande do Sul, que se destacaram ao longo dessa pesquisa: Cineclube Gaia, de Esteio; Cineclube Jaguarão, da cidade de mesmo nome; Cineclube Macondo, de Santa Maria; e Cineclube Cultura Jorge Comassetto, de Rio Pardo. Frutos da ação Cine Mais Cultura, se sobressaíram enquanto atividade cineclubista, de promoção de acesso e formação de público, e também de envolvimento no movimento cineclubista.

O Cineclube Gaia é constituído a partir de uma parceria entre voluntários e um convênio entre a APTC (Associação de Técnicos Cinematográficos) e a ação Cine Mais

Cultura do Ministério da Cultura. Tem como meta “ampliar as opções de lazer cultural na cidade de Esteio, realizando pelo menos uma exibição semanal, em local, dia e horário fixos e também oferecendo à população local a possibilidade de realizar exibições em outros dias/horários” (GAIA *online*, 2012).

Além disso, o Gaia oferece à população da cidade o cineclubismo enquanto atividade qualificada de lazer: “*tem um cineclube que eu gosto muito, que é o Cineclube Gaia que é de Esteio, tem uma curadoria bem bacana*” (E11). A partir dessa preocupação, promover a democratização do acesso à cultura, com acesso gratuito e escolha coletiva da programação; fortalecer a difusão audiovisual, por um espaço para divulgação da produção local e regional; e a integração sociocultural das regiões do país, pelo envolvimento com a rede formada com outros cineclubes integrantes do Mais Cultura.

O Cineclube Jaguarão foi criado em 2010 através de um projeto da Secretaria de Cultura e Turismo em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (IPHAN), tendo sido contemplado pelo Cine Mais Cultura. Vale destacar que Jaguarão é um Território da Cidadania da Zona Sul do Estado.

Ganhou essência de cineclube ao participar das oficinas de formação propostas pelo programa, tendo apoio de cineclubistas experientes de Santa Maria: o cineclube é um espaço “para a arte cinematográfica em Jaguarão, exibindo filmes diversos, tendo sempre como objetivo o acesso ao cinema e o respeito ao público” (DIÁRIO POPULAR *online*, 2012). Uma preocupação constante é a questão da identidade dos jovens, que o cineclube vem trabalhando através de sua programação e de uma parceria com o Uruguai:

*Esse papel que ela tá fazendo de articulação com o Uruguai é uma coisa que tava caindo de maduro, assim, e ela tá fazendo muito bem, assim. Jaguarão é uma cidade histórica e tem um problema também de cima, né, do jovem também não se reconhecer e o Cineclube tá ocupando esse espaço muito bem* (E11).

Filiado ao Conselho Nacional de Cineclubes, é bastante ativo e engajado no movimento cineclubista. Além disso, o envolvimento com temáticas e causas reflexivas é recorrente nas atividades do Cineclube Jaguarão, que promove programações e debates que atentem para problemas sociais enfrentados pela sociedade.

Rio Pardo enfrentou o fechamento dos tradicionais cinemas da cidade – Cine Rio-Pardense e Ópera – nas décadas de 1980 e 1990, deixando de contar com um espaço para exibição de filmes por quase duas décadas. A solução surge quando, em 2010, uma equipe do

Centro Regional de Cultura Rio Pardo é contemplada por um edital do Cine Mais Cultura, e cria o Cineclube Cultura Jorge Comassetto.

Com espaço para abrigar até 100 pessoas e infraestrutura para exibir longas, curtas, documentários e animações, o Cineclube Cultura Jorge Comassetto abre as portas do auditório do centro cultural duas vezes por semana. Cada exibição, que ocorre tanto para o público em geral, como para escolas, é seguida de um debate. O espaço reúne cinema e discussão para todas as idades (PORTAL GAZ *online*, 2010).

Sendo o Cine Mais Cultura uma promoção do MinC, através da SAV, Programadora Brasil e CNC, e o Cineclube Cultura resultado dessa ação, tem por objetivo dar acesso às obras nacionais e trabalhar para que a gestão cultural seja protagonizada pela população. Sobre sua importância no cenário cineclubista, E8 destaca que *“contemporâneos eu vejo assim, tem hoje atividades muito interessantes sendo realizadas. Por exemplo, tem o cineclube de Rio Pardo que daí já é resultado de uma oficina do Cine Mais Cultura que é um cineclube muito organizado”*.

Além desses, o Cineclube Macondo, que realiza suas sessões em Santa Maria. Resultado do edital Fora do Eixo de 2009 do Cine Mais Cultura, o cineclube faz parte do Macondo Coletivo – uma Associação de Produtores Independentes, referência do Circuito Fora do Eixo na região sul,

Uma rede de produção cultural que conta hoje com mais de 70 coletivos no Brasil e na América do Sul, trabalhando sobre as premissas de compartilhamento e código aberto, desenvolvendo mecanismo de distribuição, circulação e sustentabilidade nas áreas de música, audiovisual, artes visuais, teatro e literatura (MACONDO *online*, 2012).

O Macondo tem realizado suas exibições cineclubistas no Boteco do Rosário, tendo uma proposta de compor um espaço de agitação cultural e de diversidade de linguagens artísticas. Além disso, sempre se envolve em atividades coletivas tanto realizadas na cidade quanto pelo Fora do Eixo – como a Semana do Audiovisual de Santa Maria, o Festival Fora do Eixo, o Festival de Teatro Independente de Santa Maria, dentre outros.

Além disso, a articulação com cineclubes da cidade é bastante intensa, havendo a troca de recursos e informações sobre cinema. Cabe destacar a parceria com a Oficina de Vídeo TV OVO que, assim como o Cineclube Macondo, é parte do Território da Cidadania da Região Central. Porém, foram contemplados em editais distintos, sendo o Macondo proveniente do Fora do Eixo de 2009 e a TV OVO do Edital 2006. A interação do Lanterninha Aurélio com

esses cineclubes não se limitou às oficinas do Cine Mais Cultura, mas pela própria interação cultural da cidade.

A experiência dos cineclubes criados em Porto Alegre pelo Programa Cine Mais Cultura, destacando-se o Cineclube Gioconda e o Cineclube Kafuné, servem para ilustrar a realidade de outros cineclubes instituídos pelo Rio Grande do Sul.

O Ponto de Cultura da Assunção participa e é contemplado por um edital do Ministério da Cultura em 2008, tendo como proponente o Instituto de Cidadania e Direitos Humanos – TEIA, dando origem ao Cineclube Gioconda. O nome surge para homenagear o Cinema Gioconda, que encerrou suas atividades na década de 1970, sendo um dos fortes marcos culturais da Zona Sul de Porto Alegre. O Cineclube Gioconda inicia suas atividades com uma proposta de apelo social, conscientização da comunidade e formação de um público que até então não tinha acesso.

O público de suas sessões sempre foi predominantemente infantil, tendo uma média de 30 a 40 espectadores. Os filmes, predominantemente da Programadora Brasil, sempre atraíram a atenção das crianças, e fizeram um paralelo com as outras atividades do Ponto – diversas oficinas de arte e leituras da biblioteca. O laço firmado entre o Gioconda e o Ponto de Cultura da Assunção teve grande relevância tanto no contexto de criação do cineclube, quanto nas exhibições ao longo dos anos. Um laço imerso, pela sua intensidade e reciprocidade (UZZI, 1996; 1997), que envolvia não apenas a troca de um espaço pela exibição e discussão, mas que traria todo um envolvimento e atração para as outras ações que aconteciam naquele espaço, como exemplifica E3: “quando a gente começou a ter [sessões] a partir de temas, a gente tentava o interesse. Nós rodamos um filme que era da Programadora Brasil, que era o Mané Capoeira [...] Que eles tinham dentro da comunidade a oficina de capoeira, então eles se viam também naquela situação”. E12 complementa:

*Também tem isso assim, com o tema da exibição, às vezes a gente conseguia colocar aos poucos. Todas as vezes que a gente colocou, por exemplo, alguns vídeos que eram formatados da tradição do carnaval, que era da dança, de atividades que aconteciam dentro da comunidade, e que a gente transformou em vídeo, aí lotava de todo mundo, de todos os projetos, aí era adulto, criança, adolescente, tudo. Lotava porque as pessoas se viam dentro daquela história.*

Outras filmografias também eram usadas para atrair o público, especialmente lançamentos do circuito comercial e temas infantis clássico, além da tradicional pipoca no final da sessão:

*A gente tinha que pegar uns filmes que são do circuito comercial. Tu não escapa disso. Então daí a gente fazia, intercalava um pouco dali e uns curtas da Programadora Brasil, porque nessa área infantil tu tem pouca coisa, tu não tem muitas, uma gama de filmes que tu possa levar. A gente já tinha passado todos os curtas da Programadora, né, os infantis (E3).*

Por não ter uma sede própria, porém, o Gioconda enfrentou algumas dificuldades ao longo de sua trajetória, desde problemas na instalação física até problemas políticos, como destaca E3:

*Quando tu não tem uma sede própria, que é o que acontece com a maioria desses que são colocados na periferia, a gente encontra esses problemas. A gente passou por problemas assim, desde questão da estrutura elétrica, da instalação elétrica do prédio que eles tiveram que trocar e tal; a gente ficou um período assim que a gente não passava ali com medo de queimar o equipamento, que ele teve que refazer, a associação teve que refazer toda a fiação, e daí a gente travava o processo. Como uma associação comunitária né, eles têm uma gestão que, quando nós iniciamos era bem parceira; essa segunda também era parceira, mas acontecem esses episódios de disputa, né, pra direção dessa associação. E que respingam, evidente, em que tá lá.*

Essas dificuldades, não impedem as atividades do Cineclube Gioconda, que investe em sessões itinerantes: escolas, vila de pescadores, clube de mães, escolas especiais, e a própria rua já serviram de espaço para a realização de sessões. E saber driblar esses problemas é uma realidade à qual o Gioconda precisou se adaptar: “o grande comprometimento nosso era esse, sempre no mesmo local e no mesmo horário pra gente formar esse público. Mas sai surgem no caminho coisas que tu tem que rever. E vai adequando e vai indo né. Até, de repente, passam essas dificuldades” (E3).

A realidade do Cineclube Kafuné não difere tanto da enfrentada pelo Cineclube Gioconda. A comunidade da Restinga, através do Forum de Educação da Restinga (FERES), foi contemplada pelo edital do Cine Mais Cultura de 2006, criando o Cineclube Gioconda. O proponente da ação foi a ASL – Associação Software Livre – uma entidade que faz parte do FERES. O laço entre FERES, ASL e Kafuné se caracteriza tanto como imerso quanto como forte, visto que a relação entre as organizações é intensa e a relação entre as pessoas (que muitas vezes fazem parte de uma e de outra) é de intimidade e confiança (UZZI, 1996; 1997, GRANOVETTER, 1973; 1983).

Nessa relação, um ator trabalha pelo outro, em prol do acesso à cultura em todas as perspectivas, seja do Ponto de Cultura, seja do Território de Paz, seja do Cineclube, o que leva o cineclube a ter peculiaridades em suas sessões e em suas relações. Assim, as sessões não se formatam no que o governo instruiu, mas obedecem à realidade do cineclube e da região em que ela se insere, como ilustra E2:



*As sessões sempre acontecem, desde 2007, sempre acontecem. Elas acontecem, mas não naquele formato que tá ali, né, em tal lugar. Elas acontecem, às vezes, em determinadas situações, a gente chega a fazer várias em uma mesma semana, ou no mesmo dia, como foi o caso do Congresso da Cidade, que a gente fez uma movimentação enorme junto com o Democracine, que é o festival de cinema; então a gente fez muitas projeções. Semana da Consciência Negra também, é um momento que a gente faz muitas projeções. Então não tem assim: é uma semanal. Pode acontecer de passar 1 semana, 2 semanas sem ter, porque aí teve uma semana lá que teve várias e a gente esgotou todas as possibilidades de deslocar pessoas, e tudo. Inclusive o próprio equipamento, a gente usa mais de um projetor quando é temático; às vezes tem atividades concomitantes em 4, 5, 6 escolas, em lugares diferentes.*

Vale destacar que a Restinga é composta por 4 Territórios de Paz do Pronasci, diferenciando-se em suas fragilidades e necessidades. E2 destaca a dificuldade em atingir toda a comunidade da forma como o governo colocava em edital: *“a gente tentou argumentar, a gente tentou fazer um convencimento de que fosse autorizado, de que o nosso Cine pudesse fazer uma sessão em cada uma das regiões por mês, né, porque a gente tem um trabalho construído ali com essa gurizada e tudo. E não. Era pra ser num único ponto”*.

E justamente daí surgem críticas em relação à ineficácia das políticas governamentais. Isso porque nem todas as áreas são atingidas pelos planos nacionais e nem todas as políticas implantadas alcançam seus objetivos, seja pelas disputas de interesse, pela falta de recursos, ou pela má execução das mesmas. Como destaca Silva (2007, p. 85),

Os recursos do Ministério da Cultura são minguados. A construção de um Plano Nacional de Cultura necessita de recursos financeiros que articulem governo federal, estados e municípios. Sem um sistema de incentivos e coerções e regras institucionalizadas definidas com critérios claros, é difícil até mesmo o desenvolvimento de conselhos municipais de cultura eficientes. Mudar “a cultura da cultura” é necessário, pois o uso político dos eventos como legitimadores dos governantes e como peça acessória das políticas públicas é hábito.

Dessa forma, acrescenta o autor, seria necessário para o governo contar com um aumento gradativo de recursos disponíveis na área cultural e com critérios de relacionamento entre os níveis de governo e sociedade. Como acrescenta o MinC (2010, p. 155), esse plano seria “um instrumento importante para orientar, direcionar e priorizar ações no campo das políticas culturais. Mais importante, entretanto, é a possibilidade de dotar essas políticas de uma linha estável de atuação na garantia de direitos culturais”.

A partir da exposição da trajetória dos cineclubes gaúchos e da relação das políticas culturais na formação dos laços, é possível pensar na rede que se formou, em sua estrutura e

em como ela é capaz de influenciar a ação dos atores. Na sessão a seguir, então, será apresentada a rede cineclubista gaúcha formada em decorrência dessas mudanças na atividade, de modo a considerar sua estrutura e arquitetura.

#### **4.5 A rede: sua estrutura e arquitetura**

Pela exposição da trajetória cineclubista gaúcha feita até aqui, em paralelo com a implementação de ações decorrentes de políticas culturais do governo Lula, foi possível perceber as alterações que ocorreram nos laços firmados nos últimos anos, a partir da retomada cineclubista e da influência das políticas culturais. Essas mudanças foram influenciadas, assim, pelas novas configurações no campo da cultura, pelas novas políticas voltadas ao audiovisual, pela entrada de novos atores no cineclubismo e a consequente alteração nas relações entre eles.

A partir do levantamento desses laços, então, foi possível chegar a uma tipificação dos atores encontrados, distinguidos com a finalidade de facilitar a visualização e identificação da rede: os cineclubes; as instituições governamentais; as representações; e outras organizações. Os primeiros identificados nessa rede são os cineclubes gaúchos, foco dessa pesquisa, composto por 14 (catorze) cineclubes da capital e do interior, cineclubes antigos e também aqueles impulsionados pela retomada cineclubista. Dentre esses, destacam-se os seguintes: Abelin nas Nuvens, Amigos do Cinema, Clube de Cinema de Porto Alegre, Cineclube Cultura Jorge Comassetto, Gaia, Gioconda, Grande Angular, Irmão Sol Irmã Lua, Jaguarão, Kafuné, Lanterninha Aurélio, Macondo, Otelo, e Vagalume.

Instituições governamentais constituem o segundo grupo. Ligadas às políticas audiovisuais do governo Lula ou simplesmente parceiras dos cineclubes em suas atividades, o grupo é formado por 6 (seis) organizações: DMAE, IECINE-RS, MinC, Prefeitura de Porto Alegre, Secretaria do Audiovisual (SAv), e Secretaria de Cultura de Porto Alegre. O terceiro grupo é o das 3 (três) entidades representativas: Conselho Brasileiro de Cinema (CBC), Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), e Federação Internacional de Cineclubes (FICC).

Por fim, o quarto grupo é formado por organizações que, de certa forma, foram relevantes para os cineclubes investigados, no sentido de possibilitar ou facilitar sua atividade. As dez (10) instituições são: ASL, CESMA, CCMQ, FantasPoA, FERES, Ponto de Cultura Assunção, Sindicato dos Bancários, Sociedade Germânia, TV OVO, e UFSM.

Como destacam Tichy, Tushman, Fombrun (1979), chega-se ao tamanho da rede através do número de atores que dela participam. Dessa forma, a rede cineclubista gaúcha estudada compõe-se por 37 atores relevantes ao atendimento dos objetivos desta pesquisa, distribuídos nos grupos descritos – cineclubes (14), instituições governamentais (6), representações (3), e outras organizações (10) –, como apresentado na Figura 5.

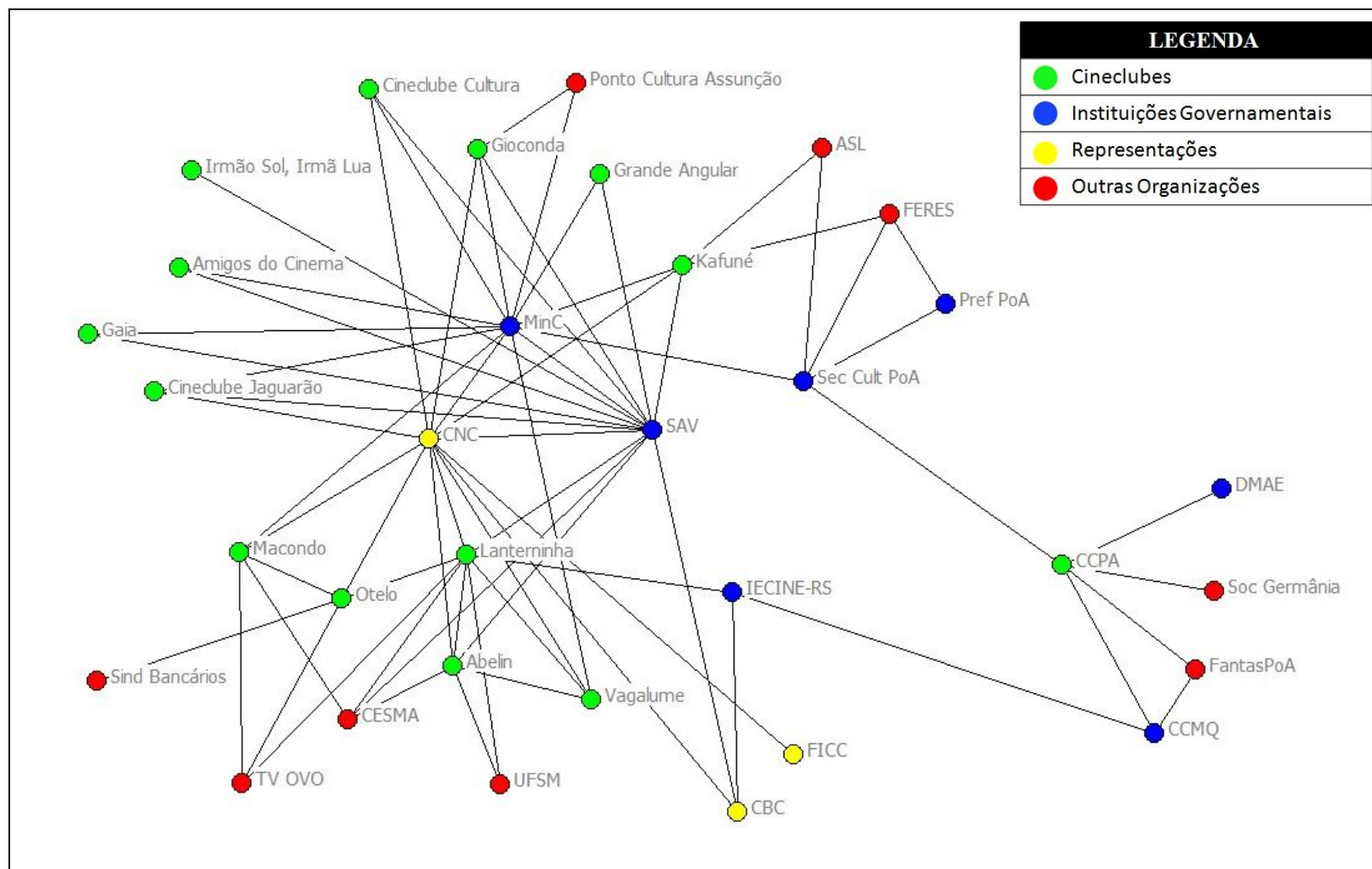
A partir da identificação de seus atores e da construção da rede por meio dos laços por eles desenvolvidos, é possível analisar suas posições, fato este, relevante para a compreensão do acesso a recursos e oportunidades. Inicialmente, é possível perceber que não existe nenhum ator isolado, visto que para essa pesquisa utilizou-se a técnica de indicações – bola de neve –, o que levou à formação de blocos que compõem essa rede.

A posição na rede pode ser analisada conforme o acesso a informações, além da visibilidade e atratividade do ator na rede. Dessa forma, um ator que se mostre central na rede, terá mais acesso a informações, o que atrairá ainda mais parceiros (BALDI, 2004). A análise da trajetória cineclubista e dos laços apresentados até agora, apoiado por uma análise visual da rede construída, permite inferir sobre o conceito de centralidade e a identificação de seus atores centrais. Destacam-se, dessa maneira, o Ministério da Cultura, a Secretaria do Audiovisual, além do Conselho Nacional de Cineclubes, analisados na sequência.

A centralidade do Ministério da Cultura pode ser compreendida a partir de sua atuação enquanto fomentador de uma política pública que o aproximou de inúmeros cineclubes (atores), além de ter ampliado a interação com cineclubes já existentes, parceiros na concretização da ação Cine Mais Cultura. Dessa forma, sua visibilidade foi bastante ampliada na rede cineclubista, bem como os laços firmados por ele.

Também central é a Secretaria do Audiovisual, responsável pela efetivação da ação Cine Mais Cultura, pela criação, desenvolvimento e manutenção da Programadora Brasil, grande fonte de filmes nacionais para os cineclubes envolvidos. Esses dados são relevantes para justificar sua criação, visto o alcance de seu escopo:

Assim, a difusão não comercial em espaços administrados por prefeituras e suas secretarias, centros culturais, escolas e universidades, grupos de cinéfilos, empresas, organizações sociais e muitos outros coletivos de todo o país é fortalecida, contribuindo para promover o encontro do público com o cinema brasileiro, formar plateias e fomentar o pensamento crítico em torno da produção nacional (PROGRAMADORA *online*, 2012).



**FIGURA 5: Rede Cineclubista gaúcha sob a influência da rearticulação e das políticas culturais do governo Lula.**  
**FONTE:** Dados da pesquisa.

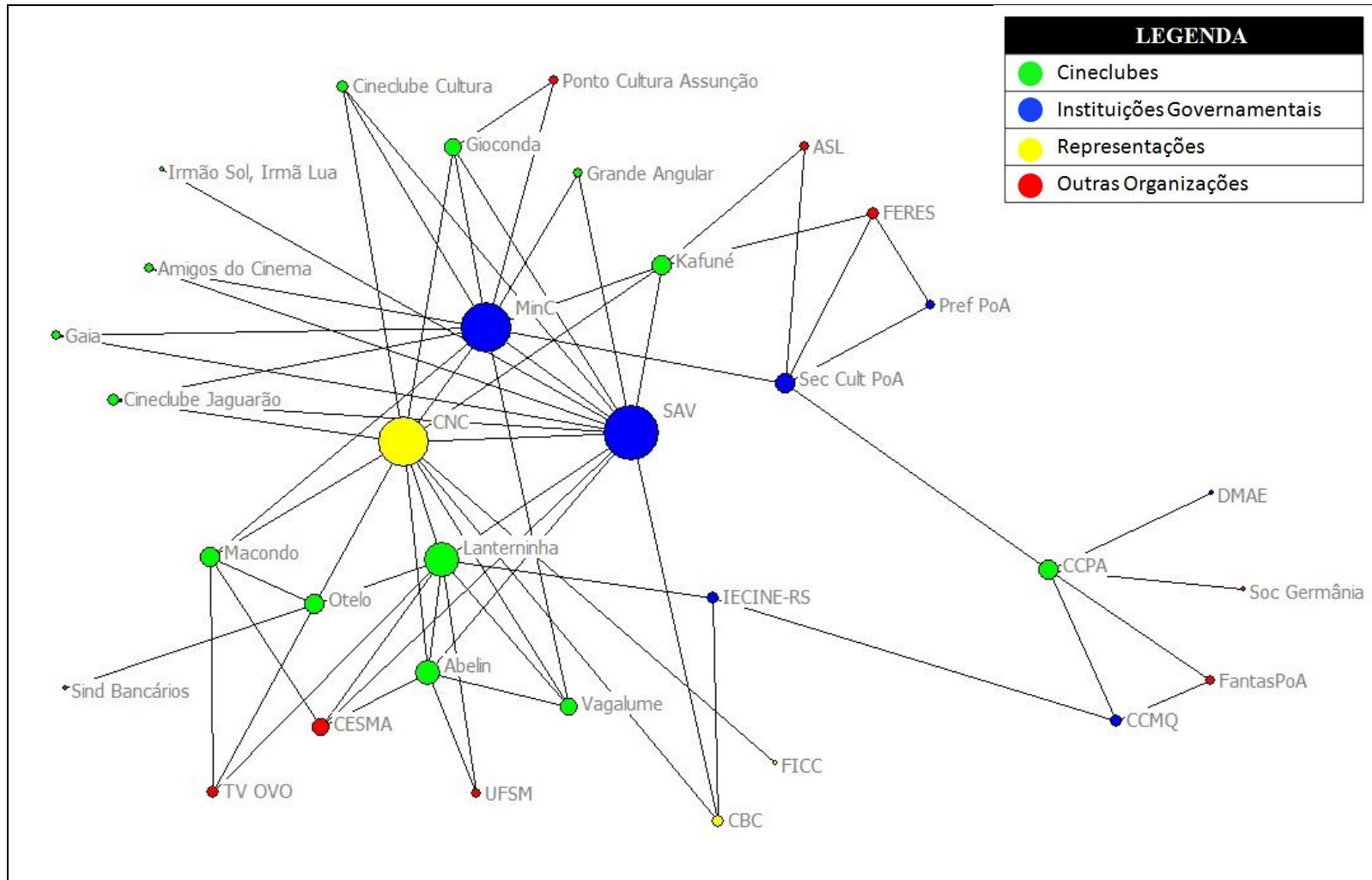
Outro ator considerado central para a rede cineclubista gaúcha é o Conselho Nacional de Cineclubes. Organização fundamental no momento da rearticulação e parceiro do Ministério da Cultura na realização da ação Cine Mais Cultura, o CNC é um ator central no sentido de representar a ação dos cineclubes por todo o território nacional, defendendo os direitos do público, além de criar mecanismos de articulação entre eles. Isso foi ampliado com a lista CNC Diálogo, onde os cineclubes têm, além de voz, uma articulação nunca antes alcançada: “a CNC Diálogo pra mim é o grande contato dos cineclubistas brasileiros, e é uma lista que é aberta, as pessoas se inscrevem, enfim ela está ali, mas é o espaço democrático e mais plural que eu conheço de debate de cinema no Brasil” (E8).

Para corroborar com a análise sobre a centralidade apresentada até aqui, os dados relativos à rede cineclubista gaúcha foi inserida no programa Ucinet 6. A partir dele, índices e gráficos ilustram o conceito de centralidade, através das medidas de grau de centralidade (*degree*), a intermediação (*betweenness*) e a proximidade (*closeness*).

O *degree* é o número de atores aos quais um ator está diretamente ligado. Ele identifica a composição dos laços entre os atores no contexto da rede em estudo, indicando que os atores com maior número de laços têm maior capacidade de influência na rede. De acordo com os dados expostos na Tabela 1, os atores com maior *degree* são Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura, CNC e Cineclubes Lanterninha Aurélio. São os atores com o maior número de laços, como é possível evidenciar pelos dados numéricos da referida tabela e pela representação gráfica (Figura 6).

Também extraído pela análise de *degree* está o índice de centralização da rede, com um baixo índice de 33,06%, evidenciando poucos laços fortes existentes. Além disso, a heterogeneidade é considerada baixa, com um índice de 5,15%. A interpretação desses dados nos leva a entender que, além de terem poucos laços, sempre os mesmos atores são buscados para troca de informação ou recursos.

A Secretaria do Audiovisual (SAV) é o ator com maior *degree*, o que significa que ele é o que realiza maior número de laços, ou seja, ele firmou mais parcerias com os demais atores. Suas parcerias, como já descrito anteriormente, são decorrentes tanto da articulação com cineclubes e cineclubistas para desenvolvimento e efetivação da ação Cine Mais Cultura, quanto dos resultados dessa ação. A relação com muitos cineclubes é resultado de sua responsabilidade com a Programadora Brasil, acervo cinematográfico de grande parte dos cineclubes investigados.



**FIGURA 6:** Gráfico do *degree* da rede cineclubista gaúcha  
**FONTE:** Elaborado pela autora.

<b>Ator</b>	<b><i>Degree</i></b>
SAv	14.000
MinC	13.000
CNC	13.000
Lanterninha	9.000
Abelin	6.000
Sec Cult PoA	5.000
CCPA	5.000
Otelo	5.000
Macondo	5.000
Kafuné	5.000
Gioconda	4.000
CESMA	4.000
Vagalume	4.000
TV OVO	3.000
CCMQ	3.000
Cineclube Jaguarão	3.000
CBC	3.000
FERES	3.000
IECINE-RS	3.000
Cineclube Cultura	3.000
Pref PoA	2.000
FantasPoA	2.000
Amigos do Cinema	2.000
ASL	2.000
Gaia	2.000
UFSM	2.000
Grande Angular	2.000
Ponto Cultura Assunção	2.000
DMAE	1.000
Soc Germânia	1.000
Irmão Sol, Irmã Lua	1.000
FICC	1.000
Sind Bancários	1.000

**TABELA 1: *Degree* da rede cineclubista gaúcha**

**FONTE:** Elaborada pela autora.

O Ministério da Cultura vem em seguida, e suas parcerias podem ser ilustradas pelas relações com os cineclubes criados, para troca de recursos – materiais audiovisuais – ou informações – oficinas do Cine Mais Cultura. Por serem fruto de uma política do MinC, os atores dependem diretamente desse laço. Além disso, os laços criados entre o MinC e cineclubistas e cineclubes já existentes pode ilustrar a parceria para realização dessas oficinas ou para a constituição do acervo da Programadora Brasil.

Outro alto índice de *degree* pertence ao Conselho Nacional de Cineclubes, o que pode significar a via alternativa procurada pelos demais atores dessa rede, o que se evidencia pelos

motivos de ligação dos atores com o CNC. O CNC é buscado como uma entidade de representação, que protege as ações dos cineclubistas e os direitos do público, e o índice pode indicar a relação com os cineclubes a ele filiados, como destaca E8:

*Estar filiado ao CNC te permite ter uma acessoria jurídica, de textos e te permite ter uma possibilidade de te eleger dentro da diretoria de formar uma chapa, de debater junto ao conselho, te permite chegar numa jornada, formar discussões, grupos de trabalho, uma série de coisas, mas acima de tudo te permite tá vinculado aos teus pares, que vão defender também os direitos do público, que eu acho que isso é a premissa básica, então eu te diria que os direitos do público também é uma grande conquista nossa, do CNC e que a gente divide com os 400 cineclubes, enfim, com cineclubes filiados.*

O grande número de laços também indica a relação com os cineclubes que, mesmo não se filiando, receberam a formação do CNC nas oficinas do Cine Mais. Assim, E8 acrescenta:

*A cada novo catálogo, e o CNC é responsável por ministrar as oficinas em todo o país, o CNC é que vai lá na ponta ministrar as oficinas em todo o país, então a gente cria equipes de oficineiros, monitores, produtores, a gente prepara tudo, e aí a gente tem que... centraliza no nosso escritório e a partir do escritório a gente vai mapeando todo o país.*

Entende-se, dessa maneira, que o alto índice de *degree* em relação à rede indica o grande impacto que esses atores tiveram na formação da rede e na formação dos laços. No outro extremo da tabela, porém, estão atores que formaram laços diretamente com um ou poucos atores. Cabe destacar a FICC, organização internacional de representação cineclubista que mantém o laço direto com o CNC, e apenas indiretamente se relaciona com os demais cineclubes da rede, o que justifica o valor medido.

O próximo índice analisado foi a intermediação (*betweenness*), que corresponde ao grau de intermediação entre atores da rede. Ele é capaz de evidenciar quais atores têm melhor posição na rede em relação a outros atores, ou seja, quanto mais os atores dele dependem para se sustentar na rede, visto que são mediadores das informações. Os dados apresentados na Tabela 2 reforçam os argumentos dos atores centrais da rede formada no contexto do cineclubismo gaúcho.

Os atores que apresentaram os maiores valores de *betweenness* são Conselho Nacional de, o Cineclubes Lanterna Aurélio e a Secretaria do Audiovisual como visualizados na Tabela 2 e exposto na Figura 7, fazendo a intermediação entre os membros da rede que não se conectam diretamente.

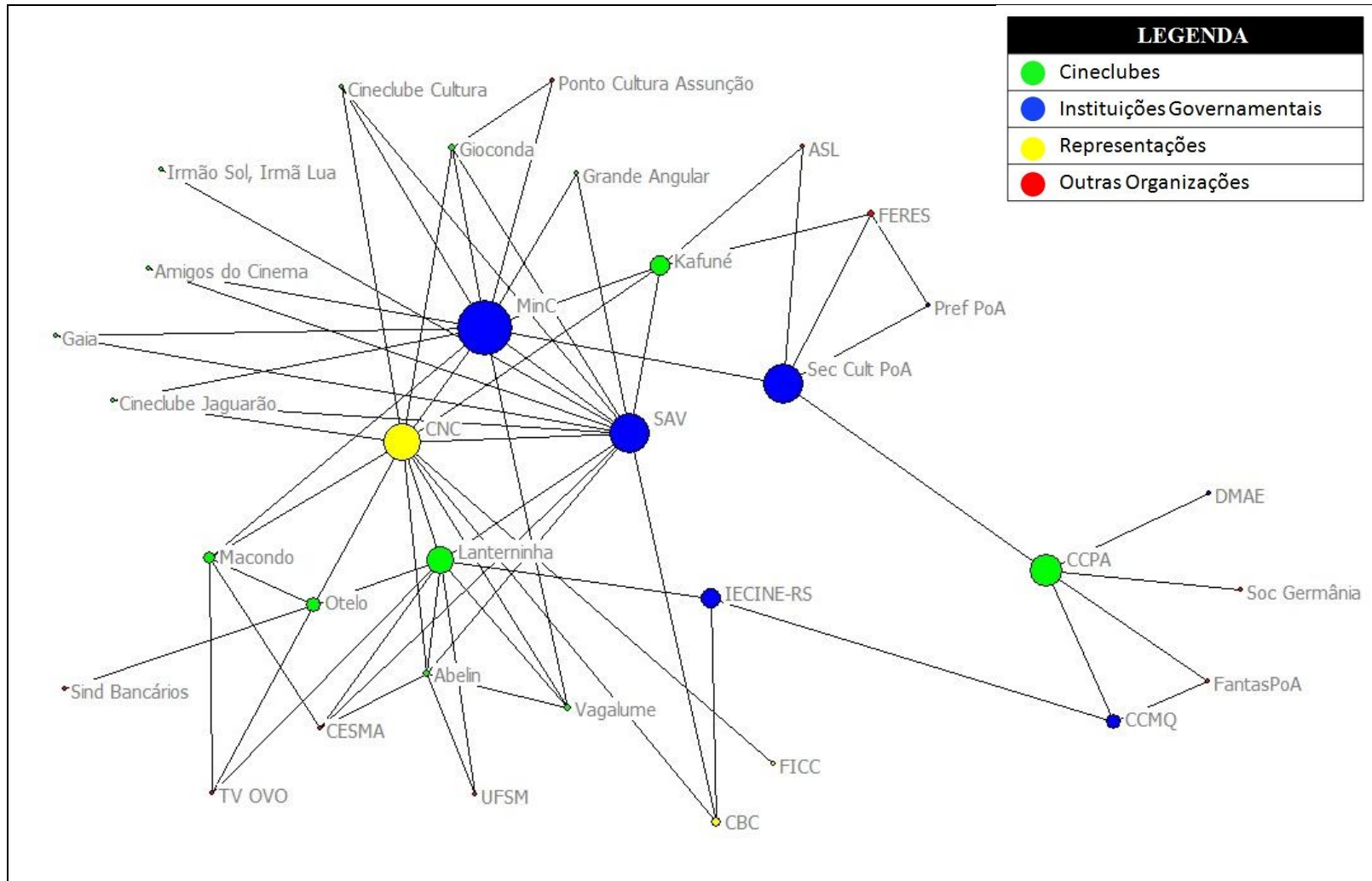


<b>Ator</b>	<b>Betweenness</b>
CNC	322.724
Lanterninha	293.967
SAv	225.469
IECINE-RS	204.648
Kafuné	188.436
CCMQ	165.231
MinC	152.841
CCPA	131.252
Sec Cult PoA	82.836
Otelo	65.147
FERES	62.468
CBC	52.000
Gioconda	38.359
ASL	33.468
Abelin	18.936
TV OVO	7.708
Vagalume	5.863
Macondo	4.506
CESMA	4.042
Soc Germania	0.000
DMAE	0.000
FantasPoA	0.000
Sind Bancários	0.000
FICC	0.000
Pref PoA	0.000
Gaia	0.000
Irmão Sol, Irmã Lua	0.000
Cineclube Jaguarão	0.000
UFSM	0.000
Grande Angular	0.000
Amigos do Cinema	0.000
Cineclube Cultura	0.000
Ponto Cultura Assunção	0.000

**TABELA 2: *Betweenness* da rede de cineclubes gaúchos**

**FONTE:** Elaborada pela autora.

Os mesmos motivos que os levaram a firmar os laços citados na análise do índice *degree* servem para justificar o posicionamento de CNC, Lanterninha Aurélio e da SAV como centrais, dessa vez no sentido de intermediarem informações relevantes entre os atores da rede. Os três atores com alto *betweenness* estiveram ligados ao movimento de retomada do movimento cineclubista e ao processo de formação dos novos cineclubes. A SAV, como mantenedora do acervo cineclubista e facilitadora das ações da ação Cine Mais. O CNC como entidade representativa e parceira na retomada e no Cine Mais Cultura. Por fim, o Lanterninha como formador e fornecedor de cineclubistas para o desenvolvimento da política pública.



**FIGURA 7: Gráfico do *betweenness* da rede cineclubista gaúcha**  
**FONTE:** Elaborado pela autora.

Desta maneira, eles são os intermediadores de muitas relações da rede, que está estrategicamente centralizada em determinados atores, passíveis de dizer quem dela pode [ou não] participar. Soma-se a eles o MinC, estimulador da retomada cineclubista e promotor das políticas do Cine Mais Cultura.

Decorrente disso, o grau de intermediação da rede é de 27.06%, o que deixa claro, mais uma vez, que poucos atores mantêm essa posição vantajosa de porteiros (*gatekeeper*), visto que atuam como mediadores das informações que pela rede fluem. Tais atores têm um grande poder estratégico, devido à concentração na questão de intermediar as relações da rede e, conseqüentemente, realizar a distribuição de informações e recursos.

Destaca-se também que o Lanterninha Aurélio alcançou um elevado grau de intermediação na rede por sua trajetória enquanto atividade e movimento, visto que ao longo dos anos ajudou na formação de diversos cineclubistas e cineclubes, o que corrobora com essa centralidade. Essa relação não se restringiu à cidade de Santa Maria, mas se expandiu pelo estado e até mesmo pelo território nacional, pessoas que recorreram a ele para o alcance de informações e recursos que qualificassem suas atividades.

*Então assim a gente tem experiência Brasil afora, né. Gente que passou por aqui, que viu, que gostou e passaram a incentivar atividades semelhantes por aí afora. [...] Eu acho que aqueles contatos que o pessoal que ia pra São Paulo sempre levava, levava junto a ideia do... Então isso aí ficou, porque a gente participava dos seminários que tinham sobre cinema, a gente ia com cineclubismo, no Paraná, em São Paulo, uma vez foi alguém em Minas Gerais; enfim, onde tinha, quando era possível, a gente ia participar. Então, claro, acabava levando o nome junto né (E13).*

Por fim, o índice analisado foi o grau de proximidade (*closeness*), referente à medida de centralidade global, que avaliou a capacidade dos atores se ligarem a todos os outros atores na rede. Cabe destacar que a Tabela 3 apresentada para análise do índice *closeness* já está com seus valores normalizados, ou seja, com variação entre 0 e 1. O Conselho Nacional de Cineclubes e a Secretaria do Audiovisual foram os atores com maior *closeness*. Isso indica que a influência deles não é somente local, como apresentado nos outros índices, mas também global na rede de cineclubes gaúchos. Eles possuem, dessa maneira, maior centralidade e posicionamento estratégico para disseminação de informação e recursos na rede, o que se torna evidente pela atividade de cada um, bem como a relação deles com os demais atores da rede. Ou seja, as informações e os recursos que eles detêm são de extrema relevância para o desempenho da rede como um todo, mostrando a relevância dos atores e do acesso a eles para o alcance de resultados.

<b>Ator</b>	<b>Closeness</b>
CNC	49.231
SAv	48.485
Lanterninha	47.059
MinC	43.243
Vagalume	42.105
CESMA	39.024
Abelin	39.024
Kafuné	39.024
CBC	38.095
Gioconda	37.647
Cineclube Jaguarão	37.209
Cineclube Cultura	37.209
IECINE-RS	36.782
Gaia	35.955
Otelo	35.955
TV OVO	33.684
Macondo	33.333
FICC	33.333
Irmão Sol, Irmã Lua	32.990
UFSM	32.653
CCMQ	31.373
ASL	28.319
FERES	28.319
CCPA	27.826
Ponto Cultura Assunção	27.586
Sind Bancários	26.667
Fantas PoA	25.600
Sec Cult PoA	23.529
Pref PoA	23.358
Soc Germânia	21.918
DMAE	21.918
Grande Angular	3.030
Amigos do Cinema	3.030

**TABELA 3: Closeness da rede de cineclubes gaúchos**

**FONTE:** Elaborada pela autora.

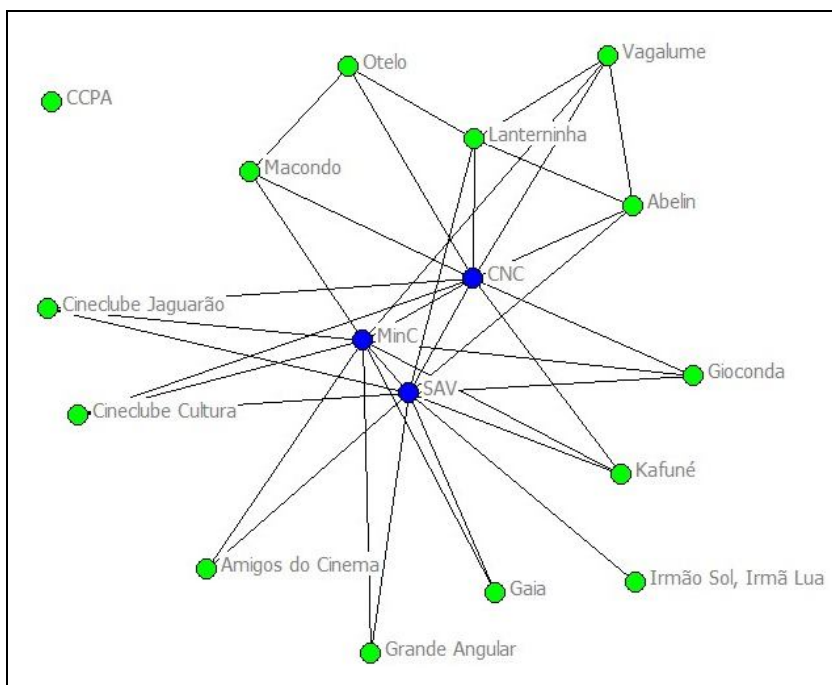
Considerando ainda que quanto maior o índice *closeness* maior a facilidade de acesso do ator aos outros membros da rede, pode-se ponderar que eles podem possuir informações privilegiadas da rede em estudo. Isso pode ser afirmado com base nas evidências das medidas de posicionamento, além do fato de se apresentarem com maior centralidade *betweenness* e *closeness*.

Dessa maneira, fica evidente a centralidade dos atores da rede em estudo, que corroboram com a alegação da posição central como fonte de poder, feita por Nohria (1992). Ou seja, a posição central dos atores implicou em novas possibilidades de relacionar-se na

rede e no alcance de benefícios e oportunidades, como descrito nas análises dos laços ao longo da trajetória cineclubista gaúcha.

Em contrapartida, evidenciam-se os atores periféricos dessa rede, aqueles que não são portadores de informações ou recursos relevantes para a manutenção ou desenvolvimento da estrutura da rede. Tais atores, porém, estão imersos socialmente e criaram laços com outros atores dessa rede, sendo importantes para eles ou para determinado grupo da rede.

Se para a análise das posições e da centralidade da rede partíssemos da análise da equivalência estrutural proposta por Scott (2000), poderíamos fazer um recorte e considerar a relação entre o grupo de cineclubes e três instituições que, de alguma forma, se relacionaram às políticas públicas do governo do presidente Lula – MinC, Programadora Brasil e CNC. A rede formada a partir desses laços pode ser visualizada na Figura 8.



**FIGURA 8: Gráfico de análise da equivalência estrutural**

**FONTE:** Elaborado pela autora.

Além disso, a similaridade entre os cineclubes e a consequente equivalência estrutural pode ser entendida a partir da visualização dos cineclubes da rede criados a partir do Cine Mais Cultura, que se ligam a MinC, SAV e CNC. Eles apresentam não apenas uma similaridade estrutural, mas também social, visto que sua experiência de criação seleção pela política, de formação de laços e sua posição na rede levam para uma mesma compreensão. O

que se difere, nesse caso, é a filiação ao CNC ou não, que não é obrigatória, apesar de bastante incentivada.

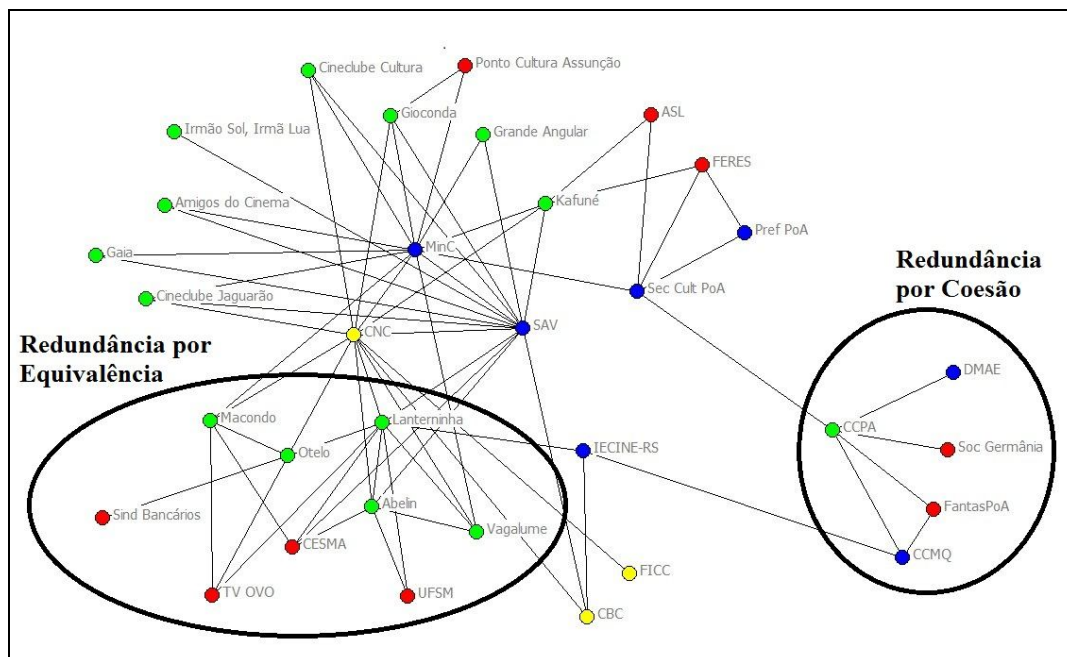
Outra similaridade e consequente equivalência estrutural perceptível é a relação existente entre os cineclubes de Santa Maria e região, que apresentam uma rede bastante particular, em que se ligam entre si. Vale destaque para o papel de disseminador da atividade cineclubista desempenhado pelo Lanterninha Aurélio, que uma parcela de cooperação tem na existência desses cineclubes e de seus cineclubistas.

Os atores que destoam na composição da rede são o Cineclubes Irmão Sol Irmã Lua, parceiro apenas da Secretaria do Audiovisual e o Clube de Cinema de Porto Alegre, que não tem laços firmados. Mesmo sendo um ator referência para muitos dos cineclubes selecionados, o CCPA fez a opção de não se envolver com o movimento cineclubista e continuar com suas atividades apenas como exibidor.

A estrutura da rede também pode ser analisada com base no conceito de redundância – que diz respeito à repetição dos laços – ou não redundância. A redundância remete, dessa maneira, aos mesmos contatos e laços estabelecidos, sendo conduzidos às mesmas pessoas e aos mesmos benefícios de informação (BURT, 1997). A rede estudada caracteriza-se como redundante, estando as informações úteis suscetíveis a um fluxo truncado entre os atores. Essa redundância é decorrente tanto da equivalência estrutural, descrita anteriormente pela similaridade estrutural e social, quanto da coesão da rede.

Como observado nos laços da Figura 9, a rede em estudo apresenta redundâncias por coesão e por equivalência estrutural, como destacado. A redundância por coesão foi ilustrada pelos laços estabelecidos pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, em que ele estabelece laços diretos com CCMQ, FantasPoA, Goida, Sociedade Germânia e DMAE, e estes estabelecem laços entre si. Dessa maneira, as informações que poderiam ser mais fluidas, passam por repetições, não otimizando os laços. Vale ressaltar que os laços coesos estão fortemente ligados uns aos outros e tendem a alcançar informações similares e que eles. Diferentemente do que ocorre em empresas que competem, a coesão foi a responsável por preservar o movimento e essa rede cineclubista.

A redundância por equivalência estrutural, por sua vez, foi ilustrada pelos laços firmados pelos cineclubes de Santa Maria. Lanterninha Aurélio, Macondo, Abelin nas Nuvens, Otelo, Vagalume, CESMA, UFSM, TV OVO e Sindicato dos Bancários firmam laços diretos entre si, havendo laços equivalentes estrutural e socialmente entre os atores, dando acesso às mesmas informações. Ou seja, os contatos equivalente são os que ligam atores aos mesmos terceiros, que possuem as mesmas informações.



**FIGURA 9: Gráfico do redundância da rede cineclubista gaúcha**

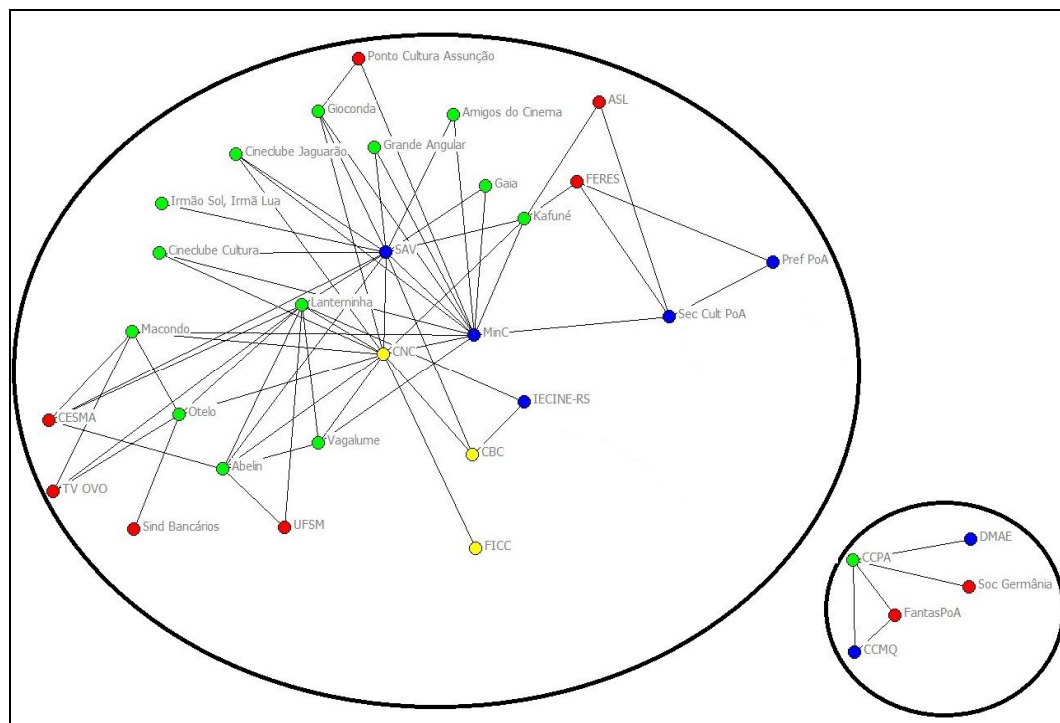
**FONTE:** Elaborado pela autora.

Essas informações reafirmam o que foi observado com as medidas de centralidade na rede, de onde foi possível inferir que atores em posições estratégicas eram procurados por muitos atores por terem informações e recursos privilegiados na rede. Por atuarem como intermediadores de muitas relações, tais atores se tornaram detentores de poder na rede em estudo e, mesmo representando redundâncias, são ainda buscados na rede.

A importância em estabelecer contatos não redundantes, porém, coloca em evidência atores que não ocupam posições centrais ou de intermediação, mas que facilitam o fluxo de informações e o consequente acesso dos atores. Tais atores são os que evidenciam os buracos estruturais, ou seja, relacionamentos de não redundância que acabam fazendo o papel de amortecedores ou filtros na rede (BURT, 1992).

Na rede cineclubista gaúcha, os atores que permitem o buraco estrutural são a Secretaria de Cultura de Porto Alegre e o IECINE-RS. Mesmo não possuindo os maiores índices de centralidade ou maior número de laços, são atores de extrema relevância para o fluxo de informações e recursos na rede, como apresentado na Figura 10.

As conexões estabelecidas pelos dois atores do buraco estrutural são privilegiadas, visto que eles fazem a intermediação entre os dois grupos de cineclubes que não possuem conexões diretas na rede cineclubista. Além disso, eles possuem laços de extrema relevância com atores com altos índices de centralidade na rede, sendo caracterizados como atores estratégicos na rede na busca de novas possibilidades e oportunidades.



**FIGURA 10: Gráfico do buraco estrutural da rede cineclubista gaúcha**  
 **FONTE:** Elaborado pela autora.

A relevância do buraco estrutural está em ligar o grupo cineclubista envolvido com o movimento ao cineclube que, apesar desse afastamento, se mostra como estratégico por sua tradição. Funcionando como o mais antigo cineclube em atividade no país, o CCPA se tornou um espaço de exibição com maior prestígio do Rio Grande do Sul e, mesmo afastado do cineclubismo enquanto movimento na atualidade, foi e é referência para cineclubistas por sua história e por guardar todo conhecimento e informação decorrente dessa experiência. Assim, é um cineclube com alto grau de intermediação. Como destaca E8:

*O Clube de Cinema de 48 é fundamental porque a formação que eles fizeram ao longo desses anos e fazem de críticos, de realizadores, festivais que nascem a partir dele, ta aí o Festival de Gramado, ta aí o FantasPoA na contemporaneidade e quem sabe quantos outros festivais não nasceram dessa possibilidade de... enfim, então esse é fundamental. Em Porto Alegre [...] eu conheço inúmeros realizadores que passam e que foram associados, que são do Clube de Cinema, então passa inevitavelmente pela formação de uma geração muito forte de realizadores, um respeito muito grande que o resto do país tem com a gente, seja na realização, seja na crítica, seja em tudo o que esse estado representou, seja no que o Festival de Cinema de Gramado determinava.*

A partir do conhecimento e da análise dessas posições e de sua relevância para a estrutura da rede, é possível pensar em como essa estrutura tem oportunizado ações e alcançado benefícios, o que caracteriza a arquitetura da rede (UZZI, 1996; 1997). Ao longo da



trajetória do cineclubismo gaúcho, diversas composições de estruturas foram adotadas, de modo a facilitar a ação dos atores.

Cabe destacar aqui que a rede foi se rearranjando, ou seja, buscando novas arquiteturas ao longo de sua trajetória. Primeiramente, uma arquitetura em que os laços estavam desfeitos, e passaram a ser refeitos com a rearticulação cineclubista, a partir de 2003, com a reunião do governo federal. Isso fez com que a rede passasse por uma mudança completa de sua estrutura, de modo a buscar reativar a atividade no cenário nacional.

Outro rearranjo pode ser destacado quando cineclubes voltam a se filiar ao Conselho Nacional de Cineclubes, que estava inativo até início dos anos 2000. Assim, com o processo de retomada do movimento, ele volta a ser uma organização relevante na rede e atrai inúmeros cineclubes para a filiação, o que altera totalmente o arranjo da rede, proporcionando uma nova maneira de compartilhar informações e recursos, e buscar oportunidades.

Por fim, uma nova estrutura de rede é visualizada quando surgem os novos cineclubes no cenário nacional, advindos da ação Cine Mais Cultura. Tal fato exige dos antigos cineclubes, do CNC e dos próprios cineclubes criados uma postura em que se pudesse organizar e otimizar o compartilhamento de informações e recursos. Uma das maneiras de alcançar encontradas foi o processo de horizontalização do movimento, em que cineclubes de todo o país são relevantes para a tomada de decisão e cuja principal ferramenta é a lista CNC Diálogo.

Cabe destacar, ainda, o afastamento de cineclubes e cineclubistas do movimento, por considerarem que a formatação do cineclubismo em uma política governamental seria castradora de seu verdadeiro sentido. Isso seria decorrente da impressão de que a atividade audiovisual democrática estaria impedida de se manifestar e alcançar seu objetivo de ampliação do acesso ao cinema. Como alternativa, alguns cineclubistas propõem a flexibilização de alguns pontos da atual política ou ainda a adequação à realidade social dos contemplados, como tratado anteriormente.

Assim, foi possível identificar novas oportunidades e soluções ao longo da trajetória cineclubista gaúcha, ampliando a troca de informações, novas maneiras de compartilhar recursos e, assim, chegando a uma nova estrutura de rede. Sua arquitetura, então, foi definida pelas alterações no desempenho individual e coletivo da rede, acarretando novas perspectivas e formas de organizar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mudança das atividades audiovisuais, realidades diferentes enfrentadas pelo país em seu contexto político e social, novos interesses ou apenas outra maneira de lidar com a cultura foram fatores determinantes para as alterações na realidade cultural brasileira. Nesse sentido, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva houve um esforço e toda uma movimentação política para a democratização da cultura, na tentativa de diminuir a exclusão cultural experimentada até então.

A alternativa encontrada pelo governo para facilitar e permitir o processo de democratização no audiovisual voltou-se não apenas para o fomento, mas para sua distribuição, especialmente das obras do cinema nacional, como forma de ampliar o acesso. Com cineclubistas ocupando cargos importantes no Ministério da Cultura e especialmente na Secretaria do Audiovisual, os cineclubes foram um dos meios encontrados para que essa proposta se concretizasse. Houve, assim, uma aproximação da ação governamental com as atividades cineclubistas, na medida em que estes se mostraram como espaços democráticos para reflexão e formação de senso crítico (MACEDO, 2006; FIGUEIREDO, 2006).

A partir de 2003, o cineclubismo passou por um processo de rearticulação decorrente de uma convocatória de membros do governo federal, que reconheceu a atividade como fundamental na execução de sua política. Com a aproximação entre cineclubes e governo, as propostas do Programa Mais Cultura, que reconhecem a cultura como necessidade básica da população, passaram a ser pensadas em relação ao audiovisual. Possibilitou-se, assim, o fomento da ação Cine Mais Cultura visando a criação de novos cineclubes por todo o território nacional.

A ação se operacionalizou por meio da disponibilização de equipamentos audiovisuais, da realização de oficinas para formação cineclubista e do fornecimento de filmes brasileiros oriundos do acervo da Programadora Brasil. Através desse projeto, 45 cineclubes foram criados no Rio Grande do Sul, estando 3 na capital e 42 no interior do estado.

Nesse contexto, a proposta desse estudo foi promover uma análise da relação entre tais políticas culturais e o cineclubismo, procurando entender como as políticas foram capazes de (re)constituir a rede cineclubista gaúcha. Para chegar a essa compreensão, o objetivo desdobrou-se em: identificar os atores da rede cineclubista gaúcha; investigar como eram os laços, a estrutura e a arquitetura da rede de cineclubes gaúchos antes da reformulação das

políticas culturais do período entre 2003 e 2010; identificar como eles passaram a se configurar a partir do estabelecimento da política governamental; e analisar a (re)constituição da rede cineclubista gaúcha a partir dessas políticas culturais.

O primeiro e o segundo objetivos foram alcançados por meio da exposição da trajetória do cineclubismo gaúcho, destacando os atores relevantes que surgiram, quais laços foram importantes para sua formação e desenvolvimento, e como eles passaram a se articular com organizações e outros cineclubes ao longo do tempo, constituindo uma rede. Esse trajeto é descrito desde o surgimento do primeiro cineclubes gaúcho – o Clube de Cinema de Porto Alegre – até o movimento de rearticulação.

Por meio da pesquisa realizada, foi possível destacar que a trajetória cineclubista no Rio Grande do Sul foi marcada pela existência de dois cineclubes tradicionais: o Clube de Cinema de Porto Alegre, na capital, e o Cineclubes Lanterna Aurélio, no interior do estado. Com perfis bastante distintos, alcançaram reconhecimento por seu envolvimento com a causa e o movimento cineclubista em diferentes realidades, tendo se tornado referência para outros cineclubes que surgiram posteriormente.

Alguns laços foram de extrema relevância para a consolidação desses cineclubes. Para o Clube de Cinema, os laços mais intensos foram formados com exibidores e distribuidores – inicialmente, diversas salas de cinemas comerciais da capital, e posteriormente, a Casa de Cultura Mario Quintana e a Sociedade Germânia, parceiras até a atualidade. Tais laços foram facilitados por P. F. Gastal, idealizador do CCPA, e Goida, cineclubistas que se tornaram referência no cenário gaúcho.

O laço de maior relevância para o Lanterna Aurélio foi firmado com a Cooperativa de Estudantes de Santa Maria, tendo em vista que foram fomentados pelo mesmo grupo de estudantes que demandava acesso a materiais – como livros e vídeos – e a alternativas culturais no interior do estado. Desse cineclubes destacaram-se atores envolvidos com o cineclubismo enquanto movimento, ou seja, engajados em difundir e defender a causa cineclubista – como Luiz Alberto Cassol, Gilvan Dockhorn Tércio Brezolin e Paulo Henrique Teixeira.

O fato de ter surgido e se sustentado a partir de demandas de acesso à cultura por parte de estudantes aproximou o Lanterna, de algum modo, das propostas de democratização da cultura do governo Lula. Nesse contexto, os cineclubistas do Lanterna Aurélio passaram a se destacar. A começar por Cassol, membro do Comitê de Rearticulação, que, junto a outros cineclubistas de Santa Maria, contribuíram para a consolidação das propostas do governo. Hoje, esses cineclubistas e o próprio Lanterna são referências para os novos cineclubes que

surgiram tanto por meio dos editais do Cine Mais quanto pela influência da rearticulação cineclubista.

Dessa maneira, compreender como passou a se configurar a rede cineclubista gaúcha após o período de retomada e da conseqüente política cultural, terceiro objetivo específico dessa pesquisa, passou pela identificação desses atores a partir do período de rearticulação do movimento, bem como dos laços por eles criados. Novos atores, então, passaram a fazer parte dessa rede cineclubista, destacando-se as instituições governamentais ligadas ao desenvolvimento e consolidação do Cine Mais Cultura – Ministério da Cultura e Secretaria do Audiovisual.

O laço criado entre eles foi decorrente daquele instituído entre o MinC e o CNC, ao qual os cineclubistas eram ligados. Assim, frutos da demanda governamental, os cineclubistas passaram a fazer parte do fomento da ação Cine Mais, com a criação do acervo da Programadora Brasil, do desenvolvimento das oficinas cineclubistas e da seleção dos cineclubes a serem contemplados com os kits audiovisuais.

Alguns cineclubes ingressaram na rede a partir da consolidação dessa ação, podendo ser citados os cineclubes Kafuné e Gioconda na capital, e os cineclubes Jaguarão, Macondo, Vagalume, Gaia, e Cultura Jorge Comassetto no interior. O laço criado entre eles e o MinC, então, foi decorrente da contemplação no Cine Mais Cultura, sendo a aproximação do CNC e de seus membros cineclubistas também decorrente desse edital. Porém, apenas alguns desses cineclubes se filiaram ao CNC – Jaguarão, Macondo, Cultura Jorge Comassetto, Gioconda e Kafuné –, sendo a CNC Diálogo uma forma de estreitar os laços entre os cineclubes e a entidade representativa.

Além destes, diversos cineclubes foram criados por todo o estado, especialmente influenciados pela retomada do movimento: Otelo, Abelin nas Nuvens, Grande Angular e Amigos do Cinema. Muitos deles contaram com a inspiração e o auxílio de cineclubes já consolidados e ativos, como o Lanterninha Aurélio, para sua constituição. A criação de laços entre novos e antigos cineclubes, então, foi marcada pelo envolvimento para troca de experiências, recursos e informações.

Em suma, a partir do fomento e consolidação do Cine Mais Cultura, e da aproximação de cineclubistas com essa política cultural, foram percebidas mudanças nos atores e nos laços em destaque: o foco não estava mais na tradição, mas no movimento cineclubista. Nesse sentido, em relação à análise dos impactos dessa política cultural na (re)constituição dos antigos e novos cineclubes, quarto objetivo dessa pesquisa, algumas considerações merecem destaque.

Inicialmente cabe ressaltar a entrada de novos atores, decorrente da criação de um grande número de cineclubes por todo o estado, privilegiando regiões antes não atendidas pelas salas de cinema. Além disso, cabe destacar a qualificação de espaços de exibição já existentes, que se candidataram aos editais do governo federal e passaram por uma formação cineclubista. Outro ponto consiste ainda na intensificação da articulação entre os cineclubes, fortalecida por meio do CNC e das ferramentas de horizontalização do movimento por ele criadas.

Estruturalmente, a rede teve um aumento significativo em seu tamanho, devido à criação desses novos cineclubes. As posições centrais passaram a ser ocupadas pelo MinC, SAV e CNC, parceiros na política cultural, e por cineclubes que da criação, desenvolvimento e concretização da política participaram ativamente – destacando-se o Cineclube Lanterninha Aurélio. Essa centralidade foi alcançada pelo aumento no estabelecimento de laços entre esses atores na rede, vislumbrando acesso a informações diferenciadas, decorrentes de sua maior visibilidade.

Em relação à natureza dos laços, destaca-se que não se limitaram a laços de trabalho, havendo envolvimento de referência e amizade entre os atores. As amizades firmadas entre cineclubistas são resultado da ampla interação e da intensidade emocional existente entre eles, que não se limitavam aos motivos de trabalhos que os aproximaram. Essas relações, muitas vezes, ultrapassavam o nível do indivíduo, envolvendo vínculos familiares.

A influência desse tipo de laço para o cineclubismo pode gerar pelos menos duas reflexões relevantes: uma no sentido de que as amizades permitem maior troca de informações e recursos, dada a proximidade e o nível de confiança estabelecido entre os atores; outra, na possível homogeneização dos laços, que podem dificultar o maior envolvimento de outros atores da rede.

Em geral, as políticas cumprem com sua proposta na medida em que novos cineclubes foram e estão sendo criados, espaços foram aprimorados e o cinema brasileiro teve maior alcance no território nacional, e em especial, gaúcho, foco deste estudo. Por outro lado, existe a crítica de que 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. Além disso, a flexibilização de alguns pontos da política ou adequação à realidade social poderiam permitir a ampliação do acesso às obras do cinema nacional, como levantando por alguns atores ao longo da pesquisa.

As limitações encontradas no desenvolvimento desse trabalho dizem respeito à sua abrangência, restrita a apenas dois municípios do estado – Porto Alegre e Santa Maria. Tal

limitação, todavia, permite que sejam pensadas e propostas novas possibilidades de pesquisa em trabalhos futuros. Desse modo, além de ampliação no escopo dos municípios no Rio Grande do Sul, é possível ainda que pesquisas semelhantes sejam desenvolvidas em outras regiões do país.

Análises de outras políticas do governo Lula relacionadas ao Sistema Nacional de Cultura, Plano Nacional de Cultura, Cultura Viva, e até mesmo do Programa Mais Cultura, corresponderiam a campos férteis de pesquisa. Além disso, estudos futuros poderiam contemplar ainda questões referentes à atual proposta de aproximação entre cinema e educação através de atividades cineclubistas. Outras possibilidades de novos estudos poderiam envolver questões de poder intrínsecas à rede cineclubista, ou ainda, outras lentes teóricas relacionadas aos Estudos Organizacionais.

## REFERÊNCIAS

- ALEJANDRO, V.A.O.; NORMAN, A.G. Manual Introdutório à Análise de Redes Sociais. 2005. Disponível em: <[http://www.aprende.com.pt/fotos/editor2/Manual%20ARS%20\[Trad\].pdf](http://www.aprende.com.pt/fotos/editor2/Manual%20ARS%20[Trad].pdf)>. Acesso em: mai 2012.
- AMIGOS. *Associação dos Amigos do Cinema de Santa Cruz do Sul*, 2012. Disponível em: <<http://amigosdocinema.blogspot.com.br/>>. Acesso em: abr 2012.
- ANCINE. *Nome de Leopoldo Nunes é aprovado no Senado*, 2006. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/node/1669>>. Acesso em: abr 2012.
- ANGROSINO, M. Recontextualizing observation: ethnography, pedagogy, and the prospects for a progressive political agenda. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Eds.) *The Sage Handbook of Qualitative Research: Third Edition*. London: Sage, 2005. p. 729-746.
- ARVOREZINHA. *Criada a Federação de Cineclubes do Rio Grande do Sul – FECIRS*, 2010. Disponível em: <<http://www.arvorezinhas.com.br/site/noticia.php?id=490>>. Acesso em: abr 2012.
- BALDI, M. *A imersão social da ação econômica dos atores do setor coureiro-calçadista do Vale dos Sinos: uma análise a partir dos mecanismos estrutural, cultural, cognitivo e político*. 2004. 305f. Tese (Doutorado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BARBOSA, F.; ELLERY, H.; MIDDLEJ, S. A Constituição e a democracia cultural. In: IPEA. *Políticas sociais: acompanhamento e análise*. cap. 4, v. 2, n. 17, 2009.
- BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARONE, J. G. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. *Revista FAMECOS*, n. 20, p. 6-11, dezembro 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4980/3682>. Acesso em mar 2012.
- BAUER, M. W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 3 ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BIDWELL, M.; FERNANDEZ-MATEO, I. Relationship duration and returns to brokerage in the staffing sector. *Organization Science*. v. 21, n. 6, Nov-Dez 2010, p.1141-1158.
- BORGATTI, S.P.; HALGIN, D.S. On Network Theory. *Organization Science*. v. 22, n. 5, Set-Out 2011, p.1168-1181.

BORGATTI, S.P.; EVERETT, M.G.; FREEMAN, L.C. *Ucinet for Windows: Software for Social Network Analysis*. Harvard, MA: Analytic Technologies, 2005.

BRASIL. Cidadania e Inclusão Social - Volume 2. In: Balanço de Governo 2003-2010, p. 278-341, 2010. Disponível em: <<http://www.secom.gov.br/sobre-a-secom/publicacoes/balanco-de-governo-2003-2010/>>. Acesso em: jan 2011.

BRUM, R. F.; CARVALHO JR, F. A sensibilidade fílmica: uma cartografia da memória do Clube de Cinema de Porto Alegre (1960-1970). *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 1, jan-mar 2009.

BURT, R. S. The social structure of competition. In: In: NOHRIA, N., R.G. Eccles. *Networks and organizations: structure, form, and action*. Boston: Harvard Business School Press, 1992.

\_\_\_\_\_. The contingent value of social capital. *Administrative Science Quarterly*, v. 42, n. 2, jun 1997, p. 339-365.

CALABRE, L. Desafios à construção de políticas culturais: balanço da gestão Gilberto Gil. *Revista Proa*, n. 1, v. 1, 2009.

CARTA. Carta de Brasília (2003), 2003. Disponível em: <[http://culturadigital.br/cncbrasil/?page\\_id=12](http://culturadigital.br/cncbrasil/?page_id=12)>. Acesso em: abr 2012.

CCMQ. *Casa de Cultura Mario Quintana*. 2012. Disponível em: <<http://www.ccmq.com.br/>>. Acesso em: jan 2012.

CCPA. *Clube de Cinema de Porto Alegre*. 2011. Disponível em: <<http://clubedecinemapoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: out 2011.

CINE MAIS CULTURA. *Cine Mais Cultura*. 2011. Disponível em: <<http://www.cinemaiscultura.org.br/>>. Acesso em: mai 2011.

CLAIR, R. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

COELHO, T. Arte em futuro anterior. *Revista da USP*, n.º 74, jun./ago. 2007.

CORREA Jr., F. D. Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973). UNESP/ Assis. Jul 2007. 227p.

CNC. *Conselho Nacional de Cineclubes*, 2011. Disponível em: <<http://cineclubes.org.br/tiki/tiki-index.php?page=CNC>>. Acesso em: abr 2011.

CNC DIÁLOGO. Lista de discussões CNC Diálogo. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/CNCdialogo/>>. Acesso em: fev 2012.

DACIN, M.T.; VENTRESCA, M.J.; BEAL, B.D. The embeddedness of organizations: dialogue and directions. *Journal of Management*, v. 25, n. 3, 1999, p. 317-356.



DAHL, G. Arte ou indústria? *Ancine*. 2002. Disponível em:  
<[http://www.ancine.gov.br/media/LEITURAS/arte\\_ou\\_industria.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/LEITURAS/arte_ou_industria.pdf)>. Acesso em: dez 2010.

DIÁRIO. Cineclubistas defendem legalização da Paracine. *Na mídia*. 27 jan 2011. Disponível em: <<http://mais.cultura.gov.br/2011/01/27/cineclubistas-defendem-legalizacao-da-paracine-2/>>. Acesso em: mai 2011.

DIARIO POPULAR. Cineclubes Jaguarão comemora dois anos nesta sexta-feira. *Diário Popular*, 2012. Disponível em:  
<<http://www.diariopopular.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?id=1&noticia=47458>>. Acesso em: abr 2012.

DUARTE, A. L. B. O cinema brasileiro em perspectiva: a atualidade de Brasil em tempo de cinema de Jean-Claude Bernardet. *Cadernos de Estética Aplicada*. n. 4, 2008.

DURAND, J. C. *Cultura como objeto de política pública*. São Paulo: São Paulo Perspectiva, v. 15, n. 2, abr. 2001.

\_\_\_\_\_. *Profissionalizar a administração da cultura*. *RAE*, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 6-11, 1996.

FIGUEIREDO, H. *Cineclubes: organização e funcionamento*. Recife: Edições Ideário, 2006.

GAIA. *Cineclubes Gaia*. 2012. Disponível em: <<http://cineclubegaia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: abr 2012.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GATTI, A. Distribuição E Exibição Na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003). 2005. 343f. *Tese* (Doutorado em Multimeios) – Departamento de Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GOVERNO DE MINAS. *Ação Cultural: Sistema Nacional de Cultura*. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/sistema-nacional-de-cultura>>. Acesso em: mai 2012.

GRANDE ANGULAR. *Cineclubes Grande Angular*. 2012. Disponível em:  
<<http://br.dir.groups.yahoo.com/group/cineclubegrandeangular/?tab=s>>. Acesso em: abr 2012.

GRANOVETTER, M. The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, v. 78, n. 6, mai 1973, p.1360-1380.

\_\_\_\_\_. The strength of weak ties: a network theory revisited. *Sociological Theory*, v. 1, 1983, p. 201-233.

\_\_\_\_\_. Economic Institutions as Social Constructions: A Framework for Analysis. *Acta Sociologica*. v. 35, n. 1, 1992. p.3-11.

\_\_\_\_\_. The impact of Social Structure on Economic Outcomes. *Journal of Economic Perspectives*. v.19, n.1, 2005, p.33-50.

\_\_\_\_\_. Ação econômica e estrutura social: o problema da imersão. *RAE-Eletrônica*. v. 6, n. 1, a. 5, jan-jun 2007.

GRANOVETTER, M., SWEDBERG, R. Introduction to the second edition. In: Granovetter, M., Swedberg, R. *The Sociology of Economic Life*. 2 ed. Boulder: Westview Press. 2001.

HAYASHI, M.C.P.I; HAYASHI, C.R.M.; LIMA, M.Y. Análise de redes de co-autoria na produção científica em educação especial. *Liinc em Revista*. v. 4, n. 1, mar 2008, Rio de Janeiro, p.84-103.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2012. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: abr 2012.

IECINE-RS. *IECINE: Instituto Estadual de Cinema*. 2012. Disponível em: <<http://iecine.wordpress.com/>>. Acesso em: jan 2012.

IJUI. *Ijuí*. 2012. Disponível em: <<http://www.ijui.com/especiais/leitor-reporter/12972-19667>>. Acesso em: abr 2012.

IMAGINACAO. *A imaginação a serviço do Brasil*. Caderno de Campanha. São Paulo, PT, 2002. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/uploads/aimaginacaoaservicodobrasil.pdf>>. Acesso em: abr 2012.

IPEA. *Políticas culturais: acompanhamento e análise*. n. 14. Fev 2007.

\_\_\_\_\_. *Políticas culturais: acompanhamento e análise*. n. 15. Mar 2008.

\_\_\_\_\_. *Políticas culturais: acompanhamento e análise*. *Cultura*. cap. 6. 2010.

KERLINGER, F. N. Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceitual. Tradução: Helena Mendes Rotundo. São Paulo: EPU, 1979.

KLOTZEL, A. O potencial da indústria cinematográfica no Brasil. *Inovação Uniemp*, v. 2, n. 1, p. 18-19, 2006.

LANTERNINHA. Cineclubes Lanterna Aurélio Santa Maria/RS. 2012. Disponível em: <<http://cineclubelanterinhaaurelio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: jan 2012.

LEAL, H. *Orlando Senna: o homem da montanha*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2008.

LIMAS, R.F.; DANTAS, G.G.C. O uso de softwares para a análise de redes sociais. Disponível em:

<[http://mamoura.eci.ufmg.br/memex1/?hipertexto:O\\_Uso\\_de\\_Softwares\\_para\\_a\\_Analise\\_de\\_Redes\\_Sociais](http://mamoura.eci.ufmg.br/memex1/?hipertexto:O_Uso_de_Softwares_para_a_Analise_de_Redes_Sociais)>. Acesso em: mai 2012.

LOPES, F.D.; BALDI, M. Laços sociais e formação de arranjos organizacionais cooperativos: proposição de modelo de análise. *RAC*, v. 9, n. 2, abr-jun. 2005, p. 81-101.

\_\_\_\_\_. Redes como perspectiva de análise e como estrutura de governança: uma análise das diferentes contribuições. *RAP*. Rio de Janeiro, v. 43, n. 5, set-out 2009, p.1007-1035.

LUNARDELLI, F. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2000.

MACEDO, F. *Pequeno Manual do Cineclube*, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://pec.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Pequeno+Manual+do+Cineclube>>. Acesso em: mar 2011.

MACONDO. *Macondo Cineclube*. Disponível em: <<http://macondocineclube.blogspot.com.br/>>. Acesso em: abr 2012.

MAIS CULTURA. *Apresentação Mais Cultura*. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://mais.cultura.gov.br/files/2009/02/apresentacaomaiscultura-3.pdf>>. Acesso em: abr 2011.

MARRE, J. História de Vida e Método biográfico. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre, V. 3, n.º. 3, p. 89-142, 1991.

MARSON, M. I. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. O Cinema da Retomada: o Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine, 2006. *Dissertação*. Mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. Para entender a retomada: cinema e estado no Brasil nos anos 1990. *Observatório Itaú Cultural*, n.10, set/dez, 2010.

MARVASTI, A. *Qualitative research in Sociology*. London: Sage, 2004.

MATTA, J. P. R. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MELO, P. B. de, O financiamento do cinema no Brasil: as leis de incentivo e as possibilidades de autonomia. *Alceu (PUCRJ)*, v. 19, p. 61-76, 2009.

MEMÓRIAS. 2003: Memórias da Rearticulação. Disponível em: <[http://culturadigital.br/cncbrasil/?page\\_id=1193](http://culturadigital.br/cncbrasil/?page_id=1193)>. Acesso em: abr 2012.

MIGLIORIN, C. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. *Revista Cinética*. Fev 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: mai 2011.

MINC. *Histórico do Ministério*. 2007. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/o-ministerio/historico-do-ministerio-da-cultura/>>. Acesso em: abr 2011.

\_\_\_\_\_. *Ministério da Cultura*. 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/>>. Acesso em: abr 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Resultados do Cine Mais Cultura do Rio Grande do Sul*. 2012.

NOHRIA, N. In a network perspective a useful way of studying organizations. In: NOHRIA, N., R.G. Eccles. *Networks and organizations: structure, form, and action*. Boston: Harvard Business School Press, 1992.

OBSERVATÓRIO. Observatório da Cultura. Disponível em: <<http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: dez 2011.

PÁDUA, E. M. M. de. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática*. 10ed. rev. e atual. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PEREIRA, L. H. *Análise de conteúdo: um approach do social*. Cadernos de sociologia, Porto Alegre, v. 9, p. 87-114, 1998.

PFEIFFER, D. Por um cinema do Brasil: diagnóstico dos modelos contemporâneos de produção e reflexões para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. *IV ENECULT*. Salvador, 2008.

PORTAL. Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/plano-nacional-de-cultura/>>. Acesso em: mai 2011.

PORTAL GAZ. *Cinebeclube reúne cinema e debate*. 2010. Disponível em: <[http://www.gaz.com.br/noticia/99012-cineclubereune\\_cinema\\_e\\_debate.html](http://www.gaz.com.br/noticia/99012-cineclubereune_cinema_e_debate.html)>. Acesso em: abr 2012.

POWELL, W.W.; SMITH-DOERR, L.. Networks and Economic Life. In: SMELSER, N.J.; SWEDBERG, R. *The Handbook of Economic Sociology*. 1 ed. New York: Princeton University Press. 1994, p. 368-402.

RODACINE. *Rodacine: um projeto da FUNDACINE*. Disponível em: <<http://rodacine.wordpress.com/>>. Acesso em: mar 2012.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele (org.) *Teorias & políticas da cultura*. Salvador, EDUFBA, 2007, p.139-158.

SANTANA, S. *A Bela Época*. 2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/histapresent1.htm>>. Acesso em: mai 2011.

SARAIVA, L. A. S. A cultura como fenômeno econômico e simbólico. In: CARRIERI, A. P.; SARAIVA, L. A. S. *Simbolismo organizacional no Brasil*. São Paulo: Atlas, 2007.

SMC. *Secretaria Municipal de Porto Alegre*. Disponível em: <<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/>>. Acesso em: jan 2012.

SMVC. *Santa Maria Vídeo e Cinema*. Disponível em: <<http://www.smvc.org.br/>>. Acesso em: abr 2012.

SCOTT, J. *Social network analysis: a handbook*. 2 ed. London: Sage Publications, 2000.

SILVA, F. A. B. *Política cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVERMAN, D. *Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SMELSER, N.J.; SWEDBERG, R. The Sociological Perspective on the Economy. In: SMELSER, N.J.; SWEDBERG, R. *The Handbook of Economic Sociology*. 2 ed. New York: Princeton University Press. 2005.

SOCIEDADE. *Sociedade Germânia*. Disponível em: <<http://www.sociedadegermania-poa.com.br/>>. Acesso em: mar 2012.

SWEDBERG, R. Sociologia Econômica: hoje e ontem. *Tempo Social*, v. 16, n. 2, 2004.

TARGETWARE. *Ucinet*. Disponível em: <<http://www.software.com.br/pesquisa-analise-qualitativa/ucinet.html>>. Acesso em: mai 2012.

TERRITÓRIOS. *Territórios da cidadania*. 2010. Disponível em: <<http://mais.cultura.gov.br/tag/territorios-da-cidadania/>>. Acesso em: abr. 2011.

TICHY, N.; TUSCHMAN, M.; FOMBRUM, C. Social network analysis for organization. *Academy of Management Review*, v. 4, n. 4, 1979.

TORRES, M. D. F. *Estado, democracia e administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

TURINO, C. Cultura no plural: conversa com Célio Turino sobre o conceito de cultura (e seus usos) nas políticas públicas brasileiras. *Revista Proa*, n. 1, v. 1, 2009.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

TV OVO. TV OVO. Disponível em: <<http://tvovo.org/>>. Acesso em: mar 2012.

UZZI, B. The Sources and Consequences of Embeddedness for the Economic Performance of Organizations: The Network Effect. *American Sociological Review*, v. 61, n. 4, ago 1996, p. 674-698.

\_\_\_\_\_. Social structure and competition in interfirm networks: the paradox of embeddedness. *Administrative Science Quartely*, v. 42, n. 1, mar 1997, p. 35-67.

VAGALUME . *Cineclube Vagalume*. Disponível em:  
<<http://cinevagalume.blogspot.com.br/>>. Acesso em: mar 2012.

WANDERLEY, L. E. W. *O que é universidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

YIN, R. K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZUKIN, S., DIMAGGIO, P. Introduction. In: ZUKIN, S., DIMAGGIO, P. *Structures of capital: the social organization of the economy*. 1 ed. New York: Cambridge University Press, 1990.

## APÊNDICE A - JORNADA DOS CINECLUBES BRASILEIROS

Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Local	Ano
I Jornada dos Cineclubes Brasileiros	São Paulo, SP	1959
II Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Belo Horizonte, MG	1960
III Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Rio de Janeiro, RJ	1961
IV Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Porto Alegre, RS	1963
V Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Salvador, BA	1965
VI Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Fortaleza, CE	1967
VII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Brasília, DF	1968
VIII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Curitiba, PR	1974
IX Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Campinas, SP	1975
X Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Juiz de Fora, MG	1976
XI Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Campina Grande, PB	1977
XII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Caxias do Sul, RS	1978
XIII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Santa Tereza, ES	1979
XIV Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Brasília, DF	1980
XV Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Campo Grande, MT	1981
XVI Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Piracicaba, SP	1982
XVII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Petrópolis, RJ	1983
XVIII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Curitiba, PR	1984
XIX Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Ouro Preto, MG	1985
XX Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Brasília, DF	1986
XXI Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Curitiba, PR	1987
XXII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Campinas, SP	1988
XXIII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Vitória, ES	1989
Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista	Brasília, DF	2003
Pré-Jornada	Rio Claro, SP	2003
XXIV Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Rio Claro, SP	2004
XXV Jornada dos Cineclubes Brasileiros	São Paulo, SP	2004
Pré-Jornada	Ribeirão Preto, SP	2005
XXVI Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Santa Maria, RS	2006
Pré-Jornada	Vitória, ES	2007
XXVII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Belo Horizonte, MG	2008
XXVIII Jornada dos Cineclubes Brasileiros	Recife, PE	2010

**TABELA 1:** Jornada dos Cineclubes Brasileiros.

**FONTE:** Dados disponíveis no site do CNC, editados pela autora.

## APÊNDICE B: ROTEIRO DE ENTREVISTA

1. Há quanto tempo você está no movimento cineclubista? Qual tem sido seu papel desde então?
2. Você vê marcos na trajetória do seu cineclubes? Quais?
3. Ao longo dos anos, você notou o fortalecimento ou enfraquecimento do cineclubes ou do cineclubismo?
4. Você poderia destacar pessoas ou organizações do setor privado, do Estado ou da sociedade civil que foram importantes para seu cineclubes? Por quais motivos ou como eles foram relevantes, tanto no sentido de criar entraves quanto no sentido de fortalecer ou oportunizar ações?
5. Como se deu a ligação do seu cineclubes com essas pessoas/organizações?
6. Como é a relação do seu cineclubes com outros cineclubes?
7. Os cineclubes são articulados, produzem ações conjuntas? Que tipo de ação?
8. Em sua opinião, quais os cineclubes mais relevantes no cenário gaúcho? Por quê?
9. Que instituições foram ao longo do tempo importantes para exibição, no sentido de ceder espaço? Por quê?
10. Quais são as fontes de financiamento do cineclubes? Como é a relação com os financiadores?
11. Quais as fontes dos filmes exibidos? Quem os escolhe?
12. Qual a opinião do cineclubes do qual você participa a respeito de festivais ou movimentos cineclubistas organizados? Já teve oportunidade de participar?
13. O Ministério da Cultura, durante o período do presidente Lula, apresentou diversos programas e políticas culturais. Uma delas – o Cine Mais Cultura – envolveu a atividade cineclubista, através de uma associação com o Conselho Nacional de Cineclubes para ministrar oficinas, oferecer kits audiovisuais e acesso ao acervo da Programadora Brasil. Você as considera relevantes ou acredita que, de alguma maneira, influenciou o cineclubismo?
14. Como seu cineclubes avalia a atuação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC)?
15. Você tem conhecimento da Programadora Brasil? Seu cineclubes faz uso dos filmes por ela fornecidos?
16. Qual a sua opinião sobre o papel social do cineclubismo?



## **ANEXO A - EDITAL CINE MAIS CULTURA**

A Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, no âmbito do Termo de Parceria nº 00001/2008 de 09 de setembro de 2008, firmado com o Ministério da Cultura, para realização de ações do “PROGRAMA MAIS CULTURA”, torna público o convite às Entidades Privadas Sem Fins Lucrativos, que desenvolvam ou queiram desenvolver ações de exibição de obras audiovisuais e de formação de público, a apresentarem propostas para a formalização de parcerias por meio do “PROGRAMA MAIS CULTURA”, aplicando-lhe no que couber as disposições da legislação vigente observadas as condições e exigências estabelecidas neste regulamento.

### **1.DO OBJETO:**

1.1 Constitui objeto deste edital a seleção e o apoio às iniciativas em atividade regular de exibição audiovisual sem fins lucrativos bem como o incentivo ao surgimento e a consolidação de ações de mesma natureza – conforme os Art. 1º e 2º da Instrução Normativa Nº 63, de 02 de Outubro de 2007, da ANCINE – para fazerem parte da ação Cine Mais Cultura.

1.2 Para o fortalecimento, estímulo e fomento destes protagonistas, a Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, formalizará parcerias através da disponibilização de *kits* de equipamentos audiovisuais com tecnologia digital (ANEXO I), fornecimento de 104 programas da Programadora Brasil e promoção de oficinas de capacitação cineclubista.

1.3 Serão contemplados os concorrentes, prioritária, mas não exclusivamente, de municípios que estiverem de acordo com os indicadores utilizados pelo “PROGRAMA MAIS CULTURA” ([www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)) bem como de periferias de grandes centros urbanos que garantam:

- a) a democratização do acesso a obras audiovisuais;
- b) o envolvimento e participação da comunidade na gestão da iniciativa segundo suas próprias necessidades de informação e fruição;
- c) o estímulo à formação de redes sociais e culturais;
- d) promover a formação de platéia crítica e conhecedora de culturas diversificadas, com ênfase na cultura nacional;
- e) o fomento à exibição, ao intercâmbio e à divulgação de informações;
- f) o apoio à difusão da produção audiovisual brasileira através da exibição não comercial de obras audiovisuais.

### **2.DAS INSCRIÇÕES**

2.1 Poderão se inscrever na ação Cine Mais Cultura pessoas jurídicas nacionais privadas, sem fins lucrativos, representantes de iniciativas voltadas para os objetivos do “PROGRAMA MAIS CULTURA” e conforme dispostos neste regulamento.

2.2 Os órgãos de poder público e as estruturas a eles vinculadas ou mantidas poderão participar deste edital apenas na condição de parceiros dos concorrentes, através de quaisquer ações que favoreçam a regularidade das atividades dos Cine Mais Cultura, tais como: disponibilização de espaço para as sessões, guarda do *kit* de equipamentos e do

acervo, manutenção do equipamento, divulgação das atividades, promoção de debates, e demais formas de colaborações e custeios para o cumprimento do disposto neste certame.

2.3 É vedada a participação neste edital dos membros da Comissão de Avaliação e Julgamento, dos servidores do Ministério da Cultura e de suas entidades vinculadas.

### **3.DA SELECÇÃO:**

3.1 Serão selecionadas até 100 (cem) iniciativas culturais propostas.

3.2 A seleção será realizada por Comissão de Avaliação e Julgamento composta por 7 (sete) membros, dentre eles Técnicos e Dirigentes do Ministério da Cultura, indicação de parceiros do “PROGRAMA MAIS CULTURA”, representantes de entidades do setor audiovisual e representantes da sociedade civil organizada de interesse do Concurso designados pelo Secretário do Audiovisual, a quem caberá a presidência desta comissão.

3.3 Cada iniciativa selecionada será contemplada com 1 (um) *kit* de equipamento audiovisual, conforme ANEXO I.

3.4 Cada iniciativa selecionada será contemplada com 104 programas da Programadora Brasil, a ser fornecido em parcelas trimestrais, conforme a escolha de cada uma delas, condicionado à apresentação de relatórios à Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” / Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

3.5 Para o recebimento dos *kits* de equipamentos e dos programas de filmes, fica condicionado aos selecionados destacar 2 (duas) pessoas para cursar, em tempo integral, as oficinas de capacitação cineclubista, em modelo a ser definido. Os custos decorrentes da participação da oficina (traslado, transporte, alimentação e hospedagem) ficarão a cargo do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA”.

3.6 As 2 (duas) pessoas destacadas para as oficinas de capacitação cineclubista deverão, necessariamente, estar indicadas pelo proponente no REQUERIMENTO DE INSCRIÇÃO (ANEXO II).

### **4.DAS OBRIGACÕES DOS CONTEMPLADOS:**

4.1 Constitui obrigação dos contemplados celebrar instrumento específico de formalização de parceria o qual refletirá todas as condições do presente Edital e poderá dispor sobre outros ajustes e questões relacionadas.

4.2 Constitui obrigação dos contemplados a efetiva realização de, no mínimo, 1 (uma) sessão semanal fixa (sempre mesmo local, dia da semana e horário) no Cine Mais Cultura.

4.3 É obrigatória a exibição de produção audiovisual, sendo a brasileira em percentual não inferior a 60% (sessenta por cento) de todo o acervo anual apresentado no Cine Mais Cultura.

4.4 Os contemplados estão obrigados apresentarem à Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” / Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura relatórios de atividades nos meses de Janeiro, Abril, Julho e Outubro de forma continuada, em modelo a ser definido no instrumento específico de formalização de parceria.

4.5 Os contemplados deverão disponibilizar espaço de, no mínimo, 45 (quarenta e cinco) lugares, adequado para instalação dos equipamentos e atendimento da população sendo, portanto, vedada a utilização do mesmo em qualquer outro local público ou privado.

4.6 Os contemplados deverão se responsabilizar pelo custeamento de todas as despesas referentes à manutenção do espaço, dos equipamentos e equipe técnica mínima de 2 (duas) pessoas necessária à operação/funcionamento do Cine Mais Cultura, além da elaboração e realização de ações de comunicação com a comunidade local.

4.7 A utilização dos *kits* de equipamentos e dos filmes fornecidos se fará exclusivamente no fortalecimento ou na ampliação da iniciativa beneficiada sob pena de o proponente se tornar inabilitado perante o Ministério da Cultura e suas Entidades Vinculadas.

4.8 A utilização dos programas da Programadora Brasil se fará, obrigatoriamente, de acordo com o Termo de Uso da mesma, disponível no sítio [www.programadorabrasil.org.br](http://www.programadorabrasil.org.br).

4.9 O não cumprimento das obrigações previstas no instrumento específico de formalização de parceria ensejará a rescisão unilateral da parceria.

4.10 É facultado ao Cine Mais Cultura selecionado arrecadar do público espectador valor relativo a manutenção e a viabilização de suas atividades.

## **5. DAS INSCRIÇÕES**

5.1 A inscrição da iniciativa proponente implicará no conhecimento e na tácita aceitação das normas e condições estabelecidas neste edital, em relação às quais não poderá alegar desconhecimento.

5.2 A inscrição é gratuita.

5.3 A inscrição será efetuada exclusivamente no período compreendido entre os dias 18/02/2009 e 20/04/2009. O REQUERIMENTO DE INSCRIÇÃO (ANEXO II) devidamente preenchido e assinado pelo dirigente em exercício ou representante legal bem como os DOCUMENTOS e PROJETO TÉCNICO (ANEXO III) descritos no subitem 5.10 deste edital deverão ser enviadas por meio dos serviços da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – ECT, preferencialmente via SEDEX ou carta registrada, postados até o último dia de inscrição, EM UM ÚNICO ENVELOPE, conforme endereço e identificação abaixo:

Referência “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA 2008”  
ENDEREÇO: CENTRO TÉCNICO DO AUDIOVISUAL – AVENIDA BRASIL,  
2482 – BENFICA – RIO DE JANEIRO - RJ – CEP 20930-040.

5.4 Cada proponente somente poderá inscrever uma única iniciativa.

5.5 Os envelopes remetidos para inscrição deverão conter obrigatoriamente:

- a) cópia autenticada em cartório do Estatuto da instituição e da última alteração, se houver;
- b) cópia autenticada em cartório da Ata da assembleia que deu poderes ao dirigente em exercício ou representante legal, quando for o caso;
- c) cópia autenticada em cartório do Termo de Posse do dirigente em exercício, caso haja;
- d) cópia do CNPJ;
- e) cópia autenticada em cartório da Carteira de identidade do dirigente em exercício ou representante legal;
- f) cópia autenticada em cartório do CPF do dirigente em exercício ou representante legal;
- g) caso a iniciativa de exibição sem fins lucrativos já exista, é facultativo o envio de materiais que comprovem sua existência, tais como: fitas VHS; DVD; fitas cassete; CDs; fotografias; folhetos das iniciativas; matérias de jornal abordando a iniciativa; cartas de apresentação; cartas de apoio; cartazes; desenhos e todos os outros meios de comprovação em direito admissíveis, inclusive depoimentos pessoais;

5.6 Os anexos I, II, III e IV estarão disponíveis nos sítios [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br), [www.cinemasicultura.org.br](http://www.cinemasicultura.org.br), [www.programadorabrasil.org.br](http://www.programadorabrasil.org.br) e [www.territoriosdacidadania.gov.br](http://www.territoriosdacidadania.gov.br) no período referido no subitem 5.3 deste edital, podendo estar disponíveis nos órgãos de cultura dos Estados e municípios.

5.7 O material apresentado, em nenhuma hipótese, será restituído ao proponente, independentemente do resultado da seleção, e passará a fazer parte do acervo do Ministério da Cultura para fins de pesquisa, documentação e mapeamento da difusão cultural com vistas à identificação de ações de promoção, acesso e estímulo à exibição, além da possibilidade de, a qualquer tempo, de haver publicação virtual ou impressa dessas informações.

5.8 A não apresentação de qualquer documentação e/ou informação solicitada ou o não cumprimento das exigências deste edital, acarretará na inabilitação sumária da proposta.

5.9 Não serão aceitas, em nenhuma hipótese, trocas, alterações, inserções ou exclusões de parte ou de toda a documentação de inscrição após sua entrega.

5.10 O encaminhamento das propostas deverá ser efetuado mediante REQUERIMENTO DE INSCRIÇÃO dirigido à Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” acompanhado dos DOCUMENTOS e PROJETO TÉCNICO abaixo relacionados:

I - DOCUMENTOS do espaço a ser utilizado para as exposições, caso não esteja sob a administração do proponente:

- a) carta de anuência assinada pelo dirigente em exercício ou representante legal, com firma reconhecida
- b) Para homologação da parceria:
  - b.1) cópia autenticada em cartório do Estatuto da instituição e da última alteração, se houver;

- b.2) cópia autenticada em cartório da Ata da assembléia que deu poderes ao dirigente em exercício ou representante legal;
- b.3) cópia autenticada em cartório do Termo de Posse do dirigente em exercício ou representante legal, caso haja;
- b.4) cópia do CNPJ;
- b.5) cópia autenticada em cartório da Carteira de identidade do dirigente em exercício ou representante legal;
- b.6) cópia autenticada em cartório do CPF do dirigente em exercício ou representante legal;

II - PROJETO TÉCNICO: A elaboração do projeto deverá demonstrar com dados e justificativas uma abordagem acerca da necessidade/demanda da população local/regional por acesso a aparelhos públicos de cultura e lazer, bem como aos bens culturais nacionais, em especial ao audiovisual brasileiro; a convergência das ações do Ponto de Exibição Audiovisual proposto com a produção audiovisual local/regional (aí se colocando como instrumento de difusão/valorização dessa produção); ações/iniciativas de formação de platéia para o audiovisual brasileiro, bem como a forma de mobilização para participação da comunidade de sua área de abrangência e participação da sociedade civil organizada na gestão do Cine Mais Cultura. *A APRESENTAÇÃO DO PROJETO TÉCNICO DEVERÁ AINDA, OBRIGATORIAMENTE, SER DIVIDIDA NOS SEGUINTE TÓPICOS:*

- a) Relatório acerca da realidade do setor audiovisual local, com ênfase nos aspectos de oferta de equipamentos públicos de cultura e lazer; potencial da produção independente local; oferta de espaços convencionais e de espaços/ações alternativos de exibição de obras audiovisuais e a conseqüente demanda por acesso à exibição de obras audiovisuais;
- b) Plano de ação para um período mínimo de 12 (doze) meses, visando o enfrentamento da demanda apontada no relatório acima descrito, contendo abordagem das ações de exibição combinadas com formação/qualificação de público, a que públicos se destinam e formas de alcance/mobilização destes;
- c) Indicação, através de plantas ou croquis, de espaço físico adequado para instalação/funcionamento e guarda dos equipamentos, com ênfase na adequação do espaço para realização das exposições e palestras/debates apontadas no plano de ação;
- d) Indicação dos recursos humanos, materiais e financeiros necessários à implantação e funcionamento do Cine Mais Cultura, bem como da execução do plano de ação proposto;
- e) Declaração de manutenção e atualização dos equipamentos;
- f) Carta compromisso de custeio dos recursos materiais e financeiros necessários ao cumprimento do disposto nos subitens “b”, “c”, “d” e “e” deste item;
- g) Carta de anuência da equipe da iniciativa proponente, a ser composta por, no mínimo, 2 (duas) pessoas – as mesmas que freqüentarão as oficinas de capacitação cineclubista;
- h) Plano de comunicação com a sociedade local e regional;
- i) Descrição do modelo de gestão bem como, se for o caso, sua relação com outras entidades de setores/segmentos da sociedade civil organizada e respectivas participações na gestão do Cine Mais Cultura.

5.11 Caso o proponente utilize espaço de administração própria para o desenvolvimento do Cine Mais Cultura, deverá apresentar declaração ratificando o vínculo.

5.12 A qualquer momento, após o início das atividades, o selecionado poderá mudar de espaço utilizado para as exposições desde que este se localize no mesmo município e mediante apresentação de documentação conforme os tópicos I e II deste item para avaliação da coordenadoria do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA”.

## **6.DOS CRITÉRIOS DE JULGAMENTO:**

6.1 A Comissão de Avaliação e Julgamento terá como critérios de seleção, na seguinte ordem de relevância:

- a) a qualidade dos planos de ação e de comunicação, com foco na sua inserção na sociedade local e regional - até 3,5 (três e meio) pontos;
- b) o modelo de gestão do Cine Mais Cultura, aí entendido o quantitativo de entidades representativas de setores/segmentos da sociedade civil organizada participantes, bem como seus respectivos graus de comprometimento e poder deliberatório na gestão do Cine Mais Cultura - até 3 (três) pontos
- c) a qualidade técnica da proposta, aí entendido a estrutura física e os recursos humanos, bem como sua clareza, coerência e criatividade - até 2 (dois) pontos;
- d) o grau de carência local/regional, de acordo com os indicadores utilizados pelo “PROGRAMA MAIS CULTURA” ([www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)) - até 1,5 (um e meio) pontos;

6.2 Ao final do cômputo das notas de cada proposta, em havendo situação de empate em número de pontos para definição da última proposta a ser selecionada, será contemplado aquela que obtiver a maior pontuação nos critérios “a” e “b”, respectivamente.

6.3 Na seleção das iniciativas inscritas, a Comissão de Avaliação e Julgamento, havendo necessidade, considerará o conjunto dos critérios de desempate abaixo:

- a) Ações que dialoguem com outras expressões culturais – de 1 a 3 pontos;
- b) Ações que articulem o audiovisual com conhecimentos e práticas do local – de 1 a 3 pontos;
- c) Ações que revitalizem e fortaleçam expressões culturais que estejam em processo de esquecimento por parte de suas comunidades – de 1 a 3 pontos;
- d) Ações que mobilizem e beneficiem o maior número de integrantes da comunidade, proporcionalmente à sua população – de 1 a 3 pontos.

6.4 A Sociedade de Amigos da Cinemateca – SAC – a Coordenação Executiva do Cine Mais Cultura e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura poderão promover consulta prévia às entidades representativas do audiovisual, parceiros do “PROGRAMA MAIS CULTURA” e representantes da sociedade civil organizada de interesse do edital, para indicação dos membros da Comissão de Avaliação e Julgamento e respectivos suplentes.

6.5 É vedada a participação na Comissão de Avaliação e Julgamento de membros e/ou suplentes que tenham interesse direto ou indireto nas iniciativas que estiverem em processo de avaliação e seleção;

6.6 Os membros da Comissão de Avaliação e Julgamento firmarão documento antes do início dos trabalhos, em que declararão plena observância do disposto no subitem anterior.

6.7 Os nomes dos membros da Comissão de Avaliação e Julgamento e os respectivos suplentes serão divulgados no Diário Oficial da União.

6.8 Cada proposta será avaliada por, no mínimo, 2 (dois) membros da Comissão de Avaliação e Julgamento em conjunto.

6.9 Na avaliação das propostas, a Comissão de Avaliação e Julgamento levará em conta somente aquelas que tenham apresentado toda a documentação exigida neste certame.

6.10 Caso o endereço onde se realizará a atividade proposta coincida com outras iniciativas concorrentes, todas elas serão inabilitadas.

6.11 Só serão contempladas entidades que tenham discriminado em estatuto o mesmo município que o estabelecimento onde as sessões serão realizadas.

6.12 As propostas aprovadas serão selecionadas em ordem decrescente de pontuação.

6.13 Em caso de empate e esgotada a análise conjunta dos critérios de desempate, esta será decidida pela Comissão de Avaliação e Julgamento, por maioria absoluta.

6.14 A Comissão de Avaliação e Julgamento poderá elaborar lista de reserva de iniciativas apresentadas que entrarão em um cadastro de reserva pelo período de 1 (um) ano após a publicação de seu resultado no Diário Oficial da União.

6.15 As decisões da Comissão de Avaliação e Julgamento são soberanas e irrecorríveis.

6.16 Serão consideradas reprovadas as iniciativas que não tenham obtido, no mínimo, um ponto em cada um dos critérios previstos no item 6.3 deste edital.

## **7.DAHOMOLOGACÃOEDIVULGACÃODOSRESULTADOS:**

7.1 O resultado final do concurso será homologado pelo Ministério da Cultura no Diário Oficial da União e nos sítios [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br), [www.cinemaiscultura.org.br](http://www.cinemaiscultura.org.br), [www.programadorabrasil.org.br](http://www.programadorabrasil.org.br) e [www.territoriosdacidadania.gov.br](http://www.territoriosdacidadania.gov.br), obedecida rigorosamente a ordem de classificação.

7.2 A Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC publicará no Diário Oficial da União a lista das 100 (cem) iniciativas selecionadas para o recebimento do *kit* de equipamentos, do conteúdo da Programadora Brasil e da ação de formação cineclubista.

7.3 A publicação no Diário Oficial da União constará o nome da entidade selecionada, com respectivo número de CNPJ, da cidade e unidade federada, e da respectiva proposta, em ordem decrescente de classificação e obedecendo à pontuação aferida.

7.4 Constatada a desistência ou falta de interesse do candidato, a desatualização cadastral que inviabilize o recebimento dos *kits* de equipamentos e conteúdo, ou ainda a tentativa de entrega frustrada destes mesmos *kits* por quaisquer motivos, ocorrerá a convocação da iniciativa classificada em posição imediatamente seguinte pela Comissão Julgadora, ficando o candidato automaticamente excluído da lista de classificação, não cabendo, nessa hipótese, recurso ou retratação.

## **8.DA FORMALIZAÇÃO DA PARCERIA:**

8.1 A entrega dos *kits* de equipamentos e conteúdo ao proponente que tiver pendência, inadimplência ou falta de prestação de contas junto a qualquer órgão público será suspensa até sua efetiva regularização.

8.2 O proponente que tiver pendência, inadimplência ou falta de prestação de contas junto a qualquer órgão público terá 10 (dez) dias úteis para regularizar sua situação, contados a partir da data de homologação do resultado final do edital, sob pena de ver sua iniciativa desclassificada, sendo então convocada a iniciativa com maior pontuação subsequente.

## **9.DO ACOMPANHAMENTO DAS INICIATIVAS SELECIONADAS:**

9.1 Os responsáveis pelas iniciativas selecionadas se comprometem a utilizar o *kit* de equipamentos, o conteúdo e a formação recebida no fortalecimento da iniciativa ou em sua ampliação.

9.2 Os selecionados se comprometem a prestar informações, receber visitas técnicas, participar de reuniões de avaliação e outras atividades destinadas ao acompanhamento e avaliação dos resultados obtidos com a implementação do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA”.

9.3 Os responsáveis pelas iniciativas selecionadas deverão encaminhar os relatórios obrigatórios anteriormente referidos, e, a qualquer tempo, podem enviar informações referentes aos desdobramentos do edital e continuidade das ações, em modelo a ser definido.

9.4 Caso a iniciativa resulte em algum produto material, deverá ser remetido, no mínimo 1 (um) exemplar do mesmo ao Ministério da Cultura.

## **10.DAS DISPOSIÇÕES GERAIS**

10.1 A inscrição da instituição no presente edital implica na prévia anuência às disposições do mesmo e na autorização à Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC – e à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para publicar e divulgar, no Brasil e no exterior, sem finalidades lucrativas, os conteúdos e as imagens das iniciativas inscritas.

10.2 Eventuais irregularidades relacionadas aos requisitos de participação, constatadas até a homologação do resultado final do edital, implicarão na desclassificação do respectivo candidato, e, conseqüentemente, na convocação da iniciativa com maior pontuação subsequente.

10.3 A Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, em qualquer tempo, adotará as providências cabíveis em caso de eventuais irregularidades constatadas relativamente ao objeto do edital, conforme as disposições deste regulamento e o contrato (ANEXO IV), sujeitando-se o(s) responsável(is) às sanções legais.

10.4 A instituição selecionada obriga-se a divulgar o nome do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” e do Ministério da Cultura em todas as peças promocionais relativas à ação, como cartazes, banners, folders, bandeiras, outdoors e nos locais de realização,



conforme Manual de Identidade Visual do Ministério da Cultura, disponibilizado no sítio [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br).

10.5 O Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros será a entidade parceira do Ministério da Cultura e da Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC responsável pelas oficinas de capacitação cineclubista, bem como pela assessoria, o acompanhamento e a observação da regularidade das atividades dos Cine Mais Cultura.

10.6 É vedada a utilização de nomes, símbolos ou imagens que caracterizem promoção pessoal de autoridades ou servidores públicos, nos termos da legislação federal em vigor.

10.7 O participante deverá manter atualizado o seu endereço, bem como os demais dados cadastrais junto a Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, por meio da Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA”.

10.8 Extinta a entidade selecionada, o *kit* de equipamentos e os programas da Programadora Brasil deverão ser revertidos a outras iniciativas que se disponibilizem a concorrer a todas as exigências deste edital e a avaliação da Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, da Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” e da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

10.9 Os casos omissos, relativos a este edital, serão dirimidos pela Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC, pela Coordenação Executiva do “PROGRAMA CINE MAIS CULTURA” e pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

10.10 Dúvidas e informações referentes a este Concurso poderão ser esclarecidas e/ou obtidas através do endereço eletrônico [edital@cinemaiscultura.org.br](mailto:edital@cinemaiscultura.org.br).

10.11 Este Concurso entra em vigor na data de sua publicação.