

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**MEMÓRIA E CULTURA: CINEMA E APRENDIZADO  
DE CINECLUBISTAS BAIANOS DOS ANOS 1950**

**Veruska Anacirema Santos da Silva**

Vitória da Conquista - Bahia

Fevereiro de 2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**MEMÓRIA E CULTURA: CINEMA E APRENDIZADO  
DE CINECLUBISTAS BAIANOS DOS ANOS 1950**

**Veruska Anacirema Santos da Silva**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Vitória da Conquista, Ba

Fevereiro de 2010

S48m	Silva, Veruska Anacirema da Memória e cultura: cinema e aprendizado de cineclubistas baianos dos anos 1950 / Veruska Anacirema da Silva. _ _ Vitória da Conquista: UESB, 2010. 170 f.; Ilust.  Orientador: Edson Silva de Farias Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.  2. Cinema. 2. Memória. 3. Aprendizado social. I. Farias,
------	---

Título em inglês: Memory and culture: cinema and learning of Bahia cinematographers of the 1950.

Palavras-chaves em inglês: Cinema; Memory; Social meaning.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

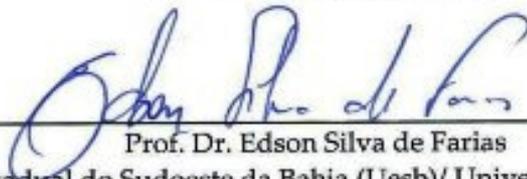
Banca examinadora: Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Orientador), Profa. Dra. Milena de Cássia Silveira Gusmão, Profa. Dra. Rosália Maria Duarte.

Data da defesa: Fevereiro de 2010.

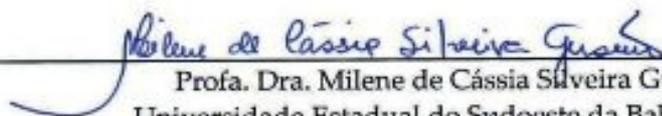
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

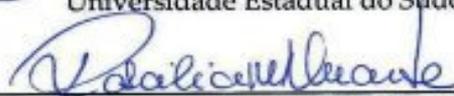
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Edson Silva de Farias  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb)/ Universidade de Brasília (UnB)



Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb)



Profa. Dra. Rosália Maria Duarte  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

Suplentes

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb)

Profa. Dra. Maria Salete de Souza Nery  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 23/02/2010

**Resultado:** Aprovada

*“Qualquer pessoa que tenha se envolvido seriamente com um trabalho científico de qualquer espécie entende que na entrada dos portões do templo da ciência estão gravadas as seguintes palavras: É preciso ter fé”.*

*Max Planck, ganhador do Prêmio Nobel da Física de 1918.*

*Dedico este trabalho a meu pai (in memoriam),  
Sebastião Fernandes da Silva, a meu sobrinho,  
Kevin Eduardo, e a este pedaço do universo no  
qual me aninho.*

## AGRADECIMENTOS

Existem situações na vida em que é fundamental poder contar com o apoio e a ajuda de algumas pessoas. Para a realização deste trabalho de conclusão, pude contar com várias. E a essas pessoas prestarei, por meio de poucas palavras, os mais sinceros agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Edson Farias, orientador, por aceitar compartilhar seu vigor intelectual e sua competência com esta iniciante.

A Milene Gusmão, pelo apoio, pelo exemplo de respeito e carinho, pela amizade, pela inspiração: Mila, devo parte importante dessa realização a você, obrigada!

A minha família, especialmente as minhas primas, Rayssa, Ednara, Assayá e Assanan, pela torcida de sempre.

A Raquel Costa, por suas palavras e gestos de incentivos e por tantas conversas produtivas e não só no âmbito dessa pesquisa.

A todos os professores e colegas de Mestrado, especialmente a Edileusa Oliveira.

A Profa. Núbia Moreira, por suas valiosas contribuições.

A cada uma das pessoas que colaborou para este estudo por meio da cessão de preciosas informações e de sugestões teóricas e metodológicas que me permitiram crescer não apenas como estudiosa, mas como ser humano.

A Secretaria Estadual de Educação pela liberação que permitiu as condições para a realização deste trabalho

## **RESUMO**

Pensar o cinema como uma matriz societária de elaboração de saberes, fazeres e significados de vida foi o propósito principal do trabalho de pesquisa que resultou nessa dissertação. Com isso, queremos refletir sobre as possibilidades de significação social entretidas nas práticas do cinema e na legitimação dessa expressão lúdico-artística como uma experiência capaz de inscrever-se na memória de indivíduos e grupos, participando da estruturação de formas de ver, entender e se posicionar no mundo. Faz isto observando as trajetórias de sete indivíduos que dedicam a vida à sétima arte e refletindo sobre os aprendizados proporcionados pelo cinema obtidos por tais agentes e seus efeitos nos seus percursos de vida. Para tanto, as práticas de cinema e as vivências que se tem delas são tomadas, no que diz respeito ao instrumental teórico-metodológico, na interdependência das noções de memória e aprendizado social tecidas no âmbito da teoria social. A intenção é demonstrar o potencial do cinema enquanto modalidade específica de formação cultural e, desde aí, com lugar nas maneiras de construção do fundo de conhecimento produzido e reproduzido na sociedade.

## **PALAVRAS-CHAVES**

Cinema. Memória. Aprendizado social

## **ABSTRACT**

Think cinema as an social matrix development of knowledge, actions and meanings of life was the main purpose of the research that resulted in this dissertation. By that, we reflect on the possibilities of social meaning entertained the practices of cinema and legitimation of this playful and artistic expression as an experiment able to subscribe to the memory of individuals and groups, participating in the structuring of ways to see, understand and position in the world. It does this by observing the trajectories of seven individuals who devote their lives to the seventh art and reflecting on the learning provided by the cinema obtained by such agents and their effects on their life cycles. For that, the practices of cinema and the experiences people have of them are taken with respect to the instrumental-methodological framework, the interdependence of the concepts of social learning and memory woven into the social theory. The intention is to demonstrate the potential of cinema as a particular form of cultural formation and, since then, with all the ways to fund construction of the knowledge produced and reproduced in society.

## **KEYWORDS**

Cinema. Memory. Social meaning

## SUMÁRIO

1.	Introdução.....	10
2.	Cinema, cultura e memória.....	17
2.1	Salvador: o antigo e o moderno na experiência da cidade.....	21
2.2	Educação e cultura como processos modernizadores.....	33
2.3	Cinema como experiência modernizadora em Salvador.....	44
3.	Cinema e aprendizado social.....	64
3.1	Hamilton e Guido: formação do olhar.....	67
3.2	Rex e Roque: aprendizado e profissionalização.....	83
3.3	Glauber, Geraldo e Orlando: crítica e ação.....	96
4.	Saberes e fazeres: efeitos de uma educação cinematográfica.....	113
4.1	Resultados dos aprendizados na condição de grupo.....	115
4.2	Resultados dos aprendizados nas relações entre indivíduos.....	130
4.3	Resultados dos aprendizados nas carreiras profissionais.....	142
5.	Considerações finais.....	158
	Referências.....	163

## 1 – Introdução

A presença da imagem em movimento no cotidiano de milhares de pessoas é tão natural que freqüentemente não refletimos sobre o fato de que o invento técnico que possibilitou essa ‘mágica’, sintetizando os esforços e desejos de muitas e muitas gerações, surgiu há pouco mais de cem anos. Tal experiência é, nesse sentido, apenas um grão de areia na imensidão histórica. Mas é impressionante o quanto este grão fez e faz diferença nas vivências de homens e mulheres de diversas camadas e sociedades ao interferir nas formas de ver e conhecer o mundo no instante em que põe em circulação tantos e tão variados conteúdos e formas de experimentá-los. Quantas vezes ‘fomos’ aos Estados Unidos sem sair da poltrona da sala de exibição ou do conforto da casa graças ao cinema? É de perder a conta... Viajamos também pela Europa, pela Ásia, África e América Latina com este bilhete fantasmagórico que a sétima arte nos oferece. Conhecemos muito das paisagens e das fisionomias dos povos dessas regiões por meio das telas. E, em cada uma dessas viagens, por terras estrangeiras ou no nosso próprio país, encontramos personagens, histórias, situações que nos afetam de muitas maneiras, proporcionando sentimentos de tipos também variados. É plausível pensar que algo assim gera impactos importantes nos modos de compreensão e nas sensibilidades de quem está exposto regularmente diante dessa técnica tornada arte.

Creio ser necessário, para justificar o interesse pelo cinema enquanto objeto de estudo, descrever uma breve linha tramada por muitos fios de tons afetivos, pois parto da idéia de que a tentativa de apreender um dado conhecimento guarda uma inevitável vinculação com a trajetória do pesquisador. Pelo que me lembro – como diria Dom Quixote, a memória é inimiga do repouso! – os filmes sempre fizeram parte da minha vida. Desde muito cedo, aprendi a rir e a chorar, a sentir êxtase e indignação ou, simplesmente, a encontrar nos filmes uma boa opção para o descanso ou uma desculpa para a reunião com os amigos, configurando tantos modos de usufruto dessa expressão lúdico-artística. Sem sair de um bairro popular de uma cidade do interior da Bahia estive em muitos espaços e tempos diferentes por meio do cinema e aprendi com essas

incurções pelo mundo das imagens. Logo, o gosto derivou em uma vontade de saber. Inicialmente, quando alguma curiosidade mais sistematizada sobre a sétima arte surgiu, ela esteve voltada para as carreiras de atores e atrizes, os bastidores dos filmes, a história de seu surgimento e desenvolvimento. Já na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, na graduação em História, interessei-me pela relação entre cinema-história e descobri, nesse percurso, que a experiência do cinema pode estar muito além daquilo que vemos na tela: como discurso ou fonte sobre a História, a imagem em movimento está intrincada nos processos sociais da contemporaneidade, constituindo-se como um lugar de construção e re-construção de identidades e do passado.

Ao entrar em contato com estudos sobre o cinema desenvolvidos no âmbito da teoria social, principalmente a partir das reflexões realizadas pelo Grupo de Pesquisa em Cultura, Memória e Desenvolvimento, da Universidade de Brasília (UnB), associado ao Museu Pedagógico, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, um novo leque de interesses se abriu: das telas às pessoas na ‘vida real’, chamou-me a atenção o fato do cinema atravessar a existência de inúmeros indivíduos, tornando-se um importante processo de significação social ou, dito de outro modo, uma expressão constituinte da vivência, a informar estilos de vida, gostos, comportamentos e visões de mundo. Tanto que muitas pessoas - algumas delas ligadas diretamente ao exercício da sétima arte, no que diz respeito às atividades profissionais que envolvem a realização e a exibição de filmes; outras tendo nessa prática o lugar de suas preferências estéticas e artísticas - passam a ter no cinema parte relevante de suas existências individuais e grupais. Dessa forma, ao potencializar o olhar do ser humano e revelar maneiras de ver as coisas diferentes daquelas possíveis a olho nu, a sétima arte tornou-se, por meio de suas narrativas e linguagens, em uma espécie de ordem do saber, determinando um modo singular de relação e de aprendizado sociais, articulando os planos da sensibilidade e da intelectualidade. Temos, então, que o cinema, possível a partir de um longo processo histórico aliando desenvolvimentos tecnológicos e manifestações artísticas, instaurou determinados fluxos de relações entre as pessoas e modalidades de produção e consumo de saberes e fazeres.

Por sua abrangência na história contemporânea, tanto por seu poderio econômico quanto por sua força cultural, o cinema é um *fato social* e, desde aí, coloca questões para os mais diversos campos do conhecimento dedicados a entender as tantas facetas

da aventura humana. Uma dessas facetas está expressa no potencial de formação cultural implicado nas diversas atividades relacionadas ao consumo e à produção de filmes, ou seja, na capacidade que a experiência do cinema tem em disparar processos de aprendizado que, uma vez incorporados, passam a permear a trajetória de vida de certos indivíduos. Nesse sentido, a minha hipótese inicial de trabalho é a de que entre as diversas possibilidades de experiências de formação cultural dispostas nos meios de comunicação e entretenimento arranjados nas tessituras da sociedade, o cinema pode ser visto como uma específica modalidade de formação cultural, ao propiciar a circulação de específicos saberes, fazeres e sentidos no curso das experiências de indivíduos. Para investigar tal atributo da sétima arte, dediquei-me a perscrutar os sinais de uma educação cinematográfica e seus efeitos na trajetória de um grupo de cineastas representativos da história do cinema baiano e nacional, que teria sido despertado para as coisas do cinema durante a década de 1950, na cidade de Salvador, a chamada ‘geração de Glauber Rocha’.

O interesse por esse grupo surgiu do fato de que os indivíduos nele inseridos gozam de posições estáveis e de respeitabilidade no ambiente cinematográfico baiano ao longo dos últimos 50 anos. Para fundamentar tais posições, eles recorrem, de forma constante, às vivências de cinema que tiveram na década de 1950, em Salvador, imersas que estavam em uma ambiência sócio-cultural de caráter modernizador em funcionamento na capital baiana e aos aprendizados cinematográficos que puderam obter na época, principalmente na condição de frequentadores do Clube de Cinema da Bahia. Para compreender o lugar das coisas de cinema na formação de suas trajetórias e a densidade dessa experiência é que busquei refletir sobre os anos de aprendizado vivenciados por esse grupo e os efeitos de tal educação cinematográfica em seus percursos de vida. À luz da experiência desse grupo de cineclubistas é que faço as perguntas-chaves que norteiam essa pesquisa: como a experiência do cinema, enquanto singular modalidade de formação cultural, possibilitou aprendizados para jovens cineclubistas baianos dos anos 1950, em Salvador? De que forma tais aprendizados encontraram permanência nas trajetórias de vida desses indivíduos? Quais são os produtos da educação cinematográfica que obtiveram?

Considerando as tantas vias possíveis para a reflexão sobre o cinema e suas implicações na vida social, elegi tratá-lo a partir dos estudos da memória, dimensão esta

que tem assumido um papel cada vez mais relevante na compreensão dos processos sócio-humanos da atualidade, ao participar da definição de núcleos habilitados para lidar com saberes apreendidos nos percursos de vida individuais e grupais e na compreensão de episódios que compõem uma dada realidade. O destaque obtido pelo tema da memória está ligado de forma importante àquilo que podemos denominar como diferenciação das funções culturais advindas com o tempo histórico que chamamos modernidade e que avançou em várias direções. As condições de análise abertas por essa trilha de compreensão apontam para o fato de que um dado esquema de lembranças relacionado a uma experiência cultural apresenta-nos a possibilidade de refletir sobre os processos de formação de uma lógica de grupo e de consumos simbólicos nela entretidos.

Pressionada pela delimitação de um campo com todas as normatizações necessárias, a memória tem sido abordada nos mais variados itinerários intelectuais, que vão dos estudos filosóficos, passando pelos médicos e psicanalíticos, até aos sócio-antropológicos, com diferenças importantes no interior de cada um deles. Tratar, então, a memória, é praticar um tipo de artesanato intelectual, pinçando pistas teóricas diversas, no esforço de estabelecer um percurso coerente que possibilite a reflexão de padrões de relações e posições sociais, de um modo geral, e de práticas sócio-culturais, no caso específico desse estudo. Nesses termos, foi fundamental que a pesquisa aqui desenvolvida tenha tido como suporte teórico a visada multidisciplinar possibilitada pelo Curso de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, considerando a memória, desde a partida, uma noção multimodal, que pode apontar para várias interpretações e explicações sobre os processos históricos de permanência e mudança da sociedade, a partir de um entrecruzamento conceitual de diferentes abordagens disciplinares. Tendo como fio condutor o âmbito da teoria social, a memória será tratada nesse estudo como uma alternativa de compreensão da dinâmica social expressa na constituição de relações entre os indivíduos e suas práticas ou, dito de outro modo, como uma opção de restauração - quase no sentido utilizado pelos especialistas que recuperam um antigo filme - de determinadas pistas buscando compreender, ainda que de maneira muito inicial, como tais processos se configuram em um dado período de tempo e como seus desdobramentos pavimentam a constituição de um vir-a-ser no mundo com suas específicas disposições e modos de atuação na sociedade.

Nesse sentido, o cinema comparece como um modo empírico de tratar a memória, ao por em funcionamento processos de aprendizado social que educam e dispõem para ver e fazer filmes e que reverberam nas práticas dos indivíduos. O domínio das imagens em movimento possibilita aprendizados no instante do seu uso, tornando seu consumidor, ao mesmo tempo, em alguém com potencial para usufruir e para gerar práticas de cinema constituintes de uma ambiência sócio-cultural, o que equivale a dizer que, para os indivíduos afetados por tais aprendizados, essa ambiência é o próprio mundo, preñado de significados e sentidos. Esse saber pelo uso que se realiza na experiência do cinema se faz mediante a inscrição da imagem em movimento e de suas dinâmicas na experiência do indivíduo e do grupo, derivando em uma memória, ao mesmo tempo cognitiva e afetiva, que possibilita as condições para o aparecimento de lembranças que dão inteligibilidade às ações, aos discursos e aos movimentos dos agentes sociais.

A experiência do cinema do grupo de cineclubistas baianos dos anos 1950 será, então, verificada na sua relação com a memória e com as noções de cultura – e seu potencial de formação - e de aprendizado social. A ancorar tal triangulação está o suporte do sociólogo Norbert Elias que, a partir da construção de uma sociologia configuracional e processual, nos oferece um mapa de compreensão coerente dos padrões de mudanças e permanências tecidos no cotidiano das relações entre os indivíduos e das dinâmicas de incorporação e transmissão dos aprendizados entre as gerações que balizam os fluxos sociais nos quais os seres humanos estão imersos. Nesse sentido, as atividades lúdico-artísticas são percebidas aqui como domínios configuracionais específicos que informam e conformam corpos, pensamentos e sentimentos. Essa perspectiva será conjugada, de forma importante, com os aportes sobre cultura e formação cultural, de Raymond Williams e de Nestor García-Canclini, que auxiliam na reflexão sobre os usos dos bens e das experiências culturais e suas influências nos modos de vida de indivíduos e grupos. Desde aqui, podemos ver o caráter multidisciplinar a guiar esse estudo que, ao situar-se no âmbito da teoria social, mobiliza as contribuições da Sociologia e da Antropologia – e também de autores de outras disciplinas, como poderemos observar durante a análise – ao perceber que os esforços de compreensão dos processos sociais devem ser realizados de forma relacional, não apenas no que diz respeito ao objeto no qual estamos interessados, mas

também do arcabouço teórico que nos propomos a utilizar. Pela própria natureza da abordagem eleita, não haverá, nessa pesquisa, um capítulo exclusivamente teórico. Todas as categorias e conceitos de trabalho são manejados ao longo do texto ao lado dos processos e experiências sociais descritos e analisados.

Calcada em tal arcabouço teórico, a investigação do objeto em questão – a formação cultural de um grupo de cineclubistas em Salvador nos anos 1950 – se deu a partir da abordagem metodológica de cunho qualitativo, privilegiando a interpretação ao invés da mensuração dos materiais encontrados. A principal unidade de análise constituiu-se de relatos dos agentes implicados no grupo analisado – sete ao todo – e de dados biográficos e bibliográficos sobre os mesmos. Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, exceto Glauber Rocha, falecido no início da década de 1980, e Hamilton Correia, cujas entrevistas e depoimentos fizeram parte das fontes secundárias utilizadas para este estudo. Essas entrevistas foram feitas entre outubro de 2008 e outubro de 2009. A partir delas, busquei privilegiar a compreensão das maneiras como os agentes representam, falam e dão sentido às suas experiências. Além disso, foram utilizados vários depoimentos tanto dos membros do grupo quanto de outros agentes que faziam parte do circuito artístico-intelectual da década de 1950 pinçados de fontes secundárias como informativos, livros, tese de doutorado, sites e blogs da Internet e material de pesquisa do grupo ao qual estou vinculada. As informações obtidas foram cotejadas com revisões bibliográficas e pesquisas em jornais e outros textos, produzidos ou relativos aos anos 1950, na Bahia.

Por meio daquilo que é possível apreender de relatos e experiências, o cinema pode ser visto como uma expressão definidora de unidades de subsistências, micromundos sociais, formados por indivíduos que compartilham situações e sentidos comuns, que atravessam seus gostos, comportamentos e sensibilidades. Mesmo em formações muito pequenas, como é o caso do grupo aqui analisado, as dinâmicas ligadas à sétima arte são possibilidades para conhecer o engate entre os processos de percepção, elaboração e transmissão de aprendizados que produzem as condições para o engajamento dos indivíduos em determinadas práticas sociais que se tornam amplos modos de orientação da vida. Nesse estudo, empreendi esforços para trilhar tal perspectiva teórica do seguinte modo: no capítulo 1, procurei descrever e analisar a ambiência sociocultural de Salvador, nos anos 1950, que produziu as condições para

uma formação cultural no âmbito do cinema, doando ao tema da cultura importância ímpar na cidade de então; no capítulo 2, busquei compreender os usos e aprendizados realizados na relação com a sétima arte nos percursos de vida dos sete indivíduos que fazem parte do grupo analisado; aprendizados estes que vão desde a formação do gosto até a profissionalização; no capítulo 3, intentei realçar os efeitos da educação cinematográfica obtida na específica ambiência dos anos 1950 e os produtos de tal formação nas trajetórias do grupo e alguns de seus ecos no circuito mais amplo dedicado a ver, ouvir, falar e fazer cinema. Que as luzes se apaguem e a ‘projeção’ comece!

## 2. Cinema, cultura e memória

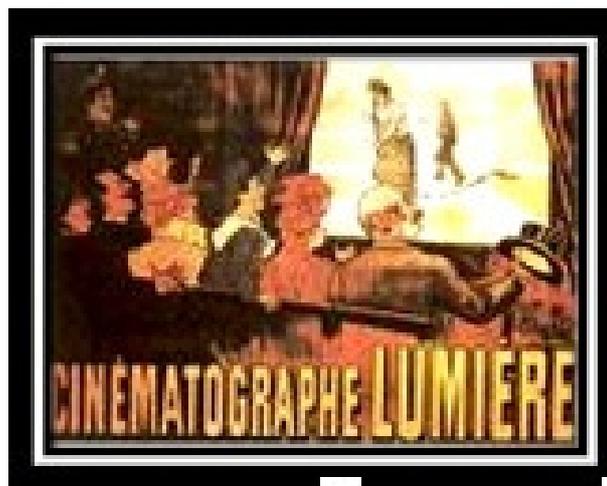
*A verdadeira viagem se faz na memória.  
Marcel Proust*

Salvador, anos 1950. Foi nesse tempo-espaço, em que se consagrou nos escritos acadêmicos e no imaginário artístico-intelectual da Bahia a idéia de um momento ímpar, de uma movimentação cultural inovadora e criativa, que encontramos um grupo de jovens estudantes, cujas vivências em tal ambiência marcaram de forma indelével suas condutas e suas percepções sobre a arte e a vida. Trata-se de sete inquietos rapazes, alguns deles bastante conhecidos, não só no Brasil, mas em outras partes do mundo; e outros, talvez um pouco menos: Hamilton Correia, Rex Schindler, Guido Araújo, Roque Araújo, Geraldo Sarno, Glauber Rocha e Orlando Senna. Nascidos entre 1922 e 1940, esses jovens uniram-se em torno de experiências comuns e, embora a diferença de idade entre alguns deles possa chegar a 20 anos, a década de 1950 encontrou a todos em suas juventudes. Os espaços, as atividades e as idéias desse período foram compartilhados por esses indivíduos ao ponto de transformar as experiências ocorridas no tempo-espaço aqui aludido em marcos. Entre as atividades vivenciadas por esse grupo, o cinema destaca-se como elemento integrador das trajetórias, algo perceptível nas tramas de dependências mútuas constituídas entre tais indivíduos, fato apreensível desde os laços de amizade até os projetos comuns na área profissional. Estamos, então, interessados nas trajetórias de vida dos indivíduos aqui apontados a partir das suas experiências com o cinema e as práticas delas derivadas, tendo como pano de fundo a ambiência sócio-cultural de meados do século XX, em Salvador, e nas permanências dessas trajetórias enquanto indícios importantes para refletir a respeito da existência de uma memória na relação com a sétima arte a informar os discursos e as visões que se tem delas.

É certo que muito já se falou a respeito de Glauber Rocha e, dentre os outros nomes aqui relacionados, Orlando Senna conta com uma biografia publicada. Os demais são objetos de referências dispersas - apesar da importância destes para a história do cinema baiano - em notas de rodapés nas biografias dos mais conhecidos, em pequenos dados publicados na rede mundial de computadores, em trabalhos acadêmicos

engavetados e, portanto, de difícil acesso. Aí está um complicador para as pesquisas sobre cultura na Bahia. Em primeiro lugar, os arquivos históricos trazem poucas informações sobre os percursos de vida dos indivíduos, a não ser aqueles que fazem parte de uma ‘história oficial’, portanto, a maior parte das informações está sob a guarda dos próprios indivíduos. Aqui está o segundo problema: muitas pessoas não guardam os arquivos pessoais e, quando guardam, estão pouco dispostas a compartilhá-los ou então supõem que já falaram tudo o que havia para ser dito, mesmo que a abordagem analítica seja diferente. Encontramos vários casos desses durante o percurso da pesquisa. Apesar das dificuldades, são os depoimentos, obtidos por meio de entrevistas; fatos narrados em biografias, jornais e outros materiais; e as reflexões que pudemos fazer sobre suas vidas que procuramos manejar para testar a hipótese principal desse estudo: a de que o cinema pode ser pensado como uma modalidade específica de formação cultural, que gera aprendizados e, a partir daí, memórias, capazes de fornecer substância às trajetórias de vida e aos fundos de conhecimentos constituídos na sociedade.

Desde que surgiu, em 1895 – conforme a história ‘oficial’-, o cinema tem informado variadas formas de experimentação da vida por todo o mundo, criando novos tipos de inteligência sobre as relações entre o real e o simbólico, entre o corpo – principalmente o olho, a visão – e as emoções; entre a indústria – não esqueçamos que a produção, exibição e



distribuição de filmes movimentam grandes somas de dinheiro – e a arte. Tal foi o impacto da sétima arte nos modos de ver, entender e representar o mundo que estudiosos como Duarte (2002) afirmam que o homem do século XX jamais teria sido o que foi se não tivesse entrado em contato com a imagem em movimento, algo que derivou em uma torrente de processos não planejados. Assim, o cinema tem feito parte das vivências de muitas pessoas, inscrevendo-se, de forma importante, na memória social de vários grupos e sociedades. Por conta de sua ampla presença no mundo contemporâneo, o âmbito do cinema comparece como um importante lugar de reflexão sobre a produção de sentido e de significação social, participando da difusão de

conhecimentos, da formação de hábitos e comportamentos, da constituição de memórias sociais, ao organizar lembranças e vivências, contribuindo para o aparecimento, manutenção ou a transformação de discursos, gostos, condutas e afetos.

Tema central de incontáveis experiências sociais, movimentos estéticos e políticos, projetos pedagógicos e culturais, o cinema é, também, objeto de estudos científicos de muitos campos de conhecimento que vão da História à Psicanálise. A abordagem aqui delineada não toma aspectos da história do cinema nem se envereda pelos estudos de recepção das mensagens disposta na relação entre filme e espectador. Do mesmo modo, a relação entre cinema e aprendizado, que será perscrutada aqui, não está situada no escopo das reflexões pedagógicas, com acento no universo escolar, algo que, sem dúvida, tem conquistado um importante e necessário espaço nos estudos sobre Educação. A intenção é refletir sobre o cinema enquanto prática social, um lugar de conhecimento na sociedade, que põe em funcionamento determinadas condições de produção, consumo e transmissão de saberes. Trata-se, então, de privilegiar certa perspectiva, que considera o cinema um “estilo cognitivo” com papel fundamental na formação de possibilidades específicas de conhecer e viver no mundo (BARBOSA, 2009). É claro que tais possibilidades estão profundamente tramadas com os movimentos sócio-históricos e com as formas de organização dos grupos em um dado tempo-espaço. Assim como o enredo de um filme desenrola-se em um cenário, com personagens, músicas e luzes que ajudam a contar uma história; a experiência do cinema também se dá em um determinado contexto, onde encontramos distintas personagens, lugares, histórias, destinos.

É por pensar na ambiência social e nas tramas entre os indivíduos como processos que informam os modos de ser e estar no mundo, que retornamos a um conjunto de dados relativos aos anos 1950, em Salvador, para refletir sobre as experiências obtidas por esse grupo representativo de pessoas ligadas ao cinema na Bahia e, nesse exercício, para pensar em como a sétima arte atuou como uma singular modalidade de formação que dá sentido às condutas e lembranças desses indivíduos. Nesses termos, justifica-se porque ousamos realçar, até mesmo, o percurso de Glauber, já tão fartamente ‘pesquisado’, pois nesse estudo não está em discussão a existência de gênios individuais, mas de um grupo entretido em determinadas condições de possibilidades que abriram caminho para que essas personalidades criativas pudessem

existir. Trata-se de uma experiência que, poderíamos chamar, é duplamente cultural. Isso porque ela traduz, de um lado, a vivência de jovens mergulhados no âmbito do cinema, uma das formas de expressão da cultura mais importantes do século XX; e, de outro, porque tal experiência está atravessada, de forma importante, por uma dinâmica cultural de caráter modernizador que marcou a cidade de Salvador e cujas repercussões podem ser perseguidas, até os dias atuais, seja nos percursos de vida de certo número de indivíduos ligados ao ambiente sociocultural soteropolitano, seja nas idéias presentes, tanto na produção científica quanto no imaginário social, a respeito daquela época. Os anos 1950, então, são decisivos na formação do grupo porque deflagram e inspiram uma série de movimentos que produzem reverberações nas décadas posteriores.

Nesse capítulo, empenharemos esforços para descrever aspectos da ambiência sócio-cultural em funcionamento na cidade de Salvador dos anos 1950 – a partir de um levantamento bibliográfico, indo das iniciativas de caráter econômico, passando por projetos educacionais até o circuito lúdico-artístico que, conjuntamente, constituíram o cenário para novas formas de expressão de idéias, comportamentos e significados que orientaram os modos de muitas pessoas imersas nessa conjuntura. O objetivo é perceber como essa ambiência encetou as condições de possibilidades para uma formação cultural que emprestou densidade à experiência de um grupo específico, referendando práticas e discursos ao longo de suas vidas. A dinâmica sócio-histórica cujas trilhas iremos perseguir fez parte de um amplo panorama em que iniciativas governamentais e de outras instâncias sociais pretendiam ajustar os rumos da capital baiana aos processos modernizadores então em funcionamento em outras partes do país, no período situado entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1960. A inspirar a realização desta tarefa estão alguns nortes estabelecidos pela teoria configuracional de Elias (1994), por meio da qual é possível compreender um fenômeno social em que se está interessado analisando-o como figuras do real formadas pelas práticas, pelos pensamentos e pelas percepções dos agentes sociais. Essas figuras emanam do próprio fluxo social no qual os seres humanos estão imersos e que, nesse movimento, são pressionados e predispostos a expressarem, por meio de símbolos e sentidos - significados compartilhados entre indivíduos que os atribuem a si mesmos e aos outros- os modos por meio dos quais se orientam no mundo.

## 2.1 – Salvador: o antigo e o novo na experiência da cidade

Salvador, a terceira maior cidade do Brasil, com 2.998.056 milhões de habitantes (IBGE/2009), era considerada uma província na década de 1950, categoria normalmente utilizada para designar lugares com formas de vida arraigadas. É assim que ela aparece em diversos estudos, como o clássico *Bahia século XIX: uma província no império* (1992), de Mattoso. Até meados da década de 1950, a capital baiana, que contava com pouco mais de 400 mil habitantes, era considerada um lugar pacato, “uma cidade de uma rua só, como diziam os jornais da época” (CARVALHO, 2002, p. 50) com costumes que evidenciavam sua ligação com o passado colonial e a estrutura sócio-econômica dele advindos. Os anos 1950 aparecem, então, como uma espécie de marca divisória entre o antigo e o moderno; entre a estagnação e o dinamismo, algo que emprestou a essa década uma singularidade, imagem reforçada tanto por produções científicas quanto pelas lembranças acionadas por agentes que viveram essa década. A partir desses relatos, acadêmicos ou não, entendemos que a dinâmica econômica, social e cultural de Salvador começou a apresentar sinais de mudanças a partir de meados do século XX em comparação com as décadas imediatamente anteriores. Avaliar aspectos do percurso sócio-histórico da cidade e seus nexos com as experiências de indivíduos e grupos nos permite perseguir os fatores que tornam reconhecíveis as personagens, as situações e os espaços-tempos que dão sentido às existências humanas, por isso se faz necessário um breve relato sobre algumas características da formação da cidade.

Fundada em 1549, a cidade de Salvador constituiu-se, durante o período colonial, como um importante porto de exportação de pau-brasil, açúcar, algodão e fumo; e de importação de produtos manufaturados vindos de Portugal e do Extremo Oriente, além de ser o maior mercado de escravos trazidos da África. Sua economia agrícola de monocultura, complementar à economia portuguesa, originou uma situação de dependência econômica com relação à metrópole. Apesar disso, Salvador dominou os demais centros coloniais e afirmou-se como importante praça mercantil, juntamente com as cidades que integravam a região do Recôncavo. Em 1763, a sede do governo da Colônia foi transferida para o Rio de Janeiro e Salvador perdeu seu título de capital, em função da necessidade da Coroa Portuguesa de acompanhar, mais de perto, a produção aurífera em Minas Gerais. Salvador teria se adaptado sem muita dificuldade a essa nova

situação e continuou ocupando uma posição importante na região. Mas, de acordo com os estudos de Mattoso (1994, p.75-81), as atividades de comércio que garantiram, durante muito tempo, dinamismo à capital baiana, impediram o desenvolvimento do setor industrial, fato este relacionado, ao mesmo tempo, à estrutura econômica incompleta do Estado e às atitudes mentais da classe dirigente baiana, que não teria feito as mesmas opções de viés industrial em curso na nova conjuntura econômica que vinha se formando no país. Além disso, houve também a recolocação dos grupos dominantes da Bahia em escalas inferiores frente aos estratos de poder concentrados nos estados do centro-sul do país desde o final do século XIX (FARIAS, 2008a), algo com fortes repercussões nas estimas das elites locais.

Ainda em meados do século XIX, esforços foram realizados para implantar fábricas têxteis em Salvador, além de outros negócios no âmbito da economia industrial. Tais iniciativas não encontraram êxito e a capital baiana continuou a ser, fundamentalmente, uma cidade intermediária, com a função de entreposto de circulação de mercadorias, inclusive do Sul do Brasil, que já experimentava um incipiente desenvolvimento industrial. Salvador, outrora metrópole colonial e uma das mais importantes das Américas, viu sua influência reduzida, a partir do final do século XIX, situação agravada na terceira década do século XX. Para se ter uma idéia da perda da importância de Salvador, até mesmo como centro comercial, nem mesmo as cidades do interior da Bahia, principalmente aquelas do Sul e Oeste do Estado, se abasteciam mais na capital, mas diretamente no Espírito Santo, no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais, graças às novas redes viárias que iam ligando essas localidades. A Bahia, que soubera adaptar-se às mudanças de conjuntura do período colonial, perdeu sua capacidade de integração no momento preciso em que nova era se abria para o país (MATTOSO, 1994). Durante a primeira metade do século XX, Salvador viveu de um passado de glórias, forjado no antigo prestígio de capital comercial e centro administrativo e religioso. O percurso aqui esboçado, ocorrido em séculos de história, exigiria um grande esforço de análise de longa duração, de caráter multidisciplinar, para dar conta do seu intenso movimento. Para os fins dessa pesquisa, cabe observar aqui o dado de que a Bahia chegou aos meados do século XX sob o signo da estagnação econômica.

A partir do final da década de 1940, um conjunto de mudanças econômicas e sócio-culturais, capitaneado pela esfera estatal, apontava a intenção de romper com o marasmo e de (re) conquistar espaços nos centros decisórios do poder, contribuindo,

assim, com o desenvolvimento do Estado. Esses esforços, desempenhados por um concerto de agentes estatais, setores das elites conservadoras e das classes médias urbanas, buscaram integrar a Bahia no contexto das inovações econômicas ocorridas em outras partes do país, sobretudo no Sudeste, ou seja, a intenção era acelerar o ritmo dos acontecimentos para inserir o Estado na moldura da civilização urbano-industrial. Tal correlação de forças e iniciativas foi designada por Farias (2007) como sendo um projeto civilizador baiano<sup>1</sup>, cuja configuração societária definiu-se pela aliança tensa entre a aposta modernizadora no “novo” e a defesa de uma moeda de negociação, tanto entre indivíduos e instituições quanto entre os grupos, calcada na idéia da antecedência moral da ancestralidade da Bahia, referida à hipotética experiência e institucionalidade seculares dessa região do país, algo que participou do implante e da propagação de valores essenciais à construção de imagens do Estado dentro do escopo de formação da Nação.

A Bahia sofreu os impactos dos processos modernizadores ocorridos em outras partes do Brasil, algo que se intensificou a partir do desenvolvimentismo do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961). O termo modernidade e seus correlatos, como modernização e expressões como ‘processos modernizadores’, são polissêmicos e têm definições tão variadas quanto os autores e correntes teórico-interpretativas que os tratam. Ao longo deste estudo, a noção estará referida ao desejo, à busca, à implantação e aos efeitos do desenvolvimento das estruturas econômicas, políticas e de pensamento que ocorrem de forma intrincada aos processos de transformação urbano-industrial; aos avanços do patamar de racionalização e controle; às intensas mudanças nas áreas da tecnologia e da ciência que ocorreram e ocorrem em níveis diferenciados a depender da sociedade e do recorte temporal (FEATHERSTONE, 1995). A noção de modernidade aqui mobilizada ainda está referida a uma prática ciente de si mesma, ou seja, trata-se de um processo sócio-humano que, ao instaurar o novo, porta a condição de percepção, classificação e reflexão sobre o novo e o antigo, nas mais diversas dimensões da experiência social. Foi, então, apelando ao seu percurso histórico – vendo aí traços de distinção – e re-significando as heranças de um passado colonial e mestiço que a Bahia

---

<sup>1</sup> A expressão ‘projeto civilizador baiano’, tal qual apresentada pelo autor, comparece como uma saída metodológica válida no sentido de inserir os princípios iluministas, com seus apelos racionais, técnicos e científicos, no específico contexto sócio-histórico da Bahia entre o final da década de 1940 e o início da década de 1960.

buscou inserir-se nesse processo de modernização das suas estruturas econômicas e sociais.

O Estado foi, nesse cenário, a esfera responsável pela gestão, regulação e execução dos projetos em prol do desenvolvimento baiano, tendo por motor iniciativas atravessadas por um ideário que identificava o moderno à industrialização. Farias, pesquisando os discursos de governadores à Assembléia Legislativa da Bahia, durante o período que vai de 1940 a 1960, identifica uma constância na abordagem da necessidade de implantação de indústrias no Estado.

O núcleo das demandas dizia respeito às lacunas existentes pela fragilidade de industrialização no estado. Por isso, na sucessão dos pronunciamentos, é curioso observar o quanto o imperativo industrialista reordena os episódios passados, coordenando-os no sentido de tornar a implantação de um parque industrial algo não apenas crucial, mas inexorável (...) Ora, a indústria desponta aí à maneira da chave libertadora, alternativa. Inclusive, porque se identifica na manutenção do status agro-monocultor da Bahia o fator responsável pela sangria das receitas estaduais, em meio à industrialização já intensa no centro-sul do país, com notável destaque para São Paulo (2007, p. 114-115).

Apesar da responsabilidade atribuída à predominância das atividades agrícolas pela estagnação da economia baiana, o Estado buscou, na cooperação com setores oriundos das elites, a criação das condições necessárias para a implementação de alternativas ao quadro econômico daquele momento histórico, revelando a existência de uma interdependência funcional entre lideranças econômicas, políticas e intelectuais no esforço de implantar projetos de desenvolvimento. Essa aliança social dúbia, conjugando grupos com passado agro-exportador e parcelas das classes médias urbanas – representadas em instituições como a Associação Comercial da Bahia e os Bancos Econômico e da Bahia - e da intelectualidade local, tornaram específicas as estratégias para criação de novas possibilidades econômicas para o Estado, já que constituídas pelo tema da tradição<sup>2</sup>, enquanto uma forma de narrativa e de compreensão social assentadas

---

<sup>2</sup> De acordo com Farias (2008a), a noção de tradição, escudada por ampla linhagem filosófica e sociológica, delimita uma moldura ideológica de integração de componentes materiais e simbólicos e prescrevendo os critérios de inserção de cada uma das partes (de um povo, sociedade, estado) à totalidade, assim definida pelo imperativo do “berço da nação”. Tal noção pareceu-me adequada para pensar no percurso sócio-histórico da Bahia entrecruzando tanto o esforço de inserir-se nos processos modernizadores em curso no país quanto o de delinear uma específica auto-imagem justificadora da sua importância no cenário nacional.

no passado colonial. Com isso queremos dizer que, se de um lado, prezava-se o trabalho baseado na técnica, na racionalidade e nas regularidades próprias ao modo de produção capitalista, e que se plasmaram na imagem da indústria; por outro, o concerto baiano fazia dos vestígios da vida na colônia, elementos norteadores de uma tradição que, ao mesmo tempo, integrava os diversos grupos da Bahia – incluindo as camadas subalternas - e a diferenciava de outros estados. Nesse sentido, os projetos de modernização envolvendo setores da sociedade soteropolitana estavam situados no cruzamento das dimensões econômica, simbólica e política, com impactos na conformação de imagens, comportamentos e estímulos relativos a um hipotético modo de ser baiano – a tão decantada ‘baianidade’ – que ganharia em importância nas décadas seguintes, sobretudo a partir dos anos 1970, principalmente no que diz respeito à implantação dos negócios de turismo e do setor de serviços no Estado (FARIAS, 2008a).

Um breve inventário dos empreendimentos realizados entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960 demonstra a existência de uma nova dinâmica sócio-econômica, objetivando urbanizar e industrializar o Estado. Ainda que alguns estudos preliminares, principalmente sobre as condições e os recursos que dispunham a administração estadual para levar a cabo tais propósitos, tivessem sido realizados já na década de 1930, esse processo parece ter tido início formal com a contratação do urbanista Mário Leal Ferreira, nos anos 1940, para dirigir os trabalhos do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador (CARVALHO, 1999), algo que teria impacto efetivo no dia-a-dia da população ao remodelar e criar novas áreas no traçado urbano da capital. Mas, de acordo com os materiais e os estudos encontrados, foi a partir dos anos 1950 que a cidade assistiu a uma frequência maior de iniciativas desse tipo. Para Oliveira, “é efetivamente a década de 50 que se constitui, em termos regionais, numa fronteira nítida entre uma etapa dita ‘imobilista’ e a retomada das expectativas, no que tange a novas alternativas” (*apud* ARAGÃO, 1999, p. 42). A montagem de uma incipiente infraestrutura administrativa, apreensível na fundação de órgãos institucionais voltados ao planejamento de novas possibilidades econômicas; a instalação de indústrias em Salvador e nas vizinhas cidades do Recôncavo; as produções sobre o período e os discursos dos indivíduos parecem reforçar a idéia de que a Bahia saia de um longo ostracismo para entrar numa época ensolarada, de abertura para o novo e o moderno.

Nessa década, instituições de porte foram criadas no país, a exemplo do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)<sup>3</sup>, cuja atenção também esteve voltada para a Bahia. A instalação da primeira etapa da Refinaria Landulpho Alves, no município de São Francisco do Conde, em 1950, cujas atividades geraram conseqüências na vida financeira, nos investimentos imobiliários e no consumo de Salvador; a construção do Fórum Ruy Barbosa e do Estádio da Fonte Nova; os projetos para a construção de equipamentos culturais, a exemplo do Teatro Castro Alves; a ampliação da orla marítima no sentido norte da cidade são exemplos da constituição de um cenário sócio-econômico que parecia corresponder à vontade de modernização que imperava nos discursos sobre a cidade. Entre todos os empreendimentos e obras realizados, a instalação da Petrobrás foi um marco para a Bahia.

Além de decisiva na sua transformação econômica, segundo o historiador Cid Teixeira, “mudou completamente o modo de ser baiano”: provocou uma espécie de rompimento com o “isolamento comportamental que vinha de tempos bem anteriores à Proclamação da República”, viabilizando a sonhada estrada que levaria os baianos diariamente ao Rio de Janeiro, até então um “remoto local” inacessível senão àqueles “parentes estróinas” e aos “aventureiros”. (CARVALHO, 1999, p. 81)

Outra iniciativa governamental que teve destaque nesse contexto foi a criação da Comissão de Planejamento Econômico (CPE), no início do Governo Antonio Balbino (1955-1959), que tinha como meta estudar e planejar saídas para a estagnação da economia baiana, idéia que, a essa altura, parece ter se cristalizado na percepção de largos setores da sociedade local. A CPE deu início ao esforço de renovação das estruturas administrativas do Governo do Estado, assim como da criação de uma ideologia de planejamento que, acreditava-se, colocaria a Bahia próxima das regiões mais economicamente desenvolvidas do país, a partir de um grupo de trabalho multidisciplinar que buscou aliar o planejamento econômico com os problemas urbanos, de habitação, de saúde e de educação (CARVALHO, 2002). O setor agrícola não foi

---

<sup>3</sup> O BNB foi criado em 19 de julho de 1952, por meio da Lei Federal nº 1649, no governo de Getúlio Vargas. Já a Sudene foi criada em 1959, pela Lei Federal nº 3.692, no governo Juscelino Kubitschek, tendo à frente o [economista Celso Furtado](#). Ambas as instituições tinham o objetivo de promover o desenvolvimento econômico da Região Nordeste do Brasil.

deixado de lado, mas foi pensado a partir de uma articulação com a indústria, cuja instituição representativa foi o Fundo de Desenvolvimento Agro-industrial (Fundagro), instalado em 1957. O Governo Juracy Magalhães (1959-1963) teria dado continuidade às iniciativas que alteraram os modos de vida em Salvador, pelo menos para certas parcelas da sociedade, a exemplo da criação do Banco de Fomento do Estado, da Companhia de Eletricidade da Bahia (Coelba) e da Companhia Telefônica da Bahia (Tebasa).

Entretanto, os resultados da implantação de novas instituições e projetos para o desenvolvimento econômico da Bahia, observados no curso dessa pesquisa nas análises de outros estudiosos, pareciam ser ainda muito iniciais no período aqui abordado. A modernização almejada só se realizou com muitos limites e impasses, pois as elites pareciam estar menos interessadas nos ganhos efetivos de suas produções do que nas formas de garantir a perpetuação de suas condições de elites enquanto tais. Para Mattoso (1994) só a produção de cacau e a nascente indústria de petróleo apresentavam algum dinamismo. Na contrapartida, a vida cultural era muito ativa, em Salvador, durante os anos 1950. “Estávamos diante de um paradoxo: atividades culturais florescentes em uma cidade aparentemente adormecida. Seria o prenúncio de uma renovação geral e durável?” (ibid., p. 24). A pergunta que a historiadora fez na extensa e detalhada *Bahia século XIX: uma província no império* instiga-nos, ainda hoje, a especular sobre a questão. A observação de Aragão (1999), que destaca o fato de que os movimentos culturais teriam colocado o Brasil na trajetória do século XX, parece ser uma opção válida também para o contexto baiano. Nesse sentido, essa pesquisa situa-se entre os esforços de compreensão das tramas de interdependências sócio-funcionais que pavimentaram o caminho para a constituição de uma Bahia moderna a partir da ênfase nas expressões lúdico-artísticas, cujas ações ganharam vulto, sobretudo, entre as décadas de 1960 e 1980.

Os limites do redesenho e dos resultados das iniciativas instauradas no cenário da economia baiana, em contrapartida à movimentação cultural existente em Salvador, faz-nos pensar que foi pelo viés da cultura, mais do que propriamente por meio de empreendimentos econômicos, que a idéia de moderno ganhou densidade na configuração sócio-histórica da cidade, conectando o tema do desenvolvimento às expressões lúdico-artísticas no instante em que se criavam novos circuitos de produção

e consumo de bens simbólicos<sup>4</sup>. Nesse contexto, teve papel importante educadores, profissionais liberais, artistas, estudantes e intelectuais, ou seja, agentes interessados em perceber e elaborar os sentidos em circulação nos diferentes estratos da sociedade e, nesse movimento, significar e re-significar práticas e discursos pautados por desejos de inovação. Esse fato é apreensível, por exemplo, nas novas formas de expressão artística que ganhavam a cidade e nas ações situadas no terreno da educação e da ciência que vão desde a realização de pesquisas acadêmicas até a criação de revistas literárias estudantis arrojadas, compondo um amplo leque de movimentos com impactos na produção e na circulação de significados com abrangência sobre comportamentos e estimas.

Por isso, a despeito das considerações iniciais sobre o cenário sócio-econômico de Salvador, é no âmbito da cultura que a nossa análise irá se desenvolver. Carvalho (1999) nos lembra que, embora as manifestações na área da cultura que marcaram a Bahia sejam, em geral, analisadas dentro dos agitados anos 1960, é preciso voltar à década de 1950, para entender, por exemplo, a formação da geração de pessoas como Glauber Rocha, um dos indivíduos situado no grupo que é objeto desse estudo. Analisar a movimentação cultural baiana dos anos 1950 e dos agentes sociais nela implicados abre a possibilidade de olhar para as expressões da cultura como constituintes de padrões de posicionamento diante da vida e, desde aí, capazes de informar sobre distintas experiências sócio-individuais e sobre a conformação de um tempo-espaco com singularidades que marcam trajetórias sociais. No caso da década em questão, é possível perseguir os primeiros sinais da montagem de um campo cultural baiano, por meio da constituição de específicos círculos intelectuais, políticos e populares – a exemplo daqueles ligados ao candomblé e à música popular – e de órgãos estatais que tiveram efeitos nas relações sociais que os indivíduos estabeleceram entre si; e na formulação de um conjunto de possibilidades que influenciou a organização da vida social, algo que leva-nos a refletir sobre o potencial das expressões culturais para forjar experiências específicas com repercussões na sociedade.

Nesse caminho, é importante sublinhar o relevo da noção de cultura no encaminhamento da análise aqui arranjada, ao favorecer a reflexão sobre uma experiência alocada em um dado contexto sócio-histórico e seus desdobramentos nas condutas e nas visões de mundo de indivíduos e grupos. Falar sobre cultura é, no mundo

---

<sup>4</sup> Compreendo aqui a noção de bens simbólicos, na esteira de Bourdieu (1998), como sendo expressões e artefatos como conhecimentos, linguagens, obras de arte e outras manifestações artísticas que veiculam sentidos e jogam peso importante na definição de papéis sociais.

contemporâneo, colocar em funcionamento várias definições. García Canclini (2005), no livro *Diferentes, desiguais e desconectados*, lembra que algumas tentativas de catalogação dos significados de cultura chegaram a mais de trezentas explicações diferentes. A existência de tantas possibilidades de abordagem revela a complexidade e a importância da cultura enquanto esfera autônoma da vida social, levando o antropólogo a defini-la como “um conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (ibid., p. 41). Tal definição traz consigo mais do que reflexões sobre a importância e a repercussão das obras de arte ou dos conteúdos simbólicos engendrados por elas nas sociedades, mas engloba os próprios processos sociais de constituição e uso da cultura ou, dito de outro modo, as formas como os bens e as mensagens culturais são recebidas, apropriadas e re-elaboradas pelos grupos humanos. Esse conceito, de acordo com García Canclini, “é útil para evitar os dualismos entre o material e o espiritual, entre o econômico e o simbólico, ou o individual e o coletivo” (ibid., p. 47). Ao enfatizar os processos de significação da vida social, as maneiras como os indivíduos atribuem sentido às suas práticas, essa definição guarda analogia com a formulação de Bauman, para quem “toda cultura vive por meio da invenção e propagação de significados de vida” (2008, p. 11).

Essa visada de cultura, entendida como processos de significação, é tomada nesse estudo como uma opção compreensiva das maneiras como determinadas práticas sociais atuam nas pautas de regulação de comportamentos, gostos e estimas de grupos; e como os agentes dão, por meio de seus relatos, sentido aos atos e às experiências de vidas. Falar em significação, no corte analítico-interpretativo aqui mobilizado, não implica qualquer dicotomia com aquilo que costumeiramente denominamos de ‘concreto’, mas antes situa-se nas formas de entendimento de que a concretude é constituída, também, pelos modos de compreensão e encaminhamento da vida. Nesse sentido, uma análise situada no terreno da cultura tende a observar nesta sua força produtiva em si e o lugar dos objetos cultivados incorporados pelos indivíduos nos processos de significação da vida. Na obra *La Larga Revolución* (2003), Williams maneja uma chave teórica que nos permite pensar que os significados e valores entretidos nos usos da cultura, uma vez aprendidos, podem enriquecer a vida das pessoas, regular a sociedade e ser transmitidos para outros indivíduos e gerações, por meio de estratégias formais ou informais, compondo a herança social de um

determinado grupo ou de toda uma sociedade. No caso aqui específico, os aprendizados ocorridos nas experiências do cinema e de outras manifestações culturais vivenciadas em Salvador, na década de 1950, nas trajetórias do grupo de jovens amantes da sétima arte, serão perscrutados na conexão entre cultura e memória, a fim de compreendermos como foi possível que as coisas de cinema se tornassem práticas de formação cultural e os efeitos de tal modalidade de educação nos percursos de vida de agentes culturais.

Nesse caminho, podemos pensar o consumo de bens simbólicos enquanto uma maneira capaz de informar os modos como compreendemos as coisas e de disparar processos de aprendizados sociais - formação cultural - ocorridos em específicas ambiências sociais. Quando tomamos aqui a noção de formação cultural estamos pensando no tipo de formação realizada nas atividades cotidianas, que tecem sentidos e significados àquilo que as pessoas fazem e dizem; seus gostos e comportamentos. A formação em foco nessa perspectiva está relacionada, de forma importante, com a frequência regular de espaços culturais e com o acesso e as formas de uso dos bens aí existentes. A vivência contínua em torno de bens culturais favorece uma formação cujas referências encontram-se organizadas em torno de experiências lúdico-artísticas. Essa compreensão de formação cultural está baseada nos estudos de Williams que, em várias obras, entre elas, *Cultura e Sociedade* (1969), demonstrou como a idéia de cultura foi sendo formada com o desenvolvimento da modernidade até ser incorporada às nossas visões de mundo, práticas intelectuais, comportamentos e relações sociais<sup>5</sup>. Com Williams, entendemos, ainda, que a noção de formação cultural de um indivíduo ou de um grupo porta em si um sentido pedagógico, pois supõe um processo em que aprendizados graduais são possibilitados e realizados em ambiências culturais. Podemos supor, a partir desta consideração, que aquilo que se aprende no âmbito da cultura também é incorporado aos modos de ser e estar no mundo. A idéia de incorporação e transmissão de aprendizados sociais supõe a existência de encontros e de vivências

---

<sup>5</sup> Os estudos britânicos sobre a cultura formam uma das três principais matrizes de pensamento sobre o tema. As outras duas vêm da França e da Alemanha, cujas perspectivas diferenciadas, constituem clássico debate entre as reflexões sobre a cultura do mundo ocidental. Grosso modo, a França identifica a cultura à noção de civilização, visada esta constituída a partir dos processos modernizadores em funcionamento nos esquemas de formação dos estados nacionais europeus. Já a perspectiva alemã, também elaborada no contexto de modernização daquele país, no século XVIII, conecta a cultura com a consciência de si, formação intelectual/espiritual. Um debate aprofundado sobre as características e diferenças entre essas duas matrizes de pensamento sobre a cultura – e suas repercussões no pensamento social – está situado na obra de Elias (1994a).

comuns entre os indivíduos, cujos enlaces de tipos e intensidades distintos, marcados por graus variados de integração, possibilitam diversas modalidades de aprendizagem.

Tornar os encontros entre os indivíduos uma chave analítica nos conecta com o aporte teórico de Elias (1994b) que, em sua vasta obra, aborda, entre outras coisas, os efeitos das dinâmicas históricas nos corpos e nos comportamentos das pessoas. Portanto, é-nos decisiva a perspectiva teórica de que as tramas de dependências mútuas entre as pessoas definem pautas de regulação dos comportamentos e, também, de montagem e acionamento das possibilidades cognitivas por meio de aprendizados socialmente elaborados. As dependências mútuas entre os indivíduos ainda circunscrevem e subsidiam os modos de julgamento e as fórmulas de comunicação interpessoal e da conformação das auto-imagens individuais e coletivas. Nesse ponto, as formas qualificadas de compreensão da experiência ou, dito de outro modo, as similitudes e as diferenças que constroem as maneiras com as quais os indivíduos portam-se no mundo, estão referidas de modo importante ao tema da memória, pois esta comparece como aquilo que regula as lembranças e os esquecimentos inerentes às possibilidades de entendimento das práticas culturais e sociais de um grupo ou de toda uma sociedade. Nesse estudo, segundo a definição atribuída por Farias (2008), a memória é tratada como um dispositivo sócio-psíquico<sup>6</sup> que, ao regular as lembranças, as rotinas e os padrões de vivência dos indivíduos, doam sentido às ações, aos espaços onde essas ações acontecem e aos objetos das experiências<sup>7</sup>. Desse modo, a memória é parte intrínseca do movimento de auto-compreensão das práticas e visões de mundo existentes na sociedade, constituída na ambivalência entre o material e o simbólico, entre corpos e afetos, entre o dito e o não-dito, debate sobre o qual iremos dar mais relevo em outro ponto desse capítulo.

Este estudo está, então, conforme o encadeamento categorial descrito, disposto na triangulação constituída pelas noções de formação cultural, aprendizado social – realizado nas tramas de dependências mútuas entre os indivíduos - e memória. Tais noções serão manejadas no decurso do estudo e seus usos pretendem mobilizar a perspectiva de que a formação de um indivíduo é constituída nas redes sociais

---

<sup>6</sup> O termo psíquico entra aqui, na formação desta noção, ao referir-se à dimensão compreensiva composta pelos elementos cognitivos e afetivos da vida.

<sup>7</sup> Para ver mais teorias e definições sobre a memória ver SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva & teoria social. São Paulo: Annablume, 2003.

atravessadas por saberes e fazeres socialmente elaborados que constituem fundos de conhecimento. Nesse sentido, compreendemos que as distintas experiências e trajetórias sociais doam aos grupos traços singulares que os fazem diferenciarem-se de outros grupos contemporâneos. A existência e o funcionamento de grupos, mesmo os de escala reduzida, devem interessar-nos porque são modos de interação das pessoas com o mundo que unem e separam, produzindo similitudes e diferenças. As sociabilidades constituídas por meio de reuniões de diversos tipos, das atividades de lazer, do uso de bens culturais, das conversas, das festas e na convivência em espaços específicos, favorecem a vivência de momentos marcantes comuns, com potencial para produzir significados de vida. Nessas ambiências, as pessoas reforçam suas ligações, desenvolvem estimas e afetos, o que dá à sociabilidade um caráter qualificado (VELHO, 2006).

O levantamento de dados realizado no percurso da pesquisa demonstra o fato de que o grupo de jovens amantes do cinema, formado por Rex, Hamilton, Guido, Roque, Geraldo, Glauber e Orlando, compartilhou a mesma ambiência cultural existente em Salvador, em 1950, e esteve imerso em uma mesma rede de significados, para usar uma expressão de Geertz (1978). Dos colégios que frequentaram, coincidentes nas trajetórias de alguns dos indivíduos, ao Clube de Cinema da Bahia, espaço que, nesse estudo, comparece como o lugar fundamental de formação cultural do grupo, esses jovens vivenciaram a atmosfera composta por iniciativas no âmbito da educação, de um lado, e por lugares e circuitos nos quais as manifestações artísticas ocupavam uma posição de destaque. Para Risério, o que aconteceu entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1960, na Bahia, foi uma “feliz coincidência espaço-temporal entre o desejo de fazer, a existência de condições objetivas para desenvolver os trabalhos e a presença ativa de pessoas dispostas a tripular – e capazes de pilotar o barco” (1995, p. 14). A força expressiva das sociabilidades nesse específico contexto sócio-histórico é apreendida por meio dos relatos dos indivíduos e seus aprendizados. Nas trajetórias desse grupo condensam-se práticas, idéias, gostos, episódios significativos, que poderá parecer ao leitor um “faiscamento de condicionantes da vida pessoal, grupal e coletiva” (MICELI, 2001, p. 121).

## 2.2 – Educação e cultura como processos modernizadores

O esforço para ‘retirar a Bahia do marasmo’, empenhado por distintos setores da sociedade com acento nas elites econômicas e intelectuais encontrou, nas atividades científicas, educacionais e artísticas, uma face importante para o arranjo de condições com potencial para modificar o cenário sócio-econômico do Estado (FARIAS, 2007). Poderíamos pensar, então, que estava em funcionamento uma modernidade cultural, em que os temas ligados à educação e à ciência e as expressões lúdico-artísticas começavam a assumir funções, contornos e utilidades ainda pouco conhecidos em Salvador. Essa modernidade cultural impunha criação e a organização de movimentos, espaços e ações que pudessem concretizar as idéias e vontades disparadas por novas sensibilidades. Eram práticas e projetos atravessados por graus variados de racionalização, pois conectados com fins mais ou menos definidos, que os faziam adquirir coerência e lógicas internas; um cultivo sobre as experiências e possibilidades existentes nas vivências de alguns grupos e, desde aí, capaz de perceber, elaborar e por em funcionamento novos discursos e significados sobre as atividades cotidianas. Essa nova disposição para viver e pensar a cidade, conjugando ações de cunho educativo e artístico-cultural, revela uma visão de mundo recíproca entre muitos indivíduos situados em posições com potencial para tomar decisões e realizar projetos que permitissem a instauração de mudanças nos modos de vida da população.

Algumas iniciativas no terreno da educação parecem ter sido a ponta-de-lança para novos processos de significação nas condições sócio-históricas da cidade de Salvador à época. Segundo Rubim (1999), a virada modernista na Bahia deve sua inauguração à gestão do educador Anísio Teixeira à frente da cultura e da educação<sup>8</sup>. Convidado por Otávio Mangabeira, governador da Bahia entre os anos 1947 e 1951, Anísio Teixeira, recém saído dos quadros da Organização das Nações Unidas para a

---

<sup>8</sup> Anísio Spínola Teixeira nasceu em 12 de julho de 1900, em Caetitê (BA). Em 1914, partiu para Salvador, onde completou seus estudos preparatórios no Colégio Antonio Vieira. Formou-se em Direito, em 1922, na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Em 1924, em função de um convite para o cargo de Inspetor Geral do Ensino da Bahia, começou a interessar-se pelos estudos da educação. Em 1927, realiza sua primeira viagem aos Estados Unidos, onde entra em contato com as idéias do filósofo John Dewey. No ano seguinte, retorna aos Estados Unidos para um curso de pós-graduação no *Teachers College da Columbia University*, que lhe confere o título de "Master of Arts". A partir daí, dedica-se ao magistério, publica livros e realiza articulações sobre educação no âmbito da política. Depois de alguns reveses em sua carreira, em função de perseguições políticas, ingressa na Unesco, em 1946 e, no ano seguinte, assume a Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia.

Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), onde integrara o setor educacional, tornou-se secretário estadual de Educação e Saúde. Dessa posição, ele liderou um esforço de aprimoramento do ensino público na Bahia, que incluiu a fundação do Centro Educacional Carneiro Ribeiro, a Escola Parque<sup>9</sup>, considerado um protótipo pedagógico. Em sua gestão, o Colégio Estadual da Bahia - mais conhecido como Central - foi reconhecido em todo o Brasil como um dos melhores em termos de educação propedêutica. Esse colégio teve importância ímpar na ambiência cultural de Salvador dos anos 1950 ao favorecer o surgimento de importantes movimentos, alguns dos quais encontraremos na trajetória do grupo de jovens que iremos acompanhar. Anísio ainda planejou a Fundação para o Desenvolvimento da Ciência, uma das pioneiras do país, precedida apenas por sua congênere paulista (ARAGÃO, 1999).

Também para Anísio Teixeira, a década de 1950 apresentava-se como um período de mudanças e progressos, que espelhava as medidas desenvolvimentistas realizadas em Salvador e os ecos da modernização nacional vindos do Governo Federal. Tal percepção é apreensível em declarações como a que segue: “A atmosfera de



redespertar democrático em que se encontrava o País comunicava a todos nós (...) um espírito de tranqüila confiança na renovação nacional” (apud VIANA FILHO, 2008, p. 126). Essa renovação teria na educação seu pilar principal. Uma educação que andava de mãos dadas com discursos sobre a cultura, fato refletido, por exemplo, no empenho realizado por Anísio Teixeira para a inclusão na redação da nova

*Constituição da Bahia*, em 1947, de um capítulo intitulado *Educação e Cultura*. Ao analisar as propostas educacionais apresentadas para a nova Constituição, a maior parte da Assembléia Legislativa reagiu mal ao documento elaborado por Anísio Teixeira. Isso, certamente, por considerá-lo democrático demais. Diante da reação, o educador teve que abrir mão de várias proposições, mas, ao final, conseguiu-se criar o Conselho de Educação e Cultura, cujo objetivo era dar autonomia à gestão educacional do Estado

---

<sup>9</sup> Inaugurado em 21 de setembro de 1950, o Centro Educacional Carneiro Ribeiro, ou Escola Parque, mesclava o ensino básico com aulas de arte e atividades profissionalizantes em tempo integral. O projeto chamou a atenção de órgãos e educadores de todo o país e do exterior. A Unesco, por exemplo, realizou um vídeo sobre a Escola Parque, tomando-a como referência em educação. No entanto, a unidade, inaugurada na gestão do Governador Otávio Mangabeira, não logrou continuidade nos governos posteriores e degradou-se ao longo do tempo. A última reforma realizada no prédio, situado no bairro da Liberdade, foi nos anos 2000.

com vistas a assegurar a democracia, para ele, valor fundamental para o progresso de um povo.

Os projetos educacionais e culturais realizados por Anísio Teixeira - então já conhecido, nacionalmente, como um dos mais importantes educadores do Brasil - faziam parte dos esforços e intenções de renovar a Bahia, com destaque para as iniciativas situadas no terreno da educação e da pesquisa social. Uma de suas mais importantes ações nessa área foi o Programa de Pesquisas Sociais da Bahia/Columbia University - universidade na qual obteve parte importante de sua formação, a partir de meados da década de 1920, tendo sido fortemente influenciado pelas idéias do filósofo John Dewey - realizado entre os anos 1949 e 1953. O propósito do programa era tanto

estimular abordagens sócio-antropológicas quanto realizar um amplo mapeamento das áreas rurais e urbanas, para isso considerando fundamentalmente o tema da dinâmica de mudanças sócio-culturais na elaboração de um projeto de implementação de um novo sistema de ensino no estado (FARIAS, 2007, p. 105).

O programa envolveu intelectuais como Charles Wagley, Thales de Azevedo e Luiz Aguiar Costa Pinto, que produziram, em suas respectivas áreas, estudos que lançaram luzes sobre a configuração sócio-histórica da época e que chamam atenção, entre outras coisas, para os próprios temas que mobilizavam a preocupação dos pesquisadores. Parte importante desse programa destinava-se ao mapeamento de elementos culturais das regiões do Estado que serviriam para pensar a sociedade como um todo. A integração dessa pesquisa às ações que intencionavam modernizar a Bahia apresenta um engate entre tal objetivo e o recurso à educação, à ciência e à cultura como vetores indispensáveis ao delineamento de estratégias que possibilitassem ao Estado seguir caminhos que o levassem ao progresso. A busca de um desenvolvimento sócio-econômico, propagado pelas instâncias governamentais e advogado por outras esferas da sociedade, demonstrava, então, seu vínculo com uma perspectiva racional-instrumental, traduzida nos esforços de realização de uma educação moderna e de implementação da pesquisa científica no Estado. Nesse contexto, estudiosos de Sociologia, Antropologia e Economia, imersos nessa ambiência em que predominavam discursos sobre a modernidade - de modo geral identificada à economia capitalista -, buscavam compreender os motivos que atravancavam o progresso baiano.

A atuação de Anísio Teixeira em projetos voltados para a educação e a cultura, embora tenha enfrentado tanto os entraves burocráticos da máquina estatal, que o exasperava e o desanimava, quanto a oposição de nichos do poder local temerosos de uma educação para todos (VIANA FILHO, 2008), deixam entrever o relevo que os temas da cultura e da educação alcançaram no projeto civilizador baiano ao mobilizar importantes intelectuais no esforço de produzir insumos capazes de prescrever normas mais condizentes com a modernidade almejada; uma modernidade que, para Anísio, comparece conjugada com o cultivo e a formação educacional e cultural da população. Por outro lado, também desvela as lutas nas redes que constituíam as esferas habilitadas para por em funcionamento os mecanismos necessários para orientar mudanças nos sistemas de práticas tanto de caráter econômico quanto de outros matizes. Desse modo, os projetos de Anísio Teixeira fizeram parte de uma trama discursiva e institucional que condensou imagens ideais a respeito de uma organização social sincronizada com as idéias de desenvolvimento e as re-significou, inscrevendo-as nas condições de possibilidades existentes naquele contexto sócio-histórico.

A importância adquirida pela educação e pela cultura nos projetos traçados nos gabinetes institucionais para fazer o Estado progredir está expresso em outros itinerários sociais, a exemplo da Universidade da Bahia. Criada em 1946, reunindo as antigas faculdades e escolas superiores que funcionavam de forma isolada na cidade e tendo como reitor Edgar Santos, figura polêmica, mas fundamental para os rumos assumidos pela instituição, a Universidade articulou-se com a ideologia do “Brasil Moderno” e teve na aliança entre educação e desenvolvimento econômico o cerne de suas posturas diante da sociedade baiana, radicalizando, na perspectiva de Rubim (1999), a virada modernista iniciada por Anísio Teixeira. A Universidade passa, então, a cumprir um papel fundamental no esforço de formação de uma Bahia moderna, desenvolvendo estudos sobre a situação socioeconômica do Estado; formando quadros técnicos e profissionais capazes de atuar nas novas indústrias que, conforme pretendido pelas elites políticas e econômicas de Salvador, deveriam se instalar na região; e promovendo programas de educação e pesquisa que pudessem auxiliar na superação da ‘estagnação’ baiana. Nesse contexto, a Universidade teria a responsabilidade de avançar no caminho da modernização em que outras instituições e projetos – de cunho econômico- haviam falhado.

A partir dos anos 1950, a Universidade da Bahia adquiriu um traço de distinção em relação às suas congêneres, por meio da fundação das escolas de Teatro, Dança e dos Seminários de Música, algo que terá peso fundamental na criação de uma nova atmosfera cultural em Salvador. Quando analisamos esse período, destaca-se “o quanto o domínio cultural passa a ter uma centralidade, na medida em que a universidade se antecipa como um espaço de reelaboração de significados e de linguagens” (FARIAS, 2008a, p. 584). Os cursos de arte tiveram à frente muitos professores estrangeiros, que encontravam em uma juventude irrequieta uma audiência disposta a fazer experiências somando elementos da cultura tradicional, negra e religiosa de Salvador com aspectos já em funcionamento em movimentos e vanguardas modernas européias. Nesse sentido, é possível pensar que a ambiência em torno dos cursos tinha um potencial formativo cujas conseqüências iam além das atividades realizadas nos *campi*, encontrando ressonância na organização das formas de percepção e expressão sobre a cidade e a vida entre os freqüentadores de tal circuito. A Universidade deixa de ser apenas o lugar da formação técnica e passa a incorporar- ainda que momentaneamente – sua dimensão mais inerente: a produção da cultura, como ciência e arte, em especial (RUBIM, 1999).

A ambiência cultural de Salvador era composta ainda por lugares e circuitos culturais que favorecia a interação e a formação de redes entre os indivíduos, gerando uma ambiência marcada pelas expressões lúdico-artísticas. Além da Universidade da Bahia, esses espaços, aglutinadores de intelectuais, artistas e estudantes, eram os jornais e o Clube de Cinema da Bahia. Os jornais, com seus suplementos literários, eram, à época, um lugar ainda elitizado, que reunia pessoas com formação cultural predominantemente literária. Jovens estudantes e artistas em início de carreira, alguns dos quais situam-se no grupo aqui analisado, a exemplo de Hamilton Correia, Glauber Rocha e Orlando Senna, encontrava nos jornais o lugar para a publicação de suas considerações a respeito da sociedade, suas críticas aos produtos da arte e da cultura, suas polêmicas. Embora ainda não houvesse um sistema de *media* completamente formado em Salvador nos anos 1950, a publicação nos jornais garantia, a esses jovens, prestígio junto aos grupos nos quais circulavam.

O Clube de Cinema da Bahia também se constituiu em um dos lugares voltados para a cultura. Fundado em 1950, pelo advogado Walter da Silveira<sup>10</sup> e pelo juiz Carlos

---

<sup>10</sup> Nascido em Salvador, em 1915, Walter da Silveira é referência fundamental para a história do cinema baiano. Começa a publicar notas sobre arte cinematográfica aos 13 anos de idade no jornal *O Impacto*. A

Coqueijo, o clube “tem papel fundante na decisão de uma complexa e plural cultura cinematográfica, abrindo espaço relevante entre o hegemônico cinema hollywoodiano e o louvado realismo socialista” (RUBIM, 1999, p. 67). É no Clube de Cinema que vamos encontrar o grupo de jovens cuja trajetória nos interessa aqui – Rex, Hamilton, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando – e foram as sessões e atividades realizadas nesse espaço que atuaram de forma importante na formação cultural desse grupo. Segundo Gusmão,

foi nesse ambiente discursivo que defendia a interpenetração entre crescimento econômico e desenvolvimento cultural que a geração de Glauber Rocha encontrou motivação para as discussões promovidas pela crítica e para as produções que se realizaram no âmbito do cinema desse período (2007, p. 235).

Além do Clube de Cinema, que será abordado de forma mais detalhada no segundo capítulo desse estudo, e dos jornais, ainda é possível falar de outros lugares culturais, segundo os depoimentos e os relatos biográficos e bibliográficos manejados nessa pesquisa: a rede de salas de cinema existente na capital baiana,



**Rua Chile: 1950 (Fonte: Google Imagens)**

sobre a qual o produtor e cineasta, Roque Araújo, é capaz de recitar uma a uma; a Casa da França, a primeira do gênero existente na Bahia, criada em 1946, a partir de um acordo firmado entre a Universidade da Bahia e o governo francês; a Rua Chile, que ganhou, nos anos 1950, lojas, consultórios e salões de beleza frequentados pela gente elegante da cidade; a Livraria Civilização Brasileira, ponto de encontro de intelectuais e políticos; a boate Anjo Azul; a sorveteria e confeitaria A Cubana.

---

publicação em jornais e revistas foi, a partir daí, uma constante em sua vida. Torna-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, em 1935. Ingressa no Partido Comunista em 1945, rompendo em 1956. Preside encontros cinematográficos regionais e nacionais; promove o I Festival Internacional de Filmes de Curta-Metragem, na Bahia, em 1951; ocupa cargos públicos como o de superintendente de Difusão Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia; elege-se deputado estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB); participa do Conselho Superior da Fundação Cinemateca Brasileira (SP); representa o Brasil em eventos cinematográficos internacionais, como o Festival de Cinema de Berlim (1967) e constitui uma sólida carreira como crítico cinematográfico, que influenciou várias gerações de cineclubistas e cineastas. Faleceu em 1970.

A Cubana foi essencial para estimular o sentimento gregário do grupo, que tinha a particularidade – a refletir, sem dúvida, o clima ingênuo de uma época de sonhos e aspirações juvenis – de não tomar bebidas alcoólicas. Todos se contentavam em discutir intrincadas questões de literatura, filosofia, cinema e artes em geral, ingerindo copos sucessivos de milk-shake com uns bolinhos amarelados de baunilha e farelo, muito famosos na cidade. Empanturrados de bolinhos e projetos, iam para casa dormir, para voltar com a mesma disposição pantagruélica e cultural no dia seguinte, quando reativam o seu arsenal de sonhos (GOMES, 1997, p. 38).

O Colégio Central da Bahia, ou simplesmente Central, também pode ser considerado outro lugar importante do itinerário cultural da cidade de Salvador, com repercussões na experiência de vida de muitos jovens estudantes dos anos 1950, entre eles, Glauber Rocha. Nesse espaço, surgiram três importantes iniciativas culturais que marcaram a época: a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, em 1956; as Jogralescas, série de cinco espetáculos realizados entre os anos de 1956 e 1957; e a revista *Mapa*, em 1957, que deu ao grupo que a criou a denominação de Geração Mapa. Gomes, amigo de Glauber Rocha, no livro *Glauber, esse vulcão* (1997), apresenta-nos não apenas a biografia do companheiro de juventude, mas uma espécie de sócio-biografia da cidade de Salvador nas décadas de 1950 e 1960, narrando episódios, pessoas e lugares que marcaram as vivências do grupo e que contribuíram para a formação de uma geração de intelectuais da Bahia. Seus relatos apresentam-se, segundo o próprio autor, como um testemunho geracional que, a partir de um ponto específico de observação, nos ajudam a montar um quadro de referência sobre o qual pinçamos elementos que iluminam algumas passagens dessa pesquisa, inclusive sobre o papel do Colégio Central na formação cultural dos estudantes da época.

O Central era, na década de 50, um dos melhores colégios de Salvador, integrante da rede de ensino público, então de alta qualidade. Os pais dos alunos disputavam o privilégio de colocar seus filhos ali. Possuía um corpo de professores de excelente reputação, muitos deles figuras de realce na vida intelectual da cidade e com experiência de magistério universitário. Compunha-se não apenas de mestres tradicionais, mas também de jovens em início de carreira, que aliavam a sua competência uma espontânea capacidade de se relacionar bem com os alunos, cujas atividades extracurriculares incentivavam. Tudo isso contribuía para criar uma convivência harmônica e frutuosa, dentro de normas disciplinares que se impunham sem recorrer-se ao constrangimento ou ao exagero. Quem

o freqüentou naqueles anos realmente dourados sabe que viveu uma experiência marcante o resto de suas vidas (ibid., p. 30).

A criação da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá Responsabilidade Ltda foi uma das conseqüências não programadas da ambiência do Colégio Central, da atmosfera cultural existente em Salvador e do gosto pelo cinema que já unia um grupo de jovens como Glauber Rocha, então com 17 anos de idade, e outros que, assim como ele, adquiriram renome no circuito artístico e intelectual de Salvador, a exemplo de Fernando da Rocha Peres, poeta, literato e professor universitário de História; e Calasans Neto, notório pintor, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo. A Sociedade Yemanjá, com estatuto legalizado e registro na Associação Comercial da Bahia, tinha o objetivo de difundir a cultura cinematográfica no Estado. Já as Jogralescas Teatralizações Poéticas, iniciadas em 1956, foram recitais, idealizados por Fernando da Rocha Peres, que uniram a declamação de poesia moderna com encenação teatral. O grupo era formado por jovens estudantes do Central, “impregnados do ímpeto renovador do modernismo” (CARVALHO, 2002, p. 90), entre eles, Glauber Rocha, João Carlos Teixeira Gomes e Calasans Neto, demonstrando a permanência dos mesmos indivíduos nas atividades criativas ligadas às artes naquela cidade. Já a Geração Mapa era o grupo vinculado à revista do mesmo nome, editada pela Associação Bahiana dos Estudantes Secundários e pela Universidade da Bahia. O grupo foi formado, outra vez, por alunos do Colégio Central e jovens freqüentadores de outros “órgãos culturais, sessões cinematográficas ou espetáculos artísticos” (GOMES, 1997, p. 31).

O cinema comparecia, à época, imbricado nessas iniciativas e movimentos culturais. A relação entre a *Revista Mapa* e as coisas de cinema, por exemplo, estava dada desde o primeiro número da publicação, principalmente por meio de Glauber Rocha, que colaborou ativamente com o projeto. No primeiro número, Glauber publicou um artigo sobre cinema; no segundo, uma homenagem ao então jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos; já o terceiro número, além da participação de Glauber, contou com a publicação de um artigo do cineasta e historiador Alex Vianny. Gomes lembra que, um ano depois da publicação do primeiro número da revista, em 1957, Glauber “não vacilou em vender três vacas que ganhara de presente do seu avô Antonio Vicente Andrade para, com o dinheiro obtido, comprar sua primeira filmadora” (1997, p. 35). A

participação de jovens intelectuais na elaboração, publicação e distribuição de revistas como a *Mapa* demonstra o funcionamento, naquela época, de uma ambiência em efervescência protagonizada pela juventude local como há muito tempo não se verificava na Bahia (CARVALHO, 1999). Esse fato, na perspectiva desse estudo, deixa entrever a formação de novas sensibilidades, consumos e expressões com ênfase na cultura, na dinâmica sócio-histórica da capital baiana, em que o cinema encontrava um lugar especial, presente no gosto e nas práticas dos indivíduos do grupo aqui analisado.

A atmosfera cultural presente na Salvador dos anos 1950, aliadas às afinidades eletivas dispostas nas condutas e preferências desse pequeno grupo de indivíduos, forneceu à sua trajetória uma formação com forte acento nas ações de cultura, algo que distinguia – e continua a distinguir – esses indivíduos tanto das gerações anteriores quanto das posteriores. O testemunho de Gomes (1997), por exemplo, afirma que Glauber e seus companheiros eram jovens livres, soltos e desejosos de mudar o mundo. Nesse grupo, também estão inclusos, além do próprio autor, o jornalista e cineasta Paulo Gil Soares, o pintor Sante Scaldaferrì – que participou da editoração das revistas *Mapa* e, um pouco mais tarde, o escritor João Ubaldo Ribeiro, nomes que podem ser acrescentados ao grupo inicial dessa pesquisa e que formam duradouras redes sociais arranjadas por laços de amizade, contatos profissionais e partilha de experiências<sup>11</sup>. No entanto, entendemos que as alternativas de experimentação da cultura que neles e com eles apareceram só foram possíveis na medida em que as condições de possibilidade dispararam as mudanças que, no mesmo movimento, adquiriam e davam sentido a novas relações e novos usos dos objetos da cultura dispostos na vida social.

Ao falar em uso, somos levados a pensar não apenas nos meios – cinema, jornais, teatro – mas no lugar onde seus sentidos são produzidos: uma teia intrincada da qual fazia parte o cineclube e outros ambientes de cinema. Glauber, Orlando e Geraldo conheceram-se em situações possibilitadas pela ambiência escolar, principalmente

---

<sup>11</sup> Paulo Gil Soares nasceu, em Salvador, em 1935 e faleceu, no Rio de Janeiro, em 2000. Dirigiu cerca de 10 filmes, entre eles, o clássico documentário *Memória do Cangaço* (1965) e trabalhou em parceria com Glauber Rocha. Foi co-roteirista, assistente de direção, cenógrafo e figurinista de *Deus e o diabo na terra do sol*; co-roteirista e cenógrafo de *Terra em Transe*, dois filmes clássicos de Glauber Rocha. Foi um dos idealizadores do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão. Sante Scaldaferrì também nasceu na capital baiana, em 1928. Pintor, gravador, tapeceiro, ator, cenógrafo e professor, atuou como cenógrafo e ator em diversos filmes de Glauber e, continuava, em 2009, a dedicar-se às artes plásticas. João Ubaldo Ribeiro nasceu na Ilha de Itaparica, em 1941. Escritor renomado, tem mais de vinte obras publicadas. É membro da Academia Brasileira de Letras e, em 2008, ganhou o Prêmio Camões, a maior premiação para autores de língua portuguesa.

aquela que existia em torno do Central que, por sua intensa atividade artística, atraía estudantes de outros colégios. E os três conheceram Hamilton, Rex, Guido e Roque em outros espaços possibilitados por tal ambiência, sobretudo aqueles em que estavam dadas as coisas de cinema, entre os quais destaca-se o Clube de Cinema da Bahia, demonstrando, assim, uma trama de dependências mútuas entre tais indivíduos. Juntos, os sete jovens, ainda que não tenham formado um grupo do ponto de vista jurídico-formal, constituíram, ao nosso ver, uma geração cinematográfica, unida em torno de vivências comuns e de referências mútuas. Esse tipo de formação social remete às considerações de Simmel sobre as interações entre os indivíduos e o estabelecimento de nexos históricos e sociais.

As diligências imensamente pequenas estabelecem o nexo da unidade histórica, assim como as interações aparentemente menores de pessoa a pessoa estabelecem o nexo da unidade social. O que ocorre continuamente nos contatos físicos e anímicos, nas excitações opostas de prazer e pesar, na conversação e no silêncio, nos interesses comuns e antagonicos – isso constitui o caráter prodigiosamente ilacerável da sociedade, o flutuar de sua vida, como qual seus elementos ganham, perdem e postergam incessantemente seu equilíbrio (*apud* WAIZBORT, 2001, p. 95).

Nesses termos, o Colégio Central, a Sociedade Yemanjá, as Jogralescas, a Revista Mapa, a Universidade da Bahia e o Clube de Cinema da Bahia podem ser vistos como lugares e manifestações culturais que apresentam possibilidades de reflexão sobre o potencial de aprendizado social encerrado nas atividades lúdico-artísticas no mesmo instante em que tal aprender gera saberes, significados e afetos para os indivíduos envolvidos, ou ainda, memórias que permitem a seleção, o acesso, o manejo e a atualização desses saberes que se dão nas figurações sociais, nas tramas que os indivíduos constituem nos processos sociais. A opção por pensar nos processos de aprendizado como algo implicado nas diversas possibilidades de fruição do mundo, incluindo aquelas situadas no âmbito das artes, nos leva a conectá-los não apenas aos conteúdos explícitos das modalidades de formação, mas à maneira mesma como os indivíduos pensam e utilizam seus conhecimentos nos trânsitos realizados nos fluxos sinuosos da sociedade. A frequência e o uso regulares dos bens de cultura e os aprendizados aí arrolados encetaram a formação, para o grupo, de uma segunda natureza

ou, dito de outro modo, de uma série de saberes incorporados que estão dispostos nos corpos e nas visões de mundo dessas pessoas.

Esse pensar sobre a aprendizagem social privilegia a plasticidade dos modos de aprender e, desde aí, a condição dialógica em que tal ato inscreve-se. Dialógica porque situada em diversos níveis cambiantes perpassados pelo auto-educar (auto-aprendência), pelo hetero-educar (co-aprendência) e pelo eco-educar (relação com o ecossistema) e porque considera a genuína complexidade das experiências sociais (ARAÚJO, 2008). Nesse sentido, os processos formativos ou, dito de outro modo, as formas de percepção, incorporação e transmissão de saberes e fazeres que norteiam as práticas, as ações e as emoções dos agentes sociais também podem ser encontrados em experiências lúdico-artísticas que possibilitam a formação de tramas sociais. O anelado humano no qual Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando estavam inseridos e as oportunidades de acesso e uso de bens culturais exerceram uma poderosa influência na formação cultural do grupo, favorecendo o surgimento de homens de cultura que, poucos anos mais tarde, iriam dar contribuições importantes para os rumos que a arte e a cultura assumiriam não só na Bahia, mas no Brasil, durante os anos 1960 e 1970, conformando uma verve discursivo-simbólica sobre o período.

Mas que a constituição de um importante núcleo de intelectuais, o singular ambiente cultural baiano, onde a formação política não inibiu a experiência cultural, e se houve desequilíbrio certamente a balança pendeu para o prato da cultura, permitiu um experienciar estético-científico, conforme a situação, ricamente abrangente, denso e plural. Este estoque e o clima de debate crítico dotaram estes criadores de uma singular capacidade de desprendimento e de superação de fronteiras e modelos culturais (RUBIM, 1999, p. 121).

As expressões lúdico-artísticas assumem, nessa trilha de compreensão, um valor importante na escala de fenômenos que importam aos esforços de entendimento das formas de organização da sociedade. O âmbito da cultura, então, a partir das relações internas ao seu conjunto, conforma um modo de figuração do social, relações estas que estão intimamente tramadas com outras dimensões do social e, por isso, do ponto de vista empírico, informam sobre as formas de interação dos homens, seus valores, tensões, disputas e acomodações. Seguindo essa sugestão teórica sobre a abrangência da cultura na sociedade e sobre a importância que as manifestações dessa esfera assumem

nos percursos de indivíduos e grupos, observamos que os movimentos, lugares e circuitos culturais em funcionamento na cidade de Salvador, nos anos 1950, participaram, de forma substantiva, das tramas de dependências tanto entre indivíduos quanto entre grupos e instituições que mobilizaram saberes, fazeres e poderes na perspectiva de inovar – movimento aliado à tradição – os modos de vida da capital baiana. Nesse sentido, é plausível pensarmos que os bens e os conteúdos culturais arranjados em tais condições sócio-históricas participaram da constituição de processos de significação social e de fundos de saberes e fazeres simbolicamente armazenados que dão sentido às trajetórias – não sem tensões de várias ordens -, fornecendo os modos de orientação que regulam práticas cotidianas.

### **2.3 – Cinema como experiência modernizadora em Salvador**

Considerando as experiências lúdico-artísticas como modalidades de aprendizado social e formação cultural que constituem memórias, queremos prosseguir na análise dessa rede sociocultural existente em Salvador para refletir sobre a potencialidade de tal ambiência sobre a elaboração tanto de práticas quanto de discursos que tornam legítima a trajetória da geração cinematográfica baiana dos anos 1950 e a repercussão desta trajetória. Mas agora, o interesse segue para o domínio específico das coisas de cinema, atravessado que estava pelas sociabilidades exercidas por pessoas e instituições de perfis os mais variados, do Clube de Cinema da Bahia à Ordem Terceira de São Francisco, da Igreja Católica. Conjuntamente, as diversas instituições dedicadas à exibição de filmes e à formação cultural por meio da sétima arte revelam o encadeamento de processos de significação social que concorrem para uma narrativa a respeito das dinâmicas do cinema e sua inserção na vida da cidade. Na confluência de lugares variados, pensamos encontrar a possibilidade de verificar a constituição de mediações discursivas, entendidas, estas últimas, à maneira de Farias (2008a), como correias de transmissão de saberes em redes, difundindo e inserindo o cinema na experiência cultural de Salvador.

Tendo como base o disposto no tópico anterior, o clima de efervescência em Salvador era sustentado, sobretudo, pelos movimentos lúdico-artísticos. Entre as várias expressões existentes, o cinema, manifestação da cultura conhecida pela população de

Salvador desde os anos finais do século XIX, destacava-se por incorporar-se a nova atmosfera cultural existente na cidade nos anos 1950, seja por meio da adequação da infraestrutura das salas de exibição a padrões considerados mais modernos; pela programação de filmes que acompanhava, ainda que com limites, os conteúdos em circulação nas salas do Sul do Brasil ou, ainda, por inscrever-se em novas sociabilidades disparadas pelos espaços voltados para as artes e o lazer que surgiram na cidade. Nessa trilha, os negócios relacionados ao cinema, em Salvador, começavam a fazer parte dos processos de instauração de um mercado de consumo e de formação de uma incipiente indústria cultural aliados com as tecnologias de comunicação que chegavam aos principais centros urbanos do país, em que mesclavam-se novas propostas de movimentos literários e musicais; discussões para a implantação de um circuito de artes plásticas; tentativas para a renovação dos formatos e linguagens dos espetáculos de teatro e para a formação dos pólos turístico e de cinema no Estado (CARVALHO, 2002).

O cinema chegou a Salvador, em 1897, dois anos após seu surgimento na França. Segundo o trabalho pioneiro de Bocannera Junior (2007), que realizou uma catalogação das salas de exibição existentes na cidade entre os anos 1897-1918, o primeiro cinema da Bahia começou a funcionar em dezembro de 1897, no bairro de Politeama, de propriedade de Dionísio Costa. Além desse, as outras duas salas de exibição mais antigas da capital baiana foram o Cinema Lumière, situado na Rua Carlos Gomes, propriedade do italiano Nicola Parente; e o Cinema Edison, localizado na Praça Castro Alves, em que eram sócios Antonio de Oliveira Brancão e João Capistrano Ribeiro de Sousa. Os cinemas funcionavam durante as noites, com matinês aos domingos, dias santificados e feriados. Apesar da antiguidade do cinema em Salvador, a configuração de uma ambiência cultural diferenciada na década de 1950, emprestou à experiência cinematográfica outra qualidade e parece ter sido apenas a partir dessa década que a vivência de cinema na cidade começou a ser considerada uma prática moderna.

Mas por que as práticas de cinema existentes desde o final do século XIX em Salvador não eram vistas como expressões modernas? Segundo Aumont (2008, p.32-52), o fato de o cinema ter sido considerado uma entre tantas invenções do mundo moderno não garante por si só sua modernidade. Uma máquina, um invento, uma novidade de qualquer ordem, pode até ser considerada moderna, mas tão logo seja

substituída por outra máquina, outro invento, outra novidade, sua obsolescência está dada. A técnica, em si, está fadada ao envelhecimento, incluindo o cinematógrafo e os primeiros espetáculos de projeções proporcionados por esse aparelho e seus similares. O que, na visão do autor, qualifica o cinema como uma experiência moderna é o seu desejo de ser contemporâneo, de aderir ao seu tempo e de esclarecê-lo; de acompanhar uma fé no progresso; de dobrar-se sobre si mesmo e favorecer elaboradas formas de reflexão tanto sobre a arte das imagens em movimento quanto sobre outros processos em funcionamento na sociedade, em síntese, o cinema é considerado moderno quando tem a capacidade de portar e refletir a sensibilidade *do momento*. Ainda nessa mesma trilha teórica, o cinema torna-se moderno no instante em que encontra os meios para vivenciar uma consciência histórica ou, ainda, para articular arte, política e gosto. É quando a prática cinematográfica inscrita tanto no ato de assistir quanto no de realizar filmes torna-se ciente de si mesma, autocrítica, meio de expressão do pensamento, por mais abstrato que ele seja. Isso aconteceu em tempos e formas variadas tanto entre as cinematografias realizadas em países distintos quanto no interior de cada país.

O que podemos reter dessa visada teórica para a análise que estamos fazendo sobre as dinâmicas do cinema em Salvador nos anos 1950? Pensamos que, embora a prática de ver filmes fosse comum na cidade no período que analisamos, ela só assumiu uma dimensão moderna no momento em que as condições de possibilidade instauradas na cidade com o período de efervescência cultural e educacional favoreceram a abertura das pessoas interessadas na sétima arte para novas relações com o mundo das imagens em movimento, disparando novos usos, novas sensibilidades e favorecendo a difusão, em maior escala, de comportamentos conectados com a idéia que a cidade estava vivendo um novo momento. Parte dessa diferenciação pode ser observada, por exemplo, no fato de que os donos das salas de exibição tiveram que esforçar-se para adequar as instalações aos ares de inovação em circulação na capital baiana e, por conseqüência, para atender a um público ‘mais elegante’ que buscava as salas como opções de lazer para as famílias. Foi assim que o Cine Tupi, localizado à Rua J.J. Seabra, foi beneficiado com uma sala nova, confortável e equipamentos modernos; o Cine Capri, situado no Largo 2 de julho, havia sido construído para ser o mais moderno da Bahia; o Cine Guarani, remodelado em 1955, havia sido decorado com peças de arte moderna de Caribé e Mário Cravo Júnior.

Além da rede de salas de cinema comerciais, outros espaços da cidade ofereciam exhibições, sendo que, em boa parte deles, buscava-se projetar filmes que fugissem do padrão comercial das salas e atentasse para abordagens de valor cultural elevado e ‘moderno’. Cremos, então, que mais do que a existência de um circuito de salas, o que estava em jogo nessa época era um novo tipo de sociabilidade qualificada pelos ares de renovação que chegavam a Salvador, resultando na criação de novas possibilidades de lazer e, no caso do cinema, novas relações com uma arte que, de resto, já era conhecida pela cidade. Nas revisões bibliográficas e na pesquisa em jornais identificamos alguns desses espaços em que o cinema era envolvido por sociabilidades diferentes daquelas dispostas nas salas comerciais, de caráter mais popular, aliando exibição e formação cultural. A Residência Universitária ligada à Universidade da Bahia, por exemplo, exibia filmes de renome aos sábados e domingos à noite. Empreendimentos comerciais, mas com programação diferente das salas do circuito tradicional de Salvador, empenhavam-se para exibir filmes considerados de alto nível ao público mais exigente. É o caso do Cine Art, ligado a um distribuidor europeu, que tinha por objetivo promover as cinematografias de países do Velho Mundo (CARVALHO, 1999).

A Casa da França realizava, além da exibição, fóruns de debates cinematográficos (ALCÂNTARA, 1999). A primeira sessão do Clube de Cinema da Bahia foi realizada no auditório da Secretaria Estadual de Educação, não apenas por causa do auditório, mas também por causa da existência de aparelhos de projeção naquele espaço, o que nos faz supor que o órgão já utilizava tal maquinário para fins educacionais em outras ocasiões. O Centro de Estudos, Pensamento e Ação/CEPA, realizava, no final de década de 1950, muitas ações de estímulo ao cinema (GOMES, 1997). Entidades de classe, como aquelas ligadas aos comerciários, promoviam sessões de cinema. O *Jornal A Tarde*, de 14 de junho de 1950, traz a seguinte nota:

A Associação dos Empregados no Comércio da Bahia vem proporcionando ao seu distinto quadro social e à elaboração classe comerciária, em colaboração com o Sesc (Serviço Social do Comércio) noitadas recreativas com a exibição de filmes cinematográficos, aos sábados, estando, assim, coroado de êxito (p. 4).

O projeto de funcionamento do Teatro Castro Alves, cujas obras ficaram prontas em 1958, incluía a realização de projeções cinematográficas em suas programações como elemento participante das iniciativas de modernização de Salvador. O Centro de Estudos Afro-Orientais/CEAO, concebido em 1959, utilizava o cinema regularmente em suas atividades, exibindo filmes que traziam a África e a Ásia como temas. O CEAO divulgava suas sessões cinematográficas em publicações como o *Jornal da Bahia*, *Estado da Bahia* e *A Tarde*. Tais engates entre cinema e atividades de formação cultural e educacional tiveram lugar durante toda a década de 1950 e início dos anos 1960, perpassando vários espaços sociais. Mas o lugar, por excelência, de experimentação dessa nova

sensibilidade em torno da experiência da sétima arte teria sido o Clube de Cinema da Bahia. Ao agrupar pessoas não apenas para assistir filmes, mas para realizar a leitura das obras cinematográficas e debater sobre elas e, ainda, ao manter a frequência regular de centenas de pessoas às sessões com este caráter de reflexão, o Clube de Cinema Bahia colocou em funcionamento uma vivência moderna da sétima arte no mesmo movimento em que se integrava à modernidade almejada em sua volta ou, pelo menos, às iniciativas que pretendiam fazer o progresso urbano-industrial chegar à cidade. Foi a adesão do clube às demandas da época e a ambiência favorável à formação de uma sensibilidade para a reflexão e/ou para a participação das mudanças implementadas ou desejadas que tornaram esta experiência singular e marcante para tantas pessoas. Foi, ainda, no Clube de Cinema, que a possibilidade de tornar o cinema um meio de pensamento, expressão, criatividade e trabalho se transformou em uma opção real para muitos agentes da cidade de Salvador, incluindo o grupo que nos propusemos a analisar.

Há indícios, também, de estímulo para ações aliando cinema e educação nessa perspectiva moderna em outros espaços. Uma delas envolveu Walter Silveira que, em 1952, foi relator de uma Comissão de Cinema Educativo, que propôs a criação de um Serviço de Cinema para a Prefeitura de Salvador, tendo como eixos a implantação de



Fonte: Arquivo CEAO

um cinema fixo para o povo, no Teatro Guarani, e a realização de exibições móveis nos bairros populosos da cidade. Segundo a proposta apresentada, o plano deveria ser executado pela gestão do prefeito Osvaldo Gordilho, com o apoio da Aliança Cultural Franco-Brasileira, do Consulado Americano, distribuidoras de filmes e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)<sup>12</sup>. O objetivo, textualmente citado no plano, era educar as massas através do cinema. O que se apreende do registro reduzido da reunião entre a Comissão de Cinema Educativo e um grupo de dirigentes do Poder Público é que providências seriam tomadas para dotar o Teatro Guarani de condições adequadas para a projeção de filmes e para o estudo dos bairros que seriam atendidos pelo projeto, tendo como critério básico o fato deles serem mais distanciados e de populações menos favorecidas, educando-as no gosto pelo cinema de boa qualidade (DIAS, 2006). A crença no potencial educativo do cinema era um traço das práticas do crítico. Em 1961, acreditando que o cinema é um dos mais importantes fatores de economia e de cultura de nosso tempo, defendeu o uso dos filmes com ênfase educativa, como se observa no trecho transcrito a seguir.

Urge que se tenha consciência do problema. De um lado, para que se perceba a necessidade de transformar a produção de filmes num fator de desenvolvimento. Do outro, para que se compreenda a exigência de tornar a qualidade dos filmes num fator de educação<sup>13</sup>.

O uso do cinema como elemento de uma formação cultural diferenciada, moderna e dada à reflexão espalhou-se por outras instituições e Walter da Silveira, que costumava dar palestras e realizar comentários de filmes em algumas escolas da cidade, teve papel importante na difusão dessas novas relações com a sétima arte, influenciando, sobretudo, os jovens. Orlando Senna assistiu alguns comentários do já renomado crítico realizados no Colégio Maristas e destaca sua competência na

---

<sup>12</sup> O Instituto Nacional do Cinema Educativo foi criado em 1937, no Governo Getúlio Vargas, para promover e orientar a utilização do cinema como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação em geral. Uma de suas figuras centrais foi o cineasta mineiro Humberto Mauro, que dirigiu centenas de curtas-metragens. O Ince funcionou até 1966, quando foi absorvido pelo então recém-criado Instituto Nacional de Cinema, tendo sido a mais sólida experiência de cinema educativo no Brasil. Foram produzidos mais de 350 filmes pedagógicos e científicos.

<sup>13</sup> Fragmento de artigo de jornal registrado em Dias, José Umberto. Walter da Silveira. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti Editora e Publicações Ltda, 2006. Vol. 2, p. 206.

realização das leituras das obras cinematográficas (LEAL, 2008). Em 1951, ano da realização do primeiro festival de cinema que se tem notícia na Bahia, também organizado por Walter da Silveira, o cineasta e historiador Alex Viany, convidado do evento, fez uma palestra no Colégio Central, algo que produziu forte impacto entre alguns indivíduos que já vinham vivenciando a ambiência do cineclubes com regularidade. Este é o caso, por exemplo, de Guido Araújo, à época, aluno do Central. Em seus relatos, Guido relembra a ocasião: “Nosso colégio convidou Alex para fazer uma palestra, então aí eu tive uma oportunidade como estudante de ouvir a palestra do Alex de perto, e então ele passou a ser pra mim naquela época uma referência”<sup>14</sup>.

A Igreja Católica, desde a perspectiva desse estudo, também pode ser considerada como integrante dessa rede na qual o cinema comparecia como atividade privilegiada no âmbito da cultura. Já portadora de uma longa tradição em coisas do cinema em todo o mundo e no Brasil (ALMEIDA, C., 1999), a relação entre cinema e Igreja Católica, na Bahia, pode ser observada desde a implantação de salas de exibição até o desenvolvimento de uma série de ações de caráter educativo. Uma de suas expressões foi o interesse dedicado ao cinema pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, uma das mais tradicionais em funcionamento no Estado<sup>15</sup>. No informativo quinzenal editado por quase 60 anos pela Ordem, intitulado *Mensageiro da Fé*, estão presentes vários editoriais, artigos e reportagens sobre os comportamentos sócio-culturais vivenciados pela sociedade baiana na primeira metade do século XX. No conjunto de jornais arrolados para esta pesquisa, relativo aos anos 1950, mantido pelo Convento de São Francisco, chama atenção a quantidade de textos referentes ao cinema, com considerações sobre aquilo que era considerado, pelos religiosos, como dilemas e perigos apresentados pela sétima arte. Tais observações apareciam conjugadas com críticas ao estilo moderno de vida em voga na Salvador de então e demonstra a luta das instituições em torno da determinação dos sentidos considerados legítimos no uso dos bens culturais.

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada em 8 de outubro de 2008.

<sup>15</sup> A Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi fundada ainda nos tempos de São Francisco, na Itália, no século XIII, por seguidores do religioso. Na Bahia, a formação da Ordem Terceira se deu em 4 de setembro de 1635 e a construção da Igreja e dependências iniciou-se em 1702. Desde o período colonial, desenvolve ações de catequese, instrução, assistência espiritual e auxílio material para os mais necessitados. Chegou ao século XX gozando de boa reputação entre a sociedade baiana. Mantém, desde sua fundação, a tradição em aliar a vida religiosa com preocupações temporais (CASIMIRO, 1996).

A crônica *Lenda Moderna?*, publicada em novembro de 1951, assinada apenas pelas iniciais C.L.M., é um exemplo da atenção prestada ao cinema por setores da Igreja Católica e suas tensas conexões com a modernidade, os bens culturais vinculados aos



meios de comunicação e entretenimento e seus impactos no comportamento dos fiéis. O texto desperta interesse, em primeiro lugar, pelas personagens escolhidas para narrar os perigos supostamente encontrados na experiência do cinema e para alertar sobre a vigilância que os cristãos deveriam ter com os filmes: dois demônios. Segundo a crônica, ao assumirem formas humanas, os demônios passeavam na Avenida Oceânica, que pode ser vista como um dos símbolos da modernização urbana de Salvador, e discutiam sobre o uso das exibições de

cinema como estratégia para captar almas. O texto começa assim:

Dois demônios passeavam na Avenida Oceânica da capital. Modernos e elegantes, dispensavam os chifres, a cauda, as garras e outros apetrechos teatrais. Aos transeuntes custaria até descobrir nos dois cavalheiros a identidade real: maus espíritos em formas humanas. Adaptados ao tempo acomodavam-se aos modos elegantes da linguagem, nos gestos, no próprio traje. Para conseguir maior sucesso haviam americanizado os nomes. Mister James Meyer possuía dois cinemas monstros, Mister Goldaman enchia a cidade de revistas, romances de toda sorte literatura duvidosa. “Caro Mister James estou vendo que seu negócio prospera”, observou o companheiro olhando para o reclame luminoso do cinema. Ora em cores vermelhas ora no amarelo vivo, lia-se na fachada do cinema: “Assassínios, amores, sensação”. As massas acotovelavam-se disputando as últimas entradas e filas enormes tinham que aguardar a derradeira exibição das 21 horas (*Mensagem da Fé*, 1951, p.4).

Para além do corte ideológico-religioso, o texto evidencia também a importância do cinema no cotidiano de Salvador, o qual atraía milhares de pessoas às salas de projeção. Essa frequência maciça ampliava o potencial dos efeitos danosos dessa prática cultural, na opinião da Igreja, dentre eles, o afastamento das missas e a corrupção das

almas dos fiéis por meio da exibição de conteúdos imorais. O cronista compara o cinema com um culto e revela ‘as estratégias do demônio’ para conquistar público.

Eis o segredo: no cinema também há um sacrifício como na igreja, embora aqui não se sacrifique ao Todo-Poderoso, mas sim a nós. Aqui reina um certo culto e rito de silêncio respeitoso, uma penumbra misteriosa; sobre o altar da tela branca corre sangue, sangue, sangue. Duas horas de enlevo e fantasia e tudo isso com a única finalidade de despovoar as igrejas verdadeiras. Eis o motivo porque lanço as novidades mais atraentes nas manhãs dominicais, quando os sinos convidam para as missas (*Mensageiro da Fé*, 1951, p. 4).

A escrita de textos como *Lenda Moderna?* faz parte de um conjunto significativo de ações da Igreja Católica com o objetivo de aliar cinema e evangelização, opondo filmes comerciais a filmes considerados cristãos. A Igreja, nessa época, mantinha estudos sobre os problemas relacionados ao cinema e realizava atividades educativas para instruir os católicos a assistirem bons filmes, iniciativas que, a nosso ver, constituíam estratégias para a captação e a educação de fiéis, traduzidas no esforço de envolver a sétima arte em uma experiência religiosa. Um dos pontos altos da ação da Igreja nesse tema foi a chegada ao país, na década de 1950, da Organização Católica Internacional do Cinema (Ocic), por meio do Centro de Orientação Cinematográfica, em Belo Horizonte, Minas Gerais, sob a responsabilidade do Padre Guido Logger (GUSMÃO, 2007). As ações da Ocic irradiaram-se por diversas paróquias do Brasil e o próprio Padre Guido, religioso que aliava preocupações teológicas com o amor à sétima arte, chegou a publicar um texto no quinzenário da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia intitulado *O que fazem os católicos no cinema?*<sup>16</sup>

O cinema dirige-se a espectadores e, entre esses, encontra-se um grande número de fiéis. Também sobre esses tem o cinema um grande poder de influência pela sua força de persuasão, que aqui não podemos detalhar mais. Esses fiéis têm o direito, tanto quanto os outros, de encontrar no cinema um meio de diversão que não choque naquilo que lhe é mais sagrado, que não falsifique idéias fundamentais sobre o sentido da vida (*Mensageiro da Fé*, 1958, p.4).

---

<sup>16</sup> O artigo foi publicado em duas partes: a primeira na última quinzena de dezembro de 1958 e a segunda no dia 1º de janeiro de 1959.

Ao longo dos textos publicados no quinzenário, nos anos 1950-60, pela Ordem Terceira de São Francisco da Bahia, é possível perceber articulações e tensões na relação entre a Igreja e o cinema. Se ela reconhecia a importância da sétima arte, inclusive sua utilidade para o fortalecimento da fé cristã e até para a conversão de não-católicos, por outro lado, deixa entrever a preocupação da Igreja com os meios de comunicação e entretenimento e a influência destes na constituição da moral dos indivíduos. É possível, mesmo, perceber a disputa que a Igreja Católica travava com diversas instituições, pela formação das almas, num contexto sócio-histórico cada vez mais marcado pelos processos modernizadores em funcionamento na Bahia. Mas, ao apontar os perigos existentes nos meios de comunicação e entretenimento colocados à disposição dos indivíduos, a Igreja não renega totalmente a modernidade. Na encíclica *Sobre a Cinematografia, a Rádio e a Televisão - Miranda Prorsus*, lançada em 1957, por exemplo, o Papa Pio XII declarou que o cinema, juntamente com o rádio e a televisão, podem se constituir em nova e eficaz forma de promover a cultura no seio da sociedade moderna. A recomendação papal serviu de inspiração para os franciscanos envolvidos no apostolado do cinema na Bahia que, comprometidos com a formação cultural dos fiéis, foi ecoada em várias edições do *Mensageiro da Fé*.

Se considerarmos que a Igreja Católica era responsável pela manutenção e direção de diversos colégios importantes em Salvador e que sua inserção na vida social de uma cidade com fortes laços com a instituição ainda era grande na década de 1950, sua atuação nas coisas de cinema comparece como um dos pontos importantes na extensa trama disposta no âmbito da sétima arte. Embora não possamos assegurar resultados duradouros da influência das ações católicas na formação cultural do grupo abordado, a Igreja teve lugar nos aprendizados obtidos por alguns dos indivíduos aqui trazidos, como é o caso de Guido Araújo e Orlando Senna. Guido conta que foi, aos 16 anos de idade, no Colégio Maristas, que começou a interessar-se efetivamente por cinema<sup>17</sup>. Também foi como interno no Colégio Marista Nossa Senhora da Vitória, no bairro Canela, que, em 1951, Orlando descobriu a prática que constitui o cerne de um cineclubes.

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida à pesquisa em 11 de março de 2009.

Um professor que historiava sobre o filme, quando, onde, como, por quê, por quem foi feito; víamos o filme, o professor fazia uma análise (artística, histórica, social, a depender, mas também e sempre moral) e promovia-se o debate. Acontecia às sextas-feiras à noite e chama Cine Fórum. A programação era naturalmente tendente aos valores religiosos católicos, a uma cataquese elevada, mas sem perder o foco na linguagem, no estudo da linguagem, que era oficialmente o objetivo dessas reuniões. Isso abria o leque para filmes como *A Paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, *The Kid*, de Chaplin, *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica. Me lembro dos filmes porque anotava.<sup>18</sup>

O reconhecimento de Orlando Senna e Guido Araújo à participação da Igreja Católica na formação de seus gostos pelo cinema coaduna-se com algumas investigações que apontam que a instituição não pode ser vista apenas sob o ângulo da censura cinematográfica e da interdição da fruição da sétima arte (SANTOS, R., 2009). Tendo sob sua direção importantes colégios e uma rede de salas de cinema não desprezível, podemos considerar que, por meio da mediação da Igreja, uma série de informações e novidades que circulavam pelo mundo chegou aos jovens baianos por meio de sua atuação. As salas de cinema católicas existentes, por exemplo, eram em número suficiente para concorrer com a rede comercial laica e, muitas vezes, por um esforço das congregações que as conduziam, suas programações chamavam a atenção pela qualidade dos filmes, inclusive da crítica especializada, chegando a ganhar prêmios.

Ao final dos anos 1950, o Guarani dividia com o Excelsior o lugar de primeiro cinema de Salvador. Localizado na Praça da Sé e administrado pela Congregação Mariana, o Cine Excelsior apresentava, à época, segundo uma parte da crítica especializada, a melhor programação cinematográfica da cidade, o que lhe valeu o título de “Campeão de 1959” (CARVALHO, 1999, p. 174)

Os jovens do grupo que aqui estudamos, ao freqüentar o circuito de cinema de Salvador, também assistiam as programações das salas católicas. Podemos então especular que o cinema fez parte da extensa rede de circuitos e lugares culturais que favoreceu o surgimento de novas formas de comportamentos, sensibilidades e modalidades de saberes e fazeres com potencial formativo cultural e que passaram a orientar as reciprocidades e os trânsitos dos indivíduos na ambiência sócio-cultural

---

<sup>18</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro *Orlando Senna: o homem da montanha* (2008). P. 58

soteropolitana. Sob o ângulo das dependências mútuas entre os indivíduos, podemos pensar que o potencial de aprendizado e as maneiras de valoração da vida experimentados pelos membros do grupo aqui analisado estão ligados às redes nas quais estavam inseridos. “Nestes movimentos, comunicam-se significados, que são recebidos, reprocessados e recodificados” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 43) e que, de acordo com a proposta desde estudo, conformam memórias sociais. Pensamos então, a partir da angulação teórica disposta nos cruzamentos entre formação cultural, aprendizados sociais e memória, que Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando estavam inseridos numa rede cultural com instituições de diferentes perfis, como a Universidade, o Clube de Cinema, a sorveteria A Cubana e a Igreja Católica, atravessada por uma atmosfera modernizadora – nas tensões com o antigo -, cujos processos de significação estavam irremediavelmente ligados ao âmbito da cultura.

É intrigante verificar como [Glauber] pôde ter acumulado tão vasta cultura cinematográfica numa época – como a década de 50 – em que se sentia absolutamente livre e alegre para a vida, mantendo uma vida boêmia de certo modo intensa para um rapaz de sua idade, reunindo-se com os amigos em locais que os atraíam quase todos os dias, como a Cubana, os bares Zozó, Brasil e Cacique, a livraria Civilização Brasileira, na Rua Chile, o órgão municipal de turismo, Sutursa, aonde ia para conversar com seu amigo, o escritor Vasconcelos Maia, o Clube de Cinema da Bahia, as Artes Gráficas – uma pequena empresa que renovava o processo de edição de livros de arte – as redações do Jornal da Bahia e do Diário de Notícias, nas quais trabalhou, a *cave* existencialista Anjo Azul, as sedes estudantis da ABES e da UEB, o curso pré-vestibular da família do professor Machado Neto, além das visitas noturnas às meninas do Pelourinho e do Maciel. Ao lado de tudo isso, a Faculdade de Direito, com sua revista Ângulos, da qual foi redator e colaborador, a participação no movimento político-estudantil da capital baiana e a presença, pelo menos uma vez por semana, nos encontros do CEPA (GOMES, 1997, p. 75).

O que o autor não atenta, ou pelo menos não deixa explícito, é que pode estar justamente aí, nessa constelação de espaços culturais e na rede humana que a constituiu, a chave para pensarmos a formação cultural não apenas de Glauber Rocha, mas também de Rex Schindler, Hamilton Correia, Guido Araújo, Roque Araújo, Geraldo Sarno, Orlando Senna e de outros agentes sociais que faziam parte desse circuito artístico-intelectual. A aposta desse estudo é que as experiências culturais dispostas nessa ambiência tiveram forte caráter associativo, favorável ao desenvolvimento de sociabilidades, que marcaram as trajetórias de vida. Como lembra Velho, ao recuperar

aspectos do pensamento de Simmel, a sociabilidade implica a “valoração das amizades, dos encontros, das reuniões, despedidos de um caráter mais instrumental” (2006, p. 19). Nesse sentido, os movimentos culturais, os encontros nos diversos tipos de reuniões, no Clube de Cinema e nos outros lugares culturais destacados nessa parte da pesquisa, realizados sem conseqüências programadas, constituíram e reforçaram laços de amizade, estimas e afetos, e isto leva-nos a pensar no desenvolvimento de uma determinada forma de associação e sua expressão em uma sociabilidade qualificada favorecida por uma ambiência em que predominava o horizonte da arte e sua conjugação com os conteúdos da modernização soteropolitana.

Tal sociabilidade parece ter produzido impactos nas subjetividades dos indivíduos entretidos nesta ambiência ao ponto das vivências no âmbito da cultura terem se tornado um traço deste grupo. Ao manejar os relatos dos agentes, podemos pensar, ainda, que a rede cultural na qual Hamilton Correia, Rex Schindler, Guido Araújo, Roque Araújo, Geraldo Sarno, Glauber Rocha e Orlando Senna estavam inseridos, aguçou seus gostos e escolhas, dando sentido às suas vivências e às conseqüências delas em seus percursos de vida. Nesses termos, a explicação para a existência de um talento como o de Glauber Rocha, por exemplo, pode estar situada menos na solução de um gênio individual do que na complexa rede cultural na qual estava inserido. Como demonstra Elias (1995), embora não possamos explicar, por completo, a existência de certos indivíduos com extraordinários dons artísticos, é necessário pensar nas tramas sócio-históricas que favorecem o surgimento de tais personalidades. Entre os caminhos possíveis para pensar o surgimento de uma geração cinematográfica na Bahia dos anos 1950, que inclui uma figura exponencial como Glauber Rocha, esse estudo busca apontar a ambiência cultural de Salvador como um fato que contribuiu para a formação do grupo, ao favorecer as experimentações artísticas e criar as condições de possibilidade sem as quais mesmo um gênio criativo não poderia ter se desenvolvido.

Desde aqui, apontamos o lugar da memória naquilo que tal noção contribui com a compreensão das maneiras como diferentes grupos sociais afirmam-se e distinguem-se frente a outros, pois, trata-se de perceber como, no curso de sua trajetória, o grupo estabeleceu uma formação sócio-discursiva sobre a especificidade e o destaque de suas experiências, atualizando, continuamente, no exercício de suas práticas e visões de mundo, os significados complexos das suas vivências no âmbito da cultura. O tema da

memória, dado o seu caráter multimodal e com significativa repercussão no mundo contemporâneo, exige um recorte analítico mínimo, já que o debate sobre tal fenômeno atravessa séculos de história. No marco analítico aqui mobilizado, situado no âmbito da teoria social, a memória é pensada como uma forma de compreensão da relação humana com o tempo, como um dispositivo sócio-psíquico que regula os conjuntos de esquemas de saberes e práticas presentes nos indivíduos e grupos (FARIAS, 2008b), ampliando o fundo de conhecimentos da humanidade. A lembrança e o esquecimento são, sob essa perspectiva, regimes da memória, essenciais para o acionamento desses esquemas/experiências. Estamos cientes que, longe de indicar uma síntese ou conceituação definitiva da noção, esta opção teórica é uma entre tantas possibilidades de abordagem e apontamos, desde aqui, a impossibilidade de realizar, nesse estudo, uma história conceitual da memória.

Podemos encontrar distintas reflexões sobre a memória em diferentes épocas e pensadores, num longo percurso histórico, que vai dos escritos da Antiguidade às teorias contemporâneas. Inicialmente, o interesse despertado por este tema pode nos conduzir, como em tantos outros campos do saber ocidental, à Grécia. No período arcaico, a memória era uma das divindades do panteão grego, *Mnemosyne*, abrangendo as noções do tempo e do *eu* (VERNANT, 1990), categorias relevantes para os desenvolvimentos das reflexões filosóficas. Mais tarde, em Aristóteles, temos, grosso modo, a memória encerrada na noção do tempo passado que, diante de técnicas mnemônicas, poderia ser recuperado (RICOUER, 2007). Durante o Renascimento, a memória foi associada à idéia de espaço, constituindo uma forma de compreensão das estruturas que ordenavam o mundo. Já a partir do século XVII, os modos como os homens passaram a lidar com a memória transformaram-se bastante, derivando em vários significados, entre eles, o de elo entre o passado e o futuro (SANTOS, 2003).

Embora seja ontológica ao ser humano, enquanto uma função que se vive e se sente, a memória, como categoria de pensamento e, na atualidade, um bem de compreensão com importante papel nas relações sociais, pode ser vista como um dado sócio-histórico que, ao mesmo tempo, surge nos processos sociais e nos ajuda a entendê-los. O aparecimento da categoria como uma preocupação não apenas filosófica, mas também histórica, social e psicanalítica, está ligado à modernidade, juntamente com os esforços de ordenação e doação de novos nexos de sentido característicos desse

tempo e que trouxeram consigo novos modos de sentir e existir (BAUMAN, 1999). Segundo Farias (2008b), a memória, associada à modernidade, passou a cumprir um importante papel na regulação do que pode/deve ser lembrado ou esquecido, com relevância na formação nacional e nos processos civilizadores do Ocidente, fundamentando os temas da unidade, as noções de identidade e os conceitos de cultura. A memória, nesse sentido, é intrínseca à noção de simbólico e passa a informar a maneira mesma como compreendemos as coisas, qualificamos as experiências, transmitimos os atos e os produtos do conhecimento, vivemos as permanências e as mudanças nas dinâmicas sócio-históricas e pensamos o futuro. Isso se traduz tanto nas figurações sociais quanto nas teorizações intelectuais a respeito da relação com o passado e com o devir histórico.

A importância da noção da memória pode ser assinalada com a contribuição de Halbwachs (2006), considerado um divisor de águas na discussão do tema, ao incorporar a categoria à teoria social. O autor apontou novas possibilidades sociológicas para o estudo da vida cotidiana, situando a questão da lembrança nos contextos sociais. Ele estabelece o conceito de memória coletiva e nos apresenta a idéia de “quadros de memória”, referindo-se às relações interpessoais e geracionais que vão tecendo teias de lembranças, repletas de significados, e que definem o que deve ser lembrado e esquecido. Ainda de acordo com a teoria formulada por Halbwachs, há uma interdependência entre o indivíduo que lembra e os estímulos grupais (Família, Igreja, Estado, classes, grupos sociais diversos) para a lembrança e o esquecimento. Essa perspectiva teórica leva à compreensão de que

mediante esse fundo comum de lembranças, e graças às interações sociais necessárias para fixá-las, ordená-las hierarquicamente e voltar a evocá-las, a memória coletiva contribui com a coesão social e a identidade social (SCHÜTZ *apud* MONTESPERELLI, 2004, p. 14 – tradução nossa).

Embora fundamentais para o pensamento social, ao demonstrar a importância das estruturas coletivas nas formas individuais do lembrar, os estudos de Halbwachs apresentam, na visão de Santos (2003), limitações significativas no que diz respeito, de um lado, à relação entre passado e presente, pois na visão do sociólogo francês o

passado só se torna compreensível a partir das construções sociais do presente, e por outro lado, ao manter a antinomia, comum nas Ciências Sociais da primeira metade do século XX, entre indivíduo e sociedade, ao priorizar um dos eixos nas análises teóricas.

A partir da década de 70, cientistas sociais procuraram resolver as antinomias entre indivíduo e sociedade através de sínteses teóricas que integravam práticas a estruturas sociais, bem como através de abordagens compreensivas que tratavam as memórias coletivas como textos simbólicos a serem interpretados. Memórias passaram a ser compreendidas a partir de estruturas coletivas, processos interativos, práticas reflexivas e construções sociais, sem que estas perspectivas teóricas fossem consideradas excludentes (ibid., p. 23).

Os novos estudos que começaram a ser realizados nas últimas décadas do século XX abrem caminho para pensar a memória em sua relação com as práticas reflexivas e as interações sociais no seu caráter plural; na sua capacidade criativa; na sua condição de construção simbólica, enquanto resultado de conhecimentos adquiridos, ao ponto de se tornar uma obsessão cultural (HUYSSSEN, 2000).

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação, construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma (SANTOS, 2003, p. 25-26).

Nesse sentido, a memória está entre os mais caros valores associados ao ser humano, pois regula os aprendizados e as experiências transmitidas e negociadas por meio dos vínculos entre as pessoas e destas com o passado. Ultrapassando o corpo, a mente e as sensações, a memória é, ainda segundo a autora, resultado de si mesma, objetivada tanto nas práticas corpóreas quanto nos suportes exteriores que nos cercam. A memória, desde essa concepção, não é apenas algo momentâneo, como são os regimes da lembrança e do esquecimento que a constituem, mas traços permanentes da vida individual e social, ainda que não tenhamos consciência disso. A definição de memória, então, escapa a explicações restritivas, recusa campos específicos, permeando

as interseções entre corpo/mente, razão/emoção, indivíduo/sociedade. Nesse sentido, importantes teóricos, de diferentes campos das ciências humanas, contribuiram com o aprofundamento da noção de memória, ampliando e atualizando os seus significados, ao ponto de torná-la, a uma só vez, objeto, sujeito e método do conhecimento, instaurando teorias e itinerários intelectuais sobre o tema.

A memória social é responsável pela estruturação dos sistemas sociais, ou seja, pelo estabelecimento e manutenção de padrões interativos e institucionais, subjazendo também a operações técnicas e científicas. Ela inclui reminiscências, atitudes e sentimentos, regras sociais e normas, padrões cognitivos, o conhecimento científico e tecnológico e assume formas ideais e materiais que se encontram imbricadas e só podem ser separadas analiticamente (DOMINGUES, 1999, p. 37).

Tomar o estudo da memória a partir desse referencial é ter em mente seu caráter multimodal e os diferentes terrenos em que ela está presente, a exemplo da linguagem, da afetividade, da sociedade, da cultura e do desenvolvimento. Retomando a definição da memória enquanto dispositivo sócio-psíquico, mobilizada nesse estudo, pensamos que esse fenômeno pode estar presente tanto nos documentos, monumentos, rituais, comemorações, museus, arquivos e tradições, algo comum em uma série de abordagens, principalmente nos estudos situados no âmbito das relações entre história e memória (LE GOFF, 1996), mas também nos corpos, nas experiências e nos afetos. Isso é assim porque a expressão ‘sócio-psíquico’ revela uma relação de simbiose entre o social e o subjetivo, entre as dimensões cognitivas e afetivas de indivíduos e grupos. Nesse sentido, para falar com Farias (2009), a memória são modos de dizer que se inscrevem nos planos afetivos e valorativos dos indivíduos e nos saberes presentes no corpo e pelo corpo, produzindo narrativas que conectam atos e sentidos e que estão, dessa forma, na condição de manter e criar imagens de mundo que doam substâncias aos encadeamentos das experiências e das tramas sociais. Ao atuar na organização das vivências humanas, por meio de movimentos de seleção, descarte e ajuste, a memória converte-se em uma espécie de marco social fundamental à constituição, armazenamento, síntese e transmissão dos saberes simbolicamente produzidos em diferentes tempos e espaços.

A eficácia do cinema em inscrever-se em uma problemática da memória deve-se ao fato desta expressão lúdico-artística tornar-se um bem de compreensão com importância para determinadas relações sociais, constituindo-se como elemento fundamental aos trânsitos de interiorização e exteriorização de certos grupos sociais. Sua primeira ligação com o tema da memória pode ser observada no fato do cinema ser uma prática de inscrição corporal ao gerar determinados tipos de saberes que afetam os corpos de quem assume a condição de espectador ou de realizador de um filme. O saber incorporado, socialmente elaborado e apreendido, é sedimentado no corpo ou, dito de outro modo, é um tipo de inscrição que passa a fazer parte do acúmulo de experiências e conhecimentos do indivíduo e do grupo. Além disso, o cinema favorece outras relações com a memória ao deixar o domínio da insignificância e da indiferença para tornar-se um registro com força para, ao longo da vida, apresentar-se nas maneiras de entender, ser e estar no mundo de muitas pessoas. Enquanto dimensão presente nos movimentos de auto-compreensão dos indivíduos, conectando os elementos subjetivos aos processos sociais, este modo de pensar a relação entre cinema e memória é mais bem compreendido quando pensamos nesta última como

uma formação sócio-discursiva atualizada por situar os heterogêneos significados das práticas enquanto elementos internos ao seu domínio semântico e sintático. Para isto, considerando o modo tal como este construto lógico-simbólico se desenrola relacionalmente no espaço das posições socialmente construídas (FARIAS, 2006, p. 2).

Nesse sentido, o cinema comparece como um dos modos empíricos de tratar a memória, ao demonstrar como a sétima arte, na aliança entre o simbólico e as práticas, dispara estratégias de afirmação e distinção de diferentes grupos sociais, suscita fatores que organizam episódios cotidianos e participa das lutas e acomodações sociais. A experiência do cinema ainda revela seu potencial para a construção de narrativas que atualizam as teias de sentidos tecidas nas experiências e que religa os fios das gerações que vão legando conhecimentos e afetos às outras que vão surgindo no fluxo da história, apontando, novamente, para a força produtiva da cultura e dos seus bens e os efeitos destes nos movimentos que permitem realçar e apagar acontecimentos, idéias e sentimentos, forjando um horizonte comum às interpretações de vida. Embora de forma

não programada, o desenvolvimento sócio-cultural da figuração social particular na qual se constituiu a ambiência cultural de Salvador, dos anos 1950, vem atuando, por meio da memória, na coordenação das relações entre os indivíduos e nos usos que eles podem fazer, até os dias de hoje, dos sabres incorporados e dos prestígios advindos de tal experiência, com ênfase na formação cinematográfica, criando insumos capazes de modelar suas atuações sociais.

Assim, somos levados a encarar a sétima arte, para além de uma forma de representação e informação do mundo real ou de grafia do movimento, como um bem de ampla significação social. “O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida” (ALMEIDA, M., 1999, p. 56). Abordar a relação entre memória e cinema, a partir do escopo teórico-metodológico aqui mobilizado, é pensar nesta expressão lúdico-artística como algo com potencial para influenciar, de formas duradouras, afetos e maneiras com os quais as pessoas percebem, usam e transmitem saberes e fazeres realizados no âmbito da sétima arte e que também podem, por meio dos arranjos reticulares que constituem as relações sociais, influenciar outros vãos da experiência de um indivíduo ou de um agrupamento. É o caso do grupo analisado nesse estudo, em que a memória parece ser patente nas estratégias de integração simbólica entre os indivíduos que obtiveram parte importante de sua formação no movimento sócio-cultural durante a década de 1950, em Salvador, e que produziu efeito na coordenação de comportamentos e estimas geradas nas dependências mútuas encetadas na época de suas juventudes.

A memória, então, participa da construção social do grupo, ao favorecer a existência de formas comuns de imputação de sentido às práticas e visões de mundo dos sete rapazes aqui em destaque, intrínsecas à experiência, estabelecendo tanto consensos internos quanto marcas distintivas. A atualização dessa pretensa distinção do grupo é tanto mais presente quanto, no desenrolar dos anos, a imagem de um tempo ímpar de movimentação cultural e de singularidade da experiência é mobilizada nas performances desempenhadas por esses agentes tanto no âmbito público quanto no privado, presente nos relatos que propõem em relação às suas vivências. Esse fato é apreensível, por exemplo, no espaço das posições socialmente construídas por tais agentes e nas repercussões de suas trajetórias –pessoais e de grupo- na história do cinema baiano e no

imaginário artístico-intelectual da Bahia. Tal memória teria sido, então, na perspectiva desse estudo, possibilitada pelas interações dos cenários sócio-histórico e sócio-cultural da cidade de Salvador e seus agentes, resultando em conseqüências não programadas nos arranjos sociais, com influências, até os dias atuais, no desenho das relações do campo cultural baiano, gerando impactos, inclusive, na formulação de políticas públicas de cultura.

Em um mundo cada vez mais permeado pela idéia de cultura (CÁRCEL, 2005), do qual são provas desde as diversas correntes de interpretação no âmbito das Ciências Sociais, até os discursos, práticas e políticas públicas que norteiam esse tema, os agentes culturais comparecem como indivíduos habilitados para, não apenas resgatar o que ficou em um tempo passado, mas para fazer falar e fazer refletir sobre o que ainda está na sociedade, sendo atualizado e re-atualizado nos saberes e nas práticas que orientam as expressões da vida. Nesses termos, pensamos que as experiências alocadas na constelação de lugares e expressões culturais e nas atividades no âmbito do cinema destacadas por essa pesquisa inscrevem-se nos corpos e nas idéias de Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando, orientando modos de vida e comparecendo, então, como uma modalidade específica de integração entre tais indivíduos, a partir de um tipo particular de educação – a cinematográfica –, o que demonstra, de um lado, o grau de diferenciação no qual se dispõe a esfera cultural no constructo social e, de outro, as formas pelas quais os consumos ligados ao cinema assinalam um estilo de vida ativo e uma força produtiva de gestos e visões de mundo.

Enquanto apresentação e representação da memória, os saberes e afetos arranjados por determinadas condições históricas deram aos agentes em foco os sentidos de suas condutas gerando efeitos tanto nas práticas quanto em suas opiniões. Entendemos que as lembranças que conformam os relatos coletados obedecem a alguns esquemas conscientes e a sistemas pessoais de interesses e conveniências de diversas ordens. Mas acreditamos que há muito, em suas próprias práticas, fruto de saberes incorporados, sobre o qual eles não refletem ou não se dão conta, porque, ao longo da vida, transformou-se em uma segunda natureza, uma segunda pele, que eles carregam no desenrolar da vida e cuja existência interfere em seus trabalhos, em suas visões de mundo, nos modos como transitam nos grupos que compõem a ambiência cultural de Salvador e outros espaços necessários a sua reprodução social.

### 3 - Cinema e aprendizado social

*Eu creio na imagem... Na imagem todo-poderosa.  
Que constrói o movimento. Que cria ritmo. Que revela a alma.  
Vinicius de Moraes*

Imaginemos que estamos em uma sala de cinema: a tela brilha, a luz se apaga e... um mundo de possibilidades começa a existir! É plausível pensar que, no curto espaço-tempo que se estabelece entre um filme e um espectador, sentidos de diversas ordens são construídos e incorporados aos modos de orientação da vida, pelo menos para aqueles indivíduos que vivem essa prática com certa regularidade. Do mesmo modo, outras práticas relacionadas ao cinema, desde as mais técnicas exigidas pela realização de um filme - como a iluminação, a sonorização ou a edição - até aquelas traduzidas na crítica cinematográfica ou na cinefilia<sup>19</sup>, proporcionam e mobilizam aprendizados. Mas a aprendizagem que se quer perseguir aqui não tem a ver com aquela, mais comum, que vê o cinema como um instrumento didático/pedagógico no dia-a-dia da escola. A intenção é pensar no processo de formação dos indivíduos pelo cinema em vários ambientes de consumo, tendo como principal exemplo o cineclube, a partir do seu nexo com a cultura e com a memória e com as maneiras como determinadas práticas transformam-se em *habitus sociais*<sup>20</sup>, em saberes que estão presentes nos corpos, nos pensamentos, nas percepções e nas ações, até mesmo de maneira não refletida por seus agentes.

Ladeado pela noção de formação cultural de Williams (1969) e pela idéia de dinâmicas de aprendizados, apreendida nos estudos de Elias (1993), essa análise parte da compreensão de que os processos formativos ou, dito de outro modo, as formas de percepção, incorporação e transmissão das vivências que norteiam as práticas e as emoções dos agentes sociais, se dão nas tramas constituídas entre os indivíduos, ou seja,

---

<sup>19</sup> De acordo com Macedo (2008), foi o cineclubismo francês que deu origem ao termo cinefilia, que traduzia engajamento e amor ao cinema, e que marcou profundamente as décadas do pós-II guerra na França, se propagando por todo o mundo.

<sup>20</sup> Embora seja notória a elaboração de Bourdieu (2006, p.162-164) à noção de *habitus*, optamos aqui pela concepção de Elias (1995), para quem o *habitus* social compreende o elenco de disposições para o pensamento e a ação.

no fato das pessoas viverem juntas sob determinadas condições materiais e simbólicas; nos fluxos entrelaçados da vida; nos usos e na frequência às experiências culturais e nos modos de vida dispostos em determinadas estruturas sociais que geram possibilidades de aprendizados. Nesses termos, podemos abordar o ato de aprender como algo amplo que “se instala dentro de um domínio propriamente humano de trocas: de símbolos, de intenções, de padrões de cultura e de relações de poder” (BRANDÃO, 2007, p. 14). Entre as dimensões dispostas no domínio das experiências humanas encontram-se aquelas de cunho cultural, compreendidas aqui como instantes dos modos de vida que dão significados aos discursos, práticas, gostos, estilos de vida, afetos. O manejo das noções de aprendizado social e de formação cultural tem a intenção de refletir sobre os processos formativos e as estratégias de aprendizagem dispostas na experiência do cinema com potencial para modular comportamentos e visões de mundo.

Cultura e aprendizado social são, nessa trilha, termos compreendidos como dimensões entrelaçadas na teia social, interagindo em diversos níveis e atuando nos processos de significação, com efeitos nos corpos e nos pensamentos, no econômico e no simbólico, nos indivíduos e nas coletividades, conformando a memória que orienta os fluxos da vida. Aqui, podemos refletir sobre a cumplicidade das noções de cultura, memória e aprendizado. O tema da memória parece indissociável da produção e reprodução do saber, pois, enquanto dispositivo sócio-psíquico, podemos dizer que a memória regula os aprendizados sociais ocorridos nas experiências e incorporados pelos indivíduos. Nesse amplo fundo de conhecimento que é a sociedade, em que cultura, memória e aprendizado se dispõem de forma relacional, buscamos privilegiar uma expressão da cultura, qual seja, o cinema e suas dinâmicas, pois, como afirma Williams,

conhecer, ainda que apenas parcialmente, um grupo qualquer dos processos de vida, põe-nos maravilhados ante a sua extraordinária variedade e complexidade. Conhecer, ainda que apenas em parte, a vida do homem, põe-nos maravilhados ante a extraordinária variedade de suas manifestações e a grande fertilidade de suas criações (1969, p. 345).

As manifestações e criações dos homens estão intimamente conectadas com seu tempo histórico. Assim, quando falamos dos modos de vida que o tempo ao qual

chamamos modernidade proporcionou e continua a proporcionar, somos levados a prestar atenção à presença e à importância dos bens e das experiências culturais – tanto nos seus aspectos materiais quanto nos simbólicos – nos arranjos sociais e no papel que estes desempenham nas formas de aprendizado social e de transmissão de conhecimentos em vários agrupamentos humanos. No caso específico do cinema, Benjamin (1994), nas primeiras décadas do século XX, já nos falava do seu impacto nas maneiras de percepção e reação do cotidiano das massas e no lugar fundamental que a imagem teria na constituição de um novo *sensorium*. Essa análise nos leva a pensar que a sétima arte e suas dinâmicas – que vão do processo de criação de um filme e seus engates com o mercado, passam pelos manejos técnicos e deságuam nas relações com o espectador - participam da constituição de formas de ver e entender o mundo ou, dito de outra maneira, constrói sentidos. Concordamos, então, com Gusmão, quando diz que o cinema “viabiliza processos de aprendizagem, engendrando e resignificando práticas sociais de geração em geração” (2007, p. 54).

O esforço desse capítulo, então, será empenhado no sentido de analisarmos, mais detidamente, as maneiras em que se constituíram a educação cinematográfica posta em marcha no Clube de Cinema da Bahia, ou seja, acompanharemos a experiência do grupo de cineclubistas baianos dos anos 1950 para identificar os aprendizados obtidos por seus membros, cotejando a vivência do cineclubes com as redes nas quais esse espaço estava inserido e, ainda, com as possibilidades de formação na sétima arte dispostas em outros ambientes. A principal unidade de análise desse capítulo é formada por relatos do crítico, Hamilton Correia; do cineasta e professor, Orlando Senna; do organizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Guido Araújo; do produtor, Rex Schindler; do técnico de cinema e cineasta, Roque Araújo; e do cineasta e professor, Geraldo Sarno. Alguns desses depoimentos foram produzidos para essa pesquisa e outros foram colhidos em outras fontes como teses, livros e informativos. Essa última via foi utilizada, principalmente, no caso dos relatos de Glauber Rocha, falecido em 1981. Mobilizamos também depoimentos de agentes que não estão incluídos no grupo principal da pesquisa, mas que compõem, juntamente com ele, a rede de indivíduos constituída no âmbito dessa expressão lúdico-artística, na cidade de Salvador.

Em comum nas trajetórias desses indivíduos está o fato do Clube de Cinema da Bahia comparecer como lugar fundamental de aprendizado das coisas relacionadas à

sétima arte. Alguns, como Hamilton Correia e Guido Araújo, freqüentaram o cineclube desde sua primeira sessão. Os demais freqüentaram o espaço em diversos outros momentos, todos localizados, entretanto, nos anos 1950. A única exceção ao quadro, no que diz respeito à freqüência ao cineclube dirigido por Walter da Silveira, é Geraldo Sarno, que prefere atribuir o despertar de seu interesse por cinema à arquiteta Lina Bo Bardi que, por sua vez, está, também, ligada à ambiência cultural existente em Salvador naqueles anos. A escolha de Geraldo, apesar dessa exceção, tem dois motivos: o primeiro é o de demonstrar outras possibilidades de aprendizado pelo cinema em funcionamento na época; o segundo tem a ver com o fato de que Geraldo compôs essa rede de indivíduos que, afetados pela sétima arte, se dedicaram ao fazer cinematográfico, ligados pelas tramas possibilitadas pela vivência na cidade. Salientamos, ainda, que esse estudo não se deterá em aspectos detalhados das biografias, mas no sentido geral atribuído pelos agentes aqui destacados às suas experiências.

### **3.1 – Hamilton e Guido: formação do olhar**

Ao relembrar as mudanças ocorridas a partir do século XIX, no Ocidente, e seus impactos nos modos de vida e estruturação dos espaços e das formas de percepção do tempo de largas parcelas da humanidade, podemos pensar nas diferentes espécies de sociabilidades possibilitadas pelas condições históricas que se instauraram nas grandes cidades. Juntamente com a urbanização, o avanço da industrialização, das tecnologias e os novos arranjos estatais, para tomar apenas alguns elementos característicos dessa dinâmica histórica, cresceram também as oportunidades dedicadas ao tempo livre e ao lazer, como contrapartida à organização do trabalho. Podemos especular que, a experiência do cinema, novidade no fim do século XIX e início do XX, exigiu dos seus espectadores novos aprendizados para a fruição dos espetáculos imagéticos. Enfrentar filas, acomodar-se em uma sala escura, acompanhar as histórias narradas em um novo suporte técnico, desencadeou nas pessoas séries de movimentos corporais e emocionais específicos à situação. Talvez por isso, o poeta e crítico cinematográfico, Vinicius de Moraes, alertava, em um de seus textos, que “é preciso também saber ir ao cinema”

(1991, p. 25). O surgimento de profissões engendradas pela realização dos filmes exigiu formações específicas (GUSMÃO, 2007). Martín-Barbero e Rey, ao refletirem sobre a importância do cinema na formação de novos comportamentos, nos dizem que, na primeira metade do século XX, os mexicanos não iam “ao cinema para sonhar, mas para aprender a ser mexicanos” (2001, p. 35).

Quando se diz que as práticas acima descritas são situações de aprendizado está em discussão a proposição de que as experiências ligadas ao cinema são exemplos de aprendizagem processuais e informais, realizados nos próprios ambientes de produção e consumo de filmes, sem sistematizações específicas, incorporados pelos agentes que vivenciam suas relações com este específico bem cultural; com outros indivíduos em dependência nessas situações e com as condições sócio-históricas existentes em um tempo dado e que, por diversos meios, podem transmitir esses conhecimentos para outras pessoas. Na conexão entre cultura, memória e educação, o cinema pode ser visto, na condição mesma de entretenimento ou lazer, como uma experiência constitutiva das interações cotidianas, à medida que desenvolve processos de significação, fazendo com que indivíduos e instituições dediquem parte importante de suas existências às relações com a sétima arte. O processo formativo implicado aqui tem potencial para atuar, manter e transformar atitudes humanas preñes de significados. Por isso, pensamos que as expressões ‘processos de aprendizagem’ ou ‘processos formativos’ nos ajudam a abordar as maneiras como as pessoas apreendem, constituem e expressam suas experiências com o cinema, de modo relacional e dinâmico, nos fluxos sociais.

Nesse ponto, é-nos importante a idéia de dinâmicas de aprendizados, situada na teoria configuracional de Elias, ao lançar luzes à questão que articula aprendizagem social e experiência cultural a partir do cinema e seus ecos na constituição de memórias, pois, como afirma Leão, seus estudos abrem “caminhos para a compreensão da formação do indivíduo e suas implicações com as apropriações dos objetos da cultura” (2007, p. 10), ou seja, para os efeitos dos bens simbólicos nas organizações que os sustentam e nas vivências e tramas dos indivíduos e grupos. Na arquitetura teórico-conceitual de Elias (1993), os fenômenos da vida social podem ser compreendidos a partir das dinâmicas de incorporação e transmissão de aprendizados. Dessa perspectiva, os atos que possibilitam os saberes e fazeres se dão nos fluxos sociais nos quais os seres humanos estão imersos por meio das lógicas de modelação das disposições dos

indivíduos e das instituições. Aprende-se, socialmente, a aprender. Nesse ponto, se faz necessário chamar a atenção para o caráter processual e interdependente das relações entre os indivíduos e dos padrões de permanência e mudança da sociedade, de um lado, e o lugar do simbólico nas dinâmicas sociais e nos modos de organização da vida, de outro, presentes na teoria eliasiana.

Uma das dinâmicas do cinema que alia cultura, memória e aprendizado é aquela disposta no cineclube, prática que reúne grupos de pessoas interessadas em ver e discutir sobre filmes. Para verificar a possibilidade de tomar o cineclube como um objeto de conhecimento, apreendido na interface que conjuga modos de existência, de um lado, e lugar de convivência com potencial normativo, de outro, situamos essa experiência em um específico contexto sócio-histórico, localizado na cidade de Salvador, nos anos 1950 e 1960. Tal recorte temporal foi realizado por tratar-se de uma seqüência de anos decisiva para os aprendizados e a formação no âmbito do cinema do grupo aqui analisado<sup>21</sup>. O Clube de Cinema da Bahia parece ter participado desse cenário, ao favorecer novas relações de alguns indivíduos com a sétima arte, atravessado pelo ar de renovação que soprava em Salvador. Os relatos de agentes sociais que vivenciaram aquela ambiência poderão nos ajudar a avaliar tal hipótese, pois comparecem como veículos de um saber social inscrito tanto nas práticas quanto nas sensibilidades com as quais os indivíduos operam cotidianamente suas vidas. Essa experiência pode ser um bom exemplo de como os espaços sociais, atravessados por atos com ênfase em expressões lúdico-artísticas, geram ambiências favoráveis a determinados tipos de aprendizados, compartilhados e utilizados por um dado número de pares, não raro reunidos em torno da figura de um mestre ou líder.

A história do cinema mundial reserva um capítulo à parte ao cineclubismo, prática social que surge poucos anos após o aparecimento do cinematógrafo dos Lumière, em 1895. Em janeiro de 1920, o francês Louis Delluc, em um texto publicado no primeiro número da Revista Ciné Club, escreveu: “Existe o Touring Club, é preciso haver também o Ciné Club” (*apud* MACEDO, 2008). Desde então, a expressão se

---

<sup>21</sup> O recorte temporal situado nos anos 1950, submetido à análise da dinâmica de Elias (1993), encontra a superação do seu aparente paradoxo na medida em que entendemos esta década como deflagradora de experiências e sentidos, sendo que, nessa trilha, a dinâmica é passível de apreensão antes nas trajetórias dos indivíduos e nas trocas geracionais possíveis a partir das suas relações, do que na idéia limitada de uma seqüência de anos.

transformou na denominação para os grupos que se reúnem para assistir e discutir filmes. Nessa revista, foram publicados os estatutos do primeiro cineclubes organizado em bases definidas. Suas atividades começaram em 12 de junho, entretanto, a primeira projeção só aconteceu em 14 de novembro de 1921, no cinema *Colisée*, em Paris, com *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Nesse mesmo ano, Riccioto Canudo que, em 1911, durante uma palestra, denominou o cinema como a sétima arte, fundou o *Club des Amis Du Septième Arte* (LISBOA, 2007). Em 1925, nasceu a Tribuna Livre do Cinema, fundada por Charles Léger, que inaugurou a tradição cineclubista de sessões semanais seguidas de debate. Em comum, esses espaços tinham a vontade de debater e compreender o cinema e sua linguagem, ultrapassando seu uso apenas como entretenimento e caminhando em busca de uma essência da arte.

As análises sobre o surgimento dos cineclubes apontam para o fato de que, desde o início, esses espaços proporcionaram muito mais do que exibições e comentários de obras cinematográficas. Embora essa possa ter sido a intenção inicial de seus fundadores, a prática ia além daquela encerrada no ato de ver filmes, resultando numa série de conseqüências não programadas. Apenas para ficarmos nos pioneiros desse movimento, o *Club des Amis Du Septième Arte*, por exemplo, tornou-se um ponto de encontro entre intelectuais, artistas e milionários que possibilitou investimentos na produção de filmes constituintes da *avant-garde* francesa. Nos anos 1930, cineclubes operários foram fundados, também na França, com a intenção de promover uma educação popular através do cinema. Foi também nessa ambiência que, muitas vezes, desenvolveu-se uma sólida prática de crítica cinematográfica, de falares e olhares sobre os filmes que iam além das leituras dos espectadores menos atentos. Espalhados por diversos países, reunidos em federações nacionais e internacionais, os “cineclubes comparecem como organizações atuantes, que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos lugares do mundo” (GUSMÃO, 2007, p. 168).

O ambiente favorável à apreciação de filmes e seus conteúdos formais e estéticos e à circulação de idéias e comportamentos; e a conexão dessas ações com o contexto sócio-cultural das sociedades européias nas primeiras décadas do século XX provocaram mudanças no próprio fazer do cinema. Alguns dos mais importantes movimentos cinematográficos do mundo, como o neo-realismo italiano e a *nouvelle*

*vague* francesa<sup>22</sup>, “são diretamente originários do cineclubismo” (MACEDO, 2008, p. 27), desse ambiente de discussão e formação cultural, em que os aprendizados, uma vez incorporados, ampliavam o fundo de saberes sobre a sétima arte, informando novos fazeres, novas práticas, numa circularidade aqui entendida como característica dos fluxos sociais, em que o conhecimento aparece como processo. “Isso demonstra a importância dos aprendizados (...) em todas as esferas da vida, numa dinâmica que não termina com a fase da aprendizagem escolar, mas se prolonga no curso das experiências humanas” (GUSMÃO, 2007, p. 158).

No Brasil, os cineclubes também se estruturaram como espaços de aprendizados e de formação cultural desde o seu início, em função dos debates, estudos e reflexões sobre as obras cinematográficas. O primeiro deles, pelo menos oficialmente<sup>23</sup>, foi o Chaplin Club, fundado em 1928, no Rio de Janeiro, por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Melo. Esse grupo de intelectuais inspirou-se na experiência francesa para fundar o clube e, além das atividades de exibição e discussão, editou a revista *O Fan* e foi responsável por momentos memoráveis da história do cinema nacional como a primeira exibição do clássico filme *Limite*, de Mário Peixoto, em uma sessão realizada em 1931. Outro marco importante do cineclubismo brasileiro foi a criação do Clube de Cinema de São Paulo, em 1940, que, depois de uma trajetória irregular, com interdição do governo varguista e exibições clandestinas, constituiu-se, mais tarde, em escola de cinema informal, promovendo cursos e seminários, atuando,

---

<sup>22</sup> O neo-realismo surgiu entre os anos 1944-1945, na Itália, caracterizado pelo uso de elementos da realidade, buscando representar a vida social e econômica do pós-guerra e assumindo uma dimensão de intervenção social e de questionamento dos regimes políticos em funcionamento à época. Os filmes neo-realistas propunham-se a tratar a situação social rural e urbana do pós-guerra com linguagem simples, sem rebuscamentos e havia a preocupação de se captar o cotidiano dos proletários, camponeses e da pequena classe média, diante do país que precisaria se reconstruir física, financeira e politicamente. Já a *nouvelle vague* foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no espírito contestatário próprio dos anos sessenta. Uma de suas principais características é a narrativa não-linear.

<sup>23</sup> Segundo Felipe Macedo (2008), em 1917 – antes, portanto dos cineclubes franceses de Delluc e Canuto – já existia uma atividade típica, mas não formalmente cineclubista: o grupo do Paredão – Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Pedro Lima, entre outros – que se reunia para ver e debater filmes, nos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro. Esse grupo será responsável, mais tarde, por importantes ações ligadas ao cinema nacional, como a criação da Revista Cinearte, considerada a principal publicação voltada especificamente à sétima arte; e a implantação do estúdio Cinédia, um dos marcos na história do cinema nacional.

portanto, na formação cultural e profissional de levadas de indivíduos interessados em cinema.

Na Bahia, o primeiro cineclube foi fundado em 27 de junho de 1950, por iniciativa do advogado e crítico de cinema Walter da Silveira e do juiz Carlos Coqueijo. Referência fundamental para os estudos realizados sobre cinema no Estado, o Clube de Cinema da Bahia (CCB) foi criado segundo o modelo francês. Nos objetivos da entidade, relacionados por Carvalho, chama a atenção a articulação entre as sessões de exibição e ações de formação cultural.

O Clube de Cinema da Bahia propunha-se a ser uma associação de cultura cinematográfica, mantida por contribuições mensais do seu quadro de sócios, cujos objetivos principais eram: projetar filmes de valor artístico; organizar uma biblioteca especializada; construir uma filmoteca; promover cursos, debates e conferências; e, ainda, publicar um periódico (1999, p. 177).

A sessão inaugural do CCB foi realizada no auditório da Secretaria Estadual de Educação e, de acordo com Aragão (1999), sua instauração contou com o estímulo do secretário de Educação e Saúde, Anísio Teixeira, que esteve presente na primeira sessão do cineclube. Podemos especular que o apoio do já ilustre educador, figura central de vários projetos e realizações nos âmbitos da educação, da ciência e da cultura, demonstra o seu reconhecimento à importância do cinema enquanto um meio de formação cultural e educacional, preocupado que estava em realizar ações que melhorassem a educação e a cultura na Bahia. A disposição de Anísio Teixeira em auxiliar tal iniciativa, se de um lado demonstra as preocupações do professor em favorecer oportunidades de aumento dos padrões cultural e educacional dos baianos, revela também as redes, ainda que em processo de formação, que uniam membros dos segmentos sociais capazes de atuar no delineamento de espaços e iniciativas que pudessem contribuir para tal finalidade.

A fundação do Clube parece ter chamado a atenção de vários setores da sociedade soteropolitana, sobretudo dos círculos intelectuais e artísticos, identificados às elites baianas. Encontramos, por exemplo, uma notícia sobre o acontecimento publicada no jornal *A Tarde*, com o título *Atividades do Clube de Cinema da Bahia*.

Como estava anunciado, realizaram-se as eleições para a primeira diretoria e Conselho Técnico do Clube de Cinema da Bahia, associação recentemente fundada, que já conta com quase duas centenas de sócios. As eleições deram os seguintes resultados: presidente, Sr. Carlos Coqueijo Costa; vice-presidente, jornalista Odorico Tavares; 1º secretário, José Martins Catarino; 2º secretário, jornalista Heron Alencar; tesoureiro, Sandoval Sena. Conselho Técnico: Valter [sic] da Silveira, Adroaldo Ribeiro Costa e Barbosa Romeu. Antes de encenar a sessão, usou da palavra o Sr. Carlos Coqueijo para agradecer a escolha de seu nome para presidente do aludido clube. Também o Sr. Valter da Silveira expressou sua satisfação em ver realizado o CCB. O Clube de Cinema está tomando todas as providências para, ainda este mês, iniciar seus espetáculos com a exibição de um grande filme. Para isso, já entrou em entendimentos com o secretário de Educação que gentilmente cedeu ao Clube o auditório da Secretaria e os aparelhos de cinema ali existentes (*A Tarde*, 22/06/1950, p. 2)

A fundação do cineclube baiano foi antecedida por várias tentativas fracassadas. Quem nos relata isso é o próprio Walter da Silveira:

Seus fundadores – este cronista e o juiz Carlos Coqueijo Costa – não acreditavam num êxito inicial: várias tentativas de fundação tinham fracassado, quase os desesperando. Entretanto, desde a noite de inauguração, no auditório da Secretaria de Educação e Saúde, a vitória marcou a existência do Clube, poucas sociedades devendo ter surgido com a força de seu nascimento<sup>24</sup>.

A revelação de Walter da Silveira sobre as tentativas antes fracassadas de fundar um cineclube em Salvador parece reforçar a compreensão de que a cidade vivenciava, durante a década de 1950, uma conjuntura que criava as condições de possibilidade para a existência de novas experiências lúdico-artísticas, algo que deve ter contribuído para a sensação de algumas parcelas da sociedade da época – e também depois – de que a Bahia poderia, enfim, sair do ostracismo em que se encontrava. Nesse sentido, o Clube de Cinema da Bahia integrava-se a uma trama discursiva pautada no desejo de fazer avançar o patamar de educação e de cultura dos baianos por meio do acesso e do uso de bens culturais, neste caso, obras cinematográficas consideradas de alto valor cultural. Entre os frequentadores da primeira sessão estavam Hamilton Correia e Guido Araújo. Daquele momento, os dois agentes culturais portam lembranças significativas que, em

---

<sup>24</sup> Depoimento registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 4, p. 287.

muitos momentos, se cruzam com as dos outros então jovens estudantes. Por meio dessas lembranças e das trajetórias que, conforme Bourdieu (1996), deixam entrever as posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente em um espaço submetido a transformações incessantes, é que intentamos perceber os aprendizados que foram possíveis no Cube de Cinema.

Um dos aprendizados possibilitados pelas sessões do Clube de Cinema da Bahia foi o de ver e apreciar filmes de arte que, segundo Carlos Coqueijo, um dos fundadores do espaço, era uma das novidades do cineclube, pois “não se conhecia [filmes de arte] na Bahia”<sup>25</sup>. A exibição de obras de vanguarda e de cinematografias que não a norte-americana apresentou novas possibilidades de fruição do cinema. Alguns autores, como Lisboa (2007), entendem que está justamente nessa prática, a própria condição para o aparecimento do cinema moderno em vários países da América Latina, ao aliar exibição de filmes com estratégias de formação do olhar e, como consequência, de formação de opiniões. O papel educador dos cineclubes estaria baseado na crença em uma ‘missão civilizadora do cinema’ capaz de fazer avançar os níveis de educação e cultura das populações. Hamilton Correia e Guido Araújo estão entre os primeiros frequentadores do Clube de Cinema da Bahia que aprenderam a apreciar filmes eruditos, algo que derivou em um gosto duradouro pela sétima arte ou, pelo menos, para certos tipos de filmes. Em alguns pontos das trajetórias desses dois agentes, pensamos poder encontrar pistas sobre a formação do olhar favorecida pelo contato com tais cinematografias.

Hamilton Mário Santana Correia, nascido em Aratuípe, no interior da Bahia, em 1930, era filho de um projetorista. Durante a infância, ele assistiu a várias sessões no único cinema da sua cidade natal e, depois, no município de Nazaré, onde a família morou por algum tempo. Em 1943, mudou-se para Salvador, para estudar, e continuou frequentando o cinema pelo menos uma vez por semana, “porque o dinheiro só dava para isso”<sup>26</sup>. Aos 20 anos de idade, Hamilton assistiu à primeira sessão do Clube de Cinema da Bahia e, desde aí, foi um frequentador assíduo do cineclube ao ponto de, em função da paixão pela sétima arte e pelo tipo de atividade que era promovido ali, tornar-se uma de suas figuras centrais. O impacto das atividades do cineclube no

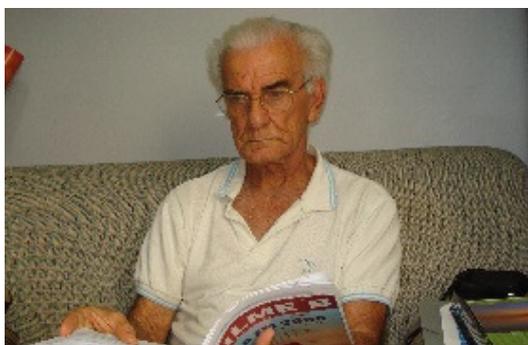
---

<sup>25</sup> Depoimento registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 4, p. 259.

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Hamilton Correia à pesquisadora Ms. Raquel Costa, em Salvador, em 4 de agosto de 2008.

desenvolvimento de seu gosto pelo cinema, em uma fase em que Hamilton já chegava à vida adulta, é reconhecido por meio do seguinte relato. “O Clube de Cinema foi um espaço de formação de toda uma geração”<sup>27</sup>. Para Hamilton, isso se devia ao fato das exibições de filmes serem acompanhadas por debates e troca de informações, algo que, na sua experiência, resultou em um olhar cada vez mais apurado para as obras cinematográficas e a um desprezo, observável até os dias de hoje nos seus discursos, em relação aos filmes ditos comerciais, principalmente aqueles produzidos pela indústria norte-americana, a exemplo do *Homem-Aranha* e do *Batman*.

A paixão pelo cinema de arte fazia com que Hamilton assistisse filmes quase compulsivamente, algo que contribuiu também para a constituição de um senso crítico agudo que virou uma espécie de marca de várias pessoas que frequentaram o Clube de Cinema durante os anos 1950, incluindo Rex Schindler, Glauber Rocha e Orlando Sena. Na formação desse senso crítico pensamos encontrar, mais uma vez,



**Hamilton Correia**  
(Foto: Raquel Costa)

aquilo que seria um dos requisitos necessários para considerar o cinema como uma manifestação artística moderna: a reflexão constante sobre seu tempo e suas práticas. De espectador, Hamilton Correia passou a um dos diretores do cineclube e seu raio de ação se estendeu para outros circuitos, principalmente aquele formado pelos jornais. Esse circuito constituiu-se em um diferencial na cidade de Salvador na opinião de Hamilton Correia.

Nos anos 50, houve grande efervescência cultural na cidade, exemplo disso é que Salvador tinha seis jornais diários e vários quinzenais, e foi a partir deste contexto que surgiram diversos profissionais do cinema como Glauber Rocha, que começou como crítico<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Entrevista concedida por Hamilton Correia ao site da Faculdade Social da Bahia. Disponível em <http://www.faculdadesocial.edu.br>. Acesso em 20 de setembro de 2008.

Sob a liderança de Walter da Silveira e marcado pelo ambiente de discussão do cineclubista e pelas leituras de estudos sobre o cinema emprestados pelo advogado, Hamilton Correia também se tornou um atuante crítico cinematográfico baiano. Suas produções foram publicadas, principalmente, no jornal *Diário de Notícias*. Imbuído da crença de que os filmes considerados de boa qualidade poderiam educar, ele participava do esforço de formar novos aprendizes nas coisas do cinema e a escrita de críticas era um instrumento importante para a difusão de informações sobre os filmes que, na opinião dos cineclubistas, deveriam ser vistos por toda a população, a fim de combater, por exemplo, o gosto pelas películas da chanchada nacional. Enquanto diretor do Clube de Cinema, que Hamilton considerava como um trabalho, embora não haja qualquer informação sobre remuneração dos seus diretores, ele também manifestava preocupação com a formação de crianças que, desde cedo, deveriam aprender a distinguir o bom do mau cinema. Em uma nota de jornal publicada em 1959, ele anunciava a intenção de organizar sessões infantis com curtas-metragens, “demonstrando mais uma vez o empenho do CCB em formar novas gerações de cinéfilos, de onde poderiam surgir futuros cineastas” (*apud* CARVALHO, 1999, p. 180).



**Guido Araújo**  
(Foto: Google) Imagens)

Outro agente cultural que aprendeu a ver cinema de arte ou filmes com grande potencial de debate é o cineasta e produtor cultural, Guido Araújo, nascido em 1933. Embora tenha visto projeções de cinema, aos 5 anos de idade, no pequeno município de Castro Alves, no interior da Bahia - um representante do laboratório alemão *Bayer*, que utilizava projeções para ganhar a simpatia dos donos de farmácias e da população em geral, exibiu, durante passagem por Castro Alves, filmes de Charles Chaplin, entre outros (RIOS, 1996) – Guido afirma que começou a interessar-se por cinema “aos 16 anos, quando estudante no Colégio Maristas, em Salvador, no ano de 1949, por ocasião do quarto centenário da Bahia”<sup>29</sup>. Desde então, o cinema tornou-se uma paixão. Apesar do gosto já adquirido no colégio católico, foi no Clube de Cinema da Bahia que, segundo o próprio Guido, ele aprendeu “verdadeiramente as coisas do cinema”<sup>30</sup>. Assim como Hamilton, ele estava na sessão inaugural do cineclubista, ocasião em que

<sup>29</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 11 de março de 2009

<sup>30</sup> *Ibid.*

contava com 17 anos de idade. Ele soube da atividade por meio das conversas realizadas no Colégio Central, onde passou a estudar depois de deixar o Maristas. Guido destaca o ineditismo das ações cinematográficas realizadas pelo clube, apesar de Salvador possuir salas de exibição desde 1897<sup>31</sup>.

A realidade é a seguinte: pela primeira vez na Bahia o cinema, não o cinema hollywoodiano, o cinema comercial, mas sim o cinema sério, o cinema como arte, chegava aqui, e isso não foi uma coisa por acaso, é lógico que foi fundamental esse interesse do Walter da Silveira pelo cinema<sup>32</sup>.

O Clube de Cinema foi decisivo, na trajetória de Guido, para a formação de um gosto diferenciado pelo cinema principalmente por exhibir filmes que não chegavam ao circuito comercial. A relação dos diretores cujas obras foram exibidas no cineclube, aliás, costuma ser um tema freqüente nos estudos publicados sobre a ação de Walter da Silveira, como a reforçar seu caráter distintivo com relação a outros espaços de exibição da cidade e os impactos produzidos pelos filmes de arte sobre seus jovens espectadores.

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

Para Guido Araújo e outros sócios do clube, havia uma distinção entre os considerados filmes sérios, ou seja, filmes de arte ou de autor, realizados, principalmente, em países europeus, e aqueles ditos comerciais, que ele e seus

---

<sup>31</sup> Mais informações sobre os primórdios do cinema em Salvador podem ser encontrados em Boccanera Júnior (2007).

<sup>32</sup> Entrevista concedida por Guido Araújo às pesquisadoras Veruska Anacirema e Ms. Raquel Costa, em 08 de outubro de 2008, em Vitória da Conquista (BA).

companheiros identificavam, principalmente, ao cinema produzido por Hollywood e à chanchada nacional. Os filmes do primeiro tipo, na opinião de Guido ou de Hamilton Correia, favoreciam uma formação cinematográfica requintada e com capacidade para fazer refletir sobre os problemas da sociedade. Na prática, ao exhibir diversas cinematografias, ampliando as oportunidades de novos olhares sobre as narrativas e linguagens fílmicas, o Clube de Cinema da Bahia possibilitou um aprendizado sensível que deu a seus jovens frequentadores as condições para apreciar filmes considerados de vanguarda; para tecer comentários sobre tais filmes por meio de críticas ou, ainda, para expressar opiniões sobre temas gerais da cultura e da política, participando, então, da formação geral dos agentes.

A influência da sétima arte e do cineclube fez com Guido Araújo quisesse estudar cinema, algo que o fez seguir uma trajetória diferenciada dos pares. Em 1953, logo depois de concluir os estudos no Colégio Central, ele seguiu para o Rio de Janeiro onde, pouco tempo depois, foi assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos no clássico *Rio 40 Graus* (1955) - que inspiraria os cineastas do Cinema Novo, oportunidade criada graças às redes que unem os indivíduos: foi uma carta de apresentação de Walter da Silveira que aproximou Guido de Nelson Pereira dos Santos. Ainda buscando novas oportunidades de formação pelo cinema, Guido partiu, em 1959, para a então Tchecoslováquia, decisão combinada com a sua militância no Partido Comunista. Integrado ao ambiente cinematográfico daquele país, Guido fez chegar os primeiros filmes realizados por Glauber Rocha neste e outros lugares da Europa, demonstrando, mais uma vez, a importância das teias de dependências mútuas que ligam as pessoas, resultando em conseqüências não programadas sobre os percursos de vida dos indivíduos.

Guido retornou para a Bahia em meados dos anos 1960 e retomou imediatamente seu contato com Walter da Silveira e com as atividades cineclubistas. Logo participou de ações importantes, como a criação do Grupo Experimental de Cinema da Bahia e o Curso Livre de Cinema. Desde então, envolve-se continuamente com uma série de práticas ligadas ao âmbito cinematográfico, entre elas, a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, evento que encontra permanência mais de cinquenta anos após o início da experiência no cineclube que, no discurso de Guido, foi o espaço fundamental de formação pelo cinema.

O surgimento do Clube de Cinema da Bahia pra nós, prá minha geração, prá geração do Glauber, foi realmente uma escola, nós começamos a, de fato, amar o cinema, a ter interesse pelo bom cinema a partir daí, porque, naquela época, o Walter não só trazia os bons filmes, mas sempre fazia debates. Então isso foi realmente fundamental<sup>33</sup>.

Por causa de depoimentos como esses é que o Clube de Cinema da Bahia comparece, no imaginário artístico-intelectual da Bahia, como um ambiente “didático, uma escola de primeiras letras, uma universidade aberta” (ROCHA, J., 1997, p. 67), no que dizia respeito à sétima arte em Salvador. A singularidade desse espaço cultural pode ser realçada, por exemplo, pelas observações do historiador e crítico de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes. Em uma matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 24 de novembro de 1962, intitulada *Calor da Bahia*, Paulo Emílio aponta para uma ambiência específica encontrada em Salvador nessa época aliando formação cultural e produção cinematográfica, com destaque para Walter da Silveira e seu Clube de Cinema (GUSMÃO, 2007). Segundo Carvalho (1999), o Clube de Cinema integrava-se aos diversos movimentos culturais que agitavam Salvador a partir dos anos 1950, reproduzindo o clima de “anos dourados” constituído pelas ações da política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek e pelas novas expressões e sociabilidades em circulação na capital baiana.

Modelado por essa vivência e pelos efeitos produzidos por ela em sua trajetória pessoal, Guido atribui ao cineclubismo, entendido aqui como movimento organizado de espaços alternativos de exibição de cinema e audiovisual, como um elemento fundamental para a formação do gosto pelo cinema na atualidade<sup>34</sup>.

O cineclubismo tem um papel importante no universo cinematográfico. É através dele que a pessoa, sobretudo o jovem, adquire os primeiros conhecimentos da arte cinematográfica, aprende

<sup>33</sup> Entrevista concedida por Guido Araújo às pesquisadoras Veruska Anacirema e Ms. Raquel Costa.

<sup>34</sup> A expressão cineclubismo refere-se à existência de vários cineclubes atuando em rede. Essa não parece ter sido a situação nos anos 1950, em Salvador. Segundo o professor Paulo James, um dos principais cineclubistas da capital baiana, em entrevista para esta pesquisa, só é possível falar em cineclubismo, nesta cidade, a partir de 1982, quando dezenas de cineclubes estavam em funcionamento em várias regiões, mantendo contatos e troca de informações frequentes.

a apreciar e analisar um bom filme e passa a formar o hábito de ver cinema. O cineclubismo é o melhor caminho para a formação de platéia<sup>35</sup>.

Os relatos biográficos apontam para o fato de que a ambiência do cineclube, formada por exposições, debates e pela reflexão – artigos, ensaios, críticas cinematográficas – de Walter da Silveira, formou o olhar e o pensamento sobre cinema de diversos frequentadores, influenciando, também, na criação de outros espaços e práticas voltados para a divulgação de filmes que se contrapunham ao cinema comercial, principalmente àquele produzido pelos Estados Unidos. Entretanto, é necessário perguntar quem tinha acesso a essa experiência nesse contexto de efervescência? Dados levantados por analistas da vida e da obra de Walter da Silveira apontam que o Clube de Cinema, pelo menos nos anos iniciais, era frequentado por pessoas oriundas das classes médias e pela elite intelectual de Salvador.

A militância cineclubística tendia para um público seletivo. Dava-se início a um trabalho de base, diríamos, pedagógico. Os sócios provinham, na sua extensa maioria, da camada social da classe média. Predominavam profissionais liberais – nos seus quadros destacava-se o número de médicos -, universitários, artistas e intelectuais (DIAS, 2006, p. 75).

O próprio Walter da Silveira relaciona os tipos sociais que frequentavam o espaço, algo que pode sugerir que o acesso às obras que favoreciam uma formação diferenciada do olhar para as coisas de cinema, pelo menos na fase inicial do cineclube, era possível para uma ‘elite’, ou seja, para pessoas com formação acadêmica ou artística.

Mais de trezentos sócios – quase todos admitidos à entrada, num comparecimento espontâneo – foram assistir a Os visitantes da noite, discutidíssima [sic] obra de Marcel Carné. O notável cineasta francês. Entre esses sócios estavam destacadas figuras da cultura baiana, escritores, artistas plásticos, advogados, professores de medicina,

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida em 11 de março de 2009.

universitários, numa unidade somente possível pelo desejo de obter o que não havia na Bahia: um bom espetáculo cinematográfico (ibid., p.75).

A maior parte dos membros do grupo aqui analisado se enquadrava nas categorias descritas acima. Rex Schindler já era um próspero empresário quando se apaixonou pelo cinema por meio das sessões do cineclube. Guido, Glauber, Geraldo e Orlando são oriundos de famílias com condições econômicas para arcar com os custos de uma educação privada para seus filhos, sendo que Orlando e Geraldo foram enviados do interior do Estado para complementar seus estudos na capital. Orlando é o único que fala, explicitamente, da sua condição econômica, quando trata da sua passagem pelo Colégio Marista Nossa Senhora das Vitórias.

... era prioritariamente destinado a jovens de classe média e alta classe média, o preço do ensino era alto e o da hotelaria (hospedagem, alimentação, roupa lavada, etc) mais alto ainda, nas nuvens como dizia meu pai. Esses eram a maioria, mas havia um bom contingente de garotos pobres, bolsistas, e essa diversidade de origens sociais e regiões resultavam em um cadinho cultural muito estimulante e revelador<sup>36</sup>.

As trajetórias familiares dos agentes do grupo aqui analisado, das quais vamos reter nesse estudo apenas o dado de que faziam parte de uma classe que favorecia os meios sócio-econômicos para ocupar determinadas posições e para usufruir de uma formação escolar diferenciada e de acesso a determinados bens culturais, principalmente aqueles ligados ao campo da literatura, parecem ter contribuído para o surgimento das condições de possibilidades e das escolhas que deram forma às suas experiências lúdico-artísticas. Esses jovens estudantes de classe média misturavam-se a artistas, intelectuais, funcionários públicos de alto escalão e outros membros de círculos sociais de destaque na capital. Além das preferências estéticas e políticas, esses jovens também estavam próximos devido às suas origens de classe que os predispunham a frequentar determinados espaços e a realizar as potencialidades aí inscritas.

---

<sup>36</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro *Orlando Senna: o homem da montanha* (2008). P. 61.

Contudo, nada indica que o Clube de Cinema, embora freqüentado pela elite artística e intelectual da cidade, não contasse com as presenças de pessoas das classes populares. Tal fato corrobora a idéia de que determinadas posições e espaços que instauram novos movimentos, comportamentos e idéias acolhem, pelo menos por algum tempo, agentes muito diferentes por suas origens e disposições (BOURDIEU, 1996a). Hamilton Correia, por exemplo, que vinha de família com recursos modestos e que sempre estudou em escolas públicas, esteve presente desde o primeiro momento nas atividades do Clube de Cinema e sua inserção foi crescente. Roque Araújo, também oriundo da classe popular, sem ter passado por escolas particulares ou faculdades, era freqüentador assíduo do cineclube e não faz qualquer referência, em seus relatos, às questões das diferenças de classe entre os freqüentadores do cineclube. Além disso, parece ter havido, entre os dirigentes do espaço, uma intenção para ampliar sua atuação. É o próprio Guido quem chama atenção para o fato.

A partir de uma determinada época, o Clube de Cinema da Bahia passou a ter um sentido mais largo, deixando de ser exclusivamente dedicado aos seus sócios. Através de uma atividade de cinema de arte, o Clube de Cinema da Bahia abria-se a todos aqueles que quisessem assistir às sessões de filmes selecionados<sup>37</sup>.

Esse dado é importante porque, como afirma Williams (1969), o conjunto do trabalho intelectual e imaginativo de uma geração é sempre maior do que o produto de uma só classe. Nesse sentido, a dinâmica em funcionamento no Clube de Cinema e a maneira reticular como determinados processos sociais, nesse caso, as atividades lúdico-artísticas possibilitadas por um período de efervescência cultural localizado na cidade de Salvador, apontam para o encontro de pessoas com distintas origens e ‘bagagens culturais’ afetadas pelas novas possibilidades de acesso ao cinema engendradas pelo cineclube baiano. Os aprendizados de Guido Araújo e Hamilton Correia, que, em uma primeira fase, foram sintetizados no desenvolvimento de habilidades para ver, ouvir e falar – ou melhor, escrever – sobre cinema foram fundamentais para os exercícios e escolhas que puderam fazer daí para frente e que possibilitaram outras experiências. Nas

---

<sup>37</sup> Relato registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. (org.) DIAS, José Umberto. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 4, p. 284.

atualizações dos repertórios obtidos nessas vivências, encontramos novamente a memória a informar as estratégias e alternativas de integração simbólica dos indivíduos que, por sua vez, ressoam sobre os atos realizados pelos grupos sociais dispostos em dependências mútuas.

### **3.2 –Rex e Roque: aprendizado e profissionalização**

Os impactos da filmografia exibida no Clube de Cinema da Bahia, que primava por obras cinematográficas que fugiam ao padrão de mero entretenimento comum às salas de projeção da capital, geravam ainda outros aprendizados para além das habilidades de ver, ouvir e falar sobre o cinema de arte e, em alguns indivíduos, despertava a vontade de realização de filmes. Embora todos os jovens do grupo analisado tenham se envolvido, em diferentes fases da vida e com graus variados de intensidade, com a produção e direção de filmes, queremos refletir sobre dois agentes que, tendo escolhas profissionais mais ou menos definidas na época em que começaram a frequentar o cineclube, mudaram de direção em determinados pontos de suas vidas ao entrar em contato com ‘aquele’ cinema que era exibido naquele ambiente: Rex Schindler e Roque Araújo. Os dois sentiram-se afetados pelos movimentos estéticos que eram exibidos e pelos debates sobre os diretores e suas obras e, ao mergulharam nas sessões do Clube de Cinema, foram aprendendo como fazer cinema, desde os temas mais técnicos mobilizados na hora da filmagem quanto nas ações de captação de recursos que é um dos elementos da produção de uma obra cinematográfica. Um saber prático informado pelo que viam nas telas e que era re-significado nas condições objetivas de realização de filmes.



**Rex Schindler**  
(Foto: Veruska Anacirema)

Sem escolas de formação ou cursos universitários de cinema, pessoas como Rex Schindler aprenderam a atuar no mundo cinematográfico primeiro, vendo filmes e, depois, fazendo. Sua vida está, sem dúvida, ligada à história do cinema na Bahia. Filho de pai alemão naturalizado norte-americano e mãe baiana, Schindler nasceu em Salvador em 8 de maio de 1922. Da turma de jovens que frequentou os anos iniciais do Clube de Cinema da Bahia, ao lado de Glauber Rocha e Hamilton Correia, ele era um dos ‘mais velhos’: estava prestes a fazer 28 anos quando foi realizada a primeira sessão. “Rex Schindler, silenciosamente, foi durante anos e anos um dos sócios mais presentes às exibições e conferências promovidas pelo CCB” (ROCHA, G., 2003, p. 153). Médico de formação, jovem empresário do ramo da construção civil e já tendo passado por experiências marcantes, como a II Guerra Mundial – ele esteve entre os soldados do Exército Brasileiro que estiveram na Itália -, a frequência regular e o apaixonamento pela sétima arte o tornou um dos mais importantes produtores de cinema da Bahia.

Rex Schindler era construtor nos anos 1950 e seu interesse pelo cinema foi provocado pelo Clube de Cinema da Bahia. Rex investiu em *A grande feira*, *Tocaia no Asfalto* e *Barravento* parte do dinheiro obtido na venda dos apartamentos de dois prédios que construíra (GOMES, 1997, p. 83)

O próprio Walter da Silveira destacou que, assistindo aos filmes no cineclube, Rex Schindler aprendeu a valorizá-los e, fazendo filmes, parecia viver uma espécie de “aprendizagem temática”<sup>38</sup>, ou seja, um aprendizado dos estilos e das possibilidades de realizar filmes. “Foi com o cinema que aprendi a ver a realidade”, diz Schindler<sup>39</sup>. No início dos anos 1960, ele participou do surto de produção cinematográfica na Bahia, ao lado de Glauber Rocha, Roberto Pires e Braga Netto. Foi responsável pelos argumentos de filmes como *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962) e atuou na produção

<sup>38</sup> Relato registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. (org.) DIAS, José Umberto. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 2.

<sup>39</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 15 de outubro de 2008.

de *Barravento* (1961). Para Glauber, “Rex Schindler, médico e pintor dileitante, foi o primeiro homem de dinheiro-cultura a compreender cinema no Brasil” (ROCHA, G., 2003, p. 131), tendo colaborado de forma decisiva para a constituição de uma filmografia baiana. Isso nos permite inferir que Schindler aprendeu a ver e a fazer cinema nos ambientes de produção e consumo cinematográficos. Esse aprendizado informal, contrapartida da inexistência de escolas ou faculdades de cinema na Bahia à época, constitui aquele tipo de saber realizado na prática, algo que, na visão de Schindler, é coerente com seu pensamento sobre a formação pelo cinema. “Cinema é intuição e a gente aprende fazendo”<sup>40</sup>, afirma o produtor.

Com pouco mais de 80 anos de idade, Rex não é de falar muito e, por isso, muitas informações que encontramos sobre ele foram possíveis a partir de outros testemunhos, a exemplo daqueles publicados por Paulo Emílio Sales Gomes, no *Jornal O Estado de S. Paulo*:

Esse nome cosmopolita de produtor internacional é o de um baiano completo no espírito, na fala e na cara. Completo e extraordinariamente complexo (...). Esse médico apaixonado por teatro amador obteve enorme sucesso no comércio imobiliário e reagiu a tempo contra o absurdo de apenas enriquecer. Pintar aquarelas, algumas impregnadas de ágil movimento, não lhe deu satisfação duradoura, pois não era um hobby que procurava, mas um tipo de atividade que mobilizasse num só movimento suas múltiplas facetas de comerciante, artista e cidadão. No momento Rex Schindler é o produtor número um que se estabeleceu entre esse liberal cético e no fundo bastante conservador e jovens devorados pelo ardor revolucionário<sup>41</sup>.

Os aprendizados obtidos por Rex Schindler no Clube de Cinema, e também por outros produtores da época, como Braga Netto, nos anos 1950 e 1960, se constituíram como uma espécie de diferencial entre eles e outros produtores de cinema, por aliar tino comercial com uma apurada cultura cinematográfica, algo destacado, por exemplo, pelo historiador e crítico de cinema Jean Claude Bernadet:

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Relato registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. (org.) DIAS, José Umberto. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 4, p. 246-247.

Costumamos ver o produtor como um homem de negócio, que quer sempre economizar sobre a produção; os produtores baianos, como Rex Schindler (...), são homens de cultura e produzem filmes para agir em função de uma determinada causa, o que, de jeito nenhum, significa que estejam indiferentes ao aspecto comercial do cinema; ao contrário, são realistas. Aliás, parece ser fato inédito no Brasil produtores assistirem a todas as projeções e à maioria das sessões de um conclave cultural<sup>42</sup>.

Em 1962, Rex Schindler foi destaque, durante o I Festival de Cinema da Bahia, pelo conjunto de suas produções (CARVALHO, 2002). Nas décadas posteriores aos anos 1950-60, Rex continuou sendo um dos mais importantes produtores do cinema baiano e, mesmo nos períodos de poucas realizações, manteve sua influência na ambiência cinematografia do Estado. Ao falar daqueles anos de aprendizado, Rex mistura muitas lembranças sobre o cineclube; sobre a Universidade da Bahia, especialmente a figura do reitor Edgard Santos, com quem o produtor teve muito contato durante os anos 1950 e 1960; sobre Glauber Rocha e as parcerias já firmadas no início dos anos 1960. Manteve contatos com todos os agentes do grupo aqui analisado, ao longo dos anos, seja por meio das atividades do Clube de Cinema ou de projetos profissionais. Além das atividades devotadas à sétima arte, Rex também é pesquisador e romancista e, entre os trabalhos publicados, está *O Massacre dos Malês*, de 2006.

Rodeado por câmeras antigas, moviolas, filmes e outros objetos de cinema, organizados em uma sala nas dependências da Diretoria de Audiovisual, situada no Vale dos Barris, em Salvador, Roque Araújo é, para falar como Williams (1969), uma experiência pessoal transformada em marco. Suas falas, os recortes de jornais e fotografias que mantêm organizados em uma pasta de arquivo, os materiais que colecionou, as histórias que conta, deixam entrever o impacto de uma ambiência específica, conectando instituições e indivíduos, na sua formação cinematográfica. Nascido em Salvador, em 1937, Roque não fala muito de sua infância, a não ser o fato de que seu interesse pelo cinema surgiu já nessa fase da vida, quando assistia aos *westerns* norte-americanos nas salas da periferia da capital baiana. Sua paixão por esse gênero desdobrou-se em um ato significativo: batizou seu primeiro filho como Jesse James, o pistoleiro imortal das telas.

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 250.

Exceto esse detalhe, é como se Roque tivesse começado a existir no momento em que entrou na ambiência cinematográfica constituída nos anos 1950, em Salvador, ponto temporal sobre o qual ele começa a narrar a sua história pessoal. Boa parte das personagens que recheia os relatos dele também encontra lugar naquele tempo-espaço



**Roque Araújo**  
(Foto: Google Imagens)

que se organiza como fotogramas em sua memória. Uma das experiências marcantes na formação cinematográfica de Roque Araújo foi o Clube de Cinema da Bahia, onde afirma ter obtido aprendizados fundamentais para o exercício de atividades profissionais ligadas ao cinema que executa até os dias atuais, como iluminação, edição e, mais tarde, produção e direção. Lá, assim

como outros sócios, teve a oportunidade de assistir filmes de outras cinematografias, que não a brasileira e a norte-americana. Roque, então, destaca a importância desse lugar em sua trajetória e revela que, ao assistir a um filme, não prestava atenção apenas no enredo da obra, mas também nas técnicas utilizadas para filmar uma cena, para obter um determinado ângulo ou uma fotografia.

O Clube de Cinema foi o começo para todo mundo e era ali que a gente criava inspiração para ver filmes que estavam sendo feitos em outros países. Eu aprendi como fazer cinema assistindo filme. Eu ia ver um filme não era para ver a história em si, eu ia ver como aquela cena foi feita. Você aprende vendo outros trabalhos e aí você tenta fazer diferente<sup>43</sup>.

Roque Araújo, literalmente, estudava os filmes para aprender a arte de reproduzir imagens em movimento e, na prática, quando começou a trabalhar nos *sets* de filmagem, criava soluções para conseguir efeitos parecidos com aqueles que assistia no cineclube, situação que favoreceu, no caso de sua trajetória, as condições para uma formação profissional. Em 1957, Roque Araújo, aos 20 anos de idade, formado em

<sup>43</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de outubro de 2008.

Eletromecânica em uma das primeiras turmas do Serviço Nacional de Aprendizado Industrial (Senai), em Salvador, estava trabalhando nas obras de construção do Teatro Castro Alves. Nesse ano, o cineasta Roberto Pires solicitou do então governador da Bahia, Antonio Balbino, liberação para filmar algumas cenas no espaço, para o longa-metragem *Redenção*. A autorização foi dada com a condição de que a equipe de filmagem fosse acompanhada por um eletricista que, na ocasião, era Roque. Os saberes incorporados nas sessões cineclubistas o tornaram habilitado para atuar profissionalmente na realização do filme, algo que foi determinante para sua vida, pois, a partir daí, passou a dedicar-se ao cinema e ao audiovisual. Após a atuação em *Redenção*, trabalhou em clássicos como *A grande feira* (direção de Roberto Pires, 1961), *Barravento* (direção de Glauber Rocha, 1961) e *O Pagador de Promessas* (direção de Anselmo Duarte, 1962).

Também trabalhou em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Nesse último, atuou tanto atrás quanto na frente das câmeras: além de movimentar o carrinho de *travelling*, encarnou um dos cangaceiros do bando de Corisco. Esses foram anos importantes para a formação de Roque Araújo, para quem o que aprendia vendo cinema era colocado em prática na realização dos filmes nos quais viria a trabalhar. Esse era um tempo em que Salvador começava a ser utilizada como locação para muitos cineastas tanto estrangeiros quanto brasileiros, atraídos pela paisagem local e pela efervescência cultural. Essas filmagens constituíam-se como espécies de laboratórios práticos tanto para Roque Araújo quanto para os outros membros do grupo cinematográfico do qual fazia parte.

*A Grande Feira, Bahia de Todos os Santos e Barravento* foram exercícios de aprendizagem para os próprios cineastas. Como seus personagens, eles também aprendiam a conhecer a realidade enquanto aprendiam a filmar. Na repetição de temas, personagens, concepção de formas e construção de imagens, os realizadores estavam buscando elaborar uma linguagem cinematográfica capaz de responder às necessidades de expressão de uma geração de jovens artistas que elegeu o cinema como sua principal forma de comunicação com a sociedade. Um cinema disposto a enfrentar as diversas manifestações da fome que dominavam o Brasil. Não apenas fome de comida ou de outras necessidades básicas do ser humano, de igualdade e de justiça sociais, mas também fome de cultura, de arte, de liberdade de criação. (CARVALHO, 2002, p. 68)

Em 1963, Roque foi convidado por Glauber para acompanhá-lo ao Rio de Janeiro para a montagem de *Deus e o diabo...* Ficou por 30 anos fora de Salvador. Entre outras coisas, trabalhou no Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), projeto do governo brasileiro implantado em 1967 para a alfabetização de jovens e adultos. No Mobral, ele se dedicou à produção e direção de filmes educativos. “Até para os índios do Amazonas nós exibimos filmes sobre doenças ensinando como prevenir e tratar”<sup>44</sup>. Aqui, mais uma vez, podemos perceber o engate entre cinema e educação. Roque acredita no potencial do cinema para ensinar – ainda que não parta de um projeto definido – e é assim porque ele próprio traz em si marcas de uma educação cinematográfica. O cinema, na sua perspectiva, é uma escola fora da sala de aula, o que corrobora abordagens mais recentes sobre essa modalidade educativa que permite o tratamento de vários temas, abrindo a possibilidade de um entendimento mais afetivo do mundo e de uma comunicação mais abrangente e inclusiva (COSTA, C., 2005, p. 35).

A vivência no cineclubes; o encontro com o diretor Roberto Pires e a decorrente oportunidade de profissionalização no meio cinematográfico; a amizade com o então iniciante cineasta Glauber Rocha; a convivência com outras pessoas que também iam se formando nesse ambiente demonstram a importância das redes na constituição das trajetórias de vida de Rex Schindler, Roque Araújo e outros agentes culturais entretidos nessa trama. Orlando Senna, por exemplo, acompanhou as filmagens de *Barravento*, dirigido por Glauber e produzido por Rex; e de *O Pagador de Promessas*, no qual Roque Araújo trabalhou no setor técnico. O manuseio de equipamentos e a preparação de roteiros e outras etapas de produção tornaram-se espécies de laboratórios, ou seja, os filmes transformavam-se em um tipo de aula a céu aberto para jovens estudantes curiosos que tiveram não apenas suas vocações despertadas nessa ambiência, mas a possibilidade de aprender, na prática, alguns elementos do fazer cinematográfico, incorporando-os às suas condutas profissionais. Essas experiências, somadas a uma certa formação do olhar, fruto das específicas cinematografias assistidas no Clube de Cinema da Bahia e nos debates, deram o tom de suas formações. Esses teriam sido os ingredientes para a constituição de uma educação pelo cinema que viria a conformar a fisionomia de um grupo que, cinquenta anos depois daquele contexto sócio-histórico, ainda continua a mobilizar conhecimentos e lembranças daquela época.

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de outubro de 2008.

Quando falamos na constituição de saberes e fazeres no âmbito do cinema, viemos destacando que tais processos de aprendizados, a exemplo daqueles que ocorrem nos cineclubes, não se dão de forma sistematizada. Então, como se dão? Como pensar o aprendizado teórico e prático de indivíduos com formações tão distintas como a do médico e construtor Rex Schindler e um eletromecânico como Roque Araújo, que possibilitou a ambos tornarem-se profissionais do cinema? Pensamos que o aprendizado de caráter mimético seja uma boa chave teórica para refletir sobre essa questão. Nesse estudo, a *mimesis* aparece mais como uma especulação teórica do que como uma possibilidade empírica demonstrável, pois, embora seja fato que aprendemos, o como se aprende – como esse processo realiza-se no corpo e na mente de um indivíduo – não é um consenso entre as diversas correntes teórico-interpretativas que se dedicam ao estudo do tema. A *mimesis* aqui é compreendida como uma espécie de disposição – de toda a espécie humana – para a aprendizagem, acionada e estruturada na experiência (FARIAS, 2008c). Ela guarda, em seu núcleo, a possibilidade do aprender já que, ao sugerir que ‘algo é assim’, está em processo a transmissão de uma informação que o outro precisa reconhecer, assimilar e representar (LIMA, 1995). Nos estudos que abordam a formação pelo cinema, o processo mimético é útil porque, para além da imitação ou reprodução de atos e comportamentos precedentes, ela deixa entrever a produção da diferença a partir de algo dado, assimilado, aprendido. Nesse sentido, é fundamental a fala de Lima, que ajuda a refletir sobre o aspecto social da aprendizagem e a integração entre indivíduo e sociedade, processo e estrutura.

Grosso modo, a *mimesis* implica um processo que, a partir da busca de se tornar semelhante, dá lugar a dois resultados opostos. No primeiro caso, sua atividade interna converte a semelhança buscada em diferença alcançada. No segundo, socialmente mais freqüente, da busca de semelhança resulta um produto adaptado, a integração a um modelo de conduta e ação. A sociedade não seria possível sem esse mecanismo, em que a diferença individual não prejudica a integração ou, dizendo-o pelo avesso, em que a integração a condutas estereotipadas não impede o traço individualizado. Dentro deste segundo resultado ainda se distingue um caso extremo: aquele em que o processo da *mimesis* opera, por assim dizer, sem conversão interna, e à busca de semelhança corresponda a semelhança de fato alcançada. Só pois como anomalia a *mimesis* produz a cópia. Majoritariamente, ela enseja graus de diferença (1995, p. 257-258).

O cinema, assim como outras expressões do âmbito da cultura, “dá impulso a um conjunto de disposições íntimas à imitação e ao aprendizado, logo serve como matriz societária” (LEÃO, 2007, p. 33). Uma imitação que, ainda no terreno aberto por Lima (1995), se parece antes com uma miragem do que com um reflexo no espelho. O aprendizado mimético não se apresenta, nesses termos, como um roteiro que o indivíduo segue para assegurar a continuidade dos ritmos sociais, mas como um ponto de partida que, por seu turno, amplia e transforma o fundo de saberes e fazeres que informa os processos humanos. Trata-se, então, nessa perspectiva teórica, de enfatizar a face produtiva da *mimesis*, enquanto elemento que permite a criação de um objeto, de uma prática, de uma narrativa, que embora ancorado num similar anteriormente dado, não se esgota nele. No caso que viemos analisando, o aprendizado mimético das lições de cinema ministradas no cineclubes por Walter da Silveira desdobrava-se em outras conseqüências por meio de seus aprendizes, inclusive em situações que não contavam com a aprovação inicial do mestre. É algo assim que podemos apreender, por exemplo, do breve relato de Paulo Emílio Sales Gomes.

Como todo mestre autêntico, Walter da Silveira teve discípulos simultaneamente negadores e criadores, isto é, aqueles que, se insurgindo contra as lições, na verdade prolongavam a obra do professor. É dessa dialética harmoniosa e vivificante que surge Glauber Rocha, nascido do cineclubismo para a crítica e daí para a realização. As etapas foram percorridas através de constante rebeldia<sup>45</sup>.

Os produtos desse aprendizado, primeiro incorporados e, depois, continuamente atualizados, constituíram elementos fundamentais à trajetória desse grupo de cineclubistas, gerando diferenças, inclusive, nas percepções e nos valores desses agentes sociais. E essas variações, tramadas numa rede de classificações, operam na formação da memória, enquanto dispositivo de seleção e descarte da experiência. O aprendizado implicado no ato de assistir e ler um filme disposto na prática cineclubista; o estudo por meio de livros e revistas especializadas ou o processo de escrita da crítica cinematográfica; a observação dos fazeres técnicos manejados para a realização de

---

<sup>45</sup> Relato registrado em Silveira, Walter. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda, 2006. V. 4, p. 246.

cinema adquire significado no próprio momento da experimentação de tais práticas, ou seja, a significação desses fazeres encontra validade no processo de re-significação e re-atualização dessas práticas. O depoimento do cineasta Sérgio Maciel, outro frequentador do cineclube, demonstra a permanência dos significados da experiência de fazer parte do Clube de Cinema da Bahia, para além da vivência localizada naquele específico ambiente de consumo de filmes.

Para mim especialmente, o Walter da Silveira foi o primeiro professor. Frequentava todas sessões que ele promovia e através das discussões fiquei informado de todas as inovações cinematográficas. Também com essas reuniões e debates pude estabelecer meu estilo e identificar um grupo – underground<sup>46</sup>.

O impacto daquela aprendizagem, nos percursos de Rex Schindler e Roque Araújo, expressa-se, sobretudo nas suas carreiras profissionais. É uma espécie de fio que os liga continuamente àquela vivência. Agarrando-se a esse fio, eles atualizam os conteúdos incorporados naquela experiência, favorecendo o funcionamento de uma memória que imprime movimento ao agir desses mesmos indivíduos. Diz Roque Araújo:

Tudo começou ali. Aí a gente ia vendo, aprendendo e fazendo diferente. Eu via uma cena e ficava pensando em como fazer ela. Daquele ambiente saiu várias pessoas, Glauber, Rex, Braga Neto, ‘esse menino’ que foi Secretário Nacional do Audiovisual [Orlando Sena]. Aprendi tudo ali e depois fui fazendo de tudo<sup>47</sup>.

As trajetórias até aqui apresentadas nos permitem pensar que, os saberes incorporados na ambiência do cineclube e, ainda, nos *sets* de filmagens e nas várias atividades relacionadas à realização de filmes, tornados *habitus* sociais, se traduzem como um elenco de disposições para o pensamento e a ação (LEÃO, 2007) que, adquirido ao longo da formação do indivíduo, mesmo quando esse já alcançou a vida adulta, informa comportamentos e gostos, tomando forma, por exemplo, nas condutas

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 270.

<sup>47</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de outubro de 2008.

profissionais, na formulação de políticas públicas, na configuração de movimentos sociais e culturais, etc. Desse modo, podemos considerar que a trajetória do grupo nos anos 1950, formada no usufruto regular de filmes e outros temas a eles relacionados; na convivência com a figura do mestre Walter da Silveira, de forma particular, e com outros membros da geração mais velha que atuavam em outros circuitos culturais, como a Universidade da Bahia, de modo geral; e nas afinidades compartilhadas com os companheiros de juventude, constitui-se em um marco de experiência, uma espécie de domínio de saber dotado de uma legitimidade própria que passou a ser uma referência para as práticas cinematográficas na Bahia. Esse domínio de saber e fazer se desdobra em novas práticas de educação cinematográfica e formação cultural, na medida em que tanto Rex Schindler, quanto Roque Araújo e os outros agentes destacados nessa pesquisa, ao narrar suas experiências, transformam cada encontro em uma aula de cinema ou, dito de outro modo, da importância da sétima arte na designação de modos de ser e estar no mundo.

Aqui, as percepções sensíveis, a geração de mundo, as formas, o interpretar prático e o agir social ainda estão estreitamente entrelaçados e relacionam-se diretamente à materialidade do mundo e à presença dos outros. Desta rede resultam as três grandes áreas: a cultura, a estética e o mundo social (GEBAUER & GÜNTER, 2004, p. 16)

Pensamos, então, que a formação de Rex Schindler, Roque Araújo e tantos outros indivíduos desta geração foi possível graças às relações entre a ambiência sócio-histórica de Salvador - com sua ênfase nas atividades lúdico-artísticas, as performances arranjadas no âmbito do cinema nessa específica conjuntura e a existência de personalidades criativas com condições para usufruir bens culturais, tornando-os parte importante de suas trajetórias de vida. Essa visada é tributária da compreensão, na trilha de Elias (2002), de que as diversas dimensões da vida social devem ser apreendidas em um todo relacional ou, dito de outro modo, nas interdependências conjugando diversos aspectos e experiências da vida social, nas quais o indivíduo se constitui a partir das tramas feitas com muitos fios e em muitas direções. Nesse amplo movimento, os afetos também têm papel importante, pois que as experiências vivenciadas no cineclubes atuaram na educação dos sentidos dos agentes sociais frequentadores. Educação que, ao

permitir aos espectadores reagir, participar, simpatizar e antipatizar os atos desenvolvidos, disparava emoções e incorporava à vida dos cineclubistas significados que passaram a nortear as relações tanto com o cinema quanto com outros vãos da experiência. Isso leva-nos a destacar o importante lugar dos afetos nas dinâmicas sociais. Processos de aprendizado com grande carga emotiva, que é o que parece ter estado em funcionamento no Clube de Cinema da Bahia, especialmente durante os anos 1950, estão pautados, a um só tempo, pela cognição e pela afetividade, favorecendo disposições corporais e emocionais que organizam as condutas da vida. Na análise situada na triangulação entre cultura, memória e aprendizado, a afetividade comparece como um elemento importante porque

traduz estado de disposição da alma, de nosso ser sensível, biocultural, com sua compleição orgânica e simbólica, em que as emoções e sentimentos são mobilizados e se expressam dos modos mais diversos, com seus movimentos de dores e prazeres, de tristezas e alegrias, de simpatia e de empatia, de acolhimento e de repulsão etc. Assim, a afetividade se constitui como território vasto, marcado por sua complexidade e sinuosidade, que é composto pelo fluxo das emoções e dos sentimentos como estados sensíveis e anímicos que mobilizam a singularidade de nossa corporeidade, de nossa condição bioculturalmente humana (ARAÚJO, 2008, p. 83).

Gerador e difusor de cultura, o Clube de Cinema da Bahia afetou pessoas de diferentes perfis: jovens ainda secundaristas, caso de Orlando Senna, como veremos mais à frente, e jovens já formados como Rex Schindler. Pessoas que passaram pela faculdade, como Glauber Rocha, e outras que tiveram sua formação profissional em cursos técnicos, como o eletricitista, Roque Araújo. Ao uni-los, um saber sensível, que se realiza nos momentos de abertura para o novo; nos lampejos de reflexão e emoção; na incorporação de acervos de imagens, falas e idéias que se instalam na mente e no corpo; nas situações ocorridas nos fluxos que se instauram nos processos sócio-humanos. Um saber constituído de modo inteiriço, que os atravessaram nos momentos de fruição da experiência cinematográfica, acionando uma disposição sensório-motora que mobilizou a curiosidade e o potencial criativo desses jovens, impulsionando atos de significação e re-significação dos saberes e sentires possíveis nos movimentos afetivos em funcionamento no encontro entre um grupo de indivíduos e a sétima arte.

Walter da Silveira, um ensaísta e crítico de cinema, que organizou e manteve durante anos o Clube de Cinema da Bahia e mostrou para a minha geração tudo que alguém interessado por cinema naquela época deveria ver, analisando, discutindo e polemizando cada estilo, cada corrente, cada filme. No Clube de Cinema vimos toda a filmografia francesa, toda a filmografia soviética dos anos 1920 e 1930, toda a filmografia espanhola, a filmografia americana dos anos 1940 e 1950, o melhor que se fez de cinema nos Estados Unidos. O neo-realismo italiano, o cinema japonês, Ingmar Bergman. Um banho cascadeante de cultura cinematográfica, um privilégio que não me canso de agradecer a Oxumaré, o orixá das artes<sup>48</sup>.

Com relatos como esse é preciso lembrar que, a maneira como a memória comparece nos discursos, nos produtos, nas ações empresariais e políticas referentes às questões relacionadas ao cinema e ao audiovisual desses agentes está atravessada por imprecisões geradas pelos regimes da lembrança e do esquecimento, por disputas e tensões de várias ordens que, conscientes ou inconscientes, geram sempre outras possibilidades de compreensão e experimentação dos processos sócio-culturais. A articulação das lembranças e dos esquecimentos de diferentes sujeitos sociais atravessados por um fundo comum de conhecimento e de significados favorece a constituição de redes autorizadas a falar sobre um tema e isso contribui com o processo de singularização do grupo no constructo mais amplo que é a sociedade. Tal perspectiva nos lembra, ainda, que o acionamento da memória também está ligada aos interesses vivenciados no presente que, ao invés de apontar para uma verdade única sobre os fatos, revela que as definições são estabelecidas de acordo com as necessidades e particularidades de um grupo e sua experiência social.

---

<sup>48</sup> Catálogo do II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual. Org. Geral: Walter Lima. Salvador: EDUFBA:VPC, 2006, p. 116-117.

### 3.3 – Glauber, Geraldo e Orlando: crítica e ação

De acordo com os estudos de Matela (2008), os cineclubes constituem-se numa alternativa de formação dos sujeitos. Concordando com essa assertiva, até aqui tentei demonstrar a possibilidade de pensar o cineclubes, à luz dos percursos de Hamilton, Guido, Rex e Roque, como um espaço de formação cultural. Nesse sentido, o encontro entre jovens estudantes interessados em cinema com personalidades como Walter da Silveira, preocupado em difundir o gosto pela sétima arte, fez do Clube de Cinema da Bahia um lugar de aprendizado com práticas e comportamentos específicos do grupo, no qual o mestre apresentava aos seus aprendizes os mistérios da sétima arte, preparando-os para o caminho que viriam a seguir no âmbito cinematográfico. Nessa troca, perpassada tanto pelo consumo de filmes quanto por outros exercícios ligados à sétima arte, como as funções ligadas à realização de filmes e de críticas cinematográficas, surgiram as condições de possibilidade para a constituição de processos de significação de vida, para tomar novamente a expressão de Garcia Canclini (2005), que formaram as bases da experiência cultural do grupo, favorecendo a formação de uma memória, em cujo fundo se reconhecem os agentes culturais unidos em tais laços.

A partir do trabalho incansável de Walter da Silveira, que garimpava filmes de cinematografias européias ou mesmo grandes títulos norte-americanos nos acervos inativos das companhias distribuidoras ou nas casas exibidoras ligadas à Igreja Católica, o Clube de Cinema da Bahia contribuiu com a formação de um gosto e de uma atuação, tanto na realização de filmes quanto na produção escrita, perpassadas pela questão da estética nas obras cinematográficas. Este traço difere os cineclubistas dessa época em comparação, principalmente, aos outros grupos de cineclubistas baianos que vieram depois, fato que abordaremos com mais detalhe no próximo capítulo. Essa disposição possibilitada pelo acesso a filmes de arte e pelos debates corresponde a uma competência específica para apreciar obras de correntes e movimentos estéticos mais refinados ou, para dizer com Bourdieu, “a uma condição de apropriação legítima da obra de arte” (2003, p. 78). O gosto pautado pelo uso de determinadas estéticas

proporciona, nesse sentido, uma inclinação durável para o usufruto de tipos específicos de filmes; um desembaraço para a leitura e a interpretação das obras e, mesmo, uma facilidade para assistir cinema sem outra finalidade senão a de contemplar a um espetáculo cinematográfico para, depois, discutir, polemizar e reverberar os sentidos realizados nessas experiências.

A ambiência do Clube de Cinema e de outros espaços constituintes da rede de exibição existente nos anos 1950, em Salvador, formou as condições de possibilidade para o funcionamento de uma dinâmica de aprendizado que favoreceu a incorporação de saberes que tornou o grupo apto a reconhecer diretores, estilos e filmografias; ângulos e trilhas sonoras e, nesse movimento, a diferenciar, segundo um olhar regularmente educado, a classificar e a distinguir a obra de qualidade da medíocre e a dispor de uma autoridade para falar sobre tal. Essa habilidade faz parte das propriedades que contribuem para a existência de um gosto e um olhar estéticos. Inserido na trama relacional que conjugava tal experiência com várias práticas e ambientes lúdico-artísticos existentes em Salvador, essa formação do olhar – perpassada por exigências estéticas referidas a filmes de autores, a enredos e aspectos técnicos considerados de qualidade - não derivou de estratégias de construção e/ou de procedimentos de aprendizagem específicos, mas à maneira de uma educação sensível, em que o conhecimento se dá no processo de fruição da experiência.

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

A realização de críticas cinematográficas é, conforme o esquema interpretativo mobilizado nesse estudo, outro aprendizado que, para os jovens que viemos tratando, foi possível a partir da ambiência do Clube de Cinema da Bahia e das práticas nele desenvolvidas. Importantes especialistas nesse assunto foram formados nas sessões do cineclube, a exemplo de Glauber Rocha que, durante os anos 1950, aliou atividade

cineclubista com crítica cinematográfica. Na opinião de Carvalho (1999), Glauber foi o mais brilhante aluno do tempo do aprender a ver e a fazer cinema na Bahia. Seu fascínio pelo cinema começou ainda na infância, no município onde nasceu, Vitória da Conquista (BA), época em que freqüentava assiduamente as salas existentes. Segundo relatos de Dona Lúcia Rocha, mãe de Glauber, quando ele já havia assistido toda a programação local, pedia para ir às salas de projeção das cidades vizinhas. As oportunidades de formação pelo cinema ampliaram-se com a mudança da família para Salvador, em 1948. Impregnado pelas coisas do cinema, Glauber iniciou, muito jovem, por volta dos 13 anos, o exercício da crítica cinematográfica. A partir de 1954, quando contava com 15 anos de idade, passou a freqüentar ativamente o Clube de Cinema da Bahia (PIZZINI, 2008). As sessões do cineclubes aliadas à atividade da crítica cinematográfica deixaram traços importantes em toda uma geração, conforme afirma o próprio Glauber Rocha, no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

O fato é que, tendo notícia dos filmes de A. Robatto Filho, o cinema da Bahia viveu e amadureceu de festivais, retrospectivas, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira: deste núcleo saíram Hamilton Correia, eu, José Gorender e, anos depois, a nova crítica liderada por Orlando Senna e o grupo Geraldo Portela, Edemar Aragão, Alberto Silva, Lázaro Torres. Também Jamil Bagded, José Telles de Magalhães e eventualmente Olney São Paulo freqüentaram o CCB (2003, p.154).

A ambiência do cineclubes e as críticas cinematográficas produzidas por Walter da Silveira tiveram impactos importantes no aprendizado de Glauber Rocha pelo cinema. Em um de seus depoimentos, Glauber disse: “Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia” (*apud* CARVALHO, 1999, p.183). Foi também no Clube de Cinema da Bahia que este cineasta, um dos mais renomados do mundo, aprendeu ‘a história do cinema’. O próprio Walter da Silveira comentou, em referência à realização do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio*, de 1959, que “sem dúvida, o adolescente deixara-se impressionar pelo Jean Cocteau de *Le sang d’un poète*, visto no Clube de Cinema da Bahia, que tanto freqüentava” (*apud* DIAS, 2006c, p. 327). Datam ainda dessa época e da freqüência regular ao cineclubes baiano, os vínculos das

performances artísticas de Glauber com o cinema de Eisenstein, a *nouvelle vague* e os escritos críticos dos *Cahiers du Cinema* (RISÉRIO, 1995). No texto de encerramento da coluna social que o cineasta, juntamente com Helena Ignês e Paulo Gil Soares, editavam no jornal *Diário de Notícias*, no dia 27 de fevereiro de 1960, ele relacionava os nomes mais expressivos da Cidade da Bahia. Entre eles, estava Walter da Silveira, que era para Glauber e seus companheiros, a despeito de todos os dilemas e tensões que pudessem existir entre eles, o mais respeitável entre os intelectuais do período, que tanto contribuiu na formação de uma geração de jovens artistas e intelectuais.

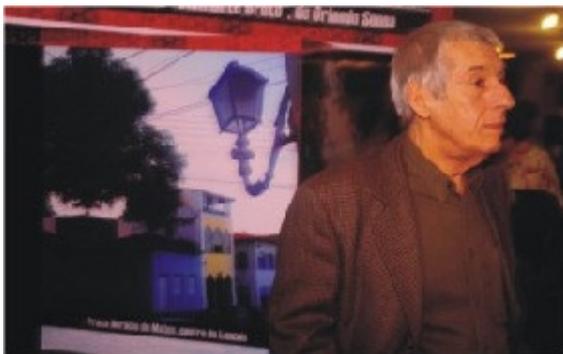
Curioso, Glauber, aos 18 anos idade, viajava freqüentemente para outros estados a fim de conhecer experiências e gente de cinema e, também, para obter financiamentos para seus projetos, a exemplo da Sociedade Yemanjá. Em 1957, visitou o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), instalado em Belo Horizonte; conheceu atores como Paulo Autran e Tônia Carrero, que se tornariam ícones do cinema, do teatro e da televisão brasileiros. Paulo Autran, inclusive, interpretará, anos mais tarde, uma das clássicas personagens criadas por Glauber Rocha, o Porfírio Diaz, do filme *Terra em Transe* (1967), que representa os tecnocratas anticomunistas e favoráveis ao domínio imperialista do capital americano. Glauber teve uma intensa atuação nos jornais de Salvador, inclusive como repórter policial e, sua estreita relação com as coisas de cinema, o levou a acompanhar o diretor italiano Roberto Rossellini em uma pesquisa de locações na capital baiana. Em 1959, participou com Walter da Silveira, em São Paulo, do Congresso Brasileiro de Cineclubes e da Bienal de São Paulo, esta última contando com um espaço de divulgação sobre a arte e a cultura da Bahia.



**Glauber Rocha**  
(Fonte: Google Imagens)

No início dos anos 1960, Glauber filmou intensamente, constituindo uma das mais importantes trajetórias de um cineasta brasileiro, já largamente documentada e biografada por vários autores. A formação de Glauber, diversificada e complexa, também era marcada pela influência da mãe interessada em artes; pela leitura de Euclides da Cunha, Machado de Assis, Lima Barreto, José Lins do Rego, Campos de Carvalho, Nietzsche e histórias em quadrinhos; pelo sebastianismo do professor português Agostinho da Silva, fundador do Centro de Estudos Afro-Orientais/CEAO

(RISÉRIO, 1995)<sup>49</sup>; pelo interesse por manifestações populares, como os bonecos do mestre Vitalino e as canções de repentistas nordestinos e outros tantos bens culturais. Mas o cinema foi seu modo privilegiado de pensamento e de expressão, sendo que a crítica foi uma de suas primeiras formas de reflexão no âmbito da sétima arte, que ele considerava um “esforço para uma auto-formação teórica ou prática” (ROCHA, 2003, p. 33). Glauber produzia críticas atravessadas por um olhar exigente, mesclando estética e política, atividade que desempenhou de forma regular por seis anos, durante a década de 1950<sup>50</sup>. Foram alvos de seus textos uma constelação de diretores estrangeiros e nacionais que vão de David Griffith a Lima Barreto. O aprendizado mostra-se então como um fenômeno que ocorre em muitas direções, pois a partir das trajetórias desses jovens cineclubistas percebemos que ao mesmo tempo em que eles eram formados pela ambiência cinematográfica existente no seu entorno, contribuía com a formação de outras pessoas por meio da crítica cinematográfica.



**Orlando Senna**  
(Mostra Cinema Conquista)

Nascido na cidade de Lençóis (BA), em 1940, o crítico, roteirista de cinema e professor, Orlando Senna, também tem sua trajetória marcada pelos processos formativos com ênfase no cinema, atravessados pelas condições sócio-culturais existentes no período. Seu primeiro contato com a sétima arte, a

<sup>49</sup> O sebastianismo foi um movimento místico-secular que ocorreu em Portugal na segunda metade do século XVI como consequência da morte do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Basicamente é um messianismo adaptado às condições lusas e à cultura nordestina do Brasil. Traduz uma inconformidade com a situação política vigente e uma expectativa de salvação, ainda que miraculosa, através da ressurreição de um morto ilustre. Um de seus ‘seguidores’ foi George Agostinho Baptista da Silva, nascido em Porto (Portugal), em 1906, considerado um dos mais importantes pensadores portugueses do século XX. Dono de um percurso intelectual notável, seus interesses foram da filologia aos estudos culturais. Em 1947, instalou-se no Brasil, onde viveu até 1969. É um dos fundadores da Universidade de Santa Catarina, criou o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) e ensinou Filosofia do Teatro na Universidade Federal da Bahia, tornando-se, em 1961, assessor para a política externa do presidente Jânio Quadros. Participou na criação da Universidade de Brasília e do seu Centro de Estudos Portugueses no ano de 1962 e, dois anos mais tarde, criou a Casa Paulo Dias Adorno em Cachoeira (BA). Idealizou, ainda, o Museu do Atlântico Sul em Salvador. Sua atuação à frente do CEAO está entre as trajetórias mais marcantes de Salvador, na década de 1960. Faleceu em Lisboa, em 1994.

<sup>50</sup> Uma amostra reveladora da profundidade e importância das críticas cinematográficas produzidas por Glauber Rocha está no livro *O Século do Cinema*, editado pela Cosac Naifi, em 2006.

exemplo de Glauber Rocha, Hamilton Correia e Guido Araújo, foi ainda criança, em sua cidade natal, quando a sala de cinema era o principal espaço de lazer e entretenimento para a população. Mais tarde, parte de seu gosto pelo cinema foi formada nas suas passagens por colégios católicos de Salvador – Marista São Francisco, Nossa Senhora das Vitórias e Jesuíta Antonio Vieira. Os dois últimos, segundo informações do próprio Orlando Senna, realizavam atividades chamadas cine-fóruns, nas quais as projeções de filmes eram acompanhadas por discussões, seguindo o modelo cineclubista francês inaugurado no início do século XX.

Toda semana o filme era apresentado antes por um especialista, geralmente um padre, um irmão, às vezes não. Eu me lembro inclusive de Walter da Silveira convidado pra isso, quando eu nem tinha entrado ainda no Clube de Cinema. Aí exibia os filmes e depois havia uma hora, duas, de debates. Isso se enganchou imediatamente no meu caso em duas coisas: eu saí pra escola de teatro ainda estudando nos Jesuítas e também entrei pro Clube de Cinema do Walter da Silveira ainda secundarista<sup>51</sup>.

No Clube de Cinema da Bahia, sua formação pelo cinema aprofundou-se. Lá, ele teve a oportunidade de, pela primeira vez, assistir a filmes de outras cinematografias, incluindo clássicos que não chegavam ao circuito comercial e aos colégios – públicos ou particulares – proporcionando novas formas de percepção e reflexão sobre a sétima arte que geraram impactos nas maneiras de olhar e usufruir o cinema. Por isso, ao pensar sobre as atividades realizadas por Walter da Silveira naquela época, Orlando Senna chega à conclusão de que se tratava de “ação de formação de juventude”<sup>52</sup>. Ação esta para a qual também contribui diretamente já que, no final dos anos 1950, ele assumiu um dos postos de direção do cineclube. Em outro relato, Orlando afirma, ainda de forma mais específica, a importância do cineclube animado por Walter da Silveira nos seus aprendizados pelo cinema: “O Clube de Cinema da Bahia foi fundamental para a formação de um saber cinematográfico para a geração dos anos 1950”<sup>53</sup>. Orlando se tornou um importante crítico de cinema em Salvador, cuja coluna prestigiosa era publicada no jornal *Estado da Bahia*. Algumas vezes ele utilizava o pseudônimo de Fausto Ferreira para a publicação de suas críticas.

---

<sup>51</sup> Entrevista concedida por Orlando Senna às pesquisadoras Dra. Milene Gusmão e Ms. Raquel Costa, na cidade de Lençóis (Ba), em 28 de maio de 2005.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de outubro de 2009.

Comecei em 1960 como crítico de cinema no *Estado da Bahia*, um dos dois jornais dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand (o outro era o *Diário de Notícias*). Alguns de nós já estavam trabalhando em jornais, inclusive o Glauber que passou a considerar a ocupação total da imprensa baiana como objetivo prioritário da geração<sup>54</sup>.

Esses jovens artistas aprenderam a conhecer o mundo por meio dos filmes exibidos nos cineclubes, suas personagens, paisagens e temas os mais variados possíveis. Diz Orlando Senna: “Devo aos cineclubes meu interesse por cinema e um percentual enorme da minha formação geral”<sup>55</sup>. Nesse processo formativo, combinavam-se a erudição cinematográfica de Walter da Silveira – leitor voraz do *Cahiers du Cinéma* e de teóricos da sétima arte como o francês Georges Sadoul; o cinema europeu com seus enredos voltados para a denúncia social e para a reflexão sobre questões humanas; e o exercício da crítica cinematográfica que, para o ato de sua escritura, exige o manejo de uma série de conhecimentos acerca da sétima arte, de um modo geral, e do filme analisado, de modo particular. Na crítica cinematográfica, não está apenas em jogo o gosto desses jovens pelo cinema e o aprimoramento dileta de seus olhares – sem dúvida processos que atuavam na formação de suas identidades, mas a crença de que era preciso influenciar, educar o gosto do espectador comum. Para Santiago (2003), essa prática foi, na primeira metade do século XX, uma espécie de apostolado do cinema, de missão formadora, que acreditava no forte potencial dessa expressão artística para ‘desalienar as massas’. Tal perspectiva encontrava respaldo nas teorizações de estudiosos como Sadoul, que defendia o cinema como meio de instrução.

Por intermédio dos filmes, sem sair da cidadezinha ou da vila onde vive, o espectador aprende a conhecer alguma coisa de países longínquos, toma contato com seus costumes, suas paisagens, suas habitações, sua civilização. O cinema, porque mostra, dá a conhecer mais facilmente que os livros e os escritos. Os escritores descrevem as vagas do mar. Os filmes fazem vê-las em sua impressionante verdade (*apud* OLIVEIRA, 2003, p. 25).

---

<sup>54</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro *Orlando Senna: o homem da montanha* (2008). P. 96.

<sup>55</sup> Trecho da entrevista concedida à Revista Cineclubes Brasil, em novembro de 2004, retirado da tese de doutorado da Dra. Milene Gusmão (2007), que consta da bibliografia deste trabalho.

Mas para superar o enlevo e a fantasia demasiada provocados pela ficção, a crítica cinematográfica deveria atuar para esclarecer e conduzir os espectadores menos atentos aos ‘perigos’ dispostos nos labirintos da imagem em movimento, interpretando as técnicas de filmagem, os efeitos de luz, os movimentos de câmera, a atuação de diretores e atores, a competência do enredo. Assim como a literatura, a pintura e outros campos das artes, o cinema também seria passível de análises teóricas, cujas reflexões deveriam ser capazes de desmistificar o cinema de má qualidade e de colaborar para a divulgação de obras cinematográficas que significassem esperança e libertação. É isto que Walter da Silveira, por exemplo, deixa entrever em um texto publicado em 1951, no jornal *Diário de Notícias*.

Acreditamos na necessidade social da crítica cinematográfica. Compreendemos que nenhuma outra expressão artística em nosso tempo exige tanta vigilância, tanto vigor de denúncia ou de aplauso quanto o cinema. Havendo se transformado na arte pública por excelência, numa arte impossível de ser reduzida à propriedade estética de um indivíduo, carecendo da participação coletiva para realizar-se, o cinema prevê uma responsabilidade intelectual tão grave aos que honestamente procuram conhecê-lo e interpretá-lo que não haverá, porventura, no campo das artes, um crime maior nos dias atuais do que o silêncio ou o consentimento diante das tentativas de conduzi-lo à mistificação, à deformação da verdade, a corrupção da mentalidade popular<sup>56</sup>.

Aqueles que escreviam críticas cinematográficas pensavam em promover a educação artística que faltaria ao povo. Essa percepção foi comum na América Latina e em várias capitais brasileiras, como Belo Horizonte e João Pessoa, nos anos 1950. Eram nas atividades dos cineclubes e por meio da publicação de revistas especializadas que a crítica cinematográfica desenvolvia-se e ganhava prestígio junto aos círculos intelectuais, tornando jovens amantes da sétima arte agentes habilitados não só para falar em cinema, mas para inserir tal prática nos espaços elevados de pensamento e produção de cultura, consolidando-se como gênero ensaístico da literatura.

---

<sup>56</sup> Fragmento de artigo registrado em DIAS, José Umberto. Walter da Silveira. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti Editora e Publicações Ltda, 2006, V. 1, p. 220.

O desenvolvimento da atividade crítica cinematográfica deve ser entendido dentro da situação histórica em que se encontrava a Imprensa e o mercado editorial brasileiro nos anos 50. Não só há o crescimento de editoras, lançando sistematicamente livros de cunho cultural e funcionando como reduto de intelectuais independentes, mas também nos jornais ampliam-se os espaços para a publicação de verdadeiros ensaios cinematográficos (OLIVEIRA, 2003, p. 60).

Primeiro como crítico e, depois, como jornalista, Orlando Senna viveu os primeiros anos da década de 1960 tentando equilibrar-se entre tal atividade, a Faculdade de Direito, a Faculdade de Teatro e o desejo em trabalhar com cinema. Filmou seu primeiro curta metragem, *Festa*, em 1961, um documentário sobre o carnaval fora de época realizado no bairro da Ribeira, em Salvador. Desde aí, e mesmo mesclando-se com outras experiências marcantes como a militância estudantil e a resistência ao Golpe Militar de 1964 ou o envolvimento com a Tropicália, a paixão pelo cinema comparece como uma constante, que orientou de forma definitiva seu percurso de vida, transformando-o numa personalidade, atualmente, reconhecida no Brasil e no exterior.

Havia coisas muito interessantes para fazer como, por exemplo, show de crítica cinematográfica. Minha atividade jornalística mais intensa era a de crítico cinematográfico, aquela crítica ousada e propositiva que se fazia na onda do Cinema Novo, como parte do Cinema Novo. Elegeram-me presidente da Associação de Críticos Cinematográficos da Bahia – ACCB e inventei uma nova modalidade para o exercício da profissão. Os eventos aconteciam em bairros periféricos de Salvador e nas cidades do Recôncavo Baiano, para onde nos deslocávamos de barco<sup>57</sup>.

A atuação nos jornais também consistiu em um espaço de aprendizado social, aliando teoria e prática. Rubim (1999) destaca que, ao lado da Universidade da Bahia e do Clube de Cinema de Walter da Silveira, os jornais eram pólos aglutinadores de criadores e difusores de cultura ou, ainda mais, era um lugar cultural marcante e dinâmico dos anos 1950 e 1960, em Salvador, à medida que davam publicidade e polemizavam os temas que movimentavam a vivência dos agentes sociais implicados em tais ambiências e mobilizavam saberes engendrados pela vivência do cinema.

---

<sup>57</sup> Ibid, p. 111-112

Bernadet (2006) observa que os jovens cineclubistas assumiam grandes responsabilidades, já que 80% das colunas de cinema estavam entregues às pessoas de dezenove a vinte e cinco anos de idade. Orlando Sena conta que a inserção de jovens críticos nos diversos jornais da capital não era por acaso, mas fazia parte de um esforço mais ou menos consciente de ocupar espaço e fazer das principais publicações da capital uma plataforma para lançar os discursos sobre política, cultura e arte, incluindo o cinema, principalmente entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Os aprendizados obtidos nessa experiência iam se incorporando ao estoque de conhecimentos desses jovens, abrindo caminho para novas práticas.

Havia também a crítica cinematográfica veiculada por meio de programas de rádios em Salvador. O cineclubista Hamilton Correia escrevia críticas cinematográficas para rádios. Glauber Rocha, com apenas 13 anos de idade, participava como crítico de cinema, do programa “Cinema em Close-up”, na Rádio Sociedade da Bahia (PIZZINI, 2008). O mais importante desses programas era *Falando de cinema sem fazer fita*, apresentado por Lourival Oliveira, que ia ao ar pela Rádio Excelsior. O professor e também crítico de cinema, André Setaro<sup>58</sup>, era, nos anos 1950, ainda menino, um de seus ouvintes, para quem o sorteio de entradas para as salas de exibição era uma das principais atrações do programa. Setaro faz um relato dessa experiência em seu blog.

Seu programa semanal *Falando de cinema e sem fazer fita*, que é dividido em vários quadros: os comentários dos filmes da semana, trilhas sonoras, respostas às perguntas dos ouvintes, etc. Lourival, que trabalha hoje no Irdeb [Instituto de Rádiodifusão Educativa da Bahia], conta-me que tem todas as perguntas e, entre elas, uma do punho deste bloguista. Pretende publicar um livro com o material que guarda, a sete chaves, de *Falando de cinema e sem fazer fita*. Hamilton Correia escreve para um programa de rádio, mas não o apresenta. Há, e a

---

<sup>58</sup> André Setaro, formado em Direito pela Universidade Federal da Bahia, é professor do Departamento de Comunicação desta mesma instituição. É crítico cinematográfico desde 1974. Faz parte da segunda geração de cineclubistas formados pelo Clube de Cinema da Bahia. Ele relata: “Walter da Silveira, em meados dos anos 60, instala o seu Clube de Cinema da Bahia no Guarany, com as sessões realizadas aos sábados pela manhã, às 10 horas. É, portanto, nesta sala, que comecei a minha formação cinematográfica, acostumado à programação do circuito cuja característica principal está no cinema de gênero americano – os *westerns*, os musicais, as comédias românticas, os *thrillers*, etc. Vim a conhecer o cinema como expressão de uma arte, o cinema de autor, vendo filmes como *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, *Guerra e humanidade*, de Masaki Kobayashi, *O eclipse*, de Antonioni, *Morangos silvestres*, de Ingmar Bergman, entre muitos e muitos outros” (Setaro’s Blog, 16/11/08).

memória se faz aqui presente com mais intensidade, no programa de Lourival, toda semana, sorteios que oferecem entradas para as salas exibidoras. O bloguista, uma vez, é sorteado, e porque ainda um menino, vai buscar o seu ingresso em mãos. E conhece o legendário Lourival Oliveira, mas este não liga para o garoto apaixonado pelas coisas do cinema. Somente mais tarde, já com coluna em jornal da cidade (*Tribuna da Bahia*) é que vem a conhecer Lourival e com ele travar relações. Para não esquecer: o crítico radiofônico, nos anos 70, apresenta um programa de cinema na TV Aratu num programa vespertino dirigido por Teresa Fernandez (*Setaro's Blog*, 02/11/2008).

O crescimento das atividades de crítica cinematográfica, em Salvador, durante os anos 1950, levou à criação do Centro de Estudos Cinematográficos da Bahia (CEC), fundado em dezembro de 1957, com o objetivo de desenvolver estudos de sétima arte, ampliando a base cultural dos frequentadores, com ênfase na crítica cinematográfica. Uma das intenções do CEC era ser o núcleo inicial de uma futura escola universitária de cinema, idéia esta estimulada pelo crescimento das atividades lúdico-artísticas em Salvador e pela atuação da Universidade da Bahia na vida cultural da cidade. O fato de uma Faculdade de Cinema na UBA, ao lado das outras já existentes em Dança, Teatro e Música, não ter sido implantada pelo reitor Edgar Santos, que se empenhou pessoalmente para garantir espaços acadêmicos para expressões artísticas, é uma incógnita. Para alguns, o fato está ligado ao gosto elitista do reitor, que não identificaria cinema como alta cultura (CARVALHO, 1999). Outra versão aponta para o fato de que a Faculdade de Cinema não foi implantada por causa dos altos custos implicados na época (GUSMÃO, 2007). Mesmo sem a garantia da criação de um curso universitário de cinema, o Centro de Estudos Cinematográficos investiu na realização de cursos sobre a sétima arte, sendo que um dos mais importantes foi realizado em 1959. Já no início da década de 1960, foi criada a Associação dos Cronistas Cinematográficos da Bahia (ACCB), que se instalou, inicialmente, na sede da Congregação Mariana, e também se propunha a difundir o cinema e promover cursos sobre sua história. Em seis meses de existência, eles realizaram um curso, em parceria com a Escola de Jornalismo, “uma promoção inédita na Bahia e que obteve resultados satisfatórios” (SENNA *apud* CARVALHO, 1999, p. 192).

Durante os anos 1960, outras iniciativas aliando cinema e práticas de formação cultural encontraram lugar em várias ambiências. Em 1967, por exemplo, a Escola de Sociologia e Política promoveu um curso de cinema, ministrado por Orlando Senna e Carlos Vasconcelos, que durou cerca de um mês. Para o professor da Faculdade de

Comunicação da Universidade da Bahia, André Setaro, o maior êxito do curso foi possibilitar o encontro entre pessoas interessadas em discutir e viabilizar a produção de filmes em Salvador (GUSMÃO, 2007). Uma das conseqüências desse encontro foi a criação do Grupo de Iniciação ao Cinema (GIC) para a produção de filmes de curta-metragem. Em 1968, a partir da iniciativa de Walter da Silveira em colaboração com o Departamento de Cultura da Universidade da Bahia, foi realizado o Curso Livre de Cinema. Esse curso, que durou um ano, inseriu-se nos esforços de Silveira e outros colaboradores, a exemplo de Guido Araújo, para convencer a Universidade a instalar uma faculdade de cinema. “Sucesso logo no primeiro ano de realização, o curso foi responsável pela formação de alguns dos principais realizadores e críticos de cinema na Bahia” (ibid., p. 238). Após o afastamento de Walter da Silveira da direção, por causa de problemas de saúde, Guido assumiu o curso, em 1969, demonstrando a interdependência na qual se encontrava esses agentes sociais, revelando uma espécie de domínio no qual indivíduos estavam habilitados, pelas suas experiências e formação, a lidar com as coisas de cinema na Bahia. O exercício intenso da crítica cinematográfica e do estudo e ensino de cinema dão, a este grupo, um traço distinto com relação a outros cineclubistas que vieram nas décadas posteriores na cidade de Salvador, mais preocupadas com questões políticas do que com as estéticas.

Fidelis Geraldo Sarno nasceu em 6 de março de 1938, no pequeno município de Poções, no Sudoeste da Bahia. Depois de realizar parte dos estudos ginasiais na vizinha cidade de Jequié, seguiu para Salvador, onde fez o Curso Científico – equivalente ao atual Ensino Médio – no Colégio Maristas Nossa Senhora das Vitórias, etapa esta concluída em 1955. Logo depois, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia. Nesse percurso, está o ponto de encontro com as coisas de cinema. Mas, aqui, diferente dos outros agentes que compõem o grupo analisado, o gosto de Geraldo Sarno pelo cinema está menos ligado ao Clube de Cinema da Bahia do que a outros ambientes situados na trama cultural constituída em Salvador entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960: trata-se, de um lado, da ambiência



**Geraldo Sarno**

**(Foto: Google Imagens)**

universitária e, por outro, do então recém-criado Museu de Arte Popular. Seus primeiros experimentos cinematográficos ocorreram no Centro Popular de Cultura da Bahia (CPC), com Orlando Senna e Waldemar Lima, em 1962. Ainda na mesma época, iniciou seu aprendizado profissional, como ele mesmo relata:

Fui assistente de câmera no *Noticiero de América Latina*; assistente de fotografia de Tucho Rodriguez em curta dirigido por Humberto Solas; assistente de direção de *La Decision*, longa metragem dirigido por José Massip, no ICAIC, Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos, 1963<sup>59</sup>.

Assim como Guido Araújo, Roque Araújo, Glauber Rocha e Orlando Senna, a aprendizagem de Sarno no âmbito do cinema se deu por meio do saber prático, no envolvimento com a produção e a realização de filmes e na relação com os outros agentes entretidos em tal ambiência. Combinando a prática de ver filmes com os exercícios profissionais, esses jovens aprenderam os segredos das técnicas e da linguagem cinematográficas e, sobretudo, desenvolveram uma relação com a sétima arte permeada por muitas idéias políticas e humanistas traduzidas numa espécie de crença na emancipação do homem e da sociedade por meio da arte. O diferencial de Sarno com relação aos seus companheiros de juventude é que ele atribui à arquiteta modernista ítalo-brasileira Lina Bo Bardi<sup>60</sup> uma influência decisiva na formação do seu interesse pela sétima arte enquanto prática social, deixando entrever outras possibilidades de aprendizado de cinema existentes na ambiência lúdico-artística de Salvador.

O itinerário, digamos assim, do que eu pude vir a fazer no cinema e na atividade cultural, eu devo a Lina. E eu acho que toda minha geração

---

<sup>59</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 5 de julho de 2009.

<sup>60</sup> Achillina Bo nasceu em Roma a 5 de dezembro de 1914. Formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma e, já tendo iniciado sua vida profissional, mudou-se para Milão. Durante a II Guerra Mundial, a escassez de trabalho leva Lina a atuar como ilustradora e colaboradora de jornais e revistas. No dia 13 de agosto de 1943 um grande bombardeio foi lançado sobre Milão e destruiu o escritório de Lina. Ela então entrou para o Partido Comunista clandestino e o apartamento de sua família tornou-se um ponto de encontro de artistas e intelectuais italianos. Em 1946, Lina casou-se com Pietro Maria Bardi, cujo sobrenome adotou. Em seguida, o casal viajou para o Brasil, onde conheceu personalidades como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Um projeto arquitetônico de Lina abrigou meses mais tarde o MASP. Naturalizou-se brasileira em 1951. Até a década de 1990, Lina manteve intensa atividade em todas as áreas da cultura, tendo participado de inúmeros projetos em teatro, arquitetura, cinema e artes plásticas no Brasil e no exterior. Morreu em 20 de março de 1992.

na Bahia deve a Lina Bardi. Em certo sentido a Lina Bardi *desasnou*, desprovincianizou a Bahia. De certa maneira a Bahia deixou ser província, pelo menos para alguns de uma certa geração. A Lina foi a pessoa que me revelou, através do Museu de Arte Popular da Bahia que, junto à miséria, à pobreza econômica, havia no sertão nordestino uma riqueza cultural absolutamente extraordinária (SARNO, 2006, 1995).

O Museu de Arte Popular é um desdobramento do Museu de Arte Moderna da Bahia, implantado na gestão do Governador Juracy Magalhães, como parte das iniciativas de caráter modernizador que acontecia na cidade desde o final dos anos 1940. O autor do projeto de lei que criou o Museu de Arte Moderna foi Walter da Silveira – na época deputado estadual, que foi também quem elaborou o primeiro estatuto da instituição, criada, oficialmente, por lei, em julho de 1959, tendo sido inaugurado em 6 de janeiro de 1960. O Museu incluía uma Escola de Desenho Industrial e de Artesanato e o Museu de Arte Popular. A arquiteta Lina Bo Bardi veio para Salvador a convite do governador Juracy Magalhães para implantar e dirigir o Museu de Arte Moderna e, juntamente com outros professores das escolas de artes integradas à Universidade da Bahia, atraiu jovens ávidos por novas experimentações no âmbito das expressões lúdico-artísticas (ARAGÃO, 1999), ao aliar a experiência e a sensibilidade de artistas europeus que fugiam de uma Europa arrasada pela guerra ou ainda sofrendo suas conseqüências com o potencial criativo e renovador que perpassava ambientes como as faculdades de artes e outros circuitos culturais de Salvador. A atuação de Lina, somando elementos intrínsecos às práticas da arquitetura e do desenho industrial com uma ampla reflexão sobre a dimensão da cultura, traduzidas nas análises sócio-antropológicas dos espaços materiais e imateriais da população pobre e sertaneja realizadas por ela, gerou impactos profundos na trajetória de Geraldo Sarno e de outros nomes importantes do cenário artístico da Bahia, como é o caso do compositor e cantor Caetano Veloso (RISÉRIO, 1995).

A influência dos projetos pautados na cultura popular nordestina desenvolvidos por Lina Bo Bardi sobre a trajetória de Sarno pode ser percebida no seu primeiro grande projeto cinematográfico, compartilhado com Thomas Farkas e Paulo Rufino. Em 1967, eles partiram para uma viagem de pesquisa e documentação aos estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, quando filmaram, em 16mm, os materiais que comporão os filmes documentários *Vitalino Lampião* (1969),

*Os imaginários* (1969), *Jornal do sertão* (1969), *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1980) e de mais um sobre artesanato do Cariri cearense que não chegou a ser montado. Sarno foi um dos integrantes da série de movimentos culturais que agitou Salvador nos anos 1950, tendo sido um dos diretores da revista *Ângulos*, criada, em 1950, pelo tradicional Centro Acadêmico Ruy Barbosa, da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia<sup>61</sup>. Inserido no contexto da realização de novas expressões lúdico-artísticas que marcaram época em Salvador, Geraldo Sarno afirma que, até aquele momento, nunca tinha pensado em fazer cinema. “As minhas referências, as que me levam ao meu trabalho com cinema, e as pessoas que me conhecem sabem disso, são, em primeiro lugar, Lina Bardi...” (SARNO, 2006, p. 194).

Assim como os demais membros da geração cinematográfica formada na ambiência cultural soteropolitana dos anos 1950 e início dos anos 1960, Geraldo Sarno é dono de uma longa trajetória constituída por práticas ligadas ao âmbito do cinema, que inclui desde a produção e realização de filmes até o ensino em faculdades. Entre curtas metragens, longas metragens e vídeos, dirigiu 30 filmes, entre a década de 1960 e os anos 2000. Entre os destaques de sua carreira estão os documentários *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), escrito em parceria com Orlando Senna, ganhador do Prêmio de Melhor Roteiro de Filme de Longa Metragem, no XI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1978, e o Prêmio Coral do I Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, presidido por Gabriel Garcia Márquez, em Cuba, em 1979; e *Tudo isso me parece um sonho* (2007), sobre a vida do general José Ignácio de Abreu e Lima, que recebeu os prêmios de Melhor Direção e Melhor Roteiro do Festival de Brasília 2008. Geraldo Sarno também fez parte do Comitê de Cineastas da América Latina, entidade que reunia representantes de todos os países, buscando uma identidade audiovisual ao continente; e trabalhou, juntamente com Darcy Ribeiro e Orlando Senna, no projeto de instalação da Escola Brasileira de Cinema e Televisão, no estado do Rio de Janeiro, frustrado por falta de verbas.

---

<sup>61</sup> A revista *Ângulos*, juntamente com a revista *Mapa*, foi uma referência importante para o meio intelectual baiano na década de 1950. Ela teve vinte edições: dezoito publicadas de 1950 a 1966 e as duas últimas entre 1981 e 1982. Fizeram parte de seus quadros nomes como Glauber Rocha (CARVALHO, 1999).

Ao integrar-se em um grupo com sociabilidade e gostos próprios, Hamilton Correia, Rex Schindler, Guido Araújo, Roque Araújo, Glauber Rocha, Geraldo Sarno e Orlando Senna põem em funcionamento modos particulares de comportamentos, de processos auto-regulatórios, que eles assimilaram mediante o aprendizado de uma linguagem específica – a cinematográfica – e com a qual dão sentido à trajetória do grupo e, por isso mesmo, podem transmiti-la para outras gerações. A frequência ao cineclubes, o gosto desenvolvido por filmes com grau cultural elevado, a profissionalização no âmbito do cinema e o exercício de críticas cinematográficas, valem aqui como dados empíricos que apontam para a conformação de determinadas práticas que são frutos de entrelaçamentos entre pensamentos, ações e sentimentos de pessoas e grupos singulares revelando conseqüências não programadas dos processos de aprendizagem que se dão no âmbito do cinema, em particular, e das expressões lúdico-artísticas, de modo geral.

Cotejando, então, a trajetória do grupo de cineclubistas baianos com o ambiente artístico-intelectual de Salvador, dos anos 1950, atentamos ao lugar que as noções de formação cultural e dinâmicas de aprendizado assumem nas maneiras como determinados indivíduos se portam no mundo e validam suas experiências e, também, no lugar da memória e seu engate com a categoria de saber social incorporado para pensar nos modos de regulação dos comportamentos e desempenhos cognitivos, tramados nas dependências mútuas entre os indivíduos e nas formas como as pessoas elaboram processos de entendimento de suas posições individuais e coletivas. A apreensão possível das experiências encetadas por aquela ambiência é possível no instante em que tais agentes mobilizam rastros mnemônicos de práticas e sentimentos para dar conta de uma vivência que doa singularidade as suas trajetórias. É a memória, então, que está a guiar não apenas os atos de rememoração realizados pelos agentes pesquisados, mas a própria possibilidade de refletir sobre tal experiência, no momento em que não apenas os discursos sobre a época, mas os próprios saberes e fazeres proporcionados no período permanecem em funcionamento na atualidade – com todos os interditos, passíveis de re-significação nos destinos do grupo e nas transmissões de conhecimentos que se realizam para outras gerações.

Temos, então, que numa formação social parcial, como é o caso das expressões lúdico-artísticas, encontramos tendências de complexificação e diferenciação da

sociedade, ou seja, modalidades de formação e doação de nexos de sentidos às experiências humanas, algo que remete à força produtiva da cultura enquanto gerador de comportamentos sociais (WILLIAMS, 1969). O saber social vivenciado e incorporado nas possibilidades de formação pelo cinema, situado na ambivalência dos processos miméticos de aprendizado, adquire dimensão fundamental no que tange à memória, pois implica na percepção, elaboração e re-elaboração de práticas e pensamentos – o material e o simbólico, segundo García Canclini (2005), que jogam peso especial nos processos de percepção, elaboração e transmissão de aprendizados. Nas valências tecidas entre a complexidade das relações entre os indivíduos aqui analisados e as condições sócio-culturais que os envolveram nas épocas de suas juventudes estão os dispositivos que permitem acesso a formas singulares de conhecimento com potencial para funcionar como mecanismos de retenção e distribuição de saberes. À luz dos efeitos gerados pela educação cinematográfica em seus corpos e visões de mundo, esse grupo sente-se habilitado para, ao mesmo tempo, reivindicar um lugar especial na história do cinema baiano e compartilhar conhecimentos com outras gerações.

#### 4 - Saberes e fazeres: efeitos de uma educação cinematográfica

*A memória é um milagre.  
Manuel Bandeira*

A sociedade, nos seus variados níveis de integração e diferenciação, tece muitos modos de educação dos comportamentos e dos sentidos, resultados dos encontros entre o material e o simbólico ou, para dizer de outro modo, da mente com o mundo (GAY, 1998), constituindo a vida social e atuando na regulação das informações e das formas de comunicação que permitem a circulação de saberes e fazeres pelas redes humanas. Família, instituições religiosas e de ensino são algumas das instâncias sociais que comparecem como lugares fundamentais de produção de ordens que dão sentido aos atos da vida. A complexificação da sociedade, com o advento do tempo histórico que chamamos modernidade, incluiu entre essas instâncias os meios de comunicação e entretenimento que, compreendidos de forma ampla, implicam a “criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo” (THOMPSON, 1998, p. 13). É nesse sentido que podemos pensar nas dinâmicas do cinema como lugares de conhecimento na sociedade, que põem em funcionamento determinadas condições de elaboração e consumo de informações. No esforço de definir as estratégias de produção, circulação e transmissão implicadas nas relações com os filmes é que viemos utilizando, ao longo desse estudo, a expressão ‘educação cinematográfica’, que comparece para dar conta dessa maneira singular de participar e usufruir dos objetos, interesses e paixões proporcionados pela sétima arte.

A compreensão do cinema enquanto uma modalidade singular de formação cultural levou-nos a investigar a influência dessa arte na formação de condutas e de sensibilidades de um grupo de baianos que, durante suas juventudes, estiveram em condições de usufruir de tal bem cultural de forma regular, tendo sido expostos, assim, a uma ação educativa de tipo cinematográfico. O impacto desta ação variou de acordo

com a situação de cada um dos agentes aqui analisados, incluindo o *status* social e as condições econômicas daí advindas e as oportunidades - e as frustrações - de ampliação de formação cultural, atuação profissional e de relação com outras redes tecidas no âmbito da sétima arte no Brasil e no mundo. Temos então, aqueles que, como Glauber Rocha e Orlando Senna, tiveram suas ações estendidas por outros países, dando a cada um deles um importante reconhecimento internacional. Já Hamilton Correia, por exemplo, teve sua atuação mais restrita à cidade de Salvador. Entretanto, ao nosso ver, essas diferenças constituíram variações sobre um mesmo tema cultural: a experiência do cinema.

No terceiro capítulo deste estudo, perguntamos sobre os efeitos da educação cinematográfica nas vivências de Hamilton Correia, Rex Schindler, Guido Araújo, Roque Araújo, Glauber Rocha, Orlando Senna e Geraldo Sarno para, a partir das informações pinçadas dos seus relatos, dados biográficos e dos sentidos atribuídos pelos agentes às suas experiências, apontar permanências e mudanças; refletir sobre a resignificação dos saberes incorporados durante os anos de aprendizados no Clube de Cinema da Bahia, de um modo particular, e na ambiência cultural dos anos 1950-1960 na cidade de Salvador, de modo geral e, também, sobre o lugar das relações intergeracionais na transmissão e atualização de vivências relacionadas às dinâmicas do cinema. Aqui, novamente, a reflexão estará guiada pelas noções de aprendizado social e formação cultural – conjugadas com a memória, mas agora a atenção estará voltada mais para os efeitos de tais aprendizados do que aos processos formativos. Se no segundo capítulo destacamos algumas das experiências ocorridas no período de juventude, o que comparece nesse ponto da pesquisa são as permanências das práticas de cinema e seus significados na maturidade. As conseqüências desses aprendizados são possíveis de apreensão nas carreiras profissionais; no ensino formal e informal de temas sobre a sétima arte; na coleção de artefatos ligados ao cinema e outras práticas cinematográficas.

Esses efeitos demonstram, na trilha que viemos seguindo neste estudo, a existência de uma espécie de reserva mnemônica com potencial para repor o conhecimento proporcionado pela experiência do grupo, perceptível em uma linha de ação traduzida em um sistema coerente de práticas que comparece nos seus percursos de vida até a maturidade, contribuindo, de forma importante, para o delineamento de uma

história social do cinema na Bahia. Todos os agentes analisados, exceto Glauber Rocha, continuam atuando em coisas ligadas ao cinema, cinquenta anos após a década de 1950, deixando entrever o engate entre os saberes incorporados e a memória, no sentido de que esta diz respeito às formas que possibilitam que algo permaneça – ou desapareça – na sociedade (FARIAS, 2008c). Além de perseguir a idéia de que o cinema pode ser pensado como uma matriz formadora de saberes e fazeres queremos, ainda, apontar que efeitos foram possíveis a partir dos aprendizados de juventude, pelos menos aqueles identificáveis na experiência do grupo.

#### **4.1 – Resultados dos aprendizados na condição de grupo**

O primeiro elenco de resultados da educação cinematográfica propiciada pelo Clube de Cinema da Bahia e outras dinâmicas socioculturais dos anos 1950 que intentamos perseguir está situado nas conseqüências dessa experiência na posição ocupada pelo grupo no âmbito cinematográfico baiano e seus engates com ações de caráter mais amplo com potencial para afetar as tramas tecidas nesse lugar. A principal repercussão que a formação favorecida pela experiência do Clube de Cinema da Bahia e outros circuitos culturais parece ter deixado é a existência do grupo em si, suas lembranças e seu prestígio junto às pessoas e instituições de cinema e audiovisual. Esta especificidade, que chama a atenção, uma vez mais, para a força produtiva da cultura, é reivindicada pelo grupo – ainda que não em atos claramente expressos, mas antes em relatos, gestos, ações políticas, materiais guardados ao longo de décadas. Essa pretensa especificidade é transformada em uma espécie de enunciado absoluto e referido a uma vivência avaliada pelos indivíduos nela entretidos como sendo de qualidade superior, tornando-o um tipo de grupo estabelecido, para usar uma noção de Elias (2000). Esse conceito nos pareceu importante para tratar da característica assumida pelo grupo por apontar para os temas da auto-percepção e do auto-reconhecimento como elementos fundamentais às identidades construídas a partir da combinação singular de tradição, autoridade e influência. Uma tradição que, neste caso, é resultado de um desempenho e de um poder acumulados e longevos.

Enquanto grupo estabelecido, possuidor de um domínio de saber legitimado por suas práticas e posições de poder, a idéia de que esses jovens testemunharam um momento ímpar no cinema baiano está assentada na crença de que eles viveram uma época *sui generis*, em que o moderno se contrapunha ao provincianismo baiano – algo apreensível em relatos como o de Rex Schindler para quem, na Bahia dos anos 1950, “tudo era Renascimento”<sup>62</sup> – e que, nessa trama, assumiram o papel de portadores de uma nova cultura. O cinema aparece aqui como novo porque, como vimos no primeiro capítulo, ele está dado mais à reflexão e ao cultivo do que ao simples entretenimento, o que seria uma das condições para considerar uma escola ou movimento da sétima arte como moderno. Participantes, então, dos processos de dinamização da vida social e de criação de modos significativos para as relações sociais daquele período, esses indivíduos estabeleceram uma dada posição, eivada de um carisma grupal distintivo que o grupo atribui a si mesmo e que é reforçado em outros itinerários culturais – como o terreno acadêmico e o das políticas culturais. Nesse pequeno grupo, formado por apenas sete pessoas, cremos encontrar um exemplo de como um determinado agrupamento pensa a respeito de si mesmo como uma formação social especial que, passados cinqüenta anos, ainda não encontrou paralelo no que diz respeito às coisas de cinema no Estado.

Um dos recursos utilizados pelo grupo que termina por contribuir para sua condição de estabelecido, com uma imagem e auto-imagem estável ao longo das décadas, é a constante referência à época de juventude como se esta fosse uma reserva de um patrimônio de saber ao qual apenas um número reduzido de afortunados teria tido acesso. Esta espécie de selo que distingue esses agentes pode ser notada, entre outras coisas, no uso corrente da noção de geração. Quando utilizado pelos próprios agentes, o termo assume uma dimensão discursiva que compõe a trajetória dos indivíduos analisados, apontando para a existência de um tempo e de um espaço com qualidades especiais e que atuaram como matrizes de significados para os jovens baianos. Nas tramas sócio-discursivas internas ao grupo analisado, constituídas na interdependência com a ambiência cultural formada por pessoas, cenários, práticas e visões de mundo, a idéia de geração é, ao mesmo tempo, uma forma de reflexão sobre um lastro de tempo e de suas conseqüências, por um lado; e, por outro, de representação coletiva que

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 15 de outubro de 2008

participa de um espaço simbólico que comparece nas estratégias de coordenação das relações e das posições socioculturais em específicas condições sócio-históricas. Referir-se à experiência de juventude é, então, compreender um modo de retenção e de partilha que legitima conteúdos que doam especificidade às trajetórias.

Ainda que partamos de alguma conceituação, o que se quer nesse estudo, ao mobilizar certa perspectiva sobre geração, é menos discorrer sobre suas definições categóricas do que percebê-la enquanto um fator discursivo presente na experiência do grupo analisado. Para tanto, foi necessário, em muitos momentos, nos mover em uma linha que nos leva de Mannheim a Elias e que abre caminho para o conhecimento de determinadas frações das relações sociais a partir do envolvimento e do distanciamento dos produtores de bens intelectuais e culturais com as realidades que os cercam. O que se quer, nesse sentido, é chamar a atenção para a possibilidade de refletir sobre o tripé organizado nas noções de aprendizado social, formação cultural e memória, tomando as referências a uma experiência que se quer específica de uma geração como um sentido presente nas expressões dos corpos, dos pensamentos e dos relatos dos sujeitos, sintetizando determinados modos de vida e visões de mundo. Enquanto um termo que o próprio grupo mobiliza para realçar a singularidade de seus percursos, a noção de geração também é útil para pensarmos os fluxos de conhecimentos que ligam indivíduos de cortes de idades distintas e que permitem a transmissão e a atualização dos fundos de conhecimentos que conformam as experiências humanas (ARÓSTEGUI, 2004).

O uso da noção de geração - “palavra antipática, geração, mas não há outra” (MORAES, 1991, p. 31) - aponta para a existência de um grupo etário cuja especificidade é interna às propriedades estruturais de um sistema social. Nos rastros de Eisenstadt (1976, p. 1-35), podemos, inicialmente, nos guiar por uma prerrogativa teórica de que tais agrupamentos, identificados pelo registro de semelhança e de diferença entre as idades, não dizem respeito a um atributo universal biologicamente condicionado, mas às maneiras por meio das quais os componentes biológicos são posicionados e significados na tramas de reciprocidades sócio-humanas historicamente referidas. Ou seja, importa observar os modos como as séries de expectativas, geradas em áreas distintas do quadro societário e com diferentes graus de institucionalização que tipificam os papéis sociais das idades, delineiam possibilidades em escalas de integração e/ou exclusão de pessoas, considerando tanto os protocolos designadores dos

desempenhos como as soluções conjunturais à realização de iguais papéis. As condições muito específicas e o processo de estruturação desses grupos, ainda na perspectiva do autor, favorecem a compreensão de determinados fenômenos sociais e dos mecanismos que participam da estabilidade e da continuidade dos sistemas sociais ou, dito de outro modo, do desenvolvimento evolutivo geral da humanidade.

Mas, em tratando do objeto deste estudo, a despeito do recurso inicial a essa concepção estrutural-funcionalista da noção de geração, o que nos interessa é a existência do grupo caracterizado por um conjunto de experiências inerentes a uma mesma plataforma de sentido compartilhada por muitos indivíduos. E, também, a reflexão sobre o quão decisiva é a mesma plataforma para a diferenciação e a autonomização do grupo frente a outros. Para o agrupamento que viemos acompanhando, a idade relativa entre os membros não joga peso decisivo, mas importa perceber que suas experiências de juventudes constituem um sentido manejado pelos indivíduos e que está referido, sobretudo, ao fato de que determinados grupos de pessoas processam acontecimentos e experiências de modos semelhantes. Com isso, a atenção está menos voltada para uma concepção de tipo linear, baseada no dado intrínseco da idade, do que para um tempo qualitativo interno – portanto subjetivo - que situa os indivíduos e os grupos no fluxo da história. Nesse sentido, importa avançar pela compreensão de que os impactos proporcionados por experiências comuns entram na formação de “imagens de mundo” (*weltanschauung* *dinter pretation*), concepção forjada por Mannheim (2004), que corresponde, de forma importante, aos saberes intrínsecos às práticas, apreendidos e incorporados pelos indivíduos nos usos cotidianos da vida, e que permite refletir sobre como tais saberes e as possibilidades de acesso a eles são possíveis a partir da constituição de determinada realidade social.

É esta plataforma de sentidos comum, esta imagem de mundo, que parece estar em funcionamento na experiência do grupo aqui analisado, cuja existência constitui-se em um sentido e um efeito da educação cinematográfica e da formação cultural que afetou os agentes culturais nela entretidos. Esta análise, na esteira de Elias (1998), demonstra que a experiência de si é resultante de condições historicamente realizadas e do encontro com tantos outros indivíduos dispostos nas redes relacionais que constituem aquilo que se apresenta como sociedade. A inter-relação entre um determinado número de indivíduos, nas interdependências da trama sócio-cultural dos anos 1950-60, afetados

pela experiência do cinema, determinou um modo particular de figuração social, perpassada por estratégias de partilha de conhecimentos, condutas e sentimentos na relação com outros indivíduos e fazendo emergir sentidos capazes de guiar trajetórias de vida. A condição de jovens de classe média, imersos em um contexto sócio-histórico marcado por iniciativas com ênfase na cultura e na educação; por sociabilidades mesclando uma ambiência universitária com a boemia e as manifestações populares de Salvador, facultou-lhes a possibilidade de dedicar-se às manifestações lúdico-artísticas, encontrando aí modos particulares de significação de vida, em que a educação cinematográfica obtida teve papel importante no desenho da fisionomia do grupo.

Nesse caminho, é-nos importante perceber que, reconhecer a pertença a um grupo e enfatizar as singularidades da ambiência sociocultural da época de juventude, funciona para Hamilton, Rex, Guido, Roque, Orlando e Geraldo como uma maneira de afirmar uma condição de destaque e de reforçar determinadas condições que favorecem a delimitação de espaços nas redes relacionais no âmbito da cultura. Como lembra Bourdieu,

existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, pertencer a grupos e estar encerrado em uma rede de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa (...) (1996a, p. 43).

Expressões como “o fogo da minha geração”, “para minha geração”, “a fase baiana”, utilizadas pelo grupo, revelam o recurso à especificidade da experiência para produzir imagens e auto-imagens. Segundo Eisenstadt, a “autocategorização de uma pessoa como pertencente a um dado estágio etário funciona como uma importante base para a sua autopercepção e expectativas de papel com relação aos outros” (1976, p. 8). Nesse sentido, podemos analisar depoimentos como o que segue como um efeito dos padrões de posicionamento de certos indivíduos nas tramas sociais peneiras de elementos ideológicos, gostos, avaliações.

O fogo da minha geração, atizado na política estudantil secundarista, na consagração das Jogralescas e na Revolução Cubana, virou lava de vulcão ao se alimentar nessa universidade de vanguarda. E vice-versa: a influência dos jovens estudantes intelectuais na afinação, na arte final foi essencial para que tudo acontecesse como aconteceu, como uma torrente, que correria até o final dos anos 1960. Com liderança de Glauber Rocha, o movimento baiano viria a desaguar em uma nova leva de grandes escritores, poetas, artistas plásticos, no Cinema Novo, no Tropicalismo. Não vale a pena detalhar os lances desse movimento, já razoavelmente documentado em livros e filmes. É só para me localizar, para dizer que eu estava imerso nesse fogaréu<sup>63</sup>.

A análise dessa passagem é relevante porque demonstra que, na medida em que o grupo goza de uma posição dominante no que diz respeito ao manejo dos estoques de saberes e fazeres proporcionados por aquela experiência, assume a prerrogativa sobre aquilo que se pode e se deve falar a respeito daquela vivência e dos seus desdobramentos no terreno das expressões lúdico-artísticas na Bahia. Essa ênfase na intensidade do seu período de juventude ainda distingue o grupo tanto dos pais quanto dos filhos e corrobora uma representação do “eu-nós” que localiza o indivíduo em uma dada figuração social. A memória é, então, uma chave que abre um universo de informações que legitima seus possuidores e que, por isso, podem reivindicar um *status* privilegiado na sociedade e que demonstra a competência do mesmo – ainda que não planejada – em reproduzir-se.

No que diz respeito, em particular, à memória social, constatamos que as imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente. É uma regra implícita pressupor uma memória partilhada entre os participantes em qualquer ordem social. Se as memórias que têm do passado da sociedade divergem, os seus membros não podem partilhar experiências ou opiniões (CONNERTON, 1999, p. 3).

A posição estabelecida de homens de cinema na Bahia é reveladora do consenso normativo desempenhado pelas lembranças de suas experiências de juventude somadas às outras que, mais tarde, puderam obter no âmbito do cinema. Neste caso específico, o carisma e a auto-imagem do grupo respondem, em grande parte, aos efeitos da educação cinematográfica que obteve e aos específicos exercícios de aprendizados no contato

---

<sup>63</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro Orlando Senna: o homem da montanha (2008). P. 86-87

intenso com manifestações de arte, perpassados por sensibilidades traduzidas na implicação e co-implicação na rede simbólica da cultura que penetraram com radicalidade na tessitura dos sentidos, apontando para a interligação entre razão e afeto, sentir e pensar, trabalho e sonho (ARAÚJO, 2008). Esse movimento de implicação e co-implicação, ou seja, de inscrição das vivências do cinema no corpo e na mente desses indivíduos, permite que uma vivência alocada em um dado tempo e espaço possa ser ativada durante suas trajetórias, atualizando-se nas ações mnemônicas que dão sentido aos atos da vida. Os aprendizados, elaborados e incorporados socialmente, intervêm de maneira decisiva nas performances simbólicas e existenciais das pessoas e tornam-se significativos por meio da intervenção da memória dos indivíduos, interdependentes e sob os condicionantes da distribuição de retenções proporcionadas nos movimentos processuais da vida, incluindo aqueles designados pela experiência geracional (FARIAS, 2009b). A partir desta situação singular, deste pequeno grupo de homens ligados ao cinema, percebemos as regularidades internas a um conjunto de acontecimentos que podem nos fornecer, ainda, pistas sobre figurações maiores e mais complexas do curso sócio-histórico de uma cidade ou de outras escalas de investigação sociológica.

A qualidade diferenciada da educação cinematográfica, apreensível no sentido atribuído pelo grupo, gerou um capital cultural<sup>64</sup> de valor específico, aliando posições sociais e *habitus*, conferindo autoridade e estabelecendo distâncias e aproximações de outros grupos sociais, tanto situados no âmbito da sétima arte quanto de outras expressões da cultura. Esse capital se tornou uma espécie de trunfo utilizado nas mais diversas situações da vida pelos membros desse grupo. Tanto é assim que todos os sujeitos situados nessa pequena formação, exceto Glauber Rocha, são continuamente consultados sobre os assuntos relacionados à história do cinema baiano e suas experiências de vida. Suas opiniões são levadas em conta por agentes governamentais e não-governamentais. O que Orlando Senna pensa a respeito do cinema e das emissoras públicas de televisão tem ressonância não apenas no Brasil, mas na América Latina e,

---

<sup>64</sup> A noção de capital cultural conforme Bourdieu (2003) aponta para o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos. Para a formação desse capital, entram tanto a educação escolar quanto o tipo de formação necessária para apreciar a música, a pintura, o cinema ou qualquer outra modalidade cultural. Num sentido mais amplo, constitui o capital cultural de um indivíduo ou comunidade a soma de todos os instrumentos que permitem o consumo e a produção dos bens simbólicos (bem como sua distribuição e troca) e o conjunto dos próprios bens simbólicos produzido.

por isso, é freqüentemente convidado para seminários, conferências e palestras em universidades brasileiras e outras instituições. Não por acaso, Orlando assumiu, em 2009, a presidência da TAL – Televisão América Latina, uma rede de comunicação entre canais educativos, produtores independentes e instituições culturais de toda a América Latina. Rex Schindler está em uma dada condição que o permite telefonar para um ministro da Cultura, neste caso Juca Ferreira, que ocupa a pasta no Governo Lula, para cobrar dele políticas de exibição para as centenas de filmes que são realizados no Brasil, mas que não têm onde ser vistos <sup>65</sup>. Hamilton e Guido encontram condições, inclusive de ordem financeira, para realizar seus eventos – exposições de cartazes, no caso do primeiro e, da Jornada, no caso do segundo – devido, em grande parte, ao prestígio acumulado a partir de suas posições no terreno das práticas cinematográficas na Bahia. Guido diz, a respeito do seu próprio empenho para a realização do evento:

A Jornada, apesar de inúmeras dificuldades enfrentadas ao longo de quase quatro décadas, se mantém viva graças ao empenho, determinação e seriedade do nosso trabalho em promover uma atividade sócio-cultural, que acreditamos ser importante para um público que almeja um mundo mais humano<sup>66</sup>.

As performances desses indivíduos, dos quais os exemplos aqui citados são apenas vislumbres das maneiras como eles utilizam sua condição de grupo estabelecido para assegurar a reprodução de suas posições sociais, apontam para outro fato importante, qual seja, o de que os agentes culturais são aqueles que, na contemporaneidade, estão autorizados a mobilizar saberes para a produção de sentido e para a realização de outros saberes. Artistas, intelectuais e demais agentes relacionados às esferas da cultura e do conhecimento comparecem, assim, como guardiões da memória, que dispõem e lidam com bens simbólicos que produzem distinções no interior de determinadas figurações sociais.

---

<sup>65</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 15 de outubro de 2008

<sup>66</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 11 de março de 2009.

Como produtores de sentidos com efeitos sobre a compreensão social, esses artífices têm nesta última a matéria-prima para os seus artefatos simbólicos, os quais agem na concorrência entre valores, a favor ou contra determinada lembrança e esquecimento (FARIAS, 2006, p. 6).

Símbolos, práticas, pensamentos, afetos. Estas dimensões formam o conjunto de experiências que se tornam substância da memória e que, nas maneiras de atualização que se dão no curso da vida, subsidiam aspectos cognitivos, afetivos e sensório-motores que regulam os modos de ser e estar no mundo. O ato de declaração de que fazem parte da ‘geração baiana dos anos 50’, empenhado pelos agentes aqui analisados, é uma expressão dos arranjos reticulares que os indivíduos constituem nas tramas sociais, podendo assumir ênfase tão importante nas trajetórias de grupos e indivíduos que se transforma em um sentido com papel decisivo ou, dito de outro modo, em uma moeda de negociação utilizada por certos sujeitos e grupos nas suas relações com o mundo que os cercam. Nesse ponto, os percursos individuais encontram sua conexão com o tema eliasiano da dinâmica do tempo, no instante em que cada pessoa, a partir de certos lugares e perspectivas, é capaz de construir imagens mentais dos eventos sucessivos – embora não simultâneos – realizados em movimentos de aprendizados acionados e estruturados nas vivências, doando uma coerência ao fluxo da vida.

Entretanto, o fato de este grupo mobilizar um elenco comum de pensamentos e lembranças não é suficiente para produzir uma memória a respeito de uma experiência, mas é fundamental o fato de que esses indivíduos estejam interessados nessas memórias e que sejam capazes de evocá-las, fazendo com que tais lembranças passem a ocupar um lugar principal em suas vidas, demarcando espaços ao mesmo tempo materiais e mentais, algo como uma cartografia (CONNERTON, 1999), que os permitem remontar a espaços e tempos determinados, representando-o e apresentando-o por meio de imagens, palavras e gestos. Os cineclubistas baianos dos anos 1950 confiam nessa memória e o ato de privilegiar o passado traduzido em suas juventudes – episódios, sentimentos, descobertas – expressam a necessidade, que cremos comum a todos os agrupamentos humanos – de ancoragem espacial e temporal em uma plataforma de sentidos comuns que possam dar sentido ao fluxo da vida.

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro (HUYSSSEN, 2000, p. 67).

Além disso, a partir da percepção de que estamos tratando de um grupo estabelecido que, de forma exitosa, tem garantido as condições de reprodução de sua condição social marcada por muitas performances de distinção e prestígio, cabe-nos especular o que permanece da experiência desse grupo para além dele no âmbito cinematográfico baiano. No que diz respeito à permanência da prática cineclubista, que deu ao grupo um importante modo de orientação de vida, observamos descontinuidades no processo sociocultural de Salvador. O movimento cineclubista, na capital, guarda uma interdependência importante com a Jornada de Cinema da Bahia, organizada por Guido Araújo e novos cineclubistas formados nessa ambiência. O movimento propriamente dito, com diversos cineclubes funcionando em rede, que se iniciou em meados da década de 1980, prosseguiu até os anos 1990, especificamente até o Governo Collor, cujas medidas tomadas no que diz respeito às políticas para o cinema no país, a exemplo da extinção da Embrafilme, também produziram impactos nas atividades cineclubistas, desarticulando esses espaços. Segundo relatos do professor e cineclubista Paulo James, entre meados da década de 1990 e os anos 2000, os cineclubes de Salvador praticamente deixaram de funcionar<sup>67</sup>. Em 2006, foi montado um pequeno grupo de discussão, no *Arraial Cine Fest*, uma mostra de cinema realizada no distrito de Arraial d'Ajuda, em Porto Seguro, que intencionava rearticular o movimento cineclubista baiano. Uma tentativa formal com essa finalidade teve início entre os dias 17 e 20 de outubro de 2008, em Lençóis, cidade natal de Orlando Senna, com a realização do Fórum de Cineclubes da Bahia, agregando pessoas físicas e entidades culturais. O objetivo geral do Fórum, conforme versão preliminar do estatuto, é

apoiar a produção e organização de exibições e mostras de conteúdos audiovisuais, acompanhado de debates, estabelecendo relações de diálogo com o público, através de métodos sócio-educativos, despertando um olhar crítico que possibilite a compreensão e domínio da cadeia produtiva e difusão das linguagens audiovisuais, como também, o seu papel na construção ideológica e econômica da

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de junho de 2009.

sociedade, estimulando um olhar comparativo diante dos produtos audiovisuais<sup>68</sup>.

As tentativas de rearticulação do movimento cineclubista baiano conecta-se com ações semelhantes que vêm ocorrendo em várias partes do país, principalmente após a *Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista* realizada, em 2003, a partir da iniciativa de Orlando Senna, então secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura. A fundação ou re-fundação de cineclubes por todo o Brasil tem chamado a atenção dos estudiosos de cinema que identificam um traço em comum entre os espaços atuais e aqueles constituídos na primeira metade do século XX: o de possibilitar o acesso a outras cinematografias que não a norte-americana, favorecendo uma certa educação do olhar, capaz de promover reflexões, principalmente entre as novas gerações.

Os cineclubes estão de novo na moda. Em fevereiro de 2008 existem 127 deles filiados ao Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), mas este número não dá conta da real extensão da atividade que tem se expandido de forma vertiginosa, graças às tecnologias disponíveis de exibição e graças à incessante demanda por filmes que fujam ao modelo hollywoodiano de espetáculo (AMÂNCIO, 2008, p. 5).

O que o autor denomina de ‘moda’, entretanto, pode ser entendido, na verdade, como a atualização de uma prática ancorada em um fundo de conhecimentos partilhado por centenas de pessoas. Essa análise é tributária da visão de que as experiências sócio-culturais são apreendidas e transmitidas de maneiras muito diversas e essas dependem das condições de possibilidade para que dada experiência se reproduza na sociedade. Superados, pelo menos em parte, os entraves para o ressurgimento do movimento cineclubista, com a existência de políticas públicas voltadas para este fim, inclusive com a doação de equipamentos e filmes pelo Governo Federal para grupos e instituições interessados em montar espaços não comerciais de exibição, o esforço de articulação de uma nova rede de cineclubes demonstra a existência de processos de significação e re-significação no âmbito do cinema. Essa significação decorre do fato de que, ao longo de sua existência, o cineclube, enquanto movimento cultural, teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes por ser um espaço de

---

<sup>68</sup> Fórum de Cineclubes da Bahia Luiz Orlando. Minuta para Estatuto. Salvador, dezembro de 2008.

construção intelectual (MATELA, 2008). As formas com as quais essas práticas são atualizadas estão atravessadas por muitas mediações, ou seja, por diversas maneiras de transmissão de saberes em redes, ligando indivíduos, grupos e gerações em interdependências nas quais os dispositivos de expressão e comunicação constituídos nesses arranjos sociais doam sentidos às reciprocidades construídas entre as pessoas.

Os discursos produzidos pelo movimento cineclubista nesse contexto de retomada dão ênfase à questão do aprendizado e do cultivo intelectual aliados à formação cultural proporcionada pela experiência cinematográfica. Isso fica claro, por exemplo, em um documento intitulado *Carta de Copacabana*, produzido, coletivamente, em 2008, no encerramento de um encontro de cineclubes e pontos de cultura – um de cada estado da Federação, realizado no Rio de Janeiro, pelo cineclubista Tela Brasilis, ligado à Cinemateca do Museu de Arte Moderna daquela cidade que, entre outras coisas, cobra da União e de instituições ligadas ao cinema a promoção de ações aliando cinema e educação.

Destacar a importância e urgência da questão da educação e do estabelecimento de programas educativos e de integração escola-comunidade com a utilização de recursos audiovisuais, mas não limitados unicamente à perspectiva didático-pedagógica. Nesse sentido apontam a necessidade de organização de uma ampla discussão que envolva todos os segmentos com interesse e experiência nesse campo, recomendando especificamente a realização do Seminário de Cinema e Educação – Cinema- Escola-Comunidade, já proposto ao Ministério pelo CNC, ABD e FEPA<sup>69</sup> (CARTA DE COPACABANA, 2008, p.2)

Os esforços para a criação de cineclubes e a rearticulação de um movimento, tanto na Bahia quanto em outras partes do país, também mostram que ainda há uma crença no cinema enquanto uma modalidade de formação cultural, assim como pregava Walter da Silveira nos anos 1950, e do cineclubista, em particular, enquanto um espaço que favorece a capacidade intelectual de apreciar um filme e de fazer a leitura da obra. A atualização da experiência cineclubista pode nos servir como pista para perceber

---

<sup>69</sup> Respectivamente, Conselho Nacional de Cineclubes, Associação Brasileira de Documentaristas e Fórum de Experiências Populares em Audiovisual no Brasil.

como as práticas de aprendizado social ligadas ao âmbito cinematográfico têm potencial para marcar as trajetórias de vários indivíduos integrados aos grupos afetados por essa ambiência. A geração cinematográfica dos anos 1950 é, nesse sentido, uma referência importante para as reflexões sobre esse tipo de formação, algo que, como visto pelos relatos dos agentes do grupo analisado, é reconhecido pelo próprio grupo, evidenciando um *continuum* significativo e interpretável do tempo ou, dito de outro modo, uma memória que permanece em funcionamento por meio de um saber incorporado. Esta memória não é apenas importante porque diz respeito a uma experiência vivenciada, mas porque efetivamente deixou uma impressão ou marca naquele que a vivenciou e que tem duração no presente (SANTOS, 2003).

No que diz respeito à prática cineclubista em Salvador, muitas tentativas têm sido realizadas por entidades culturais, escolas e universidades para a criação de espaços para estimular o gosto pelo cinema e atividades de formação de platéia para os filmes considerados de qualidade. Entretanto, no curso dessa pesquisa, não identificamos nenhuma experiência com um alcance parecido com o Clube de Cinema da Bahia. Além disso, atualmente a formação de novos cineastas parece estar mais ligada aos cursos na área de comunicação social e publicidade do que aos ambientes do cineclubes. Em Salvador, há uma habilitação em Cinema e Vídeo, vinculada à área de Comunicação Social, da Faculdade de Tecnologia e Ciências, de caráter privado. A primeira faculdade específica de Cinema e Audiovisual foi criada, em 2008, na Universidade Federal do Recôncavo, na cidade de Cachoeira. Um segundo curso de cinema está em vias de implantação na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia no momento desta pesquisa. Os cursos nas áreas de comunicação e cinema apontam para uma diferença importante com relação à formação do grupo dos anos 1950 e 1960: os aprendizados que se davam de maneira informal nos usos do bem cultural, agora assumem um caráter formal e acadêmico.

No que diz respeito à produção cinematográfica na Bahia, os esforços para a constituição de um pólo de cinema em termos empresariais parecem não ter logrado êxito, a não ser em períodos bastante restritos, sendo que um deles situa-se, exatamente, na mesma época de efervescência cultural que foi cenário para a existência do Clube de Cinema da Bahia, o chamado Ciclo do Cinema Baiano, que aconteceu entre os anos de 1958 e 1962. O marco desse ciclo foi o primeiro filme de longa metragem realizado no

Estado, *Redenção*, de Roberto Pires, em 1959<sup>70</sup>. Outros filmes importantes para a história do cinema baiano também são desse período, como *Barravento*, de Glauber Rocha e *A Grande Feira e Tocaia no Asfalto*, ambos de Roberto Pires. Cineastas de outras partes do Brasil, como Nelson Pereira dos Santos e Anselmo Duarte, e de outros países, como Marcel Camus, também filmaram em terras baianas. Segundo Carvalho (2002) esse surto de produção foi resultado da força de um grupo de jovens interessados em cinema, formados nas longas sessões de discussões do cineclube e no exercício da crítica cinematográfica e que desejavam, antes de qualquer coisa, fazer filmes. Entre esses jovens, estão Glauber Rocha, Rex Schindler, Roque Araújo e Orlando Senna.

Nesse ponto, acontece algo curioso: embora seja consenso que a Bahia viveu, nesse período, um surto de produção cinematográfica, dados mais recentes revelam a existência de uma filmografia quantitativamente regular entre a década de 1960 e o ano de 2008, que, somando curtas metragens e longas metragens, é superior àquilo que foi produzido nos anos 60, como podemos ver na tabela abaixo.

Tabela 1 - Filmes realizados na Bahia (1960-2008)

<b>Década</b>	<b>Longas</b>	<b>Curtas</b>	<b>Total</b>
1960	12	47	59
1970	7	213	220
1980	3	123	126
1990	5	226	231
2001-2008	19	624	643

Site: [www.filmografiabaiana.com.br](http://www.filmografiabaiana.com.br)

Além do decréscimo evidente no número de longas produzidos na Bahia no lastro do tempo aqui observado, interrompido apenas pela seqüência iniciada nos anos 2000, o que parece jogar peso fundamental na percepção de que o surto cinematográfico baiano encerrou-se no ano de 1962 é, sobretudo, uma ruptura entre “a utopia desenvolvimentista e a conseqüente constatação de que a Bahia não atenderia às

<sup>70</sup> Roberto Pires foi um cineasta baiano nascido em Salvador, em 1934. Destacou-se por criar, artesanalmente, nos fundos de uma garagem, os equipamentos utilizados para filmar suas obras. Inventou a lente anafórmica igluscope (semelhante a Cinemascope, que não havia no Brasil). Seu primeiro longa-metragem, *Redenção*, impulsionou o Ciclo de Cinema Baiano. Embora esteja próximo, pelo corte de idade, ao grupo aqui analisado, decidimos não incluí-lo porque, diferente dos outros, não freqüentou o Clube de Cinema da Bahia e nem a maioria dos circuitos culturais destacados no curso desta pesquisa, tendo sido, por excelência, um auto-didata. Dirigiu e produziu 17 filmes. Faleceu em 2001.

necessidades materiais e artísticas dos cineastas” (CARVALHO, 2002, p. 197), ou seja, a frustração dos jovens amantes da sétima arte que começavam a produzir e a filmar, mas que teve muitas de suas aspirações cinematográficas inviabilizadas em função da falta de condições técnicas, de público para suas obras e de prejuízos financeiros. As iniciativas e projetos políticos, econômicos e culturais de Salvador apontam, em situações como essas, seus limites, no que diz respeito à expansão e à consolidação de um projeto civilizador que garantisse efeitos de longo prazo nas estruturas econômicas e institucionais da Bahia. Uma das conseqüências desse panorama, no âmbito específico da produção de cinema na Bahia, é o fato de que um pólo cinematográfico, em termos empresariais, nunca chegou a ser estabelecido no Estado, apesar do ‘brilhantismo’ de vários indivíduos da geração dos anos 1950, como Glauber Rocha e Orlando Senna e, ainda, apesar da efervescente ambiência sociocultural daquela época, cuja singularidade ainda ecoa no imaginário artístico-intelectual baiano.

Em função das dificuldades na realização de filmes e na falta de condições – objetivas ou não – para a execução de projetos artísticos-culturais, muitos jovens daquele período foram embora para o Rio de Janeiro, São Paulo e até para outros países, em busca de melhores oportunidades de trabalho e de aprendizado, desarticulando, pelo menos ‘espacialmente’, aquele grupo inicial de cineclubistas. Dos sete jovens aqui analisados, pelo menos quatro deixaram a Bahia nos anos 1960: Glauber Rocha, Roque Araújo, Orlando Senna e Geraldo Sarno. Guido já tinha ido embora um pouco antes. Orlando Senna lembra que, além das dificuldades locais, a Ditadura Militar impediu o desenvolvimento das condições de produção tanto material quanto intelectual de muitos agentes culturais da juventude dos anos 1950 e 1960. Diz Orlando: “Na Bahia, o AI-5 acabou com a Hollywood desejada. Dezenas de baianos foram embora e tudo parou”<sup>71</sup>. Nesse sentido, a formação cultural apurada no que diz respeito às coisas de cinema; a preferência por cinematografias com estéticas mais elaboradas; o estudo e o debate sobre os filmes vistos continuaram, durante muito tempo, privilégio de um pequeno grupo que, mesmo sem querer, constitui uma espécie de elite detentora de saberes e fazeres no âmbito do cinema.

Nos últimos anos, a produção de longas metragens na Bahia finalmente superou a histórica marca do surto ocorrido entre o final dos anos 1950 e o início dos 1960,

---

<sup>71</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de outubro de 2009

chamando a atenção do público e da crítica, inclusive dos membros do grupo analisado, com filmes como *Cidade Baixa*, (Sérgio Machado, 2005) e, mais recentemente, *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009). “Hoje, a produção de cinema no Estado volta a ser interessante”<sup>72</sup>, diz Orlando Sena. Entretanto, não é possível falar sobre as possibilidades de permanência de algumas práticas e atividades importantes instauradas pelo grupo, entre as quais, o exemplo mais dramático é a Jornada Internacional de Cinema. Já em 2009, por falta de apoio financeiro, só foi possível realizá-la com muito esforço. Será que a Jornada, um dos eventos cinematográficos mais importantes do Brasil, vai se esgotar com o seu criador? E os cursos de roteiro promovidos por Orlando Sena, em Lençóis? Será a figura do cineasta e roteirista, no final das contas, o único motivo e justificativa para a realização de uma prática como esta em uma cidade no interior da Bahia? O que parece é que algumas das ações praticadas pelos membros do grupo analisado começam e terminam neles mesmos... Entretanto, se alguns efeitos podem cessar, especulamos que as trajetórias do grupo aqui analisado, no seu sentido global, deverão encontrar um lugar ainda mais duradouro em uma história social do cinema baiano.

#### **4.2 Resultados dos aprendizados nas relações entre indivíduos**

Se o encontro entre pessoas de distintas gerações é um traço comum a todas as atividades humanas, constituindo-se na maneira mesma de transmissão e acúmulo de conhecimentos que dão forma aos desenvolvimentos sócio-históricos, é possível pensar que os encontros geracionais de tipos específicos ocorridos, por exemplo, no terreno das atividades lúdico-artísticas, geram processos sociais também específicos, ou seja, singularidades que marcam as trajetórias de grupos e indivíduos. A fundação do Clube de Cinema da Bahia, em 1950, possibilitou o encontro de distintas gerações. Um dos elementos presentes nessa ambiência foi a constituição de relações do tipo mestres-aprendizes e, como efeitos dessas relações, a formação de processos de significação e re-significação dos aprendizados obtidos em tais vivências. Os significados proporcionados por esta experiência auxiliaram na determinação de um quadro de

---

<sup>72</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 9 de outubro de 2009.

compreensão de um certo estado de coisas e de episódios de vida, que podem ser traduzidos tanto em práticas quanto em pensamentos. No caso dos temas ligados à cultura, como é o caso das dinâmicas de cinema, os significados tanto podem estar presentes em certos valores, quanto nos comportamentos ordinários desempenhados no dia-a-dia, ou seja, naturalizados nas práticas e nos corpos dos indivíduos, demonstrando, assim, os efeitos de um aprendizado que se registra de diversas maneiras na experiência humana.

Quando analisamos as vivências de Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando durante suas juventudes foi preciso atentar para as condições de possibilidade para o acontecimento de certos aprendizados e, entre essas condições, o contato com pessoas de uma geração mais velha e experiente nas coisas de cinema, entre elas, o crítico Walter da Silveira, considerado um mestre para a maioria deles, revelou-se muito importante. Foi no curso de ‘situações de aprendizagem’ ocorridas nos encontros de indivíduos de gerações distintas, situações estas quase nunca notadas de forma consciente pelos agentes nelas envolvidos, que importantes habilidades foram proporcionadas para as vidas dos futuros cineastas. Nessa experiência, significados foram gerados e saberes foram incorporados às formas como esse grupo de jovens passou a viver, atuar e se relacionar, criando aquela espécie de *habitus* social, já referido em outra parte dessa pesquisa.

Os vínculos intergeracionais entre os jovens estudantes e pessoas como Walter da Silveira e outros indivíduos ligados ao ambiente universitário e aos lugares e circuitos culturais em funcionamento na cidade de Salvador demonstram que, também no âmbito do cinema, a existência de relações entre aqueles que se encontram em um determinado patamar de saber e jovens aprendizes, aponta para a existência de processos interdependentes a ligar indivíduos e fatos em teias complexas de partilha de conhecimentos e de significados. Isso nos faz pensar nos mecanismos de percepção, elaboração e transmissão das informações e das práticas entre as gerações, contribuindo tanto para a modelação de corpos e comportamentos quanto para a conformação das regularidades sociais que permitem a continuidade dos processos sócio-humanos, antes dispostos em redes de reciprocidade do que em linhas lineares. Essa visada analítica é reveladora dos encadeamentos relacionais que viabilizam a transmissão de saberes socialmente elaborados e re-elaborados, ou seja, “na medida em que são tecidas as

práticas, o movimento destas não só reproduzem os repertórios culturais apreendidos socialmente, mas também os re-significam” (GUSMÃO, 2007, p.246).

O período que vai da década de 1940 aos anos 1960, na Bahia, foi marcado por um grupo de personalidades políticas e intelectuais cujas ações repercutem na história social e política do Estado até os dias de hoje. Apontamos alguns deles no curso dessa pesquisa, como é o caso do educador Anísio Teixeira, do reitor Edgar Santos e do crítico Walter da Silveira, todos preocupados com a formação educacional e cultural das novas gerações. Além de manterem relações entre si, com intensidades variadas, os três atravessaram, direta (no caso dos dois últimos) e indiretamente (no caso do primeiro) as vivências dos jovens cineclubistas, ao favorecer espaços e oportunidades para a realização de atividades lúdico-artísticas e também de ações com ênfase na educação e na cultura que se destacaram na época. Importante salientar que um traço comum entre os três mestres era a promoção de iniciativas educacionais e culturais pautadas por um padrão traduzido em valorações estéticas e humanistas, que diferenciavam as produções artísticas consideradas de alto nível das manifestações vulgares. No que se refere às coisas de cinema, Walter da Silveira foi a personalidade fundamental no processo de aprendizado pela sétima arte, possibilitado pela ambiência do cineclube por meio de debates e do compartilhamento de um repertório cosmopolita de idéias e comportamentos com os jovens freqüentadores, fato este apreensível nos relatos de Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber e Orlando.

Glauber Rocha e Walter da Silveira, por exemplo, desenvolveram uma forte ligação de amizade que, em muitos momentos, foi entrecortada por tensões que beiraram ao rompimento. Em 19 de abril de 1962, em função de fatos que abalaram a relação entre os dois, Glauber escreveu uma carta a Walter, na qual podemos perceber os significados de tal ligação e os atravessamentos nos laços que uniam o jovem e o mestre.

(...) Vivo sempre em estado de tensão, porque não creio nos amigos, sou parcialmente dominado por um complexo de perseguição, nunca tive coragem de me matar mas penso nisso sempre, como obcecado. Como o senhor pode ver, sou realmente cheio de defeitos, mas sou também dono de certa lucidez que me permite saber desses defeitos e lutar contra eles, embora defeitos sejam maiores que nossas forças. Eu nunca quis feri-lo de nenhuma forma, eu não quis ir

falar com o senhor por isto, o senhor sabe como é a Bahia, a fofoca, a intriga. O senhor luta muito na Bahia, de certa forma o senhor vence a Bahia, o senhor tem uma missão importantíssima no cinema brasileiro (...) Seria para mim profundamente doloroso se deixasse de contar com esse tipo de amizade que nos une, que para mim tem uma raiz maior do que outras, porque é histórica (*apud* GOMES, 1997, p. 80).

Quando Walter da Silveira morreu, em 1970, Glauber, emocionado com a perda do velho amigo, que tantas coisas o ensinara a respeito do cinema, escreveu:

Você, Walter, era meu pai doutor. Naquele dia, lá no Clube de Cinema, quando passava o famoso Potemkin, eu e Peres começamos a esculhambar o filme e você nos botou para fora da sala. Você me ensinou a respeitar Eisenstein e se não fosse aquele esbregue talvez hoje eu fosse um besta (*ibid.*, p. 57).

Membro de uma geração que testemunhou os eventos relacionados aos regimes fascista e nazista, ao holocausto e à II Guerra Mundial, entre outras transformações que colocaram sob questionamento as certezas de civilização e progresso da sociedade moderna, Walter via, no cinema, uma expressão artística naturalmente inclinada ao coletivo e ao futuro, que poderia educar e sensibilizar as massas por meio de filmes com valores humanistas, evitando que novas catástrofes políticas e sociais voltassem a acontecer. A personalidade de Walter e sua dedicação à sétima arte influenciaram vários dos jovens frequentadores do cineclube, ao ponto de Glauber, por exemplo, dedicar seu primeiro documentário ao crítico. Com este gesto, podemos refletir na importância fundamental do encontro geracional para a transmissão de aprendizados, pois “cada pessoa durante anos e mesmo toda a vida depende de outras pessoas para adquirir conhecimento e certamente não só para isso” (ELIAS, 1998, p. 27).

Além de Walter da Silveira, outros indivíduos localizados na ambiência educacional e cultural soteropolitana dos anos 1950, desde o Colégio Central à Universidade da Bahia, atuaram como mestres dos jovens estudantes que, mais tarde, se dedicariam às coisas de cinema. Esses indivíduos, vindos tanto da Bahia quanto do exterior, formaram uma constelação de agentes sensíveis aos temas das artes e da cultura e dispostos, pelo que podemos apurar por meio de relatos ou de pesquisas bibliográficas, a compartilhar momentos de criatividade com os mais jovens. As

diferenças e semelhanças de idades, antes de se constituírem em obstáculos para o diálogo e a transmissão de conhecimentos, entraram conjuntamente na formação das condições de possibilidades que contribuíram com a definição cultural e com os destinos das pessoas por meio da incursão na vida intelectual e cultural da cidade. Entre os agentes que participaram desse processo de transmissão estão personalidades mais conhecidas, como o antropólogo baiano Vivaldo da Costa Lima e o geógrafo Milton Santos e outros cujas atuações ficaram registradas apenas nas lembranças do grupo que viveu aquela época. Gomes, companheiro de juventude de Glauber Rocha, relaciona alguns desses nomes, ao rememorar os movimentos culturais estudantis dos anos 1950.

Alguns professores do Colégio Central fizeram amizade com o grupo Mapa e tiveram influência na sua formação cultural, não apenas dentro, mas também fora das salas de aula, apoiando os projetos e as realizações dos integrantes da geração que ali estudaram. Tal foi o papel dos professores Antonio Luís Machado Neto, jovem mestre que se destacava pelo seu conhecimento e estudos sobre sociologia e filosofia, Waldir Freitas Oliveira, Antonio Barros, Rui Simões e Walfrido Moraes, este último um estudioso da realidade social e geográfica do interior baiano, tendo prestado a Glauber informações para a realização dos seus filmes. Muito ligados à geração foram também o professor e crítico de arte Pedro Moacir Maia e o antropólogo Vivaldo Costa Lima, que participavam com frequência das reuniões da Cubana, além de um jovem e erudito mestre, João Eurico Matta, bem próximo, pela idade, dos rapazes de Mapa e com eles culturalmente identificados (GOMES, 1997, p. 46).

Orlando Senna, ao relembrar seus anos de formação cultural, também lista os nomes daqueles a quem chama de mestres, assim reconhecidos em função do percurso e da experiência acumulados e da disponibilidade em se relacionar com os mais jovens. Conta Orlando:

Aquela foi uma época em que colocaram a nossa disposição mestres como Walter da Silveira, Martim Gonçalves, Janka Rudzka, Lina Bo Bardi, Sartre, Agostinho da Silva e Roger Bastide. Essa coisa foi especial porque a cultura era vista como arma para a emancipação política, social e cultural da sociedade<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 8 de outubro de 2009.

No caso específico de Lina Bo Bardi, faz-se necessário lembrar o fato de que ela foi a principal referência na formação de Geraldo Sarno, ao disponibilizar, por meio de suas ações no campo das artes, uma série de informações vanguardistas que influenciaram muitos jovens da capital baiana, mesclando a experiência européia com um olhar antropológico para o exótico e o popular que impregnavam Salvador em meados do século passado e que, no caso de Lina, se materializou tanto em projetos arquitetônicos quanto na elaboração de cenários para o teatro e o cinema. A ampla intervenção da arquiteta na vida cultural de Salvador, nos anos 1950 e início dos anos 1960 e, principalmente, sua intensa dedicação à pesquisa e à elaboração de projetos artísticos inspirados na cultura popular, despertaram a curiosidade de Geraldo para aquele universo ao mesmo tempo tão próximo e tão surpreendente que era a vida do sertanejo. A experiência de convivência com Lina constitui-se em uma relação do tipo mestre-aprendiz. Ela chegou a convidar o jovem para trabalhar com ela – fato que não chegou a concretizar-se por causa do Golpe Militar que a expulsou da Bahia – e seus ‘ensinamentos’ marcaram os anos de juventude de Geraldo produzindo significados duradouros de vida. Diz:

Do tempo em que ela esteve na Bahia e criou o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia... Toda vez que eu penso, que os anos passam, vejo a enormidade do que foi a revelação de Lina para mim (SARNO, 2006, p. 195).

As reminiscências sobre os vínculos com a geração mais velha desse período também incluem momentos conflituosos. As tensões nas relações entre as gerações, embora ocorram, na maioria das vezes, sem muitas reflexões por parte dos indivíduos, algumas vezes podiam ser vividas de maneira bem conscientes e até provocadas. Orlando Senna relata que, quando resolveu ‘lançar-se’ crítico cinematográfico, escolheu Walter da Silveira para dirigir suas polêmicas<sup>74</sup>, pois significava duelar justamente com o mais experiente e mais reconhecido crítico da Bahia e, além disso, animador do espaço que tanto freqüentava. Tratava-se de um confronto direto e consciente rumo à delimitação de um espaço próprio e da conquista de uma respeitabilidade não só dos

---

<sup>74</sup> Ibid.

companheiros de juventude, mas também do mestre, fato que parece estar referido a uma necessidade de significação pessoal. Os confrontos e tensões, longe de evidenciar espaços irreconciliáveis de convivência, revelam antes a existência de muitos pontos de contato entre membros de gerações distintas, “algo que assegura a complementaridade entre as relações e constitui as possibilidades de transmissão de aprendizados, dos fundos de saberes socialmente construídos” (EISENSTADT, 1976, p. 4). Esses pontos de contato permitem também a re-significação dos saberes em muitas direções.

Havia também, a favor das condições de aprendizado do grupo, o fato importante de que Salvador, à época, tornara-se uma cidade-locação para muitos cineastas baianos, que começavam a arriscar-se mais efetivamente nos negócios do cinema, motivados pelo clima de efervescência cultural que circulava na capital e, também, para diretores vindos de outras partes do País. Nessa ambiência de produção e realização de filmes, as relações entre um pessoal um pouco mais experiente e aqueles jovens aprendizes também foram frutíferas para a formação do grupo, que poderia aliar aquilo que esses jovens aprendiam vendo e discutindo filmes com a realização de obras cinematográficas. No relato de Orlando Senna, podemos apreender a importância desse circuito de aprendizado social.

Acompanhei bem de perto as filmagens de *Barravento* e de *O Pagador de Promessas* e fiz um estágio em *A Grande Feira*, de Roberto Pires. A palavra ‘estagiário’ não fazia parte do vocabulário cinematográfico da época, mas foi isso – falei com Roberto [Pires] quando as filmagens estavam começando, a equipe já completa, e ele me convidou para acompanhar tudo e ajudá-lo com alguns diálogos. Eu escrevia muito nos jornais, tinha duas colunas, e ele achava que eu escrevia bem, podia ser útil. Na verdade só fiz duas ou três sugestões e, emocionado, escrevi as falas de Geraldo Del Rey e Helena Ignês em uma cena em que estão na praia. Um ano depois Roberto me convidou para primeiro assistente de *Tocaia no Asfalto*, com bom salário e nome nos créditos. De 1960 a 1964 trabalhei com muita intensidade em cinema, nos sets de longas-metragens e também realizando filmes curtos em 16 milímetros, sem muito tempo para o teatro, mas sem largar o jornalismo<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro *Orlando Senna: o homem da montanha* (2008). P. 103.

As constantes referências a essa ambiência e aos encontros nela ocorridos também revelam uma tendência dos indivíduos para projetar, conforme analisa Elias (1998), parte da auto-estima individual nas unidades sociais específicas às quais estão ligados por fortes sentimentos de identidade, de participação e de partilha de episódios. Nesse tipo de relação, conectando mestres e aprendizes, as pessoas experimentam situações de aprendizados que interferem de modo importante nas percepções sobre a qualidade de suas vivências e sobre o delineamento de suas posições nos jogos sociais. Os vínculos entre as diferentes gerações e suas experiências, ainda que transitórios e tenso, possibilitam certas disposições gerais, a partir das quais é possível apreender desdobramentos que, vistos retrospectivamente, revelam um sentido coerente das trajetórias. Esses percursos constituem uma fase do fluxo sócio-histórico, uma etapa da formação do fundo de conhecimento sempre em marcha e que possibilita todas as variações individuais de saberes e fazeres, incluindo aqueles dispostos na esfera das expressões lúdico-artísticas. Nesse sentido, é útil ter em mente a idéia de um movimento em espiral, onde um agente situado em algum ponto dessa figuração aprende e, ao aprender, soma novos conhecimentos e significados às vivências e também ensina, ampliando e modificando a própria espiral em que está imerso.

O grupo formado nas coisas de cinema durante os anos 1950 e início dos anos 1960 também ocupa, nas fases posteriores de suas vidas, a condição de transmissora de conhecimentos ao favorecer outras situações de aprendizado, ou seja, aqueles jovens aprendizes se tornaram mestres, re-significando valores e práticas de acordo com as novas demandas de vida. Tal movimento parece ser essencial não apenas para o desenvolvimento de percursos individuais e grupais, mas para os desdobramentos sócio-históricos amplos e longos. No que diz respeito à potencialidade do cinema enquanto modalidade de formação e transmissão cultural, Guido Araújo é um exemplo do aprendiz que se tornou mestre e que defende sua ação no cinema como ferramenta de educação, por meio da exibição de filmes, mas também da realização de palestras e oficinas sobre diversos aspectos da sétima arte. Guido afirma:

O cinema e o audiovisual, de um modo geral, podem exercer um papel importante na formação das crianças e jovens de hoje, seja proporcionando cultura, lazer e, sobretudo, dando a cada um a oportunidade de ser um verdadeiro cidadão, solidário, participativo,

que saiba lutar pelos seus direitos e respeitar os dos seus semelhantes<sup>76</sup>.

Já Orlando Senna, durante sua passagem pelo Ministério da Cultura, preocupou-se em criar espaços para as novas gerações nos postos de comando do órgão acreditando que, a partir daí, seria possível favorecer a existência de condições para dinamizar a política cultural do País por meio da formulação de políticas públicas.

Eu faço isso por dois motivos: primeiro porque eu acho que como deu certo a minha ação com as pessoas mais jovens nos últimos 20 anos, todos os meus assessores, os assessores do Gil [Gilberto Gil, ministro da Cultura entre 2003/2008] e do Juca [Juca Ferreira, secretário-executivo do Ministério da Cultura a partir de 2003 e ministro a partir de 2008] são meus ex-alunos, e eu acho que o Ministério da Cultura é isso que é hoje, ou seja, deu essa volta conceitual, a partir dessa garotada. Eu acho que essa preparação de quadros jovens, de artistas, políticos, deve continuar, e esse é um dos motivos que eu faço isso. O outro é egoísta, pelo meu prazer. Uma das missões, não que me encomendaram, mas que eu me impus nessa aventura com o governo é praticamente fazer a substituição de gerações no poder cultural político<sup>77</sup>.



**Luiz Orlando (Foto: Arquivo Janela Indiscreta/Uesb)**

Outro exemplo de relação intergeracional na constituição de trajetórias no âmbito do cinema é o fato de que aquela primeira geração de cineclubistas baianos também atuou na formação de outras gerações de cineclubistas. O caso mais emblemático destacado no curso da pesquisa foi o de Luiz Orlando Silva. Nascido em Salvador, em 1944, o aprendizado de Luiz Orlando pelo cinema, um jovem negro, de origem humilde, da

periferia da capital, se deu no espaço da Jornada de Cinema da Bahia. Guido Araújo foi uma de suas principais referências, deixando entrever aqui, novamente, a importância

<sup>76</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 11 de março de 2009.

<sup>77</sup> Entrevista concedida por Orlando Senna às pesquisadoras Dra. Milene Gusmão e Ms. Raquel Costa em 28 de maio de 2005.

das relações intergeracionais, do tipo mestres-aprendizes, nos processos de transmissão e incorporação de aprendizados no âmbito do cinema. Jovem cujo gosto diferenciado pela sétima arte foi influenciado pelas atividades desenvolvidas no Clube de Cinema da Bahia, Guido também atuou na formação de outros jovens, tramando uma linha que permitiu a continuidade de determinadas atividades cinematográficas em Salvador. Auxiliando Guido nas sessões, trabalhando na realização das jornadas, Luiz Orlando não só se tornou um apaixonado pela sétima arte, mas pela atividade cineclubista em si, ou seja, pela possibilidade de formação cultural existente nos espaços de exibição de filmes.

A despeito de sua formação escolar só ter se completado em 1995, aos 51 anos de idade, quando obteve o diploma de um Curso Supletivo oferecido como parte das ações realizadas na Sala Walter da Silveira, instalada na Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Secretaria de Cultura do Estado<sup>78</sup>, Luiz Orlando tornou-se, também, um especialista, consultado tanto por censores da Ditadura Militar quanto por pesquisadores da Bahia e de outros estados. Falecido repentinamente em 2006, algumas informações sobre a trajetória de Luiz Orlando só foram possíveis graças aos depoimentos de um amigo em particular: Paulo James, cineclubista e professor da Universidade da Bahia/UNEB, principal companheiro de Luiz na ‘missão’ de exibir filmes para a população de Salvador, principalmente para aquela parcela que vivia nas periferias da cidade. Diz: “A preocupação dele era formar uma rede de cineclubes”<sup>79</sup>. A atuação de Luiz Orlando deu-se, principalmente, na década de 1980 e guardava uma diferença essencial em relação às atividades realizadas no Clube de Cinema da Bahia. Ao invés da atenção à estética e à linguagem cinematográfica, dedicada por Walter da Silveira e pelos jovens que freqüentaram o cineclube nos anos 1950, o que movia Luiz Orlando e seus companheiros era a vontade de aliar cinema e transformação social.

O cineclube antes era muito elitista, com um discurso técnico, estético. Luiz Orlando leva o cineclube como instrumento de mobilização social, voltado para a população pobre e negra. A gente

---

<sup>78</sup> A Sala Walter da Silveira foi criada em 22 de julho de 1986, em homenagem ao renomado crítico cinematográfico baiano.

<sup>79</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de junho de 2009.

queria aplicar o ‘método Paulo Freire’ pelo cinema, provocando debates, refletindo sobre os problemas do bairro<sup>80</sup>.

Nesse sentido, não encontraremos na trajetória de Luiz uma atividade voltada, por exemplo, para a escrita de críticas cinematográficas, atravessadas que estavam, na década de 1950, por exercícios intelectuais que tinham sua face em um gosto mais exigente e em preocupações estéticas. Luiz queria, por meio do cinema, promover espaços de discussão sobre a pobreza, a exploração e o pouco acesso aos bens culturais das comunidades periféricas da capital baiana. Uma das conseqüências marcantes dessa atuação foi o que aconteceu no bairro de Alagados, na periferia de Salvador, durante a gestão de Mário Kertész. As exibições de cinema perpassadas pela reflexão sobre as condições de vida da comunidade, somadas à mobilização social incentivadas por Luiz Orlando e um grupo de amigos, resultaram na reivindicação de criação de um espaço cultural para a localidade. O movimento foi tão intenso que, em 1985, o governo implantou um Cine-Teatro em Alagados. Para realizar suas exibições, Luiz Orlando pegava filmes emprestados de Guido Araújo, do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) e na Distribuidora Oriente e visitava as comunidades, projetando filmes de graça nos bairros pobres e incentivando a criação de cineclubes. Para Paulo James, apesar da fundação do Clube de Cinema da Bahia, em 1950, e da criação de outros espaços de exibição de filmes nos moldes cineclubistas, só a partir de 1982, sob a influência da Jornada de Cinema da Bahia e do trabalho voluntário de Luiz Orlando, é que é possível falar em movimento cineclubista em Salvador, ou seja, na existência de vários cineclubes funcionando em rede.

A partir dos percursos de Rex, Glauber, Orlando e seus companheiros de cineclubes e outros lugares e circuitos culturais, nas relações com Walter da Silveira e outros mestres da época, podemos observar o quanto o conhecimento é elaborado e redimensionado nos cursos intergeracionais, em movimentos de adições e subtrações, dados em determinados contextos discursivos-institucionais. Interessa-nos também, a partir desses encontros, pensar nas relações que os indivíduos estabelecem ao longo da vida, mediadas por afinidades, interesses e necessidades, configurando aproximações que, uma vez consolidadas em algum nível, doam um sentido de unidade às

---

<sup>80</sup> Ibid.

experiências de um grupo. Temos, então, em um primeiro movimento, pessoas que poderíamos qualificar como especialistas que, por meio de estratégias variadas, já em um segundo movimento, passam a compartilhar um fundo comum de conhecimento e, como parte disso, a difundir uma linguagem, gestos e visões de mundo específicos do grupo. Os aprendizes se tornam mestres fechando um círculo no processo de constituição de um patrimônio social do saber. Esse estoque de conhecimentos tanto gera as condições de possibilidades para os saberes e práticas futuros quanto os próprios sentidos que serão mobilizados pelos indivíduos e grupos para refletir sobre tal ‘experiência originária’. Para Elias,

(...) na experiência dos homens, o que se produziu anteriormente não apenas pode ser colocado como causa do que se produz posteriormente, quer dizer, suas conseqüências, mas que, ao mesmo tempo, e igualmente nas experiências das gerações ulteriores, mesmo o que se produz mais tarde, isto é, as ‘conseqüências’, tem uma repercussão sobre o sentido no qual o que aconteceu antes é vivido, logo uma repercussão sobre o sentido das “razões” que, por sua vez, ele determina (*apud* FARIAS, 2009a, p. 9).

A re-significação de experiências, ligando as trajetórias de mestres e aprendizes em um *continuum* coerente, é um dos efeitos dos aprendizados obtidos pelos agentes implicados nas ações cineclubistas, incluindo o grupo aqui analisado. Aqui é o caso de utilizarmos como exemplo, novamente, a trajetória de Luis Orlando, como uma prática re-significadora. Uma vez tendo entrado em contato e incorporado conhecimentos na relação com Guido Araújo, que vivenciou e transmitiu as experiências acumuladas no Clube de Cinema da Bahia, Luiz deu outras funções a tais saberes, somando interações pessoais e contextuais. Ele deu continuidade à prática cineclubista, mas seguiu por um caminho diferente do formalismo e das preocupações estéticas do grupo animado por Walter da Silveira e optou por trabalhar com o potencial formativo da sétima arte em outros espaços sociais até então poucos acostumados com aquele tipo de expressão lúdico-artística. Nesse processo, Luiz mobilizou outros valores, ligados à militância sócio-política em comunidades pobres, que não era exatamente a mesma coisa que compunha o elenco básico de pensamento e ação da primeira leva de freqüentadores do Clube de Cinema. Embora alguns dos indivíduos do grupo inicial aqui analisado possam

até ter sido vistos ou mesmo se declarado como ‘revolucionários’, não era o mesmo tipo de ação política realizada por Luiz e seus companheiros. Ao re-significar a prática cineclubista em Salvador, Luiz Orlando também possibilitou a formação de outros cineclubistas, mais próximos ao seu modelo de ação do que ao de Guido, Hamilton e Orlando<sup>81</sup>.

### **4.3 - Resultados dos aprendizados nas carreiras profissionais**

Os processos de aprendizados sociais trazem consigo muitos esquemas de percepção e elaboração de significados que, uma vez incorporados e expressos nas condutas cotidianas, criam diversos instrumentos capazes de atribuir sentido ao mundo. Tais sentidos e a importância assumida por determinados conjuntos de saberes nas trajetórias de vida podem ser apreendidos, entre outras dimensões, a partir dos efeitos dos aprendizados nas carreiras dos indivíduos que podiam aspirar viver de cinema. A importância do Clube de Cinema da Bahia, por exemplo, na formação cultural do grupo aqui analisado, também gerou efeitos nos seus percursos profissionais. A proposta nesse ponto da pesquisa é, seguindo o modelo utilizado no segundo capítulo, pontuar alguns dos efeitos dos aprendizados informais obtidos no Clube de Cinema da Bahia na trajetória de cada um dos sete jovens estudantes de meados do século XX, que chegaram ao século XXI como respeitados senhores donos de saberes legitimados por suas experiências. De carreiras consagradas internacionalmente até atuações mais restritas ao ambiente cultural soteropolitano, as trajetórias de vida desses agentes, mais de cinquenta anos depois, guardam sempre um fio de ligação com aquela experiência primeira.

Os aprendizados relacionados ao cinema, apesar da diferenciação das personalidades e dos caminhos distintos tomados pelos agentes em suas trajetórias pessoais, encontraram permanência em uma série de práticas. Ao identificar estas

---

<sup>81</sup> Identificamos alguns desses ‘novos cineclubistas’ no curso dessa pesquisa, a exemplo de Gleciara Ramos e Raimundo Bujão, aprendizes de Luis Orlando. Ambos tentam dar continuidade ao movimento cineclubista na Bahia.

permanências, percebemos que a sétima arte pode gerar gostos e comportamentos duradouros e, além disso, de consensos de lembranças inscritas nos indivíduos que, por sua vez, se mostram habilitados a lidar com certo estoque de conhecimento traduzido em vivências específicas. Pessoas que, informadas por uma memória comum, se reconhecem “em suas estimas e afetos e compreendem suas condições coletivas” (FARIAS, 2008b, p. 8). Ao falar aqui em permanência não desejamos sublinhar qualquer aspecto estacionário do saber adquirido e incorporado nas coisas de cinema por esses indivíduos – ou em qualquer outra expressão do conhecimento, mas antes, seus movimentos, reconhecidos em projetos profissionais distintos, em carreiras específicas, em conseqüências não programadas e variadas. A competência para a apreensão das narrativas que constituem o aprendizado – e a *mimesis* comparece aqui como elemento importante para essa apreensão – garante que, ao invés de unidades estanques de elaboração da vida, esses saberes se disponham em fluxos contínuos da experiência, possibilitando a re-significação e atualização dos processos sócio-humanos.

Os processos formativos vivenciados intensamente durante os anos 1950, por Glauber Rocha, por exemplo, têm suas conseqüências nas suas práticas já na década seguinte. Esses efeitos podem ser percebidos desde sua atuação na realização de filmes, passando pelo gosto e pela visão de mundo, até as relações entre os indivíduos entretidos em tal trama cultural, demonstrando, ainda, as redes tecidas nessas experiências. Esse fato leva-nos a refletir sobre a capacidade sócio-simbólica das ações realizadas no Clube de Cinema da Bahia e sua repercussão na organização de percursos de vida. Repercussão que se quer duradoura, pois, com o passar dos anos, os aprendizados possibilitados pela ambiência do cineclube e seus engates com outros circuitos culturais da cidade de Salvador deram lugar a modos singulares de significação e re-significação das experiências. As conseqüências da educação cinematográfica tanto podem apontar para permanências quanto para mudanças nas opções de vida dos agentes sendo que, mesmo estas últimas, guardam suas ligações por modos variados com um elenco anterior de vivências, deixando entrever uma espécie de roteiro pelo qual as pessoas se orientam por certos caminhos. Os efeitos dos aprendizados são, ainda, de acordo com o escopo teórico manejado por esse estudo, elementos importantes para o estudo da memória, pois nos permitem perscrutar as formas por meio das quais os ‘passados’ se fazem ‘presentes’ nos cotidianos das pessoas, atualizados de maneira

freqüente por meio de práticas, sentimentos e reminiscências, atuando nas maneiras como os homens entendem e expressam o mundo que os cercam.

Talvez por isso, apesar da complexidade de sua formação cultural, Glauber sempre voltou, algo revelado nos seus relatos, àqueles anos de aprendizado localizados durante os anos 1950 e às pessoas que partilharam com ele aquela experiência. A rápida incursão de Glauber no âmbito profissional da sétima arte fez com que em 1962, ano em que começou a configurar-se o movimento que ficaria conhecido como Cinema Novo, realizasse sua primeira viagem internacional, já como cineasta, para receber o Prêmio Opera Prima, pelo filme *Barravento*, no Festival de Cinema de Karlovy Vary, na então Tchecoslováquia. O filme foi ao festival levado por Guido Araújo que, morando naquele país, apresentou a obra para os organizadores do evento. Também nesse ano, Glauber produziu um curta-metragem de Orlando Senna, *Imagens da Terra e do Povo*. No ano seguinte, iniciou as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (PIZZINI, 2008). Durante os anos 1960 e 1970, Glauber dedicou-se à produção e realização de filmes – alguns inacabados; à publicação de livros e de artigos em diferentes jornais; viagens internacionais; participação em festivais; e envolveu-se em polêmicas culturais e políticas que marcaram sua vida e que estão largamente documentadas (GOMES, 1997). Entretanto, ainda que tenha se tornado um ‘cidadão do mundo’, Glauber não esqueceu a Bahia, por ter sido um lugar dos seus aprendizados durante a juventude. Em carta ao amigo João Carlos Teixeira Gomes, escrita em 1975, anunciou o desejo de tornar-se correspondente internacional do *Jornal da Bahia* e brincou: “Se voltar ao Brasil, voltaria à Bahia, onde quero ser Governador, conforme disse no Pasquim” (apud PIZZINI, 2008).

Desde sua morte, em 1981, a obra de Glauber Rocha tem sido motivo freqüente para re-lançamentos, re-publicações e homenagens as mais variadas que vão desde a escolha de sua história de vida como tema para o desfile da Escola de Samba Lins Imperial, em 1983, com o samba-enredo *Glauber Presente*, no carnaval do Rio de Janeiro; até a outorga, em 1994, do título de *Doutor Honoris Causa*, pela Universidade Federal da Bahia e, em 1996, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, esta última localizada em Vitória da Conquista (BA), cidade natal do cineasta. Em 22 de março de 1989, foi inaugurado o *Tempo Glauber*, acervo com cerca de 60 mil documentos, entre filmes, correspondências, escritos, publicações, poesias, desenhos e

entrevistas de Glauber, dirigido por sua mãe, Lúcia Rocha, no Rio de Janeiro. Parte dos esforços para a existência das lembranças em torno de Glauber vem dos companheiros de geração: Orlando Senna organizou *Roteiros do Terceyro Mundo*, livro projetado por Glauber com os roteiros e diálogos de seus longas-metragens, publicado pela Embrafilme/Alhambra; Roque Araújo realizou *No Tempo de Glauber*, uma montagem de seqüências não incluídas em *A Idade da Terra*; Geraldo Sarno publicou *Glauber Rocha e o Cinema Latino-americano*, em 1995, pela RioFilme. Em 2007, foram realizados trinta e dois eventos e ações relacionados a Glauber Rocha no Brasil e em diversas partes do mundo<sup>82</sup>.

Os percursos de Rex Schindler e Roque Araújo demonstram afinidades entre vivências localizadas em uma mesma ambiência sócio-cultural, marcadas pelo usufruto de produtos e experiências culturais no âmbito da sétima arte e que derivou, ainda que de maneira não programada, em um prestígio proveniente dos sinais de afirmação e distinção adquiridos em uma época que favoreceu importantes transformações na cidade de Salvador. A experiência do cinema, tecida e compartilhada interativamente nesse contexto sócio-histórico, desencadeou processos de significação nesses indivíduos ao possibilitar aprendizados que passaram a orientar suas carreiras que, por sua vez, encontram permanências. Aqui, podemos delinear novamente a existência de uma memória social, que persiste mesmo sem ser nomeada dessa forma pelos agentes sociais, mas que é acessada no curso da vida prática (DOMINGUES, 1999). Não se quer doar aqui, com a identificação de traços comuns nas trajetórias e modos de avaliar a ambiência cultural dos anos 1950, uma homogeneidade às condutas dos agentes aqui analisados, pois esse estudo está pautado no indicativo teórico de que a memória está atravessada por afetos, emoções, investimentos, controles e autocontroles diferenciados que ora aproximam e ora distam os indivíduos dos seus grupos de convivência mais marcantes. Cada um dos indivíduos contribui para tal memória com suas peculiaridades.

Durante os 30 anos em que morou no Rio de Janeiro, Roque Araújo atuou não só na técnica, mas também na assistência e na direção de filmes e programas para a televisão. Também foi militante sindical dos profissionais que atuam no cinema. Em 1993, retornou à Bahia e, em 2008, aos 72 anos de idade, Roque continuava trabalhando

---

<sup>82</sup> Levantamento realizado pelo Tempo Glauber e disponível na página da instituição [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br)

em coisas ligadas ao cinema, ocupando a função de coordenador, na Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. É guardião de todo o material filmado de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha. Dá palestras e cursos sobre cinema em escolas e faculdades. Em seus relatos, afirma que a maior prova da importância do cinema na sua formação cultural e profissional são os três títulos *Doutor Honoris Causa*, que recebeu da Universidade Corporativa das Américas<sup>83</sup>. “Se não tivesse cinema, eu não teria recebido três *Doutor Honoris Causa*. Três títulos ganhos por meu trabalho no cinema”<sup>84</sup>.



Nessa fala, está em jogo uma forma particular de percepção do movimento histórico, construída por traços inscritos na memória e sua íntima conexão com o saber incorporado, revelando que o modo como as pessoas vivenciam as experiências afetam os significados dessas situações, os sentidos atribuídos a elas e as maneiras de pensar e falar sobre elas (ELIAS, 1998).

Fonte: Arquivo pessoal de Roque Araújo

Roque continua a vivenciar e a dar permanência ao seu gosto e aos seus saberes sobre a sétima arte. No momento dessa pesquisa, ele está reunindo esforços para criar um Museu do Cinema em Salvador, com câmeras e equipamentos antigos, que ele consegue coletar de antigos cineastas e técnicos da área, mas também de empresas que desejam se desfazer de peças obsoletas. Nessa iniciativa, podemos entrever a duração da dedicação ao cinema e, como conseqüência, uma ação de re-significação ao possibilitar, por meio da exposição de equipamentos antigos, a existência de uma série de saberes que estarão disponíveis para as novas gerações.

Eu faço cinema há 51 anos. Sou o cara que fez todos os filmes do Glauber. Há tempo eu venho guardando equipamentos com o objetivo de fazer um museu específico dos equipamentos de cinema e vídeo porque, hoje, com a nova tecnologia, esses equipamentos estão sendo esquecidos. A nova geração não conheceu uma câmera antiga de cinema. Então, eu venho fazendo isso e ‘tô ganhando o nome do museu Roque Araújo’ [sic]. Já estou mais ou menos com 1.300 peças.

<sup>83</sup> O título é uma concessão conjunta da Fundação Luiz Ademar-Flamir, por meio da Universidade Corporativa das Américas e da Fundação Ibero-americana, por meio da EDC Publicações.

<sup>84</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 14 de outubro de 2008.

Então aqui na Bahia vai ter o primeiro museu específico de equipamentos de cinema<sup>85</sup>.

Rex Schindler manteve sua ligação com a produção de cinema durante todo o período posterior à década de 1950, sendo, então, esta, a sua profissão principal. Ainda que de forma irregular, com momentos mais atuantes e outros menos, este fato chama atenção para a longa atuação de Schindler no âmbito cinematográfico, o que demonstra a importância dos aprendizados relacionados ao cinema no processo de significação de sua vida. Em 2008, aos 86 anos de idade, o ‘mais velho’ daquela primeira geração a frequentar o Clube de Cinema da Bahia, ainda atuava profissionalmente na área, com a produtora Rex Schindler Filmes. Sua última produção foi *Bahia Corpo e Alma* (2008), que aborda ‘as belezas, o povo, a história, a arte, os personagens, a espiritualidade’ da Bahia onde ‘celebra-se a vida e conquista-se o futuro’<sup>86</sup>. Também em 2008, relançou, em DVD, *Bahia por exemplo: explosão artística cultural na Bahia nos anos 60 e 70*, um filme realizado em 1970. Os dois projetos foram patrocinados pelo Fazcultura - Fundo de Cultura, gerenciado pelas Secretarias da Fazenda e da Cultura do Estado da Bahia. Em 2009, atuava na produção do filme baiano *Revoada*, de José Umberto. Essa atuação duradoura nas coisas ligadas ao cinema dá consistência à sua trajetória e à sua personalidade, estruturando os processos interativos que mantém com outros indivíduos entretidos nessa rede e, também, com as instâncias – e as estratégias específicas – de regulação de poder, dinheiro e prestígio existentes nessa ambiência, em Salvador.

O crítico, Hamilton Correia, cineclubista e dirigente do Clube de Cinema da Bahia, exerceu uma longa carreira como crítico cinematográfico no Estado. No ano de 2008, ele era considerado o maior colecionador baiano de cartazes de filmes. Parte da coleção é vista, esporadicamente, em exposições promovidas em parceria com entidades governamentais, não-governamentais e instituições de ensino de Salvador. A dedicação de Hamilton Correia à coleção de cartazes demonstra o lugar central que o cinema pode ocupar nos processos de construção de subjetividades, no instante em que assume as condições de elemento estruturante do conhecimento e da cultura. Desse modo, a trajetória de Hamilton, como crítico e colecionador, faz-nos pensar no cinema enquanto

---

<sup>85</sup> Entrevista concedida em 19 novembro de 2009 ao Festival 5 Minutos da Bahia. Disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>86</sup> Fragmento da sinopse do filme.

uma modalidade de aprendizado social e de cultivo com diversos desdobramentos. A coleção é, nesse sentido, uma expressão do gosto diferenciado pelo cinema, que murmura sentidos diversos para o colecionador, para o cinéfilo ou admirador da sétima arte, urdindo experiências que conectam os agentes em laços de sociabilidades que remetem às lembranças de cenas vividas ou desejadas e que contribuem para os atos de contemplação da sétima arte. Essas relações possíveis com o cinema são expressões da importância dessa arte nos processos de significação da sociedade contemporânea, deixando entrever, a partir das relações entre sujeitos e objetos da cultura, uma série de planos condicionando a constituição de memórias.

Guido Araújo é outro agente social cuja trajetória de vida está marcada pelos efeitos da educação cinematográfica obtida no Clube de Cinema e pelas permanências dos significados entretidos na experiência com a sétima arte, combinando as vivências ocorridas na Bahia, no Rio de Janeiro e na Tchecoslováquia. A linha que liga cinema, formação cultural e aprendizado pode ser reencontrada novamente aqui, no percurso de Guido que, após retornar do seu período de viagem, já era reconhecido como um profissional de cinema, atuando tanto na realização de filmes quanto na de eventos e espaços dedicados à sétima arte. Logo depois de retornar do exterior, criou e coordenou, em 1968, o Grupo Experimental de Cinema da Bahia – órgão vinculado à Universidade da Bahia que tinha o objetivo de reunir pessoas interessadas em cinema, mas que não funcionou a contento em função das pressões do Regime Militar - e o Curso Livre de Cinema, na Biblioteca Central dos Barris, em 1971. Com esse curso, ele possibilitou, também, a reativação do Clube de Cinema, cujas atividades estavam paralisadas desde o afastamento de Walter da Silveira por conta de um câncer e seu posterior falecimento, no ano de 1970. Primeiro, o Clube funcionou na própria Biblioteca. Mais tarde, por causa de problemas estruturais, o cineclubes foi transferido para o Cine Rio Vermelho, com sessões às sextas-feiras (RIOS, 1996). A reativação do clube permitiu a Guido dar continuidade às atividades cineclubistas que cultivava desde 1950 só que, agora, com o diferencial da atuação em rede, pois já existiam outros cineclubes em Salvador e no interior da Bahia com os quais ele podia dialogar.

Junto com a reativação do Clube de Cinema, eu resolvi realizar aqui em Salvador uma retrospectiva de “10 Anos do Cinema Baiano”, no

Cine Bahia, na Rua Carlos Gomes (...) O sucesso da retrospectiva motivou, inclusive, uma discussão para a retomada das coisas. Daí, nasceu a idéia da jornada<sup>87</sup>.

A Jornada, nascida, em 1972, como *Primeira Jornada Baiana de Curta-Metragem*, transformou-se, sucessivamente, em nordestina, brasileira e internacional e, atualmente, é o encontro de cinema mais longevo da Bahia – e o terceiro do Brasil, atrás apenas dos festivais de Brasília e de Gramado. Na sua primeira versão, a Jornada se constituiu como uma espécie de alento para as atividades cinematográficas em Salvador, pois o surto iniciado em 1958 com a produção de uma série de filmes importantes para a cinematografia baiana durou apenas até 1962. Já na segunda edição, em 1973, a Jornada, já com caráter nordestino, atraiu gente de várias partes do País, pois além de promover a exibição de filmes, o encontro foi, desde o começo, um espaço de discussões intelectuais sobre coisas do cinema, em uma época em que a realização de festivais pelo País havia praticamente desaparecido, em função da Ditadura Militar, algo que também gerou sérios impactos sobre o funcionamento de cineclubes. Relata Guido:

Foi um susto e uma satisfação profunda quando vimos baixar repentinamente na Bahia um número inusitado dos mais conceituados cineastas do Cinema Brasileiro na época, superando todas as nossas expectativas. Os debates participativos, acalorados e produtivos que se desenrolaram então nos espaços democráticos do Instituto Cultural Brasil–Alemanha, de Salvador, foram um marco histórico para o soerguimento do movimento cineclubista brasileiro e o surgimento da primeira entidade representativa dos cineastas de todo o país, a Associação Brasileira de Documentaristas – ABD<sup>88</sup>.

Os fundadores da ABD encontraram na jornada baiana o lugar propício para a criação de uma entidade de classe e, ao longo dos anos, também tem sido um espaço de significação e re-significação de práticas cinematográficas. Em 2008, já intitulada *Jornada Internacional de Cinema da Bahia*, ela completou 35 anos de existência – o encontro teve dois anos de interrupção. Embora a Bahia, até o momento, não tenha um pólo estruturado de produção cinematográfica, a Jornada é considerada, mais de 30 anos

<sup>87</sup> Entrevista concedida a Nelson Rios, em 1996, para a Revista da Bahia.

<sup>88</sup> Relato registrado no Catálogo da XXV Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Org. geral: Guido Araújo. Salvador. 1998.

depois, um dos principais eventos ligados ao cinema no Brasil, reunindo, em suas edições, cineastas nacionais e internacionais, artistas, produtores, estudiosos, debatedores, estudantes e amantes da sétima arte. Os frequentadores da Jornada da Bahia costumam atribuir a Guido, a despeito das polêmicas que envolvem a sua personalidade, o sucesso da jornada. Vários depoimentos sobre isso estão registrados nos catálogos do evento.

Qual a motivação que garante a cada ano a expedição de uma convocatória para a Jornada? Jornada que nasceu baiana, se fez grande para ser nordestina, cresceu por ser nacional e se fez maior quando se tornou internacional. Qual foi o fio condutor que garante tal energia? Qual o insumo que assegura esse vigor. Qual a força que permite essa vitalidade? Os que fazem a Jornada sabem que as respostas para essas questões, entre outras, têm um nome: Guido Araújo (Iveraldo Lucena, cineasta)<sup>89</sup>.

Tive o privilégio de acompanhar todas as etapas do seu crescimento [da jornada], desde 1973 (...). Sob o ângulo do meu olhar pessoal, a Jornada foi e é, ao mesmo tempo, clima privilegiado de convivência solidária, areópago favorável ao intercâmbio de idéias e de vivências, espaço indispensável para reflexões sobre os caminhos do cinema (José Tavares de Barros, cineasta)<sup>90</sup>.

A Jornada de Cinema também é, para o grupo, um lugar de experimentação de emoções que marcam a trajetória do evento e dos seus participantes mais assíduos e nos falam da dimensão afetiva na relação com o cinema a inscrever-se na memória. Orlando Senna relata:

Guardo muitas imagens e emoções da Jornada da Bahia, colhidas nas muitas edições a que compareci nessas três décadas de sua existência e gravadas em luz e som tanto na minha consciência quanto no meu coração (...) e o meu caso com a Jornada é de platônico e lírico amor, onde coração e consciência se confundem. Pois, guardo imagens e emoções indelévels como, tenho certeza, todas as pessoas de olhos, ouvidos e poros abertos que frequentaram e frequentam essa festa do humanismo e resistência, dádiva e obsessão, arte e política.

---

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

Possivelmente essas pessoas e eu compartilmos inúmeras dessas emoções e imagens (...) (JORNAL DA JORNADA, 09/2003).

A Jornada também foi caracterizada pelo garimpo de produções distantes do cinema comercial norte-americano, algo que conecta esta opção de Guido com os seus aprendizados no Clube de Cinema da Bahia, lugar em que, conforme vimos, começou a conhecer e a se interessar por filmes de arte ou por aquelas obras que estão fora do circuito comercial. Três décadas depois da realização da primeira edição, a Jornada de Cinema confunde-se com a sua própria vida e revela muito da sua personalidade, das suas preferências e das redes sociais nas quais está imerso. A experiência do cinema comparece, neste sentido, como uma matriz de aprendizado e transmissão de saberes que, ao longo de sua trajetória, tem fornecido os marcadores fundamentais de suas práticas e afetos. Guido reconhece a importância da sétima arte no seu percurso, algo que sintetiza em apenas uma frase: “Todas as coisas boas que tenho vivenciado ao longo da minha vida foram frutos de um aprendizado com ou através do cinema”<sup>91</sup>. Tal percurso reforça a ideia de que as rotas sociais – no jogo entre estrutura e processo, permanência e mudança – “definem-se pelo aprendizado e pela assimilação, nem sempre conscientes ou voluntários, de todos esses esquemas de comportamento” (LEÃO, 2007, p. 22). Em 2008, Guido recebeu o primeiro Prêmio Paulo Emílio, concedido pelo Conselho Nacional de Cineclubes/CNC, em reconhecimento a sua trajetória no âmbito do cinema e a sua dedicação à prática cineclubista, durante o III Festival de Atibaia Internacional de Audiovisual, em São Paulo.

Para Orlando Sena, o Clube de Cinema da Bahia também foi fundamental não apenas para a formação de um gosto apurado pela sétima arte, que o acompanha vida afora, mas segundo seu próprio relato, para suas escolhas profissionais. Apesar da bagagem cultural que já trazia da infância e da frequência às sessões de colégios católicos, o clube de Walter da Silveira foi uma espécie de passaporte definitivo para a atuação no âmbito do cinema. A respeito de sua inserção no Clube diz:

Foi quando decidi que o cinema seria a ocupação central de minha vida. Foi lá que o deslumbramento pelo tema se transformou em

---

<sup>91</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 11 de março de 2009.

profissão, e isso dá uma medida da influência do cineclubismo em minha história pessoal<sup>92</sup>.

A trajetória de Orlando Senna o conduziu, assim como Glauber Rocha, para muito além das fronteiras de Salvador, tendo-o inserido em importantes projetos e ações relacionados à sétima arte no Brasil e na América Latina. Quando morou em Cuba, por exemplo, a partir de 1985, ele participou diretamente da criação da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, uma das mais importantes do mundo, e que contou com a participação de professores-cineastas renomados como Francis Ford Coppola, George Lucas, Costa-Gravas, Steven Spielberg, entre outros. Inaugurada em dezembro de 1986, Orlando descreve o perfil da escola, à época, bastante inovadora no que dizia respeito ao ensino da arte cinematográfica.

(...) foi uma escola onde a prática antecede a teoria, onde se aprende fazendo, onde o trato mestre-aprendiz é de troca de experiências materiais e emocionais, onde nada é tido como definitivo e tudo, absolutamente tudo, é passível de novas interpretações, novas leituras. Não uma escola peripatética, um liceu, mas um espaço de confraternização de saberes, sentimentos e revelações. Uma escola-fazenda (inclusive fisicamente, cercada por m grande laranjal), uma escola-laboratório, uma escola-estufa, uma escola-útero<sup>93</sup>.

Além de participar de sua concepção, Orlando foi diretor da Escola de San Antonio de los Baños, função que desempenhou de 1990 a 1994. Ele também é professor dos concorridos cursos de roteiros cinematográficos que realiza, anualmente, em Lençóis, sua cidade natal. Apesar de sua atuação no âmbito do ensino, Orlando recusa o epíteto de educador, preferindo ser chamado de provocador, revelando, com isso, uma preocupação com a transmissão dos aprendizados e com a formação de novas gerações nas coisas de cinema e audiovisual.

(...) me vejo mesmo, nas escolas com as quais me relacionei, como alguém que estimula os mais jovens, que os provoca, os desafia a

---

<sup>92</sup> Revista da Cultura. Nº 20. Edição Online. Acesso em 20 de março de 2009.

<sup>93</sup> Depoimento dado a Hermes Leal, no livro *Orlando Senna: o homem da montanha* (2008). P. 307.

romper suas barreiras psicológicas e emocionais, suas falsas fronteiras<sup>94</sup>.

A relação com os cineclubes durante seu período de juventude também gerou efeitos nesse campo. Orlando Senna manifesta, em várias ocasiões, interesse por estimular a existência desses espaços enquanto divulgadores de saberes cinematográficos e de formação cultural. Quando, em 2003, aos 63 anos de idade, ocupou a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, no Governo Lula, envidou esforços para rearticular o movimento cineclubista brasileiro, que havia alcançado importância significativa na dinâmica do cinema e na vida cultural do país, durante as décadas de 1970 e 1980, mas que passava por um momento de dispersão. Essa tentativa teve seu ponto alto na organização na já mencionada *Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista*, realizada, ainda em 2003, em Brasília. Tal iniciativa demonstra que as formações possibilitadas por experiências culturais se religam aos fluxos sociais, revelando a vitalidade dos processos de significação decorrentes das redes que atravessam e constituem o âmbito do cinema e seus vínculos com a economia, com o poder e com a cultura. Orlando também é alvo de muitas homenagens em diversas partes do mundo onde mantém contato com pessoas ligadas ao cinema. Uma das últimas ocorridas no curso dessa pesquisa aconteceu na cidade de Vitória da Conquista (BA), durante o mês de outubro de 2009, por ocasião da realização da V Mostra Cinema Conquista, promovida pela Prefeitura e pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Prosseguindo no esforço de perscrutar os efeitos da educação cinematográfica possibilitada na década de 1950 e início dos anos 1960 no grupo analisado, compreendemos que Geraldo Sarno, bacharel em direito pela Universidade Federal da Bahia, também se tornou um especialista em coisas de cinema, formado pelos saberes intrínsecos às práticas experimentadas naquele contexto sócio-cultural. Ao longo de sua vida, Geraldo vem se dedicando, simultaneamente, à realização de filmes e às atividades de ensino em faculdades públicas e privadas e outras ações com ênfase educativa e cultural. Por sua trajetória na sétima arte, recebeu o título de Doutor Notório Saber, pela Universidade Estadual do Norte Fluminense/UENF, em 1994. Também tem assumido

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 333.

trabalhos importantes como a direção do Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem do Centro de Ciências do Homem, da UENF, criado em outubro de 1995; e a direção-geral dos programas audiovisuais da Rede Escola, ação de ensino à distância da Secretaria de Ciência e Tecnologia do Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1997. Entre 1984 e 2006 realizou, no Brasil e no exterior, 35 cursos, palestras e seminários sobre temáticas variadas em torno do cinema, que vão desde a obra de Glauber Rocha até a importância do audiovisual na escola. Em 4 de novembro de 2004, recebeu o diploma de admissão na Ordem do Mérito Cultural, na classe de Comendador, através de decreto do Governo Federal, por relevantes contribuições à cultura brasileira. Realizou 29 filmes de longas e curtas metragens, além de vídeos, entre os anos de 1964 e 2008. No momento dessa pesquisa, Geraldo Sarno está trabalhando em um novo filme<sup>95</sup>.

As trajetórias desse grupo baiano formado nos anos 1950 analisadas sob o prisma do aprendizado social e dos saberes incorporados em experiências culturais apontam para o fato fundamental de que o cotidiano está permeado por diversas modalidades de formação cujos conteúdos são armazenados e sintetizados nos movimentos da vida. Muitos desses aprendizados estão dispostos nos gestos ordinários utilizados no dia-a-dia, nas atividades artísticas e de lazer, nos atos que, mesmo que de forma não reflexiva, comunicam produtos do conhecimento, não de um indivíduo apenas, mas de grupos, comunidades, gerações, pavimentando caminhos para a existência e a permanência de condutas, hábitos e visões de mundo singulares. Embora, muitas vezes, o aprendizado social que aqui estamos tratando não ocorra de forma sistematizada, à maneira das instituições formais de ensino, isso não significa que o acesso aos saberes incorporados nos encontros cotidianos se realize de forma assimétrica – embora também possa ocorrer, mas antes em arranjos e ambiências sócio-culturais com determinadas fisionomias e relações geracionais e intergeracionais – com suas relativas posições nas estruturas sociais e com suas pautas de poder. Podemos afirmar, então, que os saberes apreendidos e elaborados no âmbito do cinema produzem muitos sentidos, inclusive aqueles que orientam as carreiras profissionais de muitos indivíduos.

---

<sup>95</sup> Dados apresentados em entrevista concedida à pesquisadora em 5 de julho de 2009.

As circunstâncias que favoreceram que as dinâmicas do cinema assumissem tal ênfase na cidade de Salvador, a partir dos anos 1950 e, especificamente, na experiência de vida do grupo analisado, não podem ser explicadas de forma simples. No entanto, nos percursos esboçados dos sete agentes culturais que nos interessou, buscamos elementos de envolvimento de tal ordem que nos permitiram perseguir a maneira singular na qual a relação com a sétima arte se expressou e, mais importante, produziu impactos duradouros em suas trajetórias. Em meio a ladeiras, casarões e praças centenárias, jovens estudantes vivendo entre a herança de um passado colonial e as promessas de um tempo de renovação, respiraram uma atmosfera carregada pela presença do cinema, seu charme e possibilidades criativas, que viria a ter um espaço importante na Bahia durante os anos 1950 e início dos anos 1960. Cinquenta anos depois, os seis senhores, com idade entre 87 e 69 anos – Glauber, se estivesse vivo, provavelmente estaria a comungar das lembranças e afetos, ainda portam uma memória comum a respeito dos aprendizados daqueles anos e dos seus efeitos, tendo no cinema um modo singular de formação cultural. Acompanhando o tracejado das trajetórias sumariamente descrito, memória e aprendizado social apresentam-se como ferramentas poderosas na compreensão de expressões da cultura com potencial para a constituição de matrizes societárias de elaboração, significação e re-significação de identidades que compõem narrativas de vida.

Temos então que, a partir dos aprendizados e seus efeitos nas trajetórias de Rex, Hamilton, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando, o cinema, ao conciliar duas esferas aparentemente tão díspares como a arte e a indústria, tem se constituído em um domínio da memória no mundo contemporâneo, não apenas por enriquecer a capacidade perceptiva e de registro da humanidade, por meio dos arquivos imagéticos que hoje compõem o patrimônio social do saber de quase todas as sociedades, mas por informar práticas e influenciar as existências de muitos indivíduos. Os significados que emergem da experiência cinematográfica transitam entre pensamento e sentimento, em uma relação complexa que pode resultar, a depender do envolvimento dos agentes com esta manifestação da cultura, em um lugar de conhecimento: conhecimento do Outro representado na tela; conhecimento de si mesmo nos usos dos filmes; conhecimento sobre determinadas relações sociais perpassadas pelas diversas práticas possíveis, que é o que viemos tentando fazer ao longo deste estudo. Nessa trilha, compreendemos o cinema como uma modalidade situada na triangulação entre ser, pensar e saber e, desde

aí, capaz de disparar diferentes formas de expressão. Nesse sentido, a reflexão sobre a sétima arte exige mais do que pensá-la apenas como um entretenimento, pois, ainda que esta condição seja intrínseca a esta arte, uma relação duradoura com o universo das imagens em movimento, traduzida, por exemplo, nas vivências de cineclubistas e de profissionais do cinema, avança para a definição de um espaço aberto para o exercício de atos e sentidos (BARBOSA, 2009).

Seguindo a via interpretativa desenvolvida neste estudo, poderíamos pensar, ainda, que a noção de memória adquire relevância no tratamento das dinâmicas do cinema porque, à maneira que é abordada, é constituída nos rastros de uma teoria social tanto orientada por um sentido social quanto cognitivo e afetivo da vida. Nesse sentido, é importante levar em conta o fato de que a cultura, enquanto uma esfera dotada de sentidos singulares, instaura espécies de linhas de transmissão de valores e significados nos percursos de grupos estabelecidos como produtores culturais que portam marcas de distinção que permitem manterem-se ativos na sociedade. Se tivermos em mente a idéia-chave da cultura enquanto força produtiva, como observa Williams (1969), inicialmente interessado na importância da experiência inglesa na definição da experiência cultural no sentido moderno, a autonomia da cultura é tema importante na afirmação dos sistemas de práticas inscritas neste zoneamento social devotado ao espírito artístico e mental (FARIAS, 2006). Lugar que possibilita os vôos da imaginação e dos sonhos, que provoca risos e lágrimas, que condensa idéias e ideologias, o cinema nos permite ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas (MARTÍN-BARBERO, 2003), oferecendo caminhos diversos para o entendimento de nossas condições no mundo.

Perceber esses aspectos em torno do cinema acrescenta aos esforços de compreensão dessa manifestação sociocultural como profundamente marcada pela atuação de produtores e consumidores de bens simbólicos, que regulam o compasso de suas expressões nas redes sociais. Assim, reivindicando um espaço singular de produção de atos e sentidos, com repercussões para muitos indivíduos para os quais os usos do cinema compõem parte importante de sua existência, a geração cinematográfica baiana dos anos 1950 contribui decisivamente na montagem de uma auto-imagem de homens devotados ao cinema, em que os efeitos de uma educação cinematográfica estão reatualizadas e re-significadas ao longo de suas trajetórias. Esses gostos e interesses

duradouros pelo cinema são expressões da possibilidade de pensar a cultura como uma forma de elaboração e compreensão de sistemas de saberes e fazeres localizados no âmbito das atividades lúdico-artísticas cujo valor passa por investimentos afetivos que tornam tais vivências fios condutores de práticas que vão tecendo a vida.

## 5 – Considerações finais

Com os teóricos que mobilizamos nesse estudo, compreendemos que os tempos modernos, para utilizar o título de um dos clássicos do cinema, dirigido por Charles Chaplin, trouxeram consigo o surgimento de conhecimentos, comportamentos e sensibilidades atravessados por processos de especialização e complexificação crescentes das experiências humanas e uma consciência histórica, uma percepção sobre si mesmo e sobre o tempo que vivemos com tudo o que ele nos traz. E é assim, por meio de referências cinematográficas, como filmes, personagens e histórias, que muitas pessoas acostumaram-se, ao longo dos últimos cem anos, a refletir sobre os episódios da vida, desde os cotidianos até àqueles considerados como grandes acontecimentos históricos que, não por acaso, ganham as telas. Tal situação aponta para o quanto o cinema, enquanto tema da cultura e expressão lúdico-artística, é parte importante dos processos de diferenciação cultural, constituindo-se em uma modalidade específica de doação de sentidos ao atuar na modulação de saberes, fazeres e afetos, demonstrando como determinadas formas artísticas podem influenciar o desenvolvimento social em direções gerais e específicas. Essa singularidade do cinema, enquanto uma modalidade de formação cultural, aprendizado social e memória, capaz de informar sobre os imaginários coletivos e sobre as condições históricas que constituem o fundo de conhecimento produzido e reproduzido socialmente, foi um dos aspectos que propusemo-nos a abordar nesse estudo, a partir das trajetórias de vida de um grupo de indivíduos que portam as marcas de uma educação cinematográfica como relevos de suas posições no mundo.

Perseguir essas marcas é refletir sobre o poder de inscrição da experiência cinematográfica na memória social, ao concatenar as vivências, as lembranças e os saberes duradouros presentes nos corpos, nos pensamentos e nas condutas de muitos agentes sociais. É perceber que, para além do extenso arquivo constituído por imagens em movimento que fazem parte dos modos de preservação e de narração históricos da contemporaneidade, a relação entre memória e cinema também está expressa nos acervos de experiências sócio-simbolicamente armazenadas e transmitidas nas práticas, nos corpos, nos sentidos e nos sentimentos vividos e compartilhados por muitos indivíduos cujas vidas sofrem impactos dos bens e das experiências culturais. Nesses termos, as concepções tradicionais de compreensão do cinema assentadas em teorias

sobre a natureza da sétima arte, suas escolas e movimentos cinematográficos; análises de filmes e estudos de recepção dos conteúdos imagéticos encontram, no âmbito da teoria social e, mais particularmente, na conjugação das noções de memória e cultura, esta outra possibilidade de olhar para tal experiência, qual seja, a que permite pensar sobre as disposições e inclinações básicas de indivíduos orientados pelo gosto pelo cinema e as teias de interdependências possíveis de serem tecidas nessa forma de configuração social.

A partir da trajetória do grupo formado pelos jovens cineclubistas baianos, mais tarde tornados cineastas, Rex Schindler, Hamilton Correia, Guido Araújo, Roque Araújo, Glauber Rocha, Geraldo Sarno e Orlando Senna, concluímos que o cinema, enquanto um modo empírico de compreensão da memória e das maneiras como determinadas experiências continuam em funcionamento na sociedade, constitui-se em uma fonte de conhecimento legitimadora de sentidos e práticas. Chegar a essa compreensão foi possível a partir do rastreamento de elementos que conformam a existência de uma memória permeada pela experiência do cinema no instante em que os episódios vivenciados por esse grupo durante um tempo-espaço discernível na relação com a sétima arte são atualizados no decurso da vida de seus membros. Essa atualização tem como base comum uma plataforma de sentidos que adquire permanência enquanto um modo de orientação predominante em suas vivências cotidianas. O apaixonamento pelo cinema e a educação dos sentidos favorecida pelo contato com esta arte fizeram dessa manifestação o lugar onde cada um deles podia – no caso de Glauber – e ainda pode – para os demais – construir seu estilo de vida e seu modo de estar e pensar o mundo. Nesse sentido, o saber incorporado durante o aprendizado no âmbito do cinema e a memória - enquanto dispositivo que permite o acesso a tais saberes e fazeres - são fundamentais para o exercício de compreensão de que as dinâmicas do cinema, considerados aqui como bens cognitivos, têm repercussões na constituição de realidades sociais.

No curso dessa pesquisa, a expressão da relação entre memória e cinema na existência do grupo pode ser percebida tanto na dimensão afetiva quanto nas práticas. No plano afetivo e simbólico, a apropriação estética e a fruição regular da sétima arte, a partir de determinadas cinematografias, atuou na modulação de um gosto duradouro voltado para as coisas de cinema e na crença, que esses indivíduos portam, no potencial

dessa expressão lúdico-artística como agente de educação e de transformação social. Além disso, a experiência desse grupo envolveu boa dose de afetos, tanto na relação com os filmes, que gerou descobertas, alegrias e espantos que passaram a compor seu estoque de recordações; quanto no desenvolvimento de sociabilidades e laços de amizade que marcaram a vida dos membros desse grupo, ocupando parte importante de suas trajetórias. Se, conforme vimos com Elias e outros autores mobilizados nesse estudo, os afetos compõem uma via privilegiada de acesso à memória, algo situado na trilha de compreensão de que tudo que nos afeta interfere nos regimes de lembrança e esquecimento que regulam as condições de possibilidade de utilizar e realizar os produtos da experiência no curso da vida social, é importante considerar que as reminiscências dos cineclubistas baianos estão atravessadas por sentimentos disparados e arrançados no Clube de Cinema da Bahia, lugar fundamental dos aprendizados ocorridos durante suas juventudes, e em outros espaços dedicados à sétima arte.

Concluimos também que as vivências e os afetos em torno do cinema vivenciados por esse grupo influenciou, ainda, conforme foi possível analisar durante o curso da pesquisa, suas práticas. Tocados pela ambiência cinematográfica e suas dinâmicas, por um lado, e tendo acesso a oportunidades de aprendizados realizados na relação direta com a sétima arte, por outro, esses jovens passaram a dedicar-se a atividades ligadas ao mundo do cinema como o cineclubismo, a escrita de críticas cinematográficas, a realização de filmes, a coleção de artefatos como cartazes e câmeras, ao estudo e ao ensino de cinema, ou seja, a práticas sociais específicas informadas por processos de significação e re-significação cultural derivados dessa expressão lúdico-artística. É, então, no contexto dessas ações que podemos apreender as significações e re-significações que o grupo elabora sobre os acontecimentos ocorridos, inicialmente, na década de 1950 e, depois, nas subseqüentes, que constituíram as condições de suas vidas. Reconhecendo a importância da vivência no Clube de Cinema da Bahia e da plataforma de sentidos comuns incorporada por esses indivíduos, é preciso destacar que, em seus percursos singulares, a educação cinematográfica assumiu pesos diferentes e derivou em várias conseqüências não-programadas. Entretanto, embora as diferenciações próprias a cada um, é a experiência inteira das coisas de cinema que os une, os define e os reafirma, por meio dos dispositivos da memória, enquanto homens de cinema, pertencentes a uma geração que se quer singular.

Ao desenvolver um estilo de vida cuja síntese construtiva está referida de forma importante à experiência do cinema, possível de ser realizada devido à existência de uma ambiência sócio-cultural estabelecida a partir da trama de dependências mútuas entre pessoas e as condições de possibilidades formadas tanto por iniciativas de cunho econômico quanto discursivo e simbólico em funcionamento na cidade de Salvador de meados do século XX, o grupo estudado apresenta-se como uma espécie de reserva de um legado cultural e afetivo que contribui para os processos de atribuição de significados àquela específica vivência dos anos 1950 e de transmissão de sentidos e saberes relacionados ao cinema na Bahia. As permanências observáveis nas trajetórias desses indivíduos, que ligam um momento singular aos desenvolvimentos posteriores na ambiência cinematográfica baiana, apontam para a posição gozada por um grupo estabelecido, ou seja, por um grupo com valor social determinado por suas experiências ligadas ao cinema, investido de prestígios e distinções e, desde aí, guardião de um período fundamental para a história do cinema baiano. Nesse ponto, concluímos que as dinâmicas do cinema estruturam possibilidades de aprendizados sociais, sociabilidades, instituições e profissões fortemente atravessados pelas condições de transmissividade entre gerações. As relações intergeracionais no âmbito do cinema fizeram parte do processo de formação cultural que afetou as trajetórias dos indivíduos aqui trazidos e é na condição de um grupo geracional que ele porta, na atualidade, a condição de significar, re-significar e de dar permanências às coisas de cinema na Bahia, incluindo os processos dispostos nas instâncias de regulação e de distribuição de poderes relativos à ambiência cinematográfica baiana com repercussões na organização de ações políticas e governamentais voltadas para o cinema e o audiovisual.

Conscientes de que a análise e as breves conclusões aqui apresentadas são bastante parciais ou, dito de outro modo, de que as considerações aqui tecidas são apenas um olhar sobre as dinâmicas da sétima arte, pensamos ser possível concluir esse estudo afirmando que o cinema constitui-se em uma matriz social singular de percepção, elaboração e transmissão de saberes e fazeres, possibilitando distintas formas de apreensão, compreensão e representação do mundo. Nesses termos, enquanto uma modalidade integrante do conhecimento humano, o cinema orienta e explica percursos individuais e grupais formados em ambiências em que a imagem em movimento constitui e possibilita aprendizados que passam a compor o estoque de experiências da

sociedade. Na intersecção entre memória, cultura e aprendizado social, buscamos, então, destacar as performances ligadas ao cinema como um tipo de domínio que forjou específicas formas de produção e consumo de bens sócio-simbólicos nas trajetórias de Hamilton, Rex, Guido, Roque, Glauber, Geraldo e Orlando, conectando prazer e aprendizagem e que, no exato movimento de uso, atuaram na regulação de comportamentos e afetos do grupo. A relação com a sétima arte produziu para essa geração cinematográfica baiana significados e valores não só no âmbito estritamente estético - algo referido aos conteúdos intrínsecos às obras cinematográficas, mas em uma dimensão sócio-cultural que comporta uma tal complexidade que põe em funcionamento elementos com nítida influência sobre as experiências concretas dos indivíduos, em particular, e que passam a compor o imenso patrimônio social do conhecimento que participa dos desenvolvimentos da vida em geral.

## REFERÊNCIAS

- ALCANTÁRA, Paulo Henrique. **O cosmopolitismo e o projeto cultural da Universidade da Bahia**. In.: (org.) RUBIM, Antonio Albino Canelas. Universidade da Bahia: a ousadia da criação. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, 1999.
- ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas” – Argila, uma cena do estado novo**. São Paulo: Annablume, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- AMÂNCIO, Tunico. **Prefácio. No subsolo do cinema: cineclubismo, emoção e ação**. In.: MATELA, Rose Clair. Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.
- ARAGÃO, Rita. **O contexto de gestão da Universidade da Bahia**. In.: (org.) RUBIM, Antonio Albino Canelas. Universidade da Bahia: a ousadia da criação. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, 1999.
- ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. **Os sentidos da sensibilidade: sua função no fenômeno do educar**. Salvador: Edufba, 2008.
- ARÓSTEGUI, J. **Historia del presente e interacción generacional**. In.: \_\_\_\_\_. La Historia Viva. Sobre la historia del presente. Madri: Alianza, 2004.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BARBOSA, Andréa. **Significados e sentidos em textos e imagens**. In.: \_\_\_\_\_. [et alli]. Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **Os cinemas da Bahia, 1897-1918**. Salvador: EDUFBA: EDUNEB, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **Gostos de classe e estilos de vida**. In.: ORTIZ, Renato (org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'água, 2003.
- \_\_\_\_\_, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- CÁRCEL, Juan A. Roche. **La construcción de la realidad social en la Modernidad**. Alicante, Espanha, 2005, 32 p. (Mimeo.)
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: Edufba, 1999.
- \_\_\_\_\_, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)**. Salvador: Edufba, 2002.
- CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **Mentalidade e Estética na Bahia Colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o Frontispício da sua Igreja**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/ Empresa Gráfica da Bahia, 1996.
- CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CONTRERA, Malena Segura. **Apresentação**. In.: GEBAUER, Günter; WULF, Christop. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.
- COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005
- DIAS, José Umberto. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 1 vol. 2006.
- \_\_\_\_\_, José Umberto. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2 vol. 2006.
- \_\_\_\_\_, José Umberto. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 3 vol. 2006c.
- \_\_\_\_\_, José Umberto. **Walter da Silveira: o eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 4 vol. 2006.

- DOMINGUES, José Maurício. **Ação e movimento, memória e criatividade social**. In: \_\_\_\_\_. *Criatividade Social, Subjetividade Coletiva e a Modernidade Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- EISENSTADT, S.N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Volume I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994a.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **O processo civilizador**. Volume II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994b.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **Os Alemães: a luta pelo poder a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997
- \_\_\_\_\_, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **Envolvimento e alienação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- \_\_\_\_\_, Norbert. SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **Teoria simbólica**. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_, Norbert. **Escritos & ensaios. 1: Estado, processo, opinião pública**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FARIAS, E.S. **Alguns apontamentos sobre o dueto memória e modernidade**. Brasília, Universidade de Brasília, 2006, 34 p. (Mimeo)
- FARIAS, E. S. **Tensões em um projeto civilizador baiano (Primeira metade do século XX)**. In.: (org.) PEREIRA, Cláudio Luiz. SANSONE, Lívio. *Projeto Unesco no Brasil: textos críticos*. Salvador: Edufba, 2007.
- \_\_\_\_\_, E.S. **Quando inovar é apelar à tradição**. Caderno CRH, Salvador, v. 21, n. 54, p. 571-594, Set./Dez. 2008a.
- \_\_\_\_\_, E.S. **A memória, um fenômeno multimodal da modernidade**. Brasília, Universidade de Brasília, 2008b, 39 p. (Mimeo)
- \_\_\_\_\_, E.S. **Anotações de aula ministradas no curso de Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)**. Disciplina Teorias da Memória, 1º sem. 2008c.

\_\_\_\_\_, E. S. **Memória, Saber Incorporado e Linguagem no Esquema de Norbert Elias**. Estudos de Sociologia (Recife), v. 15, p. 167-216, 2009a.

\_\_\_\_\_, E.S. **A busca de elos perdidos: Bastide e Agostinho da Silva**. Comunicação apresentada no XVIII Seminário de Pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento. Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, jul., 2009b.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2005.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GEBAUER, Günter; WULF, Christop. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1978.

GOMES, J. Carlos Teixeira. **Glauber, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX a XXI**. 2007. 300p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

LEÃO, Andréa Borges. **Norbert Elias & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LISBOA, F.S.G. **O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina**. In.: CAPELATO, Maria Helena; MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé.

História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo. Alameda Casa Editorial, 2007.

MACEDO, Felipe. **História do Cineclubismo**. Manual do Cineclube. São Paulo, 2008, 54 p. (Mimeo.)

MANNHEIM, Karl. **O problema da “intelligentsia”**: um estudo de seu papel no passado e no presente. In: \_\_\_\_\_, Karl. Sociologia da Cultura. SP: Perspectiva, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. REY, Gérman. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia século XIX: uma província no império**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992

MENGA, Lüdke. **Abordagens qualitativas de pesquisa: a pesquisa etnográfica e o estudo de caso**. In: MENGA, Lüdke; ANDRÉ, Marli E. D.A. Pesquisa em educação: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)**. In.: \_\_\_\_\_, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTEPERELLI, Paolo. **Sociología de la memoria**. Beunos Aires: Nueva Visión, 2004.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras. Cinemateca Brasileira, 1991.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. **Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros na década de 50**. São Paulo: Annablume, 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PIZZINI, Joel. **Glauber Rocha: uma revolução baiana**. Salvador: Petrobras. Tempo Glauber, 2008.

PONTES, Heloísa. **Elias, renovador da ciência social**. In.: WAIZBORT, Leopoldo (org.). Dossiê Norbert Elias. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

- RICOUER, Paul. **A herança grega**. In.: \_\_\_\_\_, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- RIOS, Nelson. **Entrevista Guido Araújo**. Revista da Bahia. Nº 25, p. 101-117, dez., 1996.
- RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- \_\_\_\_\_, Antonio. **Uma história da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, José Olympio da. **O didático Clube de Cinema de Walter da Silveira**. Revista da Bahia. Nº 25, p. 66-71, dez, 1996.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Os primórdios da universidade e a cultura na Bahia**. In.: \_\_\_\_\_, Antonio Albino Canelas (org.). Universidade da Bahia: a ousadia da criação. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, 1999.
- SANTIAGO, Silvano. **Apresentação**. In.: OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros na década de 50. São Paulo: Annablume, 2003.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.
- SANTOS, Raquel Costa. **Lição de Coisas: Igreja Católica e Formação Cultural para o Cinema no Brasil e na Bahia**. 2009. 157f. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SARNO, Geraldo. **Cadernos do sertão**. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, NAU, 2006.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. **Pós-graduação e pesquisa: o processo de produção e sistematização do conhecimento no campo educacional**. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana M.<sup>a</sup> N. (org). A Bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escritas de teses e dissertações. Florianópolis: UFSC; Cortez: SP, 2006.
- TEIXEIRA, Tattiana. **Modernismo e modernidade na Universidade da Bahia**. In.: (org.) RUBIM, Antonio Albino Canelas. Universidade da Bahia: a ousadia da criação. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, 1999.
- THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade. Uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

- TURNER, Graeme. **Cinema como prática Social**. São Paulo: Simmus, 1997
- VIANA FILHO, Luis. **Anísio Teixeira: a polêmica da educação**. São Paulo: Editora Unesp; Salvador, Ba: Edufba, 2008.
- VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.108.
- XAVIER, Ismail. **Prefácio**. In.: ROCHA, Glauber. O século do cinema. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- WAIZBORT, Leopoldo (org.). **Dossiê Norbert Elias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade. 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- \_\_\_\_\_, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

#### **Listas de jornais consultados:**

**Jornal A Tarde:** edições de 31 de maio de 1950, 14 de junho de 1950 e 22 de junho de 1950

**Mensageiro da Fé** – Quinzenário da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia - Edições de 1949 a 1960

**Jornal da Jornada** - Edição de setembro de 2003

#### **Lista de sites consultados:**

<http://www.ceao.ufba.br>

<http://www.ibge.gov.br>

<http://www.faculdadesocial.edu.br>

<http://www.filmografiabaiana.com.br>

<http://setarosblog.blogspot.com>

<http://www.tempoglauber.com.br>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)