



Andrea Vicente Toledo Abreu

**Aprendizados Intergeracionais em
Cinema: de Humberto Mauro ao Polo
Audiovisual da Zona da Mata Mineira**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-graduação em Educação do Departamento
de Educação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a Rosália Maria Duarte

Co-orientadora: Prof.^a Milene de Cássia Silveira Gusmão

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2020



Andrea Vicente Toledo Abreu

**Aprendizados Intergeracionais em
Cinema: de Humberto Mauro ao Polo
Audiovisual da Zona da Mata Mineira**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-graduação em Educação da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a Rosália Maria Duarte

Orientadora

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof^a Milene de Cássia Silveira Gusmão

Co-Orientadora

UESB

Prof. Jefferson da Costa Soares

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof^a. Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof^a. Inês Assunção de Castro Teixeira

UFMG

Prof^a. Patrícia Teixeira de Sa

UFF

Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Andrea Vicente Toledo Abreu

Graduou-se em Pedagogia pela Universidade de Franca (UNIFRAN) e Letras pela Faculdade de Filosofia e Letras de Cataguases (FAFIC). Especializou-se em Informática na Educação pela Universidade Federal de Lavras (UFLA) e em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde também realizou Mestrado em Ciências Sociais. Dedicou-se aos estudos de cinema e das mídias na educação junto ao Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia (GRUPEM). É professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Possui experiência na educação básica, na formação de professores e em iniciativas audiovisuais e de incentivo à leitura e à escrita com crianças.

Ficha Catalográfica

Abreu, Andrea Vicente Toledo

Aprendizados intergeracionais em cinema : de Humberto Mauro ao Polo Audiovisual da Zona da Mata Mineira / Andrea Vicente Toledo Abreu ; orientadora: Rosália Maria Duarte ; co-orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão. – 2020.

178 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2020.

Inclui bibliografia

1. Educação – Teses. 2. Redes formativas. 3. Cinema e escola. 4. Audiovisual e educação. 5. Cataguases. 6. Memória. I. Duarte, Rosália Maria. II. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. IV. Título.

CDD: 370

À Mônica Botelho realizadora de sonhos, à
Educação que inspira e ao Cinema que ensina.

Agradecimentos

À Cecília Vicente e ao Dário Toledo, por sempre se orgulharem.

À Camila Cravo, por me apresentar à PUC-Rio e pelos incentivos e auxílios posteriores, tornando minha caminhada mais suave.

À Rosália Duarte, minha querida e linda orientadora, por me aceitar, dizer para todo mundo como sou especial e ainda me fazer acreditar nisso.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, por além de me acolher, me conceder apoio financeiro do programa de incentivos CAPES/PROEX, através do Programa de Pós-graduação em Educação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À Eunice de Castro, Marise Porto e Lenise de Sousa, pelas “pesquisas de campo” realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói.

À Elise de Moraes, por compartilhar pesquisas, artigos, passeios e especialmente o amor pelas crianças.

Ao Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia (Grupem) e aos amigos da minha turma, pela oportunidade de convivência e partilhas de reflexões.

À Milene Gusmão, por realizar uma reviravolta em meu projeto de tese e me ajudar a concretizá-lo. Tudo ficou muito mais bonito depois de você.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pela oportunidade de realizar estágio de doutorado-sanduíche.

Aos amigos baianos representados aqui por Raquel, Euclides, Amanda e Danilo, por receberem esta “forasteira falciane e ladra de orientadora” tão bem e com tanto carinho.

À Regina, por abrir sua casa e me acolher em Vitória da Conquista.

Aos professores Cristina Carvalho e Jefferson Soares, pelas importantes contribuições nas bancas de qualificação.

Aos meus professores do Doutorado Cristina Carvalho, Magda Pischetola, Alicia Bonamino, Isabel Lélis, Maria Inês Marcondes, Sonia Kramer, Cynthia Paes de Carvalho, vocês não têm ideia do quanto são importantes em minha formação.

À Inês Teixeira e Patrícia de Sá pelas contribuições na banca final.

Aos meus alunos e ex-alunos, por me tornarem uma pessoa melhor.
À cidade de Cataguases, por suas memórias, suas pessoas, pelo Ciclo de Cinema e pelo Polo Audiovisual.

A Ronaldo Werneck e toda sua história como “maurólogo”.

A Henrique Frade e Mauro Sérgio Fernandes, pelo compartilhamento de suas memórias com Humberto Mauro.

Aos amigos do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais: César Piva, Djalma Dutra, Gustavo Baldez, Renatta Barbosa, Babi Piva, Juliano Braz, Karina Potira, Marco Andrade e Luiz Leitão, que tão gentilmente se dispuseram a contar suas histórias de aprendizados pelo e para o cinema.

Ao Sanderson e à Mariana pelo amor, atenção, amizade e também por me lembrarem dos domingos, que é preciso dormir e relaxar de vez em quando.

Resumo

Abreu, Andrea Vicente Toledo; Duarte, Rosália Maria. **Aprendizados intergeracionais em cinema: de Humberto Mauro ao Polo Audiovisual da Zona da Mata Mineira.** Rio de Janeiro, 2020. 178p. Tese de Doutorado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho articula elementos empíricos e teóricos na compreensão de experiências relacionais e intergeracionais de construção de conhecimentos, tendo como referência a tradição de estudos que analisam os vínculos entre cinema e educação. Considerou-se importante entender como se configurou, em Cataguases/MG, uma tradição histórica de aprendizados pelo e para o cinema. O Ciclo de Cinema de Cataguases (década de 1920) teve impacto significativo na constituição das bases originais do cinema brasileiro não somente por instituir certo modo de fazer cinema, mas também por criar formas de reunir pessoas de diferentes origens, interesses e perspectivas, em torno da atividade de criação e difusão de obras cinematográficas. Assim, pôde-se identificar e analisar possíveis relações entre as experiências, memórias e formas de transmissão de saberes gestadas por essas pessoas e a criação contemporânea (2010) de um polo de produção audiovisual na mesma cidade. O estudo procurou compreender a estruturação desse Polo, que retomou a história do cineasta Humberto Mauro para se consolidar como uma experiência cultural; como as pessoas que estiveram/estão a sua frente buscam o passado para referenciar um presente potente de cinema; quais foram as condições de possibilidade que fizeram com que o cinema ressurgisse em Cataguases quase 100 anos depois; e por que existem preocupações no Polo na tentativa de construir relações com a escola. Para isso, identificou-se conexões entre passado e presente por meio de entrevistas, de documentos do Polo, de matérias jornalísticas e de publicações acadêmicas e literárias que abordam a vida e a obra de Humberto Mauro. O material produzido foi analisado à luz das obras e perspectivas teóricas de Norbert Elias e de Pierre Bourdieu. Tais fundamentos estão relacionados à sociologia dos processos sociais, de longa duração, que toma a convivência humana como fonte primária das

aprendizagens. Os cataguasenses contemporâneos são herdeiros dos conhecimentos construídos em um processo cuja convergência interna é dada pelo cinema e segue configurando novos saberes e novas formas de produzi-lo. A memória desse processo está presente no chão da cidade, nos monumentos, nas praças, nas ruas, nos institutos, nas fundações e principalmente nas práticas sociais.

Palavras-chave

Redes Formativas; Cinema e Escola; Audiovisual e Educação; Cataguases; Memória.

Abstract

Abreu, Andrea Vicente Toledo; Duarte, Rosália Maria (Advisor). **Apprenticeship in cinema between generations: from Humberto Mauro to the Audiovisual Pole of Zona da Mata Mineira.** Rio de Janeiro, 2020. 178 p. Tese de Doutorado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work articulates empirical and theoretical elements in the understanding of relational and intergenerational experiences of knowledge construction having as reference the tradition of studies that analyze the links between cinema and education. It was important to understand how a historical tradition of learning by and for cinema was configured in Cataguases / MG. The Cinema Cycle in Cataguases (1920s) had a significant impact on the constitution of the original bases of Brazilian cinema not only because it instituted a certain way of making cinema, but also because it created ways to bring together people from different origins, interests and perspectives around creation and dissemination of cinematographic works. Thus, it was possible to identify and analyze possible connections between experiences, memories and ways of transmitting knowledge generated by these people and the contemporary creation (2010) of an audiovisual production pole in the same city. The study sought to understand the structure of this Pole which took up the story of filmmaker Humberto Mauro to consolidate itself as a cultural experience; how the people who were / are in front of it seek the past to refer to a powerful cinema present; what were the conditions of possibility that caused the cinema to reappear in Cataguases almost 100 years later; and why there are concerns at the Pole in an attempt to build relationships with the school. For this, connections between past and present were identified through interviews, Pole documents, journalistic articles and academic and literary publications that address the life and work of Humberto Mauro. The material produced was analyzed in the light of the works and theoretical perspectives by Norbert Elias and Pierre Bourdieu. Such fundamentals are related to the sociology of social processes of long duration which takes human coexistence as the primary source of learning. The

contemporary cataguasenses are heirs of the knowledge built in a process whose internal convergence is given by the cinema and continues configuring new knowledge and new ways of producing it. The memory of this process is present on the city floor, in monuments, in squares, in the streets, in institutes, in foundations and mainly in social practices.

Keywords

Formative Networks; Cinema and School; Audiovisual and Education; Cataguases; Memory.

Sumário

1. Introdução	17
1.1. Percurso teórico-metodológico	22
1.2. O campo empírico	34
2. Contexto Sócio Histórico do Cinema em Cataguases	36
2.1. As origens, as redes, as relações, as permanências e os aprendizados	36
2.2. Mauro e o cinema em Cataguases no início do século XX	39
2.3. Trajeto de cinema em Cataguases: encontros, relações e aprendizados	55
3. A constituição e a configuração do Polo Audiovisual: cultura, conjunturas políticas e conexões	61
3.1. O cinema e o audiovisual em Cataguases no século XXI	62
3.2. Políticas para o cinema e o audiovisual no Brasil no Século XXI	95
4. Mudanças, Continuidades, Avanços e Expectativas na Educação pelo/para o Cinema no Polo Audiovisual	103
4.1. Aprendizados intergeracionais e relacionais: o que Mauro e o Polo nos ensinam e o que aprendemos juntos	103
4.2. Relações de Aprendizado e Trajetórias de Formação dos Formadores	111
4.3. Aprendendo e ensinando fazeres audiovisuais	120
5. O Polo e a Escola: o que ela nos ensina, o que ensinamos para ela e o que aprendemos juntos	128
5.1. As primeiras tentativas com a Escola Animada	132
5.2. A Rede Cineclubes e a entrada na escola	137

6. Considerações Finais	144
7. Referências bibliográficas	150
8. Anexos	157
Anexo A: Parecer do Comitê de Ética da PUC-Rio	157
Anexo B: Relação de longas e curtas-metragens realizados na área de abrangência do polo desde sua criação	158
9. Apêndices	160
Apêndice A: Termo de Consentimento livre e esclarecido	160
Apêndice B: Roteiro entrevista com Ronaldo Werneck e Mauro Sérgio Fernandes	163
Apêndice C: Roteiro entrevista com Henrique Frade Cruz	164
Apêndice D: Roteiro entrevista com integrantes do Polo Audiovisual	165
Apêndice E: Roteiro entrevista com integrantes do Polo Audiovisual – César Piva	167
Apêndice F: Entrevista com integrante do Polo Audiovisual	169
Apêndice G: Quadro Figuracional Geral – Relações intergeracionais e relacionais que originaram o Polo Audiovisual ...	178

Siglas

Ancinav - Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual

APL - Arranjo Produtivo Local

BH.Tec – Parque Tecnológico de Belo Horizonte

CBA – Companhia Brasileira de Alumínio

CRAV - Centro de Referência do Audiovisual

CTAv - Centro Técnico do Audiovisual

CTM – Centro das Tradições Mineiras

Cineduc - Cinema e Educação

Cineport - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa

Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

FIC – Faculdades Integradas de Cataguases

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

Ince – Instituto Nacional do Cinema Educativo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia Estatística

ICC – Instituto Cidade de Cataguases

ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços

FOJB – Fundação Ormeo Junqueira Botelho

FSJS – Fundação Simão José Silva

Leic-MG - Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais

MIDIC - Ministério do Desenvolvimento, da Indústria e Comercio

MinC – Ministério da Cultura

ONU – Organização das Nações Unidas

Pina – Ponto de Interação nas Artes

Pro.AR – Plataforma de Produção e Aprendizado em Rede

PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Sebrae – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

TIC – Tecnologias da Informação e Comunicação

Uesb – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Quadro Figuracional 1897-192.	37
Figura 2 - Quadro Figuracional 1897-1925.	45
Figura 3 - Quadro Figuracional 1897-1930.	49
Figura 4 - Festival de Cinema Humberto Mauro.	58
Figura 5 - Quadro Figuracional 1961.	59
Figura 6 - Chácara Dona Catarina.	66
Figura 7 - Ponto de Interação nas Artes	67
Figura 8 - Galeria Zequinha Mauro - Centro Cultural Humberto Mauro	68
Figura 9 - <i>Monumento a Humberto Mauro</i> , de Amilcar de Castro.	69
Figura 10 - <i>Escultura Violeta</i> , de Sônia Ebling.	69
Figura 11 - Cartaz de divulgação do Cineport.	73
Figura 12 - Memorial Humberto Mauro.	75
Figura 13 - Quadro Figuracional 2000-2019.	76
Figura 14 - Residência Criativa de Animação.	79
Figura 15 - 5º Fórum DiverCidades Criativas.	80
Figura 16 - Anfiteatro do Centro Cultural Humberto Mauro durante o 6º Festival Ver e Fazer Filmes.	80
Figura 17 - Projeto Tela Viva de Cinema Itinerante.	82
Figura 18 - Mapas de localização e abrangência do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	84
Figura 19 - Cartazes de alguns dos filmes produzidos no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	89
Figura 20 - Planta da sede do Midiaparque e do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	91
Figura 21 - Tela inicial Pro.AR.	133
Figura 22 - Mapa da área de abrangência da Escola Animada-Rede Cineclubes.	135

Lista de Quadros

Quadro 1 – Documentos analisados durante a pesquisa	29
Quadro 2 – Entrevistados durante a pesquisa	61

*Gosto de ser gente porque a História em que me faço com
os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de
possibilidades e não de determinismo.*

Paulo Freire, *Pedagogia da Autonomia*

1 Introdução

Os aprendizados são processos construídos em todo canto e lugar, a todo momento, durante toda a vida, e por isso a necessidade de atenção àqueles estabelecidos nas relações entre as pessoas, e não só aos certificados nos ambientes formais de edu

cação, pertencentes aos territórios das escolas, das instituições regulamentadas por lei, com regras e padrões definidos previamente. Este estudo preza pela compreensão de experiências relacionais entre gerações e pela aquisição do conhecimento, tendo o cinema como elemento central. Trata-se de perceber aprendizados que configuram olhares para o mundo por ele influenciados.

A questão que norteou a investigação de que trata esta tese foi construída devido a minha aproximação com o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais¹, desde sua criação. O interesse por analisar aprendizados intergeracionais em cinema nasceu com a colaboração de minhas orientadoras, que têm entre seus interesses de estudo o cinema e a memória. A delimitação do objeto foi influenciada também por meu envolvimento com as atividades desenvolvidas no Polo, como oficinas, cursos e ações de intercâmbio, voltados para a qualificação técnica e artística das pessoas, para que possam obter postos mais qualificados nas produções realizadas. No desenrolar deste trabalho trato dele minuciosamente, por ora é importante destacar como se deu nosso encontro.

No ano 2000, comecei a trabalhar no Instituto Francisca de Souza Peixoto, instituição cultural, mantida por uma empresa privada, inaugurada em 1999 com o objetivo de gerar qualidade de vida e desenvolvimento para a cidade de Cataguases. Nos momentos de maior atuação, seus projetos sociais chegaram a atender anualmente mais de 37 mil pessoas de todas as idades, sendo a maioria crianças e adolescentes. Dividia seus programas nas áreas de cultura, esporte, saúde, educação, meio ambiente e cidadania e contava com oficinas de artesanato, teatro, editora, grupo de teatro de bonecos e escolas de dança, futebol e natação. Durante 15 anos fui responsável pelas atividades de incentivo ao uso das tecnologias digitais na educação concentradas em uma biblioteca digital, nome sugestivo para um laboratório de informática, que

¹ Doravante denominado, além de Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, Polo ou Polo Audiovisual, dependendo dos documentos analisados ou da narrativa dos entrevistados.

oferecia formação e estrutura física para que professores da rede de ensino usassem as tecnologias em favor da educação, realizava projetos que contemplavam o audiovisual, promovia o incentivo à leitura e à escrita e o letramento digital de pessoas com necessidades especiais e terceira idade.

No decorrer dos anos tive diferentes encontros com o Polo. Entre 2008 e 2010, durante o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal de Juiz de Fora, mapeei as políticas públicas de cultura da Zona da Mata Mineira, e nesse período, suas ações de formação já se destacavam entre as principais políticas educacionais e culturais da região. Fui aluna e professora nessas formações. Na Biblioteca Digital, jovens que se interessavam pelas tecnologias e o audiovisual faziam cursos e atuavam como monitores e estagiários.

Esses encontros possibilitaram minha participação em formações que incluíram fundamentos dramaturgicos, roteiro para programas de televisão, criação multimídia, pesquisa e investigação para documentários, produção para documentário, dramaturgia audiovisual, gestão cultural, avaliação de projetos e mais recentemente a utilização do audiovisual em ambiente escolar. Assisti palestras, mesas redondas, debates, filmes e cheguei até a realizar um documentário e ser premiada durante um festival. Humberto Mauro esteve presente em todos eles. As formações oferecidas pelo Polo sempre o tem como referência por meio de exposições de seus filmes, do estudo de sua biografia, de peças teatrais destinadas ao público infantil, de visitas ao memorial que guarda “reliquias” que rememoram sua vida em Cataguases, especialmente o período referente ao Ciclo de Cinema, e do incentivo a produções que contem sua história.

A cidade possui diferentes pontos que referenciam o cineasta. Além do memorial, também levam seu nome uma avenida, uma sala de vídeo, um centro cultural e um monumento criado por Amílcar de Castro. Mauro também está presente nesta tese. Rangel (2010) ressalta que esse realizador imprimiu “a partir de sua ação e de sua retórica argumentativa no campo das ideias educacionais a defesa da ética e da cidadania como princípios políticos dos quais nunca se afastaria” (RANGEL, 2010, p.39). Acreditou na democracia em busca do ideal de educar para civilizar. Para isso, associou-se a intelectuais organizadores de instituições no âmbito da educação e da cultura, como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Pascoal Lemme, Lourenço Filho, Roquette-Pinto, Fernando Tude de Souza e tantos outros, defensores da ideia de que a

construção da sociedade democrática e segura dependia da educação como um direito de todos.²

Seguindo a perspectiva defendida no âmbito das relações que se estabeleceram entre cinema e educação, incluindo as que orientaram, originalmente, a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince)³, considerei importante procurar entender se existe em Cataguases uma tradição, uma história de aprendizados pelo e para o cinema. Quais relações se estabelecem entre o Ciclo de Cinema de Cataguases, no início do século XX, e a estruturação de um polo audiovisual, quase um século depois? Como essa formação cultural e essa expressão cinematográfica comparecem nas narrativas e nos relatos das pessoas, no que diz respeito a uma memória do cinema na cidade? A hipótese norteadora foi que sua criação e implementação teve as marcas dessa trajetória. A perspectiva estudada inclui uma análise do lugar social do cinema em Cataguases, que pode estar configurando um modo de pensar e uma formação cultural muito mais ampla que a escolar. A meu ver, analisar aprendizados pelo e para o cinema, em uma cidade que foi berço do cinema brasileiro pode oferecer contribuições para que ações desse tipo sejam mais atrativas e significativas e contribuam para aprimorar as práticas de formação estética e cultural. Além disso, registrar e propor reflexões sobre os processos, as relações, as memórias e as políticas públicas que tornaram possível a configuração de um polo audiovisual, em um momento de descontinuidade em que a cultura e a educação são desconsideradas e fragilizadas constantemente, pode servir como alento e incentivo à resistência.

Com esse intuito esmiucei as relações da cidade com o cinema, ao mapear, a partir de documentos e entrevistas, os indícios e vestígios do cinema na história e na memória social em Cataguases. Assim, as questões postas pelo estudo contribuem para identificar as condições de possibilidade que tornaram possível a estruturação do Polo Audiovisual que investe, para além das ações de produção, em atividades de formação. Os questionamentos envolveram também a elaboração de subsídios para analisar se a trajetória de aprendizados para o cinema em Cataguases tem relevância como conhecimento de mundo; se

² No capítulo 2 são apresentados a biografia e os primeiros filmes realizados por Humberto Mauro em Cataguases, no início do século XX.

³ O Ince foi criado em 1936. Humberto Mauro foi convidado por seu diretor Edgar Roquette-Pinto, para fazer a direção artística dos filmes. E, apesar de não ter experiência anterior com documentários e filmes educativos, “apoiava os valores que compunham a defesa desse tipo de cinema e do cinema documentário, acreditando em suas potencialidades educativas.” (BARRENHA, 2018, p. 494). Os filmes do Ince não se limitavam à complementação dos programas escolares, eram conteúdos e temas variados, com personagens e acontecimentos julgados exemplares por seus idealizadores, destinados a populações diferentes e distantes geograficamente.

promove formação humanística; se contribui para a educação cultural na cidade. Quais as permanências? Quais as ressignificações? Quais as mudanças? Quais os avanços? Quais as expectativas?

Existem preocupações no Polo Audiovisual na tentativa de construir relações com a escola durante as oficinas, cursos e atividades de cinema que oferecem para professores e alunos. Projetos como o dos cineclubes, por exemplo, que possuem tradição de formação, da cinefilia e do cineclubismo, propiciaram o encontro com pessoas que se mostram comprometidas com a democratização do acesso a bens simbólicos. Esse viés educacional também objetiva formar professores para o uso de mídias, especialmente filmes, no cotidiano escolar. No que diz respeito a essas formações, meu interesse foi compreender os motivos pelos quais são desenvolvidos e implementados e os pressupostos e expectativas que as orientam. Por que o Polo deseja/espera estabelecer uma relação com os professores? Quais são os objetivos do setor educativo no que se refere a essa relação? Que objetivos norteiam os programas de formação? Em que medida estão sendo atingidos?

O percurso de construção do objeto de pesquisa indicou a necessidade de:

- 1) analisar os documentos de criação e implementação do Polo Audiovisual, identificando objetivos e metas envolvidos em sua criação e implementação;
- 2) compreender a questão da memória social de Humberto Mauro em Cataguases;
- 3) descrever e analisar trajetórias e processos de aprendizados dos integrantes do Polo Audiovisual ligados ao cinema;
- 4) identificar e analisar as ações de formação pelo e para o cinema empreendidas pelo Polo;
- 5) identificar e analisar programas educacionais voltados para professores, tendo como foco os objetivos propostos.

Esta tese está organizada em duas partes. Logo após esta introdução, que apresenta o percurso teórico-metodológico utilizado para realização da pesquisa e a descrição do campo da investigação empírica, inicia-se a primeira parte, com o segundo capítulo que traz as origens, as redes, as relações, as permanências e os aprendizados construídos em Cataguases, durante seu Ciclo de Cinema liderado por Humberto Mauro, na década de 1920. Expõe também iniciativas, mesmo que pontuais, especialmente na década de 1960, que compuseram esforços na tentativa de novamente fazer da cidade referência

cinematográfica. Foram encontrados registros de apenas um filme e dois festivais realizados em homenagem a Humberto Mauro, no período entre 1930 e 2000, quando parece haver um hiato cinematográfico na cidade. No entanto, pôde-se identificar permanências, continuidades e trajetórias que mantiveram Cataguases vinculadas a Humberto Mauro e a seu cinema, compromissadas em manter e compartilhar com as gerações futuras o conhecimento construído ao longo dos anos.

O terceiro capítulo é constituído por dois tópicos: um que relata a trajetória percorrida por um grupo de pessoas que conectadas por fios invisíveis e intangíveis, mas extremamente resistentes, como diria Elias (1994, p. 24), teceram uma rede de relações basilares para a concretização do Polo; e outro que discute os conceitos contemporâneos de economia da cultura e economia criativa, engendrados pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), fundamentais para o entendimento das políticas públicas para o cinema e o audiovisual estabelecidas no início do século XXI. Tais políticas contribuíram para o panorama que se configurou e viabilizou economicamente a preparação e efetivação das ações que levaram ao Polo.

A segunda parte deste estudo, composta por dois capítulos, das considerações finais, referências, anexos e apêndices, apresenta as continuidades, as descontinuidades⁴, os avanços e as expectativas nas práticas educacionais e aprendizados relacionais e intergeracionais pelo/para o cinema, presentes no Polo Audiovisual desde sua idealização. O quarto capítulo contém análises dos processos, relações e trajetórias de aprendizados pelo/para o cinema estabelecidos e construídos entre as pessoas que fazem hoje parte do Polo Audiovisual, além das práticas de formação que capacitam e qualificam profissionais para trabalharem nos filmes produzidos. No quinto capítulo é apresentado, finalmente, o encontro do Polo com a Escola e por meio da análise de duas práticas de formação destinadas a crianças, jovens e professores, a *Escola Animada* e a *Rede Cineclubes*, discute-se o que a Escola ensina ao Polo, o que o Polo ensina à Escola e o que aprendem juntos sobre cinema, audiovisual e educação, e a partir disso explicita-se quais são os processos de formação que acontecem dentro do Polo e quais as bases, processos, pressupostos, concepções ou objetivos que os compõem.

⁴ Apenas na dimensão cronológica, que não interfere nas memórias atualizadas pelas lembranças.

1.1 Percurso teórico-metodológico

O delineamento do objeto deste estudo levou à definição da pesquisa qualitativa como sendo a mais adequada a alcançar os objetivos estabelecidos para a investigação. Esta, por interpretar “valores, crenças, representações, hábitos, atitudes e opiniões” (MINAYO; SANCHES, 1993, p. 247), possibilita o entendimento da complexidade dos fatos, fenômenos e processos específicos. Gil (2002) sugere que os interessados nesse tipo de pesquisa precisam adotar preferencialmente atitudes positivas de escuta e de empatia, o que implica conviver com a comunidade e partilhar seu cotidiano.

Minayno e Sanches (1993) elegem o conteúdo dos discursos ou das narrativas como fonte preferencial de dados nesse tipo de análise. Defendem que

a fala torna-se reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles), e, ao mesmo tempo, possui a magia de transmitir, através de um porta-voz (o entrevistado), representações de grupos determinados em condições históricas, socioeconômicas e culturais específicas. (MINAYO; SANCHES, 1993, p.245).

A adoção de um referencial teórico que possibilita o entendimento sobre como se constitui uma memória social, a necessidade de compreender a trajetória dos formadores e de analisar objetivos e metas relacionados às formações oferecidas no Polo levaram à escolha da entrevista e da análise de documentos, referentes a sua articulação, criação e desenvolvimento, como estratégias metodológicas mais eficazes para a produção do material empírico.

A pesquisa de campo foi realizada no segundo semestre de 2018 e a produção de material empírico consistiu de:

- 1) leitura analítica, descritiva e exploratória de documentos de criação, implementação e desenvolvimento do Polo Audiovisual;
- 2) leitura de biografias e textos sobre Humberto Mauro publicados por Ronaldo Werneck (2009), André di Mauro (2013), Paulo Emílio Sales Gomes (1974), Jorge Antônio Rangel (2010), Sheila Schvarzman (2003) e Glauber Rocha (2003);

- 3) realização de entrevistas com interlocutores privilegiados⁵ que se relacionaram com pessoas que participaram do Ciclo de Cinema de Cataguases e com o próprio Humberto Mauro;
- 4) realização de entrevistas com gestores, formadores, produtores, realizadores e outros integrantes do Polo Audiovisual.

Como este trabalho foi construído também sob uma abordagem historiográfica, o conceito de geração e seu potencial heurístico foi definido sob a tutela de Jean-François Sirinelli (2003, 2006). Para este autor, “(...) a geração é de fato uma peça importante da ‘engrenagem do tempo’ e como tal deve ser tratada, com a condição” (SIRINELLI, 2006, p. 134) de se atentar para dois pontos:

Por um lado, seguramente a geração padrão não existe: em nenhum caso podemos distinguir nela uma estrutura cronologicamente variável, que transcende as épocas e os países. Por outro, e sem que haja contradição com a primeira observação, a geração é seguramente uma peça essencial, da “engrenagem do tempo”, mas cuja importância pode variar conforme os setores estudados e os períodos abordados (Idem, p. 137).

Sirinelli (Idem) defende ainda que geração é incontestavelmente uma *estrutura* que a análise histórica deve levar em consideração, o que contribui para reabilitar o acontecimento. “Em vez de ser apenas a espuma de uma vaga formada pelas estruturas sócio-econômicas, este também pode ser gerador de estruturas: por exemplo, as gerações criadas ou modeladas por um acontecimento inaugurador.” (p. 137).

Ao acompanhar essa perspectiva, para fins deste estudo, defini três grupos geracionais formados mais pelas “ideias” e ações estabelecidas em torno do cinema, do que pelas idades de seus integrantes: o primeiro foi o grupo de Humberto Mauro, que na década de 1920 foi responsável pela gestação do cinema em Cataguases (o acontecimento inaugural); o segundo, teve como líder Mauro Sérgio Fernandes, que em 1961 foi o mentor do Festival de Cinema Humberto Mauro, reunindo expoentes do Cinema Novo⁶ em Cataguases, como Glauber Rocha, que projetou o nome do homenageado nacionalmente, como “pai do cinema brasileiro”; e o terceiro e atual, formado pelas pessoas que idealizaram e estão à frente do Polo Audiovisual.

⁵ Foram três entrevistados (Ronaldo Werneck, Henrique Frade e Mauro Sérgio Fernandes), selecionados por desenvolver e/ou terem desenvolvido trabalhos sobre/com Humberto Mauro, o audiovisual e o cinema em Cataguases.

⁶ Movimento estético-cinematográfico, criado nos anos 1960, que teve profundo impacto na história do cinema brasileiro.

Para compreender os aprendizados intergeracionais, aqueles que são construídos ao longo dos anos por meio do contato entre as pessoas e pela formação cultural de cada uma, realizei entrevistas semiestruturadas com 3 pessoas que conheceram Humberto Mauro e com 9 que atuam diretamente no Polo Audiovisual. A primeira entrevista⁷ foi realizada com Ronaldo Werneck⁸, poeta, amigo e grande conhecedor da história de Humberto Mauro. Apesar deste trabalho não se tratar de histórias de vida, as narrativas foram ouvidas à luz de Ecleia Bosi (1987). Esta autora entende memória como construção, ressignificação, lembrança, não do que foi efetivamente vivido, mas do que foi ressignificado. No clássico *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, escreveu:

(...) qual a forma predominante de memória de um dado indivíduo? O único meio correto de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória. (BOSI, 1987, p. 29).

Privilegiou-se, assim, a realização de entrevistas em forma de relatos orais com pessoas que viveram uma parte importante da história. Segundo Rigotto (1998), essa perspectiva coloca “o sujeito num lugar de destaque, valorizando as experiências que viveu e o que tem a dizer sobre elas. Pelas suas características, tanto a história de vida como os depoimentos pessoais e a biografia dariam acesso a este tipo de informação.” (RIGOTTO, 1998, p. 126).

Além de Ronaldo Werneck, entrevistei mais duas pessoas próximas a Humberto Mauro: Mauro Sérgio Fernandes e Henrique Frade. Os relatos das experiências vivenciadas possibilitaram construção da memória social da cidade e serviram como elementos para que eu entendesse o processo histórico da configuração do Polo e os aprendizados estabelecidos. Essas entrevistas, assim como as biografias de Humberto Mauro e textos sobre o Ciclo de Cinema de Cataguases, orientaram a análise dos documentos sobre o Polo, em uma etapa posterior. Com isso pude realizar um cruzamento assíncrono, ou seja, correlacionei duas experiências diferentes no tempo, ocorridas em uma mesma cidade.

⁷ Os roteiros das entrevistas encontram-se no final deste trabalho.

⁸ Todos os entrevistados recusaram o anonimato por meio de pseudônimos e aceitaram ter seus nomes verdadeiros apresentados neste trabalho.

O Polo e as relações educativas que vêm sendo estabelecidas foram estudados a partir de um conjunto de entrevistas com pessoas que têm papéis diferentes na sua criação, desenvolvimento, aplicação e perspectivas, tendo como foco a aprendizagem delas. Não o que elas ensinam, mas o que aprenderam/aprendem, o papel formativo do audiovisual em suas vidas.

Foram selecionadas para integrar esse estudo, pessoas que tiveram participação relevante nas ações desenvolvidas no Polo: César Piva, diretor executivo do Polo e gestor da Fábrica do Futuro; Djalma Dutra, coordenador administrativo, responsável pela gestão financeira e infraestrutura; Luiz Leitão, consultor pedagógico da *Escola Animada* e da *Rede Cineclube*; Marco Andrade, ator, palhaço, escritor, diretor, roteirista, coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro; Juliano Braz, maquinaria e elétrica, coordenador da equipe técnica do Ponto de Interação nas Artes, envolvido nas ações desde sua criação, participou de grande parte das formações oferecidas no Polo; Renatta Barbosa, jornalista, desenhista, atriz, professora, escritora, cineasta; atua especialmente nos filmes de animação; criadora do projeto *Minha Escola é um Set*; Gustavo Baldez, professor e assessor de comunicação e multimídia; Karina Potira, assistente de produção; e Babi Piva, produtora.

As entrevistas foram realizadas em horários sugeridos por essas pessoas nos contatos para agendamentos feitos por telefone e *WhatsApp*, em suas casas e na Fábrica do Futuro, local em que a maioria mantém relações de trabalho e/ou de formação. Compostas de aproximadamente quinze perguntas, duravam cerca de 1h30min. Para registro, foi utilizada áudio-gravação, com autorização prévia do entrevistado. Todos concordaram também com a divulgação de seus nomes e biografias na apresentação dos resultados nesta tese, assim como em congressos, entrevistas e artigos científicos, ao assinarem o termo de consentimento livre e esclarecido.

Durante as entrevistas, novas perguntas foram inseridas no roteiro construído previamente. Kaufmann (2013) alerta que a melhor indagação é aquela elaborada nesse momento, quando o pesquisador deve encontrar o questionamento certo baseando-se no que o entrevistado está dizendo.

Sobre isto faz-se importante salientar, ainda, que as entrevistas foram realizadas em um momento de crise e insegurança política que pode ter interferido nos depoimentos dos entrevistados. Desde o início da construção desta tese, o Brasil passou por situações diretamente ligadas aos dois principais temas que a permeiam, o cinema e a educação, desencadeadas com o

impeachment da presidenta Dilma Rousseff (2016), mas também por incontáveis situações políticas que fragilizaram as políticas públicas para o setor.

As entrevistas coincidiram com fatos políticos que marcaram o ano de 2018, como a campanha eleitoral à presidência, marcada por ataques do então candidato Jair Bolsonaro à Lei Rouanet e às políticas de incentivo à cultura e às artes, que viriam a se consolidar em estratégias de destruição das estruturas que sustentavam a produção cultural no país. Tudo isso contribuiu para o aparecimento, nos depoimentos dos entrevistados, da preocupação com o futuro da produção audiovisual e do Polo Audiovisual, assim como das demais políticas públicas de cultura das quais a cidade de Cataguases se beneficia. Diante disso, apesar de não se abordar diretamente o tema, o contexto histórico e político no qual a pesquisa foi realizada precisa ser mencionado.

A tese foi construída com base em dois procedimentos de análise que se interpenetram, e por isto está dividida em duas partes. Uma que diz respeito às condições de possibilidades que deram origem ao Polo Audiovisual e às interfaces, correlações, intercessões, interferências com o Ciclo de Cinema de Cataguases. E outra que se refere ao momento atual e aos processos formativos que são empreendidos dentro do Polo. Estabeleci elementos comuns entre duas experiências aparentemente distintas, que se interconectam: o Ciclo de Cinema de Cataguases e o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Para isso, identifiquei conexões entre passado e presente por meio de entrevistas, de documentos cedidos pelo Polo, de matérias publicadas em mídia digital e impressa e de publicações que abordam a vida e a obra de Humberto Mauro, especialmente no período em que viveu em Cataguases.

Em 2018, realizei estágio de doutorado sanduíche no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, para aprofundamento de estudos do referencial teórico da pesquisa que compreendeu, especialmente, as obras de Norbert Elias e Pierre Bourdieu, sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Milene de Cássia Silveira Gusmão, professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade⁹. Assim, o material produzido no trabalho de campo referente à herança cultural de Mauro e às interconexões entre o Ciclo de Cinema de Cataguases e a criação (e os criadores) do Polo Audiovisual da Zona

⁹ Vinculada à linha de pesquisa “Memória, Cultura e Educação”, com o projeto Memória, Cinema e Processos de Formação Cultural, coordena o Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural.

da Mata de Minas Gerais foi analisado à luz das obras e perspectivas teóricas de Norbert Elias e de Pierre Bourdieu.

Com o objetivo de identificar e analisar aproximações e distanciamentos das obras desses autores, a partir do conceito de *habitus*¹⁰, Setton (2018) evidencia que mesmo que tenham desenvolvido projetos sociológicos diferentes, eles se aproximam, especialmente no que se refere “a uma construção epistemológica sobre o funcionamento do mundo social e suas relações com a construção dos indivíduos.” (SETTON, 2018, p.1). Por outro lado, a mesma autora destaca que os percursos teórico-metodológicos escolhidos por cada um deles em suas pesquisas foram distintos. Em suas palavras:

Elias, numa perspectiva de longa duração de quatro séculos, observa o ritmo lento e tenso, apesar de constante, de mudanças do comportamento. Bourdieu, partindo de realidades empíricas contemporâneas, traça o desenvolvimento oculto de uma dominação simbólica, essa tributária de uma composição de disposições e representações sociais. Fruto de uma educação homeopática, as disposições de *habitus*, em ambos os autores, são responsáveis pelo sentido evidente do mundo social (...). (SETTON, 2018, p.14)

E é esse mundo social, mais especificamente o permeado pelos aprendizados pelo/para o cinema, que se buscou referenciar com as contribuições desses teóricos. Gusmão (2008) explica que ambos consideram “o conhecimento humano como pertencente ao campo simbólico, sendo apreendido socialmente pelos processos de aprendizagem entre indivíduos e grupos sociais, em processos intergeracionais. (GUSMÃO, 2008, p.68). Assim sendo, a escolha está relacionada à sociologia dos processos sociais, de longa duração, que necessitam da convivência humana, assim como aos conceitos de *capital cultural*, *trajetória*, *figuração* e de *habitus*, cujas definições são apresentadas no decorrer deste estudo.

Foi importante compreender a dinâmica das interdependências, dos contextos, da relação indivíduo-sociedade porque tornou possível a elaboração de análise sobre a relação entre passado e presente. Com essa perspectiva, foi possível perceber mediante os relatos nas entrevistas e o acesso aos documentos como se constituiu uma memória social que aproxima o tempo de Mauro e do Polo. Nesse percurso, que abrange quase 100 anos, pude entender o que Cataguases preservou nas suas relações, na própria vivência, na

¹⁰ Este conceito é explicitado capítulo 2, no tópico *Trajetos de cinema em Cataguases: encontros, relações e aprendizados*.

experiência, que tornou possível, na atualidade, a criação de um polo audiovisual.

O trabalho de campo foi desenvolvido com base na ideia, defendida por Elias (2006, p. 27) de que para compreender o presente, é preciso conhecer os percursos que o tornaram possível, articulando as percepções das gerações que vivenciam o presente aos seus processos formativos e às relações de interdependência destes com as gerações anteriores. Assim pude encontrar permanências que indicavam e estruturavam a justificativa para um polo audiovisual.

O interesse desse estudo foi entender como o contexto de Cataguases propiciou o nascimento do Polo Audiovisual, se esse contexto tem relação com o que está acontecendo dentro do Polo nesse momento e as relações existentes entre as ações de formação do Polo, no presente, e o Ciclo de Cinema de Cataguases.

Ao entrevistar as pessoas, ler as biografias, obter informações no Memorial Humberto Mauro, com historiadores ou memorialistas que fizeram algum tipo de levantamento sobre cinema e suas sociabilidades em Cataguases e pesquisar nos jornais, identifiquei na cidade o que ela ainda guarda de Humberto Mauro, como condição de relação social, como expressão das relações sociais. A procura foi pelas imagens de Mauro. O que levou ao presente e possíveis relações entre este e a condição socioeconômica da cidade, com as indústrias, que têm uma tradição de mecenato. Tudo isso faz parte da configuração da tese.

Os documentos internos disponibilizados pelo Polo contribuíram muito neste sentido. Os que compõem esta tese, mesmo que não citados, são listados e descritos no Quadro 1. Sobre estes documentos, assim como os dados oriundos das entrevistas e de biografias de Humberto Mauro, é importante salientar que são atos discursivos, ou seja, formas intencionais de ação sobre o interlocutor. Assim, entende-se que tantos os discursos presentes nos textos, quanto nas narrativas colhidas nas entrevistas são, de certo modo, persuasivos e argumentativos. Por isso, apesar de não problematizar todos os relatos e recortes dos documentos, houve cuidado metodológico ao selecioná-los, o que significa que foram lidos com criticidade.

Quadro 1 – Documentos analisados durante a pesquisa

	Documentos	Descrição	Ano
1	MR Vídeo: Programa Humberto Mauro de Cultura e Cidadania.	Videocassete (40min.), VHS; NTSC que contém a Carta de Cataguases, plano diretor para o setor audiovisual de Minas Gerais, criado por cineastas e produtores de Minas Gerais.	2002
2	Agenda Estratégica de Implementação do Polo de Audiovisual de Cataguases e Região.	Relatório final de instrutoria, elaborado por Mega Consultores Associados Ltda.	2010
3	Relatório Oremi.	Consultoria de planejamento e modelagem do Polo de Audiovisual de Cataguases, elaborado por Mega Consultores Associados Ltda.	2010
4	Relatório Missão Internacional Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	Elaborado por César Piva, Gustavo Baldez, Djalma Dutra, Marco Antônio de Mendonça e Erick Krulikowski.	2012
5	Relatório Missão Recife/PE Polo Audiovisual da Zona da Mata.	Elaborado por Erick Krulikowski.	2013
6	LEI Nº 4.076/2013.	Autoriza e ratifica a participação do Município de Cataguases no Consórcio Intermunicipal de Cultura, sob a forma de associação pública.	2013
7	Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais: análise de cenários e agenda estratégica para 2016.	Elaborada por Mega Consultores Associados Ltda.	2013
8	Projeto de implantação do Campus Avançado de Cataguases.	Elaborado por Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, criado pelo Ministério da Educação Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica.	2014
9	Plano de Desenvolvimento do Arranjo Produtivo Local (APL) da Zona da Mata/MG.	Elaborado por diretores e assessores técnicos do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais	2014
10	Atas.	Fundação, aprovação do Estatuto Social, eleição e posse da Diretoria e do Conselho Fiscal da Agência de Desenvolvimento, do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	2014
11	Estatuto Social da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona Da Mata de Minas Gerais.	Assinado pela diretora presidente Mônica Perez Botelho.	2014

12	Polo Audiovisual da Zona da Mata de MG: <i>design</i> para identidade territorial aplicado em programa de desenvolvimento local e inovação social.	Elaborado por Cláudio Santos Rodrigues.	2014
13	Relatório do Estúdio Escola Fábrica do Futuro.	Elaborado pela equipe que compunha a Fábrica do Futuro.	2014
14	Balanço da parceria do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), do Polo Audiovisual da Zona da Mata/MG e do Plano estratégico para os anos de 2015-2018.	Elaborado por Cesar Piva, Regina Amorim, Marco Antônio de Mendonça e Erick Krulikowski.	2014
15	Relatório 2015-2016 do Projeto Usina Criativa de Cinema.	Elaborado pela Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.	2016

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados de pesquisa.

Além dos documentos descritos, dos vídeos disponibilizados pelo Polo e encontrados em diferentes mídias, considerou-se cada uma das entrevistas um documento. André Cellard (2008) conceitua documento por uma abordagem ampliada pela história social. Para o autor, tudo que é vestígio do passado e serve de testemunho pode ser considerado documento ou fonte: textos escritos, documentos de natureza iconográfica e cinematográfica “ou qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos etc. No limite poder-se-ia qualificar de ‘documento’ um relatório de entrevista, ou uma anotação feita durante uma observação etc.” (CELLARD, 2008, p. 297). Desta forma, foi desenvolvida uma abordagem analítica sobre eles e com isso um novo documento.

Os relatos orais foram tomados como fontes primárias. Na interpretação dos mesmos foram elaboradas as categorias que contribuíram para a escrita da primeira parte deste trabalho: objetivos da criação do Polo; diálogo do Polo com a cidade; diálogo do Polo com Mauro; legado de Mauro; formações oferecidas pelo Polo; relações de aprendizado. Ao perseguir um modelo analítico sociológico, após a transcrição das entrevistas fiz uma leitura geral de todas elas e destaquei os trechos que falavam sobre cada uma das categorias estabelecidas. As aproximações, divergências e complementaridades eram realçadas em cores diferentes nos textos para auxiliar a escrita e as interpretações. A partir disso, identifiquei em cada uma os elementos que me

ajudavam a compreender os temas dos quais precisava tratar. Procurei pelas origens do cinema na cidade, os aprendizados de Mauro, as relações familiares, o capital escolar, o capital social, os parceiros, os financiadores. Fiz isso com todos os temas abordados e assim, pude comparar o que cada entrevistado disse, sobre cada assunto abordado na entrevista e promover um diálogo entre eles.

Depois de contar o que foi a história do Polo Audiovisual e as interações estabelecidas no seu desenrolar, na segunda parte, voltei meu olhar para o quanto dela está presente nas concepções contemporâneas de formação e de educação pelo e para o cinema na atuação do Polo. O que está presente, e como meus entrevistados veem isso. Busquei em suas narrativas e nos documentos, como as ações do Polo se direcionaram para a educação e alcançaram as escolas, perspectiva experienciada por Mauro durante o período em que esteve à frente do Ince, apesar de seu cinema educativo ter sido prioritariamente exibido nas salas de cinema.

Para a escrita da segunda parte, foram utilizadas novas categorias referentes a três eixos: (a) Trajetórias dos formadores; (b) Concepções de formação: educação, treinamento, capacitação; e (c) Práticas formadoras (crianças, professores e profissionais que atuam no Polo). Na escrita final da tese estes eixos foram transformados em dois capítulos compostos por itens e subitens.

As gravações em áudio e os documentos foram submetidos à Análise de Conteúdo, com uso de *software*. Garcez, Duarte & Eisenberg (2011) explicam que

[...] a AC é um procedimento sistemático e estruturado de análise que implica a fragmentação do texto em unidades de análise, a codificação dessas unidades, assim como sua descrição e interpretação, a serem realizadas pelo pesquisador de acordo com seu objeto/problema de pesquisa e com o referencial teórico em que se apoia. Essa metodologia é tradicionalmente adotada na análise de materiais escritos, mas produz resultados bastante satisfatórios quando aplicada a materiais audiovisuais. (GARCEZ; DUARTE; EISENBERG, 2011, p. 257).

Ainda segundo as autoras, todo o material recolhido precisa ser identificado, catalogado e arquivado imediatamente após sua produção, para tornar possível o acesso e análise de cada item. Como meus dados empíricos já haviam sido catalogados para a realização da primeira parte, foi sem muita dificuldade que os inseri no ATLAS.TI, ferramenta que ajuda a organizar, remontar e gerir dados textuais, gráficos, áudio e vídeo, para realizar a segunda

parte das análises. Feito isso, criei códigos que possibilitaram reunir temas similares em um mesmo arquivo: ensinamentos e relações com Mauro; aprendizados intergeracionais; trajetória de formação dos formadores; práticas formadoras; relações do Polo com a escola; projetos pedagógicos; concepções de educação; objetivos educacionais do Polo; e cineclubismo.

Desta forma, pude operar no empírico buscando objetivamente os temas de meu interesse para uma análise posterior. Nesse momento garimpei e extraí dos textos tudo o que eu necessitava saber: Quais foram as trajetórias de formação dos formadores? Onde estudaram? Se frequentaram boas escolas; se fizeram curso superior; se foram/são cineclubistas; se e como aprenderam a fazer cinema. E tudo que fez parte da trajetória de aprendizagem deles, inclusive a educação formal. Identifiquei especialmente quais foram as trajetórias de formação pessoal cinematográfica de cada um: como chegaram ao Polo? Por que eles estão lá? Quais os objetivos deles em relação à formação de outras pessoas? Que tipo de formação oferecem? Com esse material produzi relatórios sem procurar o que queria achar, mas desmanchando as entrevistas em tudo que eu considerava significativo.

Posteriormente realizei análise das mudanças, ressignificações, descontinuidades, continuidades, avanços e expectativas em relação à educação, à luz da literatura de referência (SANTOS, 1995; DURST, 1996; DUARTE, 2000, 2002; MATELA, 2007; REIS JUNIOR, 2008; PORTO GONÇALVES, 2013; SANTOS, 2016). O que encontrava nestes estudos e percebia nos relatos dos entrevistados e nos objetivos do Polo era entendido como continuidades, e o que aparecia nos relatos e objetivos e se afastava ou se diferenciava do que havia sido registrado nos estudos tomados como referência, foi caracterizado como descontinuidades, mudanças, criação de novo sentido, avanço ou expectativa.

A análise das entrevistas foi elaborada em dois níveis. O primeiro tratou das trajetórias de formação dos formadores, de como eles se formaram, como chegaram a ser o que são, como aprendem entre eles, o que da experiência pessoal de cada um remete a esse modo de educação pelo e para o cinema: se foram cineclubistas, se passaram por cineclubes, se viveram experiências de produção de filmes e sobre cinema na escola, se tiveram algum contato com as pessoas ligadas ao Ciclo de Cinema de Cataguases, ou seja, na trajetória desses formadores como foi a presença do cinema e da educação. Encontrei nelas continuidades, ressignificações, mudanças e avanços entre o que eles fazem hoje em relação ao que era feito no passado. Por meio da interpretação

dos objetivos do Polo, das narrativas, das trajetórias, identifiquei do que os contemporâneos do Polo são herdeiros e o que nesse momento pode ser visto como herança de aprendizados pelo e para o cinema do passado.

O segundo nível de análise teve como foco as relações do Polo com a escola e as novas questões que isso trouxe: o que ela ensina aos formadores do Polo? O que eles ensinam para ela? E o que aprendem juntos? Analisei nos documentos os projetos de formação de professores, os projetos pedagógicos e a criação dos cineclubes. Em cada um dos elementos que investiguei, primeiro olhei para os dados e vi como foram sendo concebidos pelos formadores do Polo, para em seguida relacioná-los com o campo maior do cinema e da educação, e assim poder identificar o quanto cada um deles é devedor dessa história e como isso compõem uma rede de pensamentos.

Em alguns momentos apresentei o que extraí do conjunto dos relatos sobre a concepção de educação dos formadores. Desta forma pude discuti-la teoricamente em diálogos com Paulo Freire, especialmente naquele que implica “na superação da contradição educador-educandos, de tal maneira que se façam ambos, simultaneamente, educadores e educandos” (FREIRE, 2005, p. 67). Este autor me possibilitou entender de onde vem e se sustenta o entendimento de educação do Polo: uma educação não formal, construída ao longo da vida, na relação com o outro. Já Norbert Elias está na base de tudo que produzi. Foram suas leituras (1994, 2001, 2006) que possibilitaram minha busca, nesse intervalo de mais de 100 anos, por ressignificações, discontinuidades, mudanças, novos sentidos, continuidades, estratégias formativas, todos essenciais para o mapeamento das redes de formadores e de aprendizados que compõem este estudo.

1.2 O campo empírico

O Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais é formado pelas cidades de Cataguases, Muriaé, Leopoldina, Itamarati de Minas, São Sebastião da Vargem Alegre, Descoberto, Rosário da Limeira, Miradouro, Fervedouro, Juiz de Fora e Miraí. A opção por eleger somente Cataguases como campo empírico, se deu por ter sido nela que Humberto Mauro realizou seus primeiros filmes e onde hoje está localizada a sede do Polo Audiovisual. Além disso, o entendimento de que, neste estudo, empiria são os vínculos estabelecidos, construídos e resguardados pelas pessoas em torno do cinema, estes se tornaram a principal fonte de informações para a formulação de hipóteses e inferências.

Além de Humberto Mauro, que tornou Cataguases conhecida nacionalmente ao fazê-la cenário de muitos de seus filmes, a cidade de 75.025 habitantes (IBGE, 2017) é fonte de inspiração para estudantes de diferentes regiões do país, por sua arquitetura modernista; foi onde os idealizadores do *Movimento Verde*¹¹ vivenciaram e fizeram literatura; e por onde, hoje, circulam por ruas, bares e praças atores, poetas, artistas plásticos, literatos, músicos, dançarinos e cineastas.

Na primeira metade do século XX, a cidade desenvolveu-se nos âmbitos urbanos e industriais, o que causou a migração da população rural, formada por vários grupos étnicos e sociais que deram origem a sua composição demográfica. De acordo com Carlile & Cruz (2006), a construção histórica de Cataguases comportou-se de forma diferente de outros centros fabris localizados no interior do país. Em meio às décadas de 1920 a 1950, formou-se um movimento de caráter modernista, que foi financiado em grande parte por uma porção da elite industrial da cidade, ações que contribuíram para a construção “do mito que insere Cataguases como um polo de cultura e arte a nível nacional” (CARLILE; CRUZ, 2006, p.82). Essa ideia persiste até os dias atuais e foram exaltadas pelo poeta e jornalista Ronaldo Werneck (2006) em seu texto *Cataguases (ES) Cultural*.

¹¹ Movimento literário que surgiu em Cataguases no ano 1927, fruto do trabalho de um grupo de jovens escritores, cujo resultado foi o lançamento de um periódico denominado *Revista Verde*.

Tratando-se de Cataguases, não é apenas uma expressão a mais. Desde os anos 1940, a cidade passou a “respirar o moderno” por todas as suas ruas. Prédios, esculturas, monumentos – tudo, quase tudo hoje tombado nessa cidade que é um monumento vivo do modernismo no interior do país. (WERNECK, 2006, p.113).

Werneck (2006) apresenta um panorama da cidade com todas as suas obras arquitetônicas e artes plásticas: O Colégio Cataguases, a obra de Oscar Niemeyer com um painel de pastilhas de Paulo Werneck e mobiliário de Joaquim Tenreiro; a Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia, projetada por Edgar Guimarães, com painel de Djanira; o Hotel Cataguases, obra de Aldary Toledo, com esculturas de Jan Zach e jardins de Burle Marx, que também cuidou do paisagismo de outros pontos da cidade; o monumento a José Inácio Peixoto, com painel de azulejos, de Cândido Portinari; a escultura *A Família*, de Bruno Giorgi, dentre outros não menos importantes. Werneck (idem) apresenta também movimentos culturais ligados à literatura e ao cinema, como o Movimento Verde e o Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa (Cineport)¹², presentes ao longo da história da cidade. Para o autor/poeta, “Cataguases é modernista por (e) vocação. É literatura (moderna) cinema (moderno) desde os primeiros tempos do século 20.” (Idem, p.117), reforçando assim o ideário de cidade moderna, progressista, pulsante, extremamente cultural e artística.

¹² Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa que teve início em 2005, em Cataguases, e envolveu oito países de quatro continentes: Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Timor Leste, Cabo verde e São Tomé e Príncipe.

2 Contexto Sócio Histórico do Cinema em Cataguases

2.1 As origens, as redes, as relações, as permanências e os aprendizados

As entrevistas, as análises de documentos e o estudo das biografias de Humberto Mauro, realizados para esta pesquisa, ofereceram subsídios para se dizer que a sua história contribuiu para a estruturação de um polo audiovisual em Cataguases, cidade que teve um ciclo de cinema na década de 1920, onde o expoente foi o primeiro grande cineasta reconhecido no Brasil, que assumiu em seguida o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Permitiram também entender que o Ciclo, o encontro com Pedro Comello, o apoio do pai Caetano Mauro, dos irmãos, da esposa Bebe, dos amigos da *Cinearte*¹³, dos patrocinadores Agenor de Barros e Homero Cortes Domingues, foram fundamentais para sua formação. Elias (1994, p. 19) explica que cada indivíduo nasce em um grupo de pessoas que já existiam antes dele e precisa deles para crescer. Além disso, necessita da presença simultânea e da relação com outras pessoas para aprender e se desenvolver (Figura 1). O embasamento em Elias possibilita dinâmicas espaço-temporais, de constituição de configuração ou de figuração¹⁴ nesse ambiente de Cataguases. Explica como essa condição cultural foi estruturando as possibilidades de continuidade. Existe uma história que dá suporte ao Polo.

¹³ Revista de cinema publicada na cidade do Rio de Janeiro, dedicada ao cinema nacional.

¹⁴ Este trabalho não possui um capítulo eminentemente teórico. Os conceitos de configuração e de figuração definidos por Norbert Elias, assim como os de Pierre Bourdieu e outros autores que foram fundamentais na estruturação deste estudo, são apresentados no decorrer do texto quando se fazem necessários para a discussão da empiria.

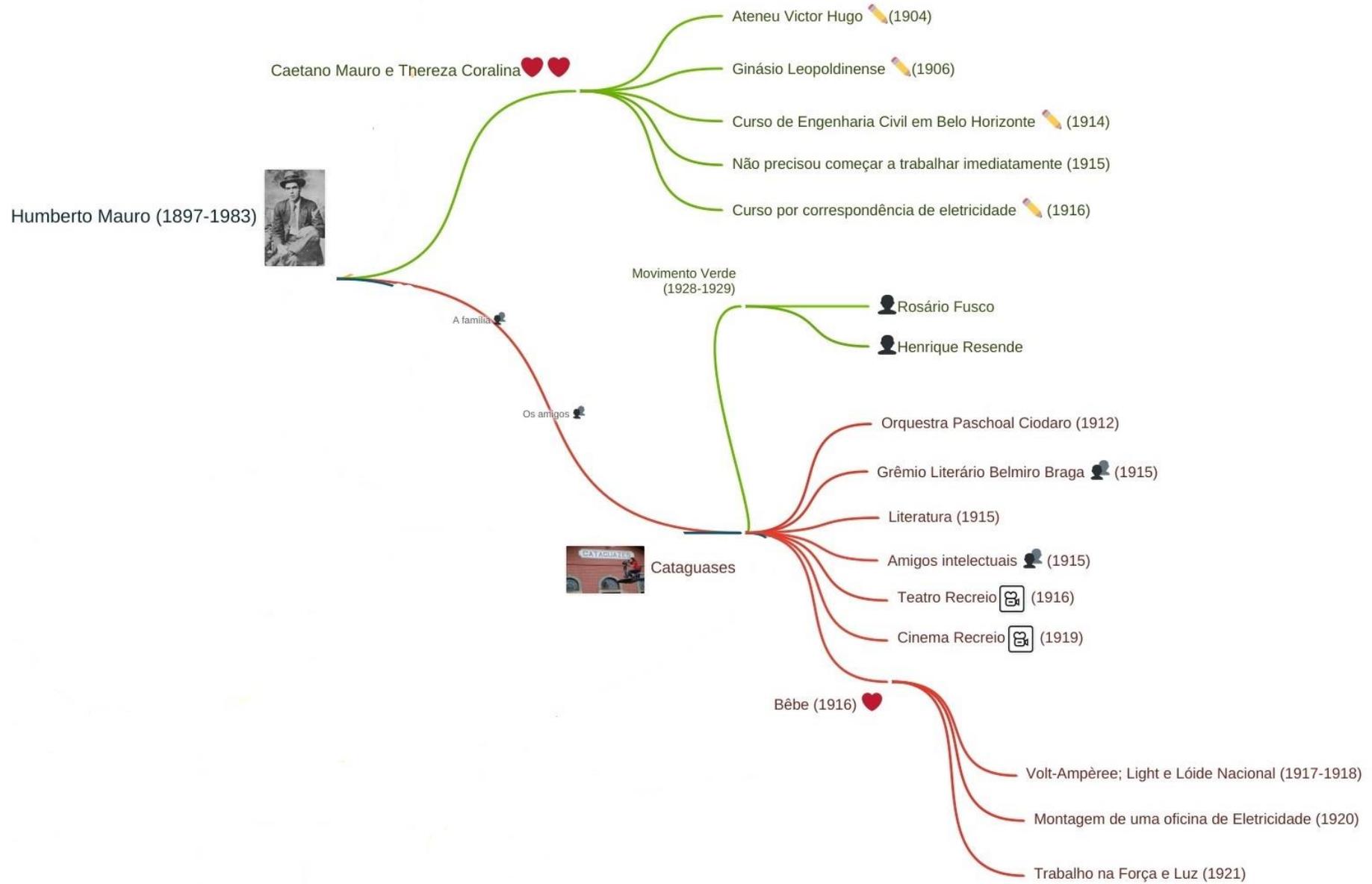


Figura 1: Quadro Figuracional 1897-1921.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos dados de pesquisa.

Gusmão (2010) em suas reflexões sobre processos de formação cultural analisa práticas de consumo cinematográfico, com o objetivo de explicitar as matrizes culturais constitutivas das compreensões humanísticas que demarcaram tanto os discursos como as práticas que expressam saberes e fazeres de cinema. Observa que, na maioria das vezes, os aprendizados são resultantes de percursos anteriores, realizados por pessoas que, ao tecerem a vida, preparam o terreno para as gerações futuras. O trabalho realizado pela autora está ancorado teoricamente no campo da sociologia da cultura e inspirado pelos modelos conceituais de Norbert Elias e Pierre Bourdieu que consideram as redes relacionais humanas no fluxo do tempo, observadas as interdependências e também as interações entre as estruturas sociais, as práticas e as trajetórias coletivas e individuais no espaço de possibilidades.

Tais proposições indicam que as reflexões sobre o desenvolvimento do cinema melhor se explicitam quando filiadas ao estudo das dinâmicas históricas relativas aos processos civilizatórios. O que diz respeito à observação dos processos sociais pelas dinâmicas das relações humanas não planejadas, bem como dos resultados inesperados das experiências e dos encontros entre pessoas e afetos, os quais guardam, em seus próprios movimentos, lembranças e esquecimentos dos acúmulos de saberes e fazeres transmitidos entre as gerações. (GUSMÃO, 2010, p.160).

Ao adotar como referência a tradição de estudos que analisam as relações de aprendizados construídas ao longo dos anos, especialmente as que envolvem o cinema, considere importante entender como se configurou, em Cataguases, uma tradição histórica de educação não formal pelo e para o cinema. O Ciclo de Cinema de Cataguases, uma das primeiras iniciativas institucionais de produção cinematográfica no país, teve impacto significativo na constituição das bases originais do cinema brasileiro não somente por instituir certo modo de fazer cinema, mas também por criar formas de reunir pessoas, de diferentes origens, interesses e perspectivas, em torno da atividade de criação e difusão de obras cinematográficas. Neste capítulo trato as relações entre as experiências e a forma como essa memória social está sendo construída inclusive na transmissão do conhecimento.

2.2

Mauro e o cinema em Cataguases no início do século XX

Humberto Mauro nasceu em 1897, na fazenda São Sebastião, nos arredores da cidade de Volta Grande, Zona da Mata de Minas Gerais. Primeiro filho do italiano Caetano Mauro e da brasileira Thereza Coralina, depois de um parto difícil, que colocou a vida da mãe em perigo, foi dado como morto. “Mais tarde Luiza descobriu que o seu primeiro neto, largado em uma esteira em um canto da casa, estava vivo”. (GOMES, 1974, p. 13)¹⁵.

Com o passar dos anos, devido ao trabalho do pai, a família se mudou para Além Paraíba, onde Humberto começou a estudar. Para ajudar os pais, que passavam dificuldades para cuidar dos muitos filhos que nasciam um a cada ano, realizava pequenos trabalhos como carregar malas na estação e vender as cocadas feitas pela mãe. Além disso, ainda desenvolvia outras atividades remuneradas como um pequeno tráfico de velas furtadas do cemitério local, “na companhia do amigo Juquinha praticou um pouco de mendicância, pedindo tostões” (Idem, p. 17) e criou um pequeno circo forrado com sacos de café onde as entradas eram cobradas.

Após o primário estudou em dois colégios internos da região: o ateneu Victor Hugo, de Santa Isabel, hoje Abaíba, distrito da cidade de Leopoldina; depois de um ano, Caetano Mauro, preocupado com os estudos do primogênito, resolveu matriculá-lo no Ginásio Leopoldinense, colégio de grande reputação da região. Humberto entrou na adolescência e permaneceu durante três anos nesse colégio caro para os padrões de sua família. Mas o contato de Caetano com seus proprietários, possibilitou que ele conseguisse nesse período que Humberto estudava, um emprego na estrada de ferro *The Leopoldina Railway* e fosse trabalhar como ajudante de engenheiro, em 1910, em Cataguases, de onde nunca mais sairia.

Os Mauro passaram a viver em uma cidade que possuía “um rio, uma ponte, uma praça, uma igreja. Algumas ruas e casas distribuídas em um quadrilátero central e quase perfeito. Seis mil habitantes, se tanto” (WERNECK, 2009, p. 39). A economia, baseada no café, entrara em declínio e as pequenas indústrias eram objeto de nostalgia de tempos melhores. Deste modo, segundo Gomes (1974), devido à crise econômica e com objetivo de estimular novas

¹⁵ A principal e mais completa referência sobre os anos que Humberto Mauro viveu em Cataguases e esteve à frente de seu ciclo de cinema é ainda hoje Paulo Emílio Sales Gomes, por isto optei por ela como principal referência para ler esse período.

atividades, alguns empresários fundaram, apesar do ceticismo dos munícipes, uma companhia de fiação e tecelagem. Enquanto não chegava a eletricidade, a fábrica encontrou muitas dificuldades com suas máquinas movidas a vapor, álcool ou petróleo. E só passou a contar com esse recurso a partir de 1908, quando foi inaugurada a Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, o que contribuiu para o seu desenvolvimento seguro, apesar de paulatino.

Enquanto sua família se estabelecia na cidade, Humberto continuou os estudos no colégio interno, em Leopoldina, e dividiu suas férias entre Cataguases e Além Paraíba. E apesar de ter iniciado um namoro na última, seus interesses eram maiores pela primeira. Lá existiam possibilidades inéditas para um jovem do interior, como um passeio de automóvel, a natação no Rio Pomba e o futebol. No Cinema Recreio¹⁶ assistia a filmes europeus e norte-americanos. Apesar disso, não foram esses que o influenciaram na profissão de cineasta. Antes disso, Humberto demonstrou interesse pela música, tocou clarineta-bambu e baixo-mamão no cirquinho em Além Paraíba, bandolim e pistom na banda do Ginásio Leopoldinense, violoncelo na orquestra Paschoal Ciodaro, foi corneteiro no tiro de guerra e aprendeu violino; na pintura contou com os ensinamentos de uma tia e retratou o avô Giovanni e a avó Carmella.

A possibilidade de ter um filho doutor ainda não tinha esmorecido nas vontades de Caetano, assim, quando Humberto completou o internato, o enviou para estudar engenharia em Belo Horizonte, onde permaneceu por apenas o primeiro ano do curso de Engenharia Civil, período em que também trabalhou na Imprensa Oficial. Retornou a Cataguases quando perdeu o emprego e o pai concordou que deixasse a capital. “Agindo assim, Caetano renunciava ao ideal acarinhado durante tantos anos de ver o rapaz formado na Escola de Engenharia (...).” (GOMES, 1974, p. 37).

Nesse período a situação financeira da família já estava bem melhor. Caetano havia se empregado na Força e Luz, e por conta disso, Humberto não precisou começar a trabalhar imediatamente. Durante os dois anos seguintes, com o estímulo do pai, fez um curso por correspondência de eletricidade. Paralelo aos estudos, acrescentou o remo e a pesca, à natação no rio Pomba e no Ribeirão Meia Pataca, e progrediu no futebol, se tornando talvez, o melhor goleiro da região. Além destes, passou a se interessar pela literatura e por não se considerar poeta, se dedicou a oratória. Nesse estágio da vida, no ano de 1915, os amigos intelectuais passaram a ter mais importância do que os

¹⁶ O Cineteatro Recreio foi inaugurado, de acordo com Alonso (2009) em 1896, em Cataguases. Foi a primeira sala de cinema da cidade, onde Humberto Mauro assistiu e mais tarde exibiu filmes.

esportistas. Sugeriram importantes leituras especialmente de autores brasileiros, fundaram juntos o Grêmio Literário Belmiro Braga onde liam, treinavam declamação e oratória e realizavam concursos literários, um deles inclusive vencido por Humberto. O teatro também atraiu sua atenção. Escreveu, dirigiu e atuou em peças encenadas no Teatro Recreio, em Cataguases e em Além Paraíba, algumas delas patrocinadas pela igreja.

A mãe Thereza é retratada nas biografias de Humberto Mauro como preocupada com a formação intelectual dos filhos por incentivá-los a se relacionar com pessoas detentoras de conhecimentos distintos ao do contexto familiar e por compartilhar com eles o gosto pela música, enquanto dedilhava um piano alugado que compunha o mobiliário da casa em Cataguases. É tida também como “fina e moderada”, a que “sabia ouvir e mediar” as relações entre Caetano e os filhos e a que “devia sorrir interiormente” (GOMES, 1974, p. 38-39). Expressões que a colocam como coadjuvante na história do filho, diferente do pai que é sempre apresentado em destaque por possibilitar que frequentasse boas escolas na infância e adolescência e que se graduasse na capital do estado. Teria sido também o pai que o autorizaria a voltar para casa quando não pôde prosseguir no curso de Engenharia e que lhe concederia o tempo e os recursos financeiros necessários para se qualificar em cursos por correspondência e presencialmente no Rio de Janeiro, além de participar de atividades que contribuíram para seu aprimoramento intelectual.

O encontro com Bêbe, Maria Vilela de Almeida, seu primeiro e único amor, aconteceu em 1916, quando ela e as amigas vendiam ingressos para uma festa da escola. Antes de ser firmado o compromisso com o pedido oficial ao pai de Bêbe, passaram por um período de olhares, tentativas de conversas e uma carta enviada por Humberto. As famílias de ambos resistiram ao namoro, o que os fez serem conhecidos como Romeu e Julieta de Cataguases. Gomes (1974) justifica a posição das famílias primeiro por questões religiosas, os Mauro eram católicos fervorosos e os Vilela protestantes. Segundo, pela família de Humberto ter emergido lentamente de uma existência laboriosa e talvez aspirasse para ele um casamento que facilitasse a vida, ou simplesmente por pensarem, com bom senso, que um rapaz sem uma profissão definida não pudesse namorar seriamente.

Para que pudessem oficializar o relacionamento, Humberto teve então que aprender um ofício. Assim, foi para o Rio de Janeiro para aprender mais sobre eletricidade. A ideia de Caetano era integrá-lo, no futuro, ao quadro técnico da Força e Luz. Na capital federal trabalhou na Volt-Ampère, na Light e na Lóide Nacional e com as pequenas economias desse período voltou a

Cataguases, montou uma oficina de eletricidade, ficou noivo de Bêbe e, em fevereiro de 1920, se casaram.

A oficina que montara com seu irmão era razoavelmente equipada e os primeiros meses de trabalho pareciam promissores. Sua habilidade causou boa impressão e foi convidado para trabalhar na Força e Luz. Aceitou pela ideia de segurança, mas o salário era muito baixo e depois de pouco tempo deixou a estabilidade e voltou a oficina. Gomes (1974) infere que essa decisão foi feita na hora certa porque os fazendeiros da região começaram a instalar eletricidade em suas propriedades e solicitavam em número crescente seus serviços.

Os Mauro estabeleceram vínculos com a Força e Luz, hoje Energisa, mais importante patrocinadora da cultura em Cataguases e região, desde quando se mudaram para essa cidade. Elias (2006), auxilia na compreensão sobre como essas permanências promovem transformações amplas, contínuas, de longa duração e são constituídas por contínuos entrelaçamentos de sensações, pensamentos e ações de diversos seres humanos e de grupos por eles formados. Dessa interdependência resultam “permanentemente transformações de longa duração na convivência social, que nenhum ser humano planejou e que decerto também ninguém antes previu.” (ELIAS, 2006, p. 31).

O início da década de 1920 foi muito importante na vida pessoal de Humberto. Além do casamento, foi nesse período que recebeu pela primeira vez uma impressão cinematográfica marcante. “É possível que seu primeiro filme visto em Cataguases tenha sido *Rolleaux, o invencível*, exibido nos fins de 1919 no Recreio e seguido pouco depois do seriado *A Moeda Quebrada (...)*”. (GOMES, 1974, p. 64). Foi uma profusão de mudanças não só na vida de Humberto Mauro, mas também na coletividade de Cataguases. A cidade já havia desistido do café, a indústria têxtil prosperado e seus funcionários já faziam greves. A cidade estava ficando moderna sem perceber. Humberto Mauro casado e que substituiu a literatura de Belmiro Braga pelos filmes com Eddie Polo era outro homem.

O interesse de Humberto Mauro pelo cinema se manifestou nessa época, com um pouco mais de vinte anos. Antes disso teve múltiplos interesses: literatura, pintura, música, teatro, colecionou selos, foi exímio jogador de bilhar, xadrez e bilboquê¹⁷, caçador e esportista, apesar de não ter se encarnado em nenhum.

¹⁷ Bilboquê é um brinquedo composto por uma pequena bola de madeira (ou de material semelhante), com um orifício central e presa por uma corda em um suporte. Por meio de um movimento da mão, o jogador deve encaixar essa bola no suporte.

Gomes (1974) aponta como seu primeiro mestre Cypriano Teixeira Mendes, dono de uma oficina na qual Mauro realizou trabalhos de eletricidade e mecânica, atividades que foram muito além da necessidade profissional, pois integraram-se a sua personalidade sutil e sensível. Em uma palestra de Guilhermino César, durante o 8º Festival de Gramado, em 1984, o escritor lembra que o início do trabalho como mecânico foi muito importante para despertar nele o desejo pela cinematografia.

Começa a trabalhar em máquinas, a consertar aparelhos de rádio, objetos que já estavam aparecendo em Cataguases, o que, à época, lhe proporcionara certo dinheiro pelo conserto e pela montagem. Faz manutenção de todos os tipos de máquina, instala engenhos de café, de arroz, de milho, do diabo. (CESAR apud WERNECK, 2009, p. 72).

Sobre seu envolvimento com a fotografia, as informações oferecidas pelos estudiosos da vida e obra de Mauro dão conta de que ele trocou sua coleção de selos por uma Kodak da irmã de um amigo e por muito tempo fotografou. Esse interesse o aproximou de Pedro Comello, um fotógrafo piemontês que muito lhe ensinaria. Eles já se conheciam, mas a relação entre os dois se deu mesmo quando Humberto levou seus primeiros negativos ao atelier para revelar. “Foi no laboratório de Comello, frequentado continuamente, que ele se iniciou nos mistérios elementares da química e da física aplicadas à fotografia.” (GOMES, 1974, p. 78).

Para além do atelier, os dois passaram a frequentar juntos o Cine Recreio. Comello foi uma pessoa de muito talento que influenciou fortemente Humberto Mauro, e nesses momentos perceberam que poderiam fazer filmes. Segundo Gomes (1974), Mauro costumava “dizer que, trocando ideias com Comello na saída do Recreio, concluíram não ver dificuldades em ‘a gente fazer isso aí.’” (GOMES, 1974, p. 78). Foi nessas oportunidades que passou a entender como as histórias contadas por meio de fotografias e letreiros eram criadas o que provocou seu interesse e do amigo.

Quando resolveram realizar *Valadião, o Cratera*¹⁸ (MAURO, 1925, Brasil), primeiro filme da dupla filmado com uma Pathê-Baby em 9 ½ milímetros¹⁹, filmadora sobre a qual não se tem informações precisas de como foi adquirida, não pretendiam fazer arte ou espetáculo. Foram atraídos pelo desafio criativo de ordem mecânica e técnica. O importante era a luminosidade, a manipulação dos

¹⁸ “Valadião rapta a heroína e se esconde com ela numa pedreira. O herói os encontra, vence o vilão e salva a mocinha.” (FUNARTE, 1997, p. 21).

¹⁹ Filmadora lançada no comércio com o intuito de estimular o amadorismo e dar ao cinema um atrativo de recreação doméstica como a fotografia.

chassis, o trabalho de revelação, o escurecimento paulatino obtido com o obturador. O enredo e a interpretação ficavam em segundo plano.

A experiência entretanto os estimulou tanto que resolveram tentar o cinema de verdade. Os jornais do Rio publicavam anúncios de equipamentos cinematográficos de segunda mão, mas nenhum deles possuía a soma, relativamente importante, necessária para o empreendimento. E o projeto provavelmente ficaria apenas na intenção se não fosse Homero Cortes Domingues: era o dono da casa Carcacena seguramente a única pessoa em Cataguases com dinheiro e capaz de se interessar pelas ideias cinematográficas da dupla. Chegara a ocasião propícia de realizar, na companhia de Humberto, 'alguma novidade' e ele deu logo os primeiros passos de produtor cinematográfico. (GOMES, 1974, p. 80).

Dando início a uma forte tradição local de patrocínio à cultura por parte de empresas privadas, especialmente as ligadas ao comércio e à indústria locais, Homero Cortes, Mauro e Comello fizeram, então, uma nova tentativa de produção cinematográfica, com a realização de *Os Três Irmãos*, cujo roteiro havia sido escrito por Comello. Entretanto, possivelmente por ser excessivamente complexo, não pôde ser finalizado. Humberto sugeriu que as histórias a serem filmadas levassem em conta as possibilidades locais de realização, tese que, de certo modo, estaria também na base da criação do Cinema Novo, muitos anos depois. Nesse momento, o jovem fotógrafo "discípulo de Pedro Comello estava formado: aprendera cinegrafia, roteiro e direção. É provável que já se julgasse mais competente do que o mestre, pelo menos mais moderno" (GOMES, 1974, p. 93). Mas Homero Cortes "hesitava em continuar como único financiador da iniciativa" (idem). Apesar da criatividade e inventividade da dupla de cineastas, talvez tivesse deixado de apoiá-los se Agenor Cortes de Barros, outro negociante de Cataguases, não tivesse entrado no negócio. Entusiasmado com a possibilidade de fabricar filmes e construir um negócio lucrativo, com a criação de uma nova indústria que substituísse o café em franca decadência, Agenor de Barros formalizou a atividade "amadora" na qual se envolvera. Para isso, criou a Phebo Sul America Film, com Comello, Humberto e Homero como sócios.

Comello, Mauro, Homero e Agenor de Barros, ao se unirem com o propósito de fazer cinema na Cataguases dos anos de 1920, deram início à configuração de uma rede de relações e de aprendizados intergeracionais. Essas interdependências, constituídas pelos indivíduos que se ligam, voluntária e involuntariamente, por meio de suas inclinações e necessidades, são definidas por Elias (2006, p. 26) como figurações ou redes de interdependência moldadas

por formas estruturais específicas, porém flexíveis e sujeitas a constantes transformações. (Figura 2).

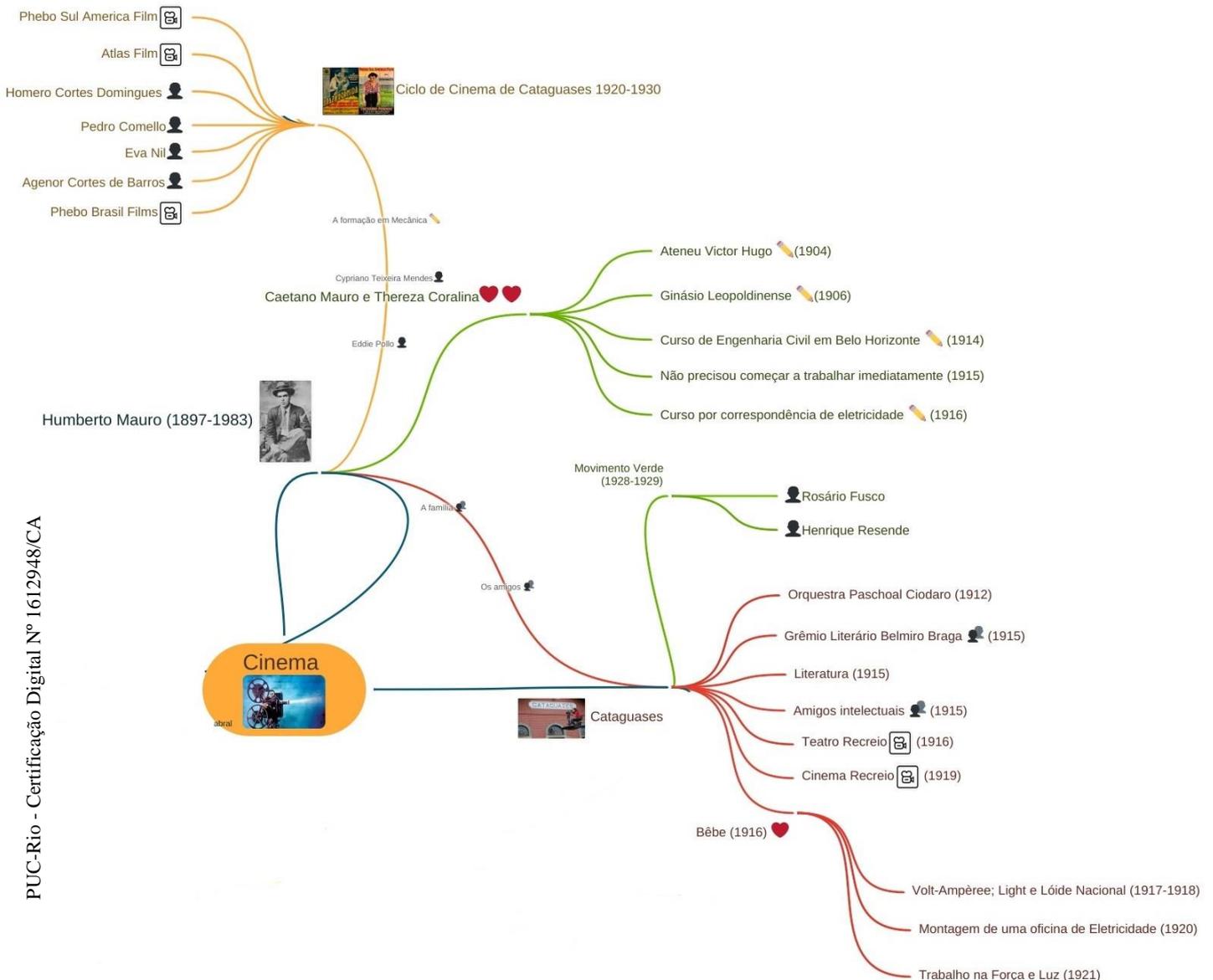


Figura 2: Quadro Figuracional 1897-1925.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos dados de pesquisa.

As articulações e criações constituídas por essas quatro pessoas, no início do século XX, deixaram marcas e permanências no contexto social e cultural que, mobilizadas por processos de aprendizado intergeracionais, redes de relações interdependentes, tornaram possível, a emergência de um polo audiovisual, na mesma cidade, quase 100 anos depois, que também surgiu na tentativa de construir uma nova indústria, a indústria

do século XXI, do audiovisual, do cinema expandido²⁰, criada para substituir as do século XX que, como mostrava um diagnóstico realizado, em 1999, pelo Sebrae, entrariam em crise²¹.

De acordo com Elias (2006), processos de longa duração e não planejados correspondem “a um percurso de aprendizagem involuntária pelo qual passa a humanidade. Começou nos primórdios do gênero humano e continua em marcha, com inúmeras vicissitudes, no presente momento. Não há fim à vista. Só a direção é clara.” (ELIAS, 2006, p. 36-37). Ao tomarem esta interpretação como referência, as investigações realizadas para esta pesquisa mostraram que ambos os processos aconteceram e vêm acontecendo com o cinema em Cataguases, mesmo que tenham surgido de interesses involuntários entre diferentes pessoas, em diferentes momentos da história.

O primeiro filme produzido pelo grupo para dar início à nova indústria no início do século XX, foi *Na Primavera da Vida*²² (MAURO, 1926, Brasil), exibido no Cine Recreio no início de 1926. Esse filme foi decisivo na vida de Humberto Mauro. Um amigo de Adhemar Gonzaga, diretor da recém lançada revista carioca *Cinearte*, dedicada quase que exclusivamente ao cinema, estava presente no lançamento, e a pedido de Humberto Mauro, intermediou o contato com aquele que seria seu segundo mestre na cinematografia. Adhemar Gonzaga o influenciou diretamente e o induziu a praticar com maior proveito sua primeira forma de aprendizado que era assistir filmes no Cine Recreio. “As conversas com Adhemar Gonzaga e os filmes agora assistidos à luz de suas lições varreram do espírito de Humberto as sensações arraigadas do espectador comum e abriram-lhe os olhos para o óbvio, isto é, para o artifício.” (GOMES, 1974, p. 138). Para além disso, apresentou a Humberto um universo inédito de conhecimentos e valores, que reconhecido disse “mais tarde: ‘a minha ilustração nos menores segredos da técnica de um filme, na sua parte intelectual, eu a colhi, apenas com Adhemar Gonzaga’” (Idem, p. 125-126).

²⁰ O conceito de cinema expandido foi proposto por Gene Youngblood (1970, p.35) na década de 1970. Segundo Terraza e Travassos (2018), é utilizado na contemporaneidade para expressar o alargamento do conceito e do ambiente do cinema, no que se refere a convergência de linguagens. Por seu caráter híbrido pode se referir aos ambientes virtuais, vídeo-arte, instalações, dentre outras formas. Caracteriza-se pelas instalações que reinventam a sala de cinema em diferentes espaços e as que radicalizam processos de hibridização entre as mídias. “Se o cinema experimental procura explorar as possibilidades técnicas do cinema e a vídeo-arte utiliza-se da imagem eletrônica, o cinema expandido é o próprio cinema de forma ampliada (...)”. (TERRAZA; TRAVASSOS, 2018, p.124).

²¹ Tal conjuntura é explicitada no capítulo 3 que trata da constituição e a configuração do Polo Audiovisual.

²² “Na vila de S. João, na divisa de dois estados, mora o coronel Sousa, vigia fiscal e sua jovem e bela filha, Margarida. A moça namora o dr. Passos, engenheiro encarregado de obras do estado na região, mas é também cortejada por um elegante homem recém chegado. A súbita diminuição da arrecadação do posto fiscal chama a atenção do coronel, que coloca suas preocupações a sua filha e ao engenheiro. O desvio de rendas é devido à ação de uma quadrilha de contrabandistas formada, pelos frequentadores da taverna local e liderada pelo corteador de Margarida. O coronel apela ao delegado para impedir a ação dos bandidos, enquanto o chefe da quadrilha rapta a mocinha. Os bandidos são descobertos e presos pelo delegado e o engenheiro salva sua namorada.” (FUNARTE, 1997, p. 21).

Na Primavera da Vida não teve muito êxito em suas exibições no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, mas isso não afetou o ânimo de Humberto, nem o entusiasmo que causou nos novos amigos da *Cinearte*. Diante disso, a Phebo se dedicou a um novo projeto, *Os Mistérios de S. Matheus*, que apesar de menos complexo que *Os Três Irmãos*, ainda foi planejado de maneira incompatível com as reais possibilidades da equipe, e também não pode ser finalizado. O período em que sua produção foi interrompida coincide com o anúncio de que Eva Nil, filha de Pedro Comello e estrela máxima de *Valadião*, o *Cratera* e de *Na Primavera da Vida*, não mais seria a mocinha de uma terceira produção programada pelo grupo: o *Thesouro Perdido*²³ (MAURO, 1926, Brasil).

Ao ser fotografada pelo pai, a beleza egípcia de Nil, “de inconfundível tonalidade brasileira, um corpo de extrema delicadeza, mas dotado de grande carga de vitalidade” (WERNECK, 2009, p. 270), fez com que arrebanhasse uma legião de fãs fiéis e famosos, que nunca assistiram aos filmes nos quais atuou, apenas viram suas fotos nas revistas. De acordo com Gomes (1974), os motivos de sua saída da Phebo não são muito claros, mas tudo indica que sua personalidade forte tenha contribuído para que se mantivesse firme na decisão de não mais trabalhar com Humberto Mauro. A saída de Eva Nil trouxe algumas dificuldades, mas não impediu que continuassem o trabalho. Pedro Comello ainda permaneceu na equipe até a finalização de *Thesouro Perdido*, mas ao seu término, a disputa entre a família Comello e o grupo se acirrou e em maio de 1927 a *Cinearte* anunciou que ele deixara a Phebo e formara sua própria companhia, a Atlas Film.

A crítica não foi muito favorável também a *Thesouro Perdido*. Uma semana após seu lançamento comercial em Cataguases, Adhemar Gonzaga e Pedro de Lima o apresentaram para a imprensa, distribuidores e donos de salas de exibição cariocas. Mas apesar de todo esse apoio, inclusive conferindo-lhe um troféu distribuído pela primeira vez, o Medalhão *Cinearte*, a fita nunca foi lançada comercialmente no Rio de Janeiro, ficando restrita a exibições em cidades da Zona da Mata Mineira e em São Paulo. Apesar disso, no Rio de Janeiro, os dois companheiros da *Cinearte*, continuavam a insistir que a fita de Cataguases era o que de melhor se havia produzido no cinema brasileiro nos últimos tempos.

Nesse mesmo período surgiu em Cataguases um movimento literário que ficou marcado em sua história: o *Movimento Verde*, uma revista que apesar de ter durado pouco mais de dois anos, teve muita repercussão e entrou para a história do modernismo brasileiro. Foi extinta no mesmo período que o Ciclo de Cinema de Cataguases. Anos depois o próprio Humberto Mauro e as duas principais figuras da *Revista Verde*, Rosário

²³ “Os irmãos Bráulio e Pedro, após a morte do pai, são criados por um amigo, Hilário, pai de Susana. Quando Bráulio atinge a maior idade, Hilário lhe entrega um fragmento de um mapa de um tesouro. Esse fragmento é cobiçado por um bandido e um falso médico. Para conseguir o mapa, os bandidos assassinam um velho, dono de outro fragmento, e raptam Susana, exigindo a entrega do outro pedaço. Pedro localiza os raptadores e, após intensa luta, mata-os. Quando Hilário e Bráulio chegam ao esconderijo, encontram Pedro ferido de morte. Bráulio desfaz-se do mapa e casa-se com Susana.” (FUNARTE, 1997, p. 21).

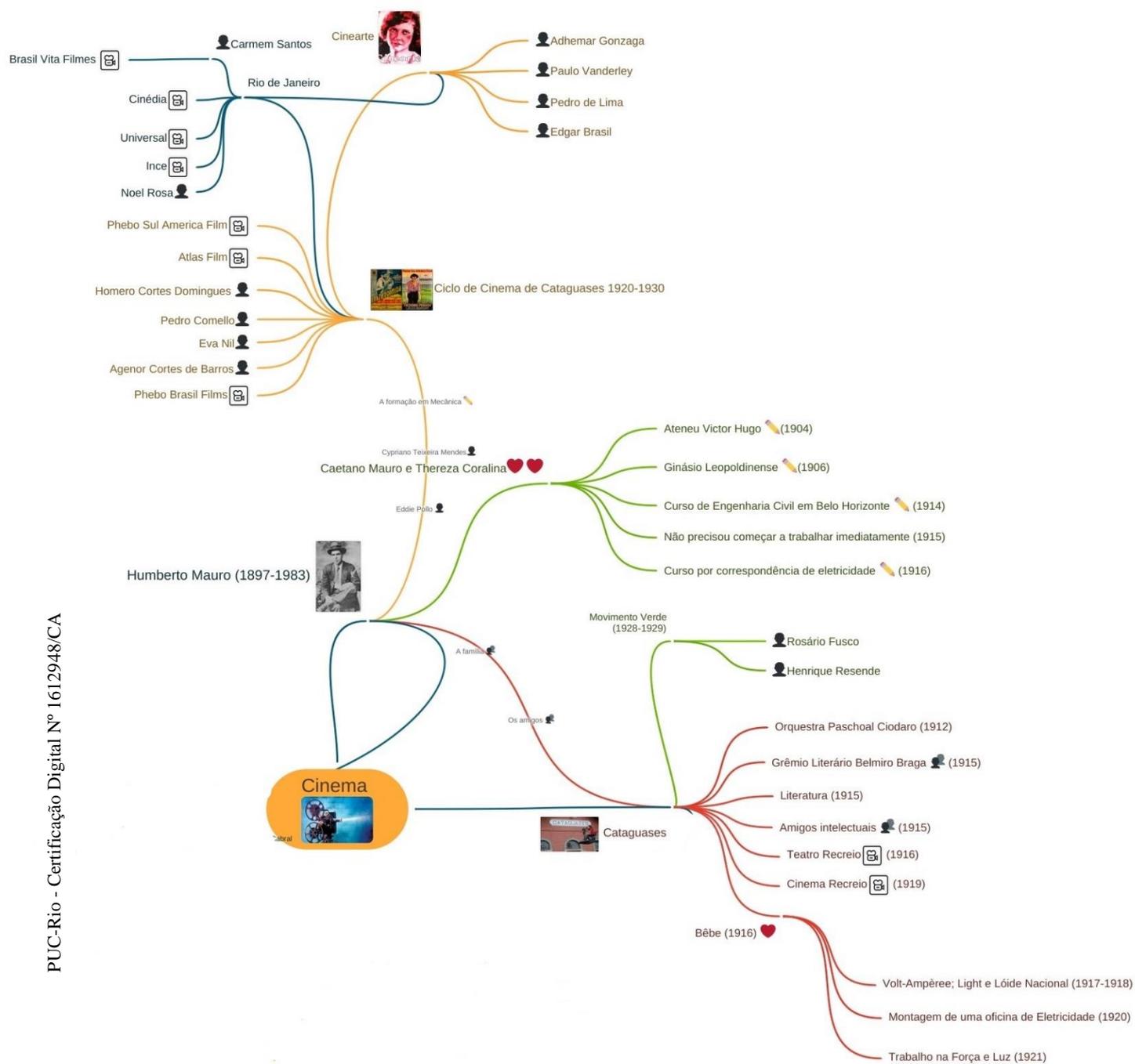
Fusco e Henrique de Resende costumavam associar os dois fenômenos, mas “na realidade apesar de existirem relações entre os integrantes da revista com as atividades cinematográficas da Phebo, segundo Gomes, “em nenhum momento veremos qualquer entrelaçamento entre as preocupações cinematográficas e literárias da cidade (...)” (GOMES, 1974, p. 172).

Os modernistas de Cataguases como os de todo o Brasil, talvez com as únicas exceções de Mário de Andrade e Menotti Del Pichia, ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo que os cineastas brasileiros daquele tempo, excetuando Mário Peixoto – também poeta moderno – não sabiam sequer que o Modernismo existia. ‘Eles não se interessavam e não entendiam nada de cinema’, desabafou com desdém Humberto Mauro a propósito de seus amigos de Verde. Se lembrarmos que Humberto Mauro era conservador também em literatura – ele só não o foi em mecânica e, a partir daí, em cinema – fica bem resumido o diálogo, ou a sua ausência, entre os intelectuais modernos e o cinema na Cataguases dos fins da década de vinte. (Idem, p. 173).

A despeito da distribuição precária, o custo de *Na Primavera da Vida e Tesouro Perdido* já havia sido sanado e Agenor de Barros viu confirmada sua ideia de negócios com Homero Cortes. A Phebo Sul America Films se tornou Phebo Brasil Films e já preparava um novo filme: *Braza Dormida*²⁴ (MAURO, 1929, Brasil). O Medalhão Cinearte, que foi entregue com pompa e circunstância em festividades em Cataguases, que reuniram políticos, empresários e Adhemar Gonzaga, Pedro de Lima e Paulo Vanderley da *Cinearte*, muito contribuiu para dissipar os temores de um possível fracasso que o empresário cauteloso pudesse ainda preservar.

Este foi o momento em que a rede de relações de Mauro se ampliou e ganhou distinção com a entrada de Ademar Gonzaga e Edgar Brasil (Figura 3) que trouxeram consigo, junto à *Cinearte* e à Universal, conhecimento e capital social. As redes de relações sociais permitem aos indivíduos ter acesso aos saberes dos membros do grupo. Segundo Bourdieu (2007a), capital social agrega recursos atuais ou potenciais que têm ligação estreita com uma rede durável de relações institucionalizadas de reconhecimento e de inter-reconhecimento mútuo. Desta forma, Humberto pôde então, se preparar com renovadas conversas com Adhemar, para a realização do novo projeto no Rio de Janeiro. Com o roteiro pronto, contratou Edgar Brasil para a fotografia e deu início à gravação do filme.

²⁴ “Luiz Soares, após gastar todos seus recursos no Rio de Janeiro, larga os estudos e emprega-se como gerente em uma usina no interior; conhece e apaixona-se pela filha do patrão, Anita. O ex-gerente, Pedro Bento, envia cartas anônimas ao dono da usina relatando o namoro. Contrariado com o ocorrido, o pai afasta a filha da usina. Com saudade da namorada, Luiz vai a seu encontro, enquanto o ex-gerente vingava-se fazendo explodir uma bomba na usina. Luiz retorna e trava uma luta com Pedro Bento que termina com a morte do ex-gerente. Luiz obtém, então, permissão para casar-se com Anita.” (FUNARTE, 1997, p. 22).

**Figura 3:** Quadro Figuracional 1897-1930.

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos dados de pesquisa.

O grupo da *Cinearte* tinha muita expectativa com relação à *Braza Dormida*. Via na nova produção grande oportunidade para promoção de ações em favor do cinema nacional. Sobre isso, Gomes (1974) defende que o esforço cinematográfico, modesto mas contínuo de Cataguases, alicerçado pela *Cinearte*, provocou um movimento de ideias, ainda muito inconsistente mas, em última análise, positivo no Rio de Janeiro, com alguns ecos em São Paulo e Recife. A bilheteria de *Braza Dormida* foi muito maior do que a aceitação da imprensa e as exhibições e o contrato com a Universal não impediram que o filme fosse mal recebido pelos cronistas cinematográficos dos jornais.

O investimento no cinema era inseguro o que causava altos e baixos nos ânimos dos produtores cataguasenses. Apesar de se empolgarem com o contrato assinado com a Universal para a distribuição de *Braza Dormida* e incentivarem a preparação de novos filmes, a situação de Humberto Mauro era difícil e complexa. A estabilidade profissional fora contornada temporariamente, mas estava sempre ameaçada. Além disso, havia os ecos desfavoráveis emitidos pela imprensa. Estava ciente também que o apoio da *Cinearte* era em grande parte resultado da amizade e confiança que Adhemar Gonzaga depositava em seu futuro.

Humberto Mauro, nesse momento com 32 anos, permanecia discípulo de Adhemar Gonzaga e o levava inteiramente a sério, assim como a revista que expunha suas ideias. Nesse período, o diretor da *Cinearte* passa a ser a figura central na carreira profissional e na formação artística de Mauro, além de se tornar o principal responsável por acontecimentos fundamentais: o despertar do interesse crítico por *Na Primavera da Vida*, que leva a *O Tesouro Perdido* e pelo Medalhão que torna possível *Braza Dormida*. Isso impede que o processo se rompa, pois a cada intervalo da produção os financiadores de Cataguases se retraem e tendem a interrompê-la. “Se não o fazem é porque sempre surge algo cuja providência é Adhemar.” (GOMES, 1974, p. 376).

Ao terminarem *Braza Dormida*, a expectativa era o começo das gravações de *Sangue Mineiro*²⁵ (MAURO, 1929, Brasil), mas esse é o momento em que se delinea o intervalo fatal. Fazer um novo filme baseado no que o anterior dará, ou daria, é para Agenor, uma incongruência. Era necessário esperar os lucros para começar o próximo e a fragilidade da situação deixava

²⁵ “Carmem, filha adotiva de um milionário mineiro, sofre uma desilusão amorosa ao ver seu namorado beijando sua irmã, tenta o suicídio jogando-se num lago, mas é salva por dois jovens, que a recolhem a uma fazenda. Os dois rapazes se apaixonam por ela ao mesmo tempo em que sua família a procura. Após encontro com sua irmã e seu ex-namorado, Carmem os perdoa e aceita o pedido de casamento de um dos jovens, enquanto o outro mantém seu amor em segredo.” (FUNARTE, 1997, p. 22).

Humberto desanimado. “Nas conversas, cartas e telefonemas, Adhemar procurava, como sempre, animar Humberto, mas não adiantava. Urgia um fato novo e o amigo providencial o trouxe numa bandeja em janeiro de 1929: Carmen Santos.” (GOMES, 1974, p. 377).

Com a chegada de Carmen Santos a rede de relações de Mauro se qualifica (Figura 3). A atriz e futura produtora, assim como os outros artistas da época, não cobrava por sua participação nos filmes. Além disso, por já estar há algum tempo longe das telas, seu interesse em fazer o filme era grande, assim quando “(...) soube que *Sangue Mineiro* e sua *reentr e* estavam ameaçados de indefinido adiamento, resolveu pôr dinheiro no negócio. Foi esse o fato novo que decidiu Agenor a lançar a Phebo em nova produ o”. (Idem, p. 379). Assim, além do capital econômico, fez com que Humberto Mauro se empenhasse no trabalho com grande energia.

O otimismo o fez sonhar com a realiza o de mais duas fitas ainda em 1929. O prolongamento excessivo das grava es, no entanto, encareceu o filme o que deve ter preocupado os investidores cataguasenses. A campanha publicitária de *Sangue Mineiro* também foi prejudicada e não teve a mesma dedica o dispensada a *Braza Dormida*. Depois da recusa da Universal e da Metro, a distribui o do filme ficou a cargo da alemã Urânia, uma companhia bem menos expressiva que as americanas. Gomes (1974) ressalta que seria injusto pensar que a *Cinearte* cuidou mal da fita propositadamente. No final de 1929 existiu certa confusão causada pelo surgimento do cinema falado. “A revista publica páginas inteiras de fotos de *Sangue Mineiro*, mas sublinha o fato de ser mudo, como se naquela altura isso pudesse constituir um atrativo.” (GOMES, 1974, p. 421). Além disso, a aten o da equipe estava dispersa e o interesse pelo que Humberto Mauro fazia em Cataguases começava a diminuir.

Como acontecia com os demais filmes brasileiros da época, a carreira comercial da última fita de Humberto Mauro em Cataguases não teve sucesso. Na verdade, seu destino pode ser considerado melhor. *O Guarany*, *Braza Dormida* e *Barro Humano*, por exemplo, mesmo sendo projetados por agências norte-americanas, tiveram uma distribui o considerada normal.

Depois de seu lançamento em 1930, *Sangue Mineiro* foi esquecido, e durante três meses *Cinearte* não se referiu   Phebo ou ao projeto do novo filme: *Ganga Bruta*²⁶ (MAURO, 1933, Brasil). Os esforços nesse momento estavam na

²⁶ “Dr. Marcos, rico engenheiro, assassina sua esposa na noite de núpcias. Absolvido, parte para o interior a pretexto de acompanhar a constru o de uma usina. L  conhece S nia, jovem alegre e sensual, noiva de Murilo. Aos poucos dr. Marcos se apaixona por S nia, o que o leva a confrontar-se com seu noivo.” (FUNARTE, 1997, p. 22).

centralização das atividades cinematográficas brasileiras no estúdio da Cinédia²⁷, criado por Adhemar, no Rio de Janeiro. Todos esses acontecimentos, somados aos prejuízos impostos a Agenor e Homero contribuíram para o fechamento da Phebo. A *Cinearte* ainda foi resistente em divulgar o seu encerramento especialmente, por sua representatividade para o cinema nacional. Os cataguasenses também não queriam que a cidade perdesse o *status* de cidade do cinema. “O interesse em que a morte da companhia fosse a mais discreta possível era geral.” (GOMES, 1974, p. 439). O fim definitivo da Phebo no começo de 1930 talvez tenha sido menos sofrido para Humberto Mauro do que as crises dos anos anteriores. Se isso acontecesse depois de *O Tesouro Perdido* ou de *Braza Dormida* seria mais difícil prosseguir com a “carreira de cineasta profissional de que era exemplo único: não havia outra pessoa no Brasil que há quatro anos vivesse exclusivamente de realizar filmes de enredo. (Idem, p. 440).

No entanto, durante esses anos de convívio com os velhos amigos de Cataguases e os mais recentes do Rio de Janeiro, Mauro havia adquirido capital cultural, definido por Bourdieu (2007a, p. 74) como riqueza simbólica desigualmente distribuída, acumulada e transmitida de geração em geração, que traz poder a seus detentores e suscita o desejo, consciente ou não, de se distinguir dos demais por meios e atitudes. Para o autor (2007a), o capital cultural pode aparecer sob três formas diferentes: incorporado, como *habitus* cultural, quando é fruto da socialização prolongada, que garante a alguém saber falar bem em público ou se sentir à vontade em uma ópera, por exemplo; sob forma institucionalizada, contida nos títulos escolares e vinculada ao mercado de trabalho; ou como forma objetivada, presente em bens culturais como livros, quadros, discos e filmes. Nesta perspectiva, Mauro não era mais o mesmo. Tinha adquirido com a realização de filmes e com as relações estabelecidas, conhecimentos que o distinguiam dos demais. Assim sendo, quando o fim da Phebo tornou-se iminente, as preocupações de Humberto Mauro foram dissipadas com o convite para trabalhar no Rio de Janeiro, disputado por Carmen Santos e Adhemar Gonzaga. A experiência de quatro filmes seguidos,

²⁷ A Cinédia, criada em 15 de março de 1930, “foi a primeira experiência de cinema industrial bem sucedida do cinema brasileiro. Fruto das campanhas de defesa em prol da existência de uma cinematografia nacional, empreendidas na década de 20 por revistas de cinema como *Cinearte*, *Selecta* e *Para Todos*, a empresa tinha por objetivo primordial a constituição de um cinema técnica e esteticamente consequente, assim como a continuidade da produção e a sua inserção no mercado exibidor. Nesse sentido, procurou modernizar os processos, técnicas, equipamentos e estratégias de comercialização, tendo como referência o modelo de indústria cinematográfica norte-americana. Cercou-se ainda dos melhores profissionais e artistas em atividade no país e procurou transformar sua infraestrutura em uma base pedagógica para formação de mão-de-obra especializada.” (AGÊNCIA CARTA MAIOR, 2004, s/p).

tornou Humberto indispensável para o cinema brasileiro e para Adhemar Gonzaga que reconhecia as qualidades e os talentos do discípulo. Humberto por sua vez, reconhecia no mestre a melhor opção para o trabalho no Rio de Janeiro e assim, optou por continuar a parceria iniciada com *Na Primavera Vida*. O capital econômico disponibilizado por Agenor de Barros, Homero Cortes, Carmen Santos e Adhemar Gonzaga deu oportunidade a Mauro de acumular capital cultural em uma área pela qual poucos se arriscavam a transitar. A singularidade de Humberto no cinema brasileiro de 1930 era total e Adhemar, mesmo que a Phebo ainda existisse, teria feito o possível para tê-lo por perto. Era diretor, argumentista, ator, roteirista, montador, operador, fotógrafo, laboratorista, músico, eletricitista e cineasta profissional com uma obra importante atrás de si, além de pau para toda obra.

Em seu primeiro ano no Rio de Janeiro, dirigiu *Lábios sem Beijos*²⁸ (MAURO, 1930, Brasil), o primeiro filme do estúdio; em 1931, fez a fotografia de *Mulher*²⁹, filme do crítico paulista Octávio Gabus Mendes e em 1933 dirigiu *Voz do Carnaval*³⁰ (MAURO, 1933, Brasil) e *Ganga Bruta*. Com a produção de longas-metragens nacionais em crise e o incentivo governamental à produção de filmes educativos, trabalhou no Ince com a produção de documentários, de 1936 até se aposentar em 1967. Em paralelo continuou fazendo posados durante toda sua carreira. Fez o musical *Favella dos meus Amores*³¹ (MAURO, 1935, Brasil), e *Cidade Mulher*³² (MAURO, 1936, Brasil), esse último com músicas de Noel Rosa, na Brasil Vita Filmes de Carmen Santos, com quem voltou a trabalhar. Dirigiu ainda o docudrama *O Descobrimento do Brasil*³³ (MAURO, 1937, Brasil),

²⁸ “Lelita, jovem rica e voluntariosa, de hábitos modernos, conhece Paulo, famoso conquistador. Apesar de resistir no início aos convites do rapaz, a moça acaba por se apaixonar por ele. Uma coincidência de nomes leva Lelita a acreditar que sua irmã mais nova também está envolvida com Paulo e o rejeita. O rapaz, inconformado com o rompimento, invade o quarto da moça, mas sai sem molestá-la. Depois que encontra o verdadeiro noivo de sua irmã, Lelita procura Paulo para desfazer o mal-entendido.” (FUNARTE, 1997, p. 22).

²⁹ “Em um bairro pobre do Rio de Janeiro, Carmem, por resistir às solicitações amorosas de seu padrasto, é expulsa de casa. Conhece Flávio, um jovem rico, de quem se torna amante. Carmem passa a frequentar as altas rodas cariocas, despertando curiosidade sobre sua imagem. Temendo estar prejudicando Flávio, que conhecera uma rica herdeira, Carmem o abandona. O rapaz tem, então, que se decidir entre as duas mulheres.” (FUNARTE, 1997, p. 22).

³⁰ “Palitos, célebre cômico, meteu-se na pele do rei momo. Ei-lo que vem a bordo do Mocanguê. A praça Mauá está cheia. Sua majestade desce. O povo do Rio o aclama e o acompanha pela avenida afora até o Beira-Mar Cassino, onde lhe dão o trono. Ei-lo que foge. Ele quer ver o Carnaval do Rio.” (FUNARTE, 1997, p. 23).

³¹ “Dois rapazes, recém-chegados de Paris, instalam um cabaré da favela e um deles se apaixona por uma professorinha do morro.” (FUNARTE, 1997, p. 23).

³² “À margem de um entreccho cômico, desenvolvido por Jayme Costa e Sarah Nobre, e de episódio sentimental urdido entre Carmem Santos e Mário Salaberry, desenvolve-se uma revista com alguns números musicais a cargo de Mara Costa Pereira, Bibi Ferreira, Orlando Silva e Irmãs Pagãs.” (FUNARTE, 1997, p. 23).

³³ “Reconstituição da viagem de Pedro Álvares Cabral, da partida do Tejo à realização da primeira missa na nova terra, de acordo com os relatos da carta de Pero Vaz de Caminha.” (FUNARTE, 1997, p. 24).

com produção do Instituto do Cacau da Bahia e apoio do Ince, *Argila*³⁴ (MAURO, 1940, Brasil) ficção também apoiada pelo Ince e produzida por Carmen Santos, e seu último longa-metragem *Canto da Saudade*³⁵ (MAURO, 1950, Brasil), quando criou o Estúdio Rancho Alegre, em Volta Grande, ao retornar a Minas Gerais.

As condições sociais que viabilizaram a formação cinematográfica de Mauro, seus possíveis tráfegos e seu reconhecimento como como “pai do cinema brasileiro” ajudam a entender o papel desempenhado pela rede de relações da qual o cineasta fez parte. As pessoas com as quais se relacionou, a sua compreensão de toda técnica do cinema, os recursos financeiros investidos em seus projetos (muitos deles com poucas chances de serem bem-sucedidos), o capital social acumulado no campo cinematográfico (com a parceria estabelecida com Carmen Santos, Edgar Brasil e Ademar Gonzaga), a visibilidade que a movimentação de técnicos, atrizes, atores, intelectuais e críticos em torno da produção de filmes concedeu a Cataguases, possibilitaram a emergência do que seria denominado posteriormente, pela história do cinema nacional, como o Ciclo de Cinema de Cataguases.

Cabe ressaltar que foi fundamental a preocupação do pai em matriculá-lo no melhor colégio da região, enviá-lo para Belo Horizonte para estudar engenharia e o fato de tê-lo aceitado de volta e assegurado cursos como o de eletricidade, além de ter incentivado iniciativas dele, ainda na juventude. Mais tarde, a situação financeira da família, os estudos de música, a Companhia Força e Luz, os amigos intelectuais, o grêmio literário, a igreja católica (que patrocinava algumas peças de teatro e tinha forte influência naquela sociedade), a esposa, os amigos, os que ofereceram equipamentos, os que fizeram filmes com ele. Tudo isso contribuiu com sua formação e com a configuração do cinema na cidade.

Os aprendizados em mecânica, a oficina com o irmão, o fotógrafo Pedro Comello, o Cine Recreio, as greves dos funcionários da Força e Luz; a cidade que ficou moderna sem perceber; Homero Cortes Domingues, dono da casa

³⁴ “Admiradora de obras de arte e, em especial, da cerâmica de Marajó, jovem viúva compra uma cerâmica de objetos utilitários e a entrega a um talentoso artesão, para que desenvolva suas habilidades artísticas. Apaixonado pela patroa, o jovem desfaz seu namoro com uma moça da região. Alertada pelo pai da moça sobre o acontecido, a viúva, apesar de amá-lo secretamente, recusa o amor do ceramista.” (FUNARTE, 1997, p. 24).

³⁵ “Coronel Januário candidata-se a prefeito da cidade. Maria Fausta, afilhada do coronel, é cortejada por Galdino, acordeonista da região, mas namora João do Carmo às escondidas do pai. Durante a campanha eleitoral a moça desaparece. Após intensas buscas, Galdino a localiza, junto com seu namorado, em um esconderijo arrumado pelos padrinhos. O casal retorna e o coronel promove o casamento. Durante a festa percebe a ausência de Galdino, que havia partido. Segundo lenda da região, em certos dias, quem passa perto do canavial pode ouvi-lo tocando triste a sanfona, saudosos do amor da cabocla.” (FUNARTE, 1997, p. 24).

Carcacena; Agenor Cortes de Barros, que acreditou nos dois cineastas amadores; Adhemar Gonzaga, que lhe ensinou outra forma de fazer cinema e o induziu a praticar com maior proveito de seu aprendizado e o Movimento Verde e os modernistas Rosário Fusco e Henrique Resende que mesmo não tendo se relacionado diretamente, estavam na mesma cidade. Pode também ter sido ela, a cidade, e sua modernidade impercebida, na Força e Luz e nos intelectuais, que ofereceu o berço adequado para o nascimento de ambos, como a Salvador, dos anos de 1940 e 1950, ofereceria a Glauber Rocha, Jorge Amado, Dorival Caymmi, ao cineclubismo, à literatura e à poesia. É uma ambiência de criação que a cidade proporciona, em um determinado momento, um solo fértil para a emergência de novos movimentos, mesmo que estes possam não ter relação entre si. Pode-se dizer que o leque de escolhas possíveis foi bastante ampliado para esse menino do interior, curioso e perspicaz. Sem essas oportunidades, não haveria Mauro e nem um ciclo de cinema gestado ali, naquele momento.

2.3

Trajetos de cinema em Cataguases: encontros, relações e aprendizados

Ao se ter acesso às significativas ações desenvolvidas pelo/para o cinema e o audiovisual nos inícios dos séculos XX e XXI em Cataguases, pode-se fazer uma leitura ingênua de que entre 1930 e 2000 existiu um hiato cinematográfico na cidade, com exceção do festival de cinema em 1961, em que grandes expoentes do Cinema Novo estiveram presentes. Mas, ao se considerar o conceito de *habitus* que, segundo Bourdieu (2007b), trata-se de “sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2007b, p. 191); e de processos sociais que, de acordo com Elias (2006), referem-se “às transformações amplas, contínuas, de longa duração” (ELIAS, 2006, p. 27), compreende-se que o que aconteceu nesse período foram permanências refletidas em ações na tentativa de manter a cidade como referência em cinema nacional.

Quando Bourdieu (2007a) toma o saber como capital cultural, um saber incorporado, o saber pelo corpo, ele trata da naturalização dos processos culturais que transforma cultura em natureza. Elias (2001, p. 21) entende *habitus*

como uma segunda pele, uma segunda natureza, porque é um saber que passa a fazer parte da sua condição cultural. É difícil, por exemplo, deixar de fazer certas coisas que se aprendeu muito cedo e que se repetem, porque há um processo de naturalização. *Habitus*, para Bourdieu (2007b), é a expressão dessa natureza cultural, que está na origem do aprendizado das relações humanas, diz respeito às culturas, é naturalizado e automatizado. É o corpo que nas relações sociais se estrutura nos aprendizados institucionais, mas tem a possibilidade de se transformar, de modificar-se, por isso não é rígido e imutável. Com base nesses pressupostos, é possível questionar que há ressignificações e mudanças nos processos de aprendizado pelo e para o cinema em Cataguases, mas há também uma gênese, que se expressa em uma preocupação permanente com a formação.

Werneck (2009) explica que com a ida de Humberto Mauro para o Rio de Janeiro, Cataguases só voltou a fazer cinema na década de 1960 com a gravação do longa *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1967/70), de Paulo Bastos Martins, realizado pela produtora local, *Agedor*, do poeta Francisco Marcelo Cabral. Foi também nesse período, que Mauro Sérgio Fernandes, advogado, professor, jornalista, publicitário, escritor e poeta cataguasense, organizou na cidade, em 1961, o *Festival de Cinema Humberto Mauro*, para homenagear o cineasta. Segundo seu organizador, o Festival reuniu, além do próprio Humberto Mauro e sua esposa Bêbe, grandes representantes do cinema nacional, entre diretores, atores e críticos. Entre eles, Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Walter Lima Júnior (cineastas); Edla Van Steen, Liana Duval, Lola Brah e Helena Inês (atrizes); Alex Vianny, Ely Azeredo e Sérgio Augusto (críticos cinematográficos); Walter Pontes, Presidente da Federação de Cineclubes, o produtor de cinema Fernando Aguiar, o pintor Loio Pérsio e o fotógrafo Luiz Alfredo, da revista *O Cruzeiro*.

Segundo Mauro Sérgio (2019), quando eles e os amigos divulgaram no jornal da cidade que atores, atrizes, críticos e diretores cinematográficos estariam em Cataguases para homenagear Humberto Mauro foram desacreditados. E só ganharam credibilidade depois que “os grandes jornais do Rio e São Paulo noticiaram a realização do evento” (Mauro Sérgio Fernandes, organizador do Festival de Cinema Humberto Mauro, em 1961, entrevista, 2019).

Eu recortava as notícias dos jornais e colava todas elas no espelho do tradicional *Bar Elite*, que acabou se transformando em painel privilegiado de informações seguras e atualizadas. Aí então, a cidade virou festa e passou a fazer parte das conversas de todo mundo. (Mauro Sérgio, entrevista, 2019).

O Festival foi realizado no Cine-Cataguases, hoje Cine Teatro Edgar, edificação de grande valor cultural, histórico e arquitetônico. A trajetória recente do espaço de 999 lugares foi marcada por inúmeros descaminhos, que vão desde uma desapropriação inacabada, péssimas condições técnicas de funcionamento, até uma interdição pelo corpo de bombeiros, em 2013. Desde então, sua retomada, revitalização e recuperação como patrimônio da cidade passou a integrar a pauta de mobilização permanente de artistas, produtores e gestores de diversas instituições locais. A Prefeitura de Cataguases realizou sua compra definitiva em 2018, o que possibilitará articulações e estabelecimento de parcerias entre a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho (FOJB), o Polo Audiovisual e a Energisa para novos passos, necessários para restauração e revitalização do espaço, como proposto por Mônica Botelho na cerimônia de entrega do espaço para a cidade.

Historicamente, a cidade sempre teve uma relação intensa e afetiva com o Cine Teatro como lugar do encontro, do convívio social e do exercício de sua cidadania cultural e foi dele que o jovem cineasta baiano, Glauber Rocha, saiu entusiasmado, depois de assistir *Ganga Bruta*, durante o Festival.

Quando o Glauber viu os filmes do Mauro aqui no Festival em 1961, tem uma história que Mauro Sérgio pode te contar melhor do que eu, porque foi ele quem organizou essa noite em que o Glauber sumiu. Havia um baile no Clube Social, ali em cima do Cine Edgar, elegendo lá a *miss festival*, essas coisas de cidade do interior. E um baile dos anos 1960, era fantástico! Ninguém podia perder um baile em 1960! Então subiu todo mundo do festival, os críticos, o pessoal de Cataguases todo e o Glauber, não! Ele disse ao Mauro Sérgio, se eu não me engano, que queria rever o *Ganga Bruta*, um filme do Humberto Mauro. E aí o Mauro Sérgio pediu ao projetorista, e o Glauber ficou lá a noite inteira vendo o *Ganga Bruta*. Ele não subiu. Aí ele volta para o Rio e faz um longo artigo sobre o Humberto Mauro no suplemento dominical do Jornal do Brasil, que tinha uma característica fantástica, era dominical, mas saía aos sábados. E o Glauber faz um longo artigo, que depois seria alguma coisa como “temos que respeitar Mauro!” Eu reproduzo vários trechos desse artigo nesse meu livro. E ele falando que o Cinema Novo deve muito a Humberto Mauro. Mauro é o mais novo de nossos cineastas! Mauro já estava com quase 70 anos. E depois, este artigo serviu como embrião do grande livro do Glauber sobre o cinema que é o *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

Ronaldo Werneck, em mais uma contribuição para esta pesquisa, cedeu uma foto registrada no Hotel Cataguases, durante o Festival, e chamou atenção para a posição em que se encontram: “Todos olham para a câmera, Glauber fixa atentamente o seu olhar em Humberto Mauro” (Ronaldo Werneck, entrevista

2018). Pode-se dizer assim que o cineasta do Cinema Novo já dava sinais de sua preocupação em narrar a história do cinema brasileiro.



Figura 4: Festival de Cinema Humberto Mauro. A partir da esquerda: Alex Viany, Matheus Collaço, Ely Azeredo, Lola Brah, Humberto Mauro, Edla Van Steen, Loio Pérsio, Liana Duval, Helena Ignez, José Carlos Monteiro, Walter Lima Jr, Sérgio Augusto e Glauber Rocha.

Fonte: Foto cedida por Ronaldo Werneck.

Para Mauro Sérgio Fernandes,

Humberto Mauro caíra em total esquecimento e sua glória somente se acendeu e foi valorizada e difundida a partir do Festival de 1961. Porque a partir do nosso Festival, Glauber, como líder do movimento a favor do Cinema Novo, iniciou forte movimento de ressurreição da obra de Mauro, com a colaboração do valente Alex Viany. (Mauro Sérgio Fernandes, entrevista, 2019).

Considera o artigo publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*³⁶, no qual Glauber Rocha declara ter participado da homenagem de Cataguases a Humberto Mauro, a prova definitiva e incontestada da real relevância do Festival de 1961 no contexto da história do cinema brasileiro. “Afinal, a genialidade de Glauber é reconhecida e cantada em prosa e verso no mundo inteiro” (Mauro Sérgio Fernandes, entrevista, 2019).

³⁶ E reproduzido em publicação realizada pela Cosac & Naify, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

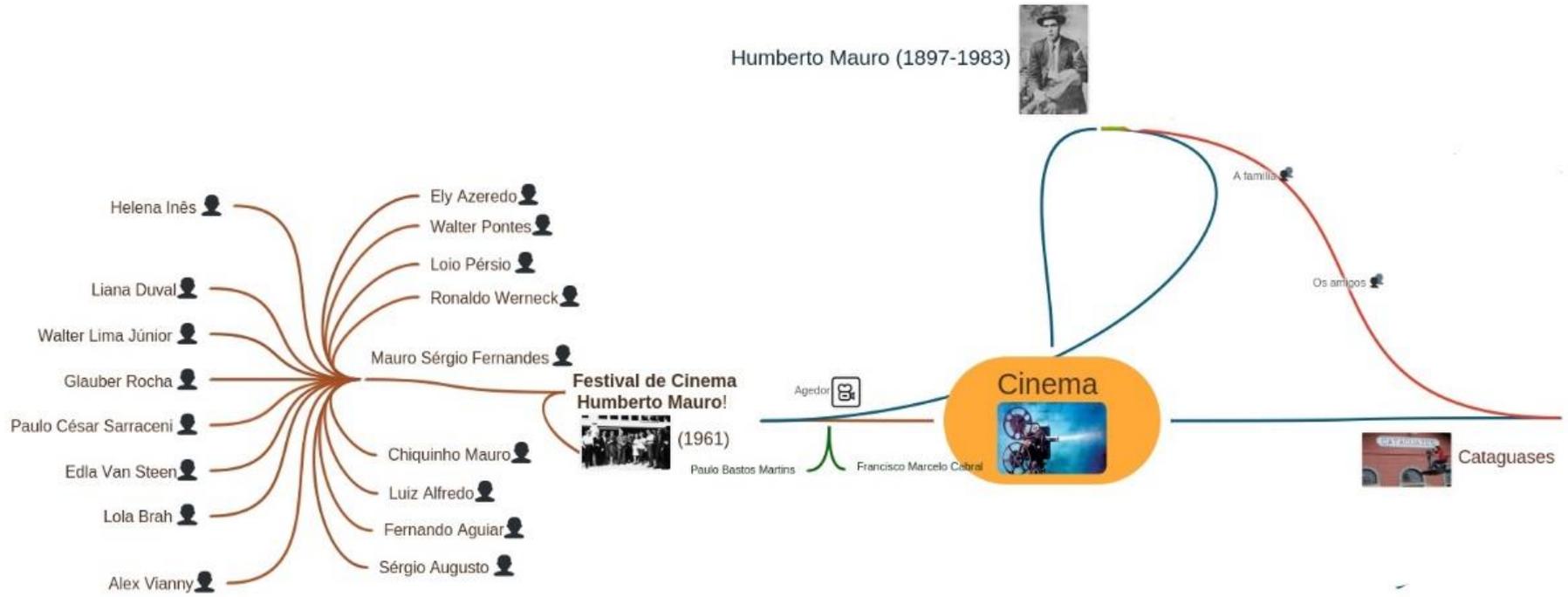


Figura 5: Quadro Figuracional 1961.
 Fonte: Elaborada pela autora a partir dos dados de pesquisa.

Cabe assinalar, com base em Elias (1994, p. 17), a importância de Mauro Sérgio Fernandes para as relações interdependentes e para as permanências em relação a sétima arte em Cataguases, como um dos nós que ligam o Ciclo de Cinema em Cataguases e o Polo Audiovisual (Figura 5). Existe uma interdependência das funções individuais que se vinculam ininterruptamente, formando longas cadeias de atos. Assim, cada pessoa é um elo nas cadeias que as ligam a outras. Na época do Festival, Mauro Sérgio teve contato não só com Humberto Mauro, mas com outras pessoas que viveram o Ciclo, como Chiquinho Mauro, seu irmão, e Homero Cortes e Agenor de Barros, os financiadores.

Em uma outra perspectiva, pode-se dizer que o Festival, a homenagem a Mauro, só foi possível pelo surgimento do cinema moderno no Brasil, o cinema reflexivo, com cineastas que produziram história ao pensar sobre o que estavam fazendo: o Cinema Novo. Para Santos (1995, p. 12), os cinemanovistas são responsáveis por um movimento que contou com produção de livros, artigos e cinematografia constante, obtiveram sucesso de crítica e criaram uma incipiente indústria cinematográfica no país incluindo-a entre as mais importantes do mundo. Montaram laboratórios cinematográficos e formaram mão de obra especializada, uns ajudando os outros, além de desenvolverem uma linha de pesquisa de linguagem cinematográfica que passou a influenciar, positiva ou negativamente, toda a produção cinematográfica feita no Brasil após os anos 60.

O Festival, assim como as demais comemorações a Mauro que viriam em seguida, são espaços de rememoração, de memória, uma vez que todo o reconhecimento de sua trajetória e de sua produção passaram a constituir a história do cinema brasileiro. Em 1997, quando Humberto Mauro completaria 100 anos, lhe foi prestada nova homenagem no Cine Teatro Edgar, que reuniu mais uma vez pessoas ligadas ao cinema nacional, inclusive o ministro da cultura Francisco Weffort. Foi nesse momento que começou a surgir a ideia de um outro festival de cinema, o Cineport. Certamente tanto o que Mauro realizou, como as narrativas sobre o que foi realizado, inserem Cataguases no cenário historiográfico do cinema brasileiro. O desenvolvimento dessa argumentação, aliada às que tratam das condições sócio históricas que contribuem para o entendimento de como se configurou, dentro das políticas públicas nacionais, um polo audiovisual na Zona da Mata de Minas Gerais, compõem o próximo capítulo.

3

A constituição e a configuração do Polo Audiovisual: cultura, conjunturas políticas e conexões

Ao localizar Cataguases no cenário político nacional da cultura e do audiovisual, apresenta-se neste capítulo a memória, a história e as relações que se estabeleceram para que fossem possíveis a implementação e a permanência do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais por quase 10 anos. Para isso, além da leitura de teses, de notícias publicadas em diferentes sites, inclusive na página do Polo, contou-se também com a contribuição, por meio de entrevistas, de pessoas que tiveram/têm papel importante nessa configuração. O quadro a seguir apresenta o perfil desses interlocutores.

Quadro 2 – Entrevistados durante a pesquisa

	Entrevistados	Papéis no Polo e na cidade
1	Mauro Sérgio Fernandes 82 anos	Advogado, professor, jornalista, publicitário, escritor e poeta, organizou na cidade, em 1961, o <i>Festival de Cinema Humberto Mauro</i> , para homenagear o cineasta.
2	Ronaldo Werneck 76 anos	Poeta, amigo e grande conhecedor da história de Humberto Mauro. Idealizou e foi o principal mentor do Centro Cultural Humberto Mauro, do Memorial Humberto Mauro e do Cineport.
3	Henrique Frade 68 anos	Fotógrafo, cineasta e gestor cultural. Foi diretor de cultura na cidade no período das reformas dos espaços que hoje abrigam o Ponto de Interação nas Artes e a Biblioteca Municipal na Chácara Dona Catarina. Foi um dos idealizadores do Cineport.
4	César Piva 60 anos	Diretor executivo do Polo Audiovisual e Gestor Cultural da Fábrica do Futuro. Articula e aproxima instituições e pessoas envolvidas com a cultura na área de abrangência do Polo.
5	Luiz Leitão 53 anos	Consultor pedagógico da Escola Animada e da Rede Cineclube. Professor de História. Mobilizador cultural especialmente nas ações que envolvem os cineclubes nas escolas.
6	Marco Andrade 52 anos	Coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro e do Museu da Energisa. Ator, palhaço, escritor, diretor, roteirista. Criador do <i>Festival de Palhaços de Cataguases</i> .
7	Djalma Dutra 39 anos	Coordenador administrativo responsável pela gestão financeira e infraestrutura do Polo Audiovisual, do Instituto Cidade de Cataguases e da Fábrica do Futuro. Auxilia especialmente gestores culturais iniciantes na captação de recursos e prestação de contas.
8	Karina Potira 37 anos	Assistente de produção. Gestora cultural na Fundação Simão José Silva (FSJS).

	Entrevistados	Papéis no Polo e na cidade
9	Juliano Braz 35 anos	Coordenador da equipe técnica do Ponto de Interação nas Artes, está envolvido nas ações desde sua criação. Participou de grande parte das formações oferecidas no Polo. Conhecedor das especificidades de maquinaria e elétrica, capacita agentes locais para trabalharem nos filmes.
10	Gustavo Baldez 34 anos	Assessor de comunicação e multimídia do Polo Audiovisual, do Instituto Cidade de Cataguases e da Fábrica do Futuro. Além dos <i>layouts</i> para as atividades dessas instituições, cria a arte de divulgação de diferentes projetos culturais na cidade.
11	Babi Piva 33 anos	Produtora. Faz a mediação entre as equipes que vêm de fora para realização dos filmes e as pessoas da cidade.
12	Renatta Barbosa 31 anos	Atua especialmente nos filmes de animação. Jornalista, desenhista, atriz, professora, escritora, cineasta. Criadora do projeto <i>Minha Escola é um Set</i> .

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados de pesquisa.

3.1

O cinema e o audiovisual em Cataguases no século XXI

A análise dos documentos³⁷ e as entrevistas realizadas para este trabalho mostraram que, desde a última década do século XX, Cataguases começou a se organizar à procura de uma nova vocação econômica. Um estudo desenvolvido pelo Sebrae/MG³⁸ nesse período, frequentemente citado pelos entrevistados nesta pesquisa, mostrou que a indústria, motor principal da economia local, entraria em declínio e sugeria que a cultura poderia ser a principal fonte de renda no futuro. Diante disso, lideranças governamentais, culturais, educacionais, empresariais e comerciais começaram a se organizar para pensar a nova economia. O professor de História e consultor pedagógico da

³⁷ Os documentos a que tive acesso em minha pesquisa foram: MR Vídeo: Programa Humberto Mauro de Cultura e Cidadania. Videocassete (40min.): VHS. (2002); Agenda Estratégica de Implementação do Polo de Audiovisual de Cataguases e Região (2010); Relatório Oremi (2010); Relatório Missão Internacional Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais (2012); Relatório Missão Recife/PE Polo Audiovisual da Zona da Mata (2013); LEI Nº 4.076/2013; Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais: análise de cenários e agenda estratégica para 2016 (2013); Projeto de implantação do Campus Avançado de Cataguases, do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais (2014); Plano de Desenvolvimento do Arranjo Produtivo Local (APL) da Zona da Mata/MG (2014); Ata de fundação, aprovação do Estatuto Social, eleição e posse da Diretoria e do Conselho Fiscal da Agência de Desenvolvimento, do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais (2014); Estatuto Social da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona Da Mata de Minas Gerais (2014); Polo Audiovisual da Zona da Mata de MG: design para identidade territorial aplicado em programa de desenvolvimento local e inovação social (2014); Relatório 2014 do Estúdio Escola Fábrica do Futuro (2014); Relatório 2015-2016 do Projeto Usina Criativa de Cinema (2016).

³⁸ Esse documento foi citado em quatro entrevistas, mas não foi possível encontrá-lo. Segundo Marco Antônio Mendonça, analista técnico do Sebrae/MG, o estudo foi realizado em 1996, mas eles não o possuem mais.

Escola Animada, uma das ações de formação do Polo, tratou do tema em seu depoimento.

(...) então eu tinha certo que minha vida estava resolvida e aí, em 1999/2000, eu estava no auge. Estava dando aula em um curso universitário, terminando uma pós-graduação. Estava tudo correndo muito bem. Só que o mundo veio mudando, e em 1999 teve uma reunião do Sebrae em que foi apresentada uma pesquisa que tinham feito sobre vocação. Estava surgindo o termo “economia da cultura” em 2000, mais ou menos. O professor Alcino me falou: “ah, Luiz, as Faculdades Integradas de Cataguases (FIC) têm que ir, você podia ir representando ou o Colégio Cataguases ou as FIC”. E eu fui à reunião. Para te falar a verdade, eu não entendi direito o que eles estavam propondo. Achei que estavam perdendo até um pouco de tempo. Não me seduziram nesse primeiro encontro. Achei uma coisa sem pé nem cabeça. Só que, quando foi em 2001, o mesmo professor Alcino, ainda pela FIC, me convida para ir em uma outra reunião. Era o início de uma conversa de se pensar alguma coisa como: em que Cataguases poderia se reinventar em termos de economia para o século XXI? Só que era tudo muito novo, impalpável para as pessoas de Cataguases. Mesmo para as lideranças que estavam ali. Acho que saiu todo mundo assim: “ah, sei lá, economia da cultura?!” (Luiz Leitão, consultor pedagógico da Escola Animada e da Rede Cineclube, entrevista, 2018).

Nessa perspectiva, a gestão municipal da época, baseada no prognóstico de que a cultura seria o futuro da economia cataguasense, convidou uma produtora de Belo Horizonte que associava cultura, comunicação e transformação, para realizar uma análise do que seria, no âmbito da cultura, a esfera a ser potencializada. Esse trabalho inicial, feito em 2001, envolveu duas empresas, a *Rede Comunicação e Marketing*, liderada pelo jornalista Américo Antunes, e a produtora *Paralelo 3*, dirigida pelo gestor cultural Cesar Piva. Ambas tinham trajetórias e experiências em diferentes cidades: haviam trabalhado na elaboração do orçamento participativo da cultura em Belo Horizonte, em Itabira, no centenário de Drummond, em Diamantina, na campanha de tombamento da cidade como patrimônio mundial da humanidade, em Poços de Caldas, no Circuito das Águas e no Rio de Janeiro com trabalhos ligados ao Terceiro Setor, na Unesco.

César Piva ressaltou em seu depoimento que o ambiente encontrado em Cataguases era muito interessante e diferente de tudo o que tinham visto, e que por isso apostaram na história da cidade e propuseram um projeto de longo prazo. Planejamento que, segundo afirma, mudou muito pouco ao longo dos anos.

Tinha duas coisas que nos moviam. Primeiro a força e o interesse da turma, a sua disposição. Segundo, tinha um desejo de fazer uma coisa de longo prazo. Todo mundo estava

cansado de fazer coisas que não tinham continuidade, que paravam no meio do caminho. Isso era uma angústia generalizada. Queriam superar essa descontinuidade. (César Piva, diretor executivo do Polo e gestor da Fábrica do Futuro, entrevista, 2018).

Existia, também, um incômodo com o “peso” do legado cultural:

As pessoas falavam: “nossa! a gente tem um legado tão forte e não sabe aproveitar! E como não sabemos aproveitar, passamos até a não desejar. Isso é pesado pra gente, a gente não quer ficar vivendo só do passado. Esse negócio de Modernismo, esse negócio de Humberto Mauro é muito bacana, mas como é que isso vai nos ajudar para frente?” Sobre esse incômodo a gente falou: “está aí a chave!” (César Piva, entrevista, 2018).

Entre tudo que surgiu após a apresentação do diagnóstico da produtora, assim como a tendência prevista pela pesquisa realizada pelo Sebrae anteriormente, de que a economia da cidade tenderia a esmorecer nos anos que viriam, a pergunta que instigava era: como é que se faz uma indústria nova? A cidade já possuía as indústrias de energia, de tecido e da mineração, consolidadas no século XX, e uma economia que pulsou com essa indústria, mas deveria haver agora outra mola propulsora do desenvolvimento local. Era necessário pensar e construir uma indústria nova. Gustavo Baldez, professor e assessor de comunicação e multimídia do Polo, e César Piva explicaram como isso aconteceu:

A gente sempre entendeu que Cataguases ia ter um momento de derrocada da indústria tradicional. A indústria têxtil, por exemplo. Já em 2004, 2005 você tinha sinais de que ela estava perdendo perna. Hoje a realidade da indústria de energia é outra, mas naquela época também se imaginava que ela estava em declínio. Não falo institucionalmente, mas a impressão que eu tinha e algumas pessoas tinham é que ela iria para o Rio de Janeiro ou para outra cidade maior. A gente não imaginava que eles iriam construir dois prédios, fazer um investimento de 70 milhões e trazer todo mundo pra cá. E a gente pensou assim, pera aí! Essa indústria vai sair, uma outra tem que entrar. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

Já se falava, nessa época, na indústria do turismo cultural, a indústria da cultura. Não tinha esses nomes, não tinha economia criativa, não tinha nada. Talvez economia da cultura a gente falasse. E a gente vinha participando de fóruns nacionais e internacionais, especialmente da Unesco, com muita orientação para isso. Os livros da Unesco, os fóruns internacionais, a Agenda 21 da Cultura, tudo apontava para isso. A gente seguiu a Agenda 21 da Cultura que foi formulada no início da década de 90, e reformulada em um evento em Barcelona, em 2004. Tinha um pensamento mundial, tinha uma elaboração mundial e o Brasil participava dessa elaboração nos fóruns que apontavam para a Agenda 21 da Cultura. Então a gente aplicou a Agenda 21 da Cultura aqui na prática. (César Piva, entrevista, 2018).

Foi formado, para isso, um grupo de interesse engajado com a causa da cultura. Pessoas que entendiam que não poderiam abarcar todos os segmentos culturais e que, assim sendo, deveriam fazer algumas escolhas.

Então vamos fazer escolhas. Por que que a gente não faz escolhas? Então foi uma tensão forte porque como é que faz escolhas? Nós temos toda a liberdade do mundo de fazer escolha. Por que não?! Nós não somos governo. Nós somos um grupo supra partidário, supra instituições, envolve o governo também, mas não são do governo, tem fundações do terceiro setor, tem iniciativa privada, agência de desenvolvimento, faculdades. O grupo está organizado? Quer fazer alguma coisa? Quer achar uma causa? Então pode fazer escolhas. (César Piva, entrevista, 2018).

Foi nessa profusão de ideias e questionamentos que se percebeu que a veia cultural tendia para o cinema e se entendeu que o legado era a história de Humberto Mauro. Identificaram o cinema como uma arte do século XX, uma indústria do século XX. E a “indústria nova” a ser implementada não seria o cinema, seria o audiovisual, o cinema expandido, as tecnologias e as mídias digitais.

E foi aí que surgiu a missão desse grupo. Nós vamos fazer uma escolha, o carro chefe dessa nova indústria que nós vamos implantar, dessa nova economia que nós vamos diversificar na região vai ser o audiovisual. Vamos aproveitar a marca do Humberto Mauro, que está fincada aqui nessa cidade e vamos alavancar essa nova indústria. (César Piva, entrevista, 2018).

Com esse propósito as instituições culturais da cidade começam a se articular. A FOJB, criada em 1987, com capital proveniente das empresas que então formavam o braço de energia elétrica do antigo Sistema Força e Luz Cataguazes-Leopoldina, hoje Energisa, já possuía um histórico de realizações de interesse público e social com diferentes ações de incentivo à cultura em Cataguases, e nesse período aumentou sua atuação ao restaurar lugares públicos históricos e desenvolver projetos de natureza sociocultural. (BOTELHO, 2017, s/p).

Henrique Frade, fotógrafo, cineasta e gestor cultural, contou que nesse período já havia conversado com Mônica Botelho, presidente da FOJB e diretora presidente do Polo, sobre a possibilidade de se realizar um festival de cinema em Cataguases e que ela concordara, mas ponderara que para isso precisariam preparar a cidade.

Aí foi feito um acordo com a prefeitura, que transferiu a Chácara Dona Catarina e o antigo Centro das Tradições Mineiras (CTM) para a Fundação Ormeo, nessa época eu ainda era o diretor de cultura da Prefeitura Municipal de Cataguases. Aí nós fomos para Belo Horizonte, conseguimos recursos para fazer as coisas. A Chácara e o CTM foram reformados no mesmo ano. (Henrique Frade, entrevista, 2018).

Segundo texto publicado no site da FOJB, assinado por sua presidente, a restauração da Chácara Dona Catarina foi finalizada no ano 2000 e se tornou um museu³⁹, que foi palco de exposições de Antonio Maia, Amilcar de Castro, Sonia Ebling, Dnar Rocha, Antônio Poteiro, Artur Pereira, Mestre Ribeiro, além de vários artistas cataguasenses e da região. Abrigou ainda as duas edições do Salão Cataguazes-Leopoldina de Artes Visuais e grandes exposições iconográficas, como a dos 100 Anos de Carmen Santos, Os 100 Anos da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina e Cataguases Século XX. “As obras de restauração na Chácara proporcionaram também a abertura e entrega à população de uma nova e ampla praça” (BOTELHO, 2017, s/p).



Figura 6: Chácara Dona Catarina.
Fonte: Site Cataguases Arte⁴⁰

Outra reforma importante, nesse mesmo ano, foi a da antiga Caixa D'água Municipal, que foi transformada no Centro das Tradições Mineiras onde “centenas de jovens e crianças das comunidades periféricas da cidade foram formados em dança, teatro, música por meio do Projeto Café com Pão Arte ConFusão” (Botelho, 2017, s/p), entre os anos 2000 e 2012. Nesse espaço, hoje denominado Ponto de Interação nas Artes (Pina), é onde se concentram as

³⁹ A Chácara Dona Catarina passou novamente a ser responsabilidade da prefeitura municipal em 2010, e hoje abriga a biblioteca pública e a secretaria de cultura.

⁴⁰ Disponível em: < <http://cataguasesarte.blogspot.com/>> Acesso em 18 mar. 2019.

residências criativas e laboratórios do projeto Estúdio Escola Fábrica do Futuro, que integram o Polo Audiovisual.



Figura 7: Ponto de Interação nas Artes

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁴¹

Ainda na perspectiva de preparar a cidade para abrigar um festival de cinema, foi realizada a reforma do prédio que abrigou o Cine Machado. “Aí eu me lembro que eu e a Mônica falamos: ‘ah podíamos comprar a coisa, podia fazer uma reforma’. E aí aquilo evoluiu, fizemos uma parceria com a Fundação Simão⁴². Depois disso dissemos: ‘vamos fazer um centro cultural para a gente ter um cinema’”. (Henrique Frade, entrevista, 2018). Assim, em 2002, foi inaugurado o Centro Cultural Humberto Mauro. Ronaldo Werneck, referência no trabalho e biografia de Humberto Mauro, foi um dos que mais contribuíram com sua elaboração. Desde a juventude, na década de 1970, pesquisa e estuda a obra e a vida de Humberto Mauro. Os textos que escreveu, os depoimentos, palestras e entrevistas que deu ao longo dos anos foram primordiais para a estruturação do espaço ao lado de Henrique Frade e Mônica Botelho.

Quando eu trabalhei com a Mônica Botelho, uma coisa que eu falava com ela, que é um absurdo Cataguases ter um Centro Cultural Eva Nil, que foi atriz de um filme do Mauro, e lá dentro ter uma sala de vídeo Humberto Mauro, em que não dá para ouvir nada, que é um barulho horroroso. Vamos fazer alguma coisa! E aí foi quando a Força e Luz, na época, e depois a Energisa, adquiriu ali, aquela parte onde era o cinema do Nelo, e criou-se o Centro Cultural Humberto Mauro.

⁴¹ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 22 jan 2019.

⁴² Fundação Simão José Silva, instituição cultural mantida por empresa de mineração que tem como meta potencializar os talentos culturais e esportivos locais, garantir o acesso da população a shows e espetáculos de qualidade, independentemente de sua condição social e econômica, e propiciar a ampliação das trocas e intercâmbios culturais. (Site da FSJS).

A ideia era fazer um centro cultural e eu falei: “Mônica, tem que ser Humberto Mauro!” E dito e feito. Foi inaugurado em 2002, como Centro Cultural Humberto Mauro. Mas eu não fui o mentor. A ideia foi da Mônica, eu fazia os textos. Eu, ela e o Henrique Frade. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

Botelho (2017) destaca que as dependências do Centro Cultural contam com modernas instalações que abrigam a Galeria Zequinha Mauro, espaço de exposições voltado para a fotografia e manifestações audiovisuais e a Sala Paulo Cezar Saraceni, com capacidade para 280 pessoas.

A Galeria foi aberta com mostra fotográfica do próprio Zequinha Mauro, e nos anos seguintes por ali passaram exposições de grandes fotógrafos: do pioneirismo de Pedro Comello a artistas contemporâneos como Evgen Bavcar, Mariângela Chiari, Rogério de Assis, Rogério Medeiros, Walter Carvalho. O cineteatro, por sua vez, recebeu vários shows musicais de renomados artistas do cenário nacional – de Guinga a Yamandu Costa, de Maria Alcina a Maria Lúcia Godoy, de Elton Medeiros a Hamilton de Hollanda –, palestras com escritores do porte de Alcione Araújo, Luis Fernando Veríssimo, Marina Colasanti, Zuenir Ventura e um grande número de peças teatrais e de dança contemporânea, além da exibição de filmes de várias nacionalidades. (BOTELHO, 2017, s/p).



Figura 8: Galeria Zequinha Mauro - Centro Cultural Humberto Mauro
Fonte: Site da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho⁴³

Além das reformas, no ano de 2002, foram inauguradas duas novas obras de arte a céu aberto. O Monumento a Humberto Mauro, escultura de grandes dimensões criada por Amilcar de Castro, instalada na avenida cujo nome homenageia o cineasta. E a escultura Violeta, de Sonia Ebling, na Praça da Chácara Dona Catarina, escolhida em processo de votação popular promovido pela FOJB.

⁴³ Disponível em: < <http://www.fundacaormeo.org.br/espacos/centro-cultural-humberto-mauro/>>
Acesso em 24 jan. 2019.



Figura 9: Monumento a Humberto Mauro, de Amilcar de Castro.
Fonte: Portal Minas Gerais⁴⁴



Figura 10: Escultura Violeta, de Sônia Ebling.
Fonte: Site Pátria Mineira⁴⁵

Essas iniciativas começaram a chamar a atenção dos cataguasenses, especialmente dos mais jovens, que ainda não conheciam o trabalho de Humberto Mauro. Djalma Dutra, coordenador administrativo, responsável pela

⁴⁴ Disponível em: < <http://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/portal>> Acesso em 24 jan. 2019.

⁴⁵ Disponível em: < http://www.patriamineira.com.br/imprimir_noticia.php?id_noticia=1915> Acesso em 24 jan. 2019.

gestão financeira e infraestrutura do Polo, explicou que foi nesse período que começou a se interessar pelo cineasta.

Eu fiquei sabendo mesmo sobre Humberto Mauro foi quando a Fundação Ormeo colocou na Avenida Humberto Mauro aquele Portal. Aí a gente começou a perguntar o porquê daquilo. Foi uma iniciativa de várias empresas e fundações na cidade que começaram a abordar esse assunto. Uma restaurando a Praça, a outra fazendo o Centro Cultural Humberto Mauro, o Memorial Humberto Mauro, a Praça Simão, o CTM, uma série de coisas acontecendo, o próprio Centro Cultural Humberto Mauro, que era o antigo cinema Machado. E aí a gente começa a se perguntar: “o que está acontecendo?” Na época que foi de 1998 a 2002 eu estava com 18 para 21 anos aproximadamente. Então assim, poxa! Por quê? O que é isso?! Foi esse primeiro momento que me marcou e me chamou mesmo a atenção para Humberto Mauro. (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

Em meio a todo esse investimento no patrimônio cultural, liderado por Mônica Botelho, no dia da inauguração do Centro Cultural Humberto Mauro, em 30 de abril 2002, foi apresentado publicamente o *Programa Humberto Mauro de Cultura e Cidadania*, vídeo criado por cineastas e produtores de Minas Gerais, conteúdo as diretrizes iniciais para um *Plano de 20 anos (2002-2022)* de cultura e desenvolvimento, assinado pelas principais instituições locais envolvidas: a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, sob os auspícios da Força e Luz Cataguases-Leopoldina, atual Energisa; o Instituto Francisca de Souza Peixoto, ligado a Companhia Industrial Cataguases; a Fundação Cataguases, atual FSJS, pertencente ao Grupo Bauminas; a Prefeitura Municipal de Cataguases e a Adecat – Agência de Desenvolvimento de Cataguases, ligada ao Sebrae/MG.⁴⁶ Esse momento foi marcado também pelo lançamento da *Carta de Cataguases*, um plano diretor para o setor audiovisual de Minas Gerais, elaborado, dias antes, em um fórum que reuniu na cidade dezenas de artistas, cineastas e produtores do setor.⁴⁷

Em 2003, após intensa agenda local com reuniões, *workshops* e seminários que aprimoraram a ideia do *Plano de 20 anos*, viagens de reconhecimento a projetos similares em outras regiões do país, já articulados com as principais lideranças culturais, educacionais e empresariais de Cataguases e região, funda-se o Instituto Cidade de Cataguases (ICC), espécie de pedra fundamental da rede de cooperação que irá dar sustentação de longo prazo aos projetos. A primeira gestão do ICC foi presidida por Marcelo Peixoto,

⁴⁶ Informações obtidas em documento interno - Estatuto Social da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona Da Mata de Minas Gerais, criado em 2014, assinado pela diretora presidente Mônica Perez Botelho

⁴⁷ Informações obtidas em documento interno - MR Vídeo: Programa Humberto Mauro de Cultura e Cidadania. Videocassete (40min.): VHS. 2002.

do Instituto Francisca de Souza Peixoto, tendo como vice-presidente Monica Botelho, da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho.

Depois vem o Américo Antunes e a criação do ICC (...). E foi quando foi falado de uma ação coletiva. O Américo Antunes, que é de Belo Horizonte, indica o César para vir para Cataguases, coordenar o ICC. Quando ele chega, quando é feita uma reunião e convoca todo mundo, eu não fui. E o César apresentou a proposta dele, aqui em Cataguases. Ele já estava vindo pra cá. O Sérgio, que era diretor do Colégio Cataguases, é quem foi. Aí, no outro dia, ele falou: "oh, Luiz eu te convidei para ir e você não foi. Eu conheci um cara lá que você tem que conhecer. Você tem que ver a cabeça que ele tem." (Luiz Leitão, entrevista, 2018).

Assim como acontece com Marcelo Peixoto e Mônica Botelho, a atuação de César Piva e a fundação do ICC foram fundamentais nessa conjuntura. O Instituto Francisca de Souza Peixoto ocupa, nesse período, lugar de destaque na cidade, realizando e promovendo, desde 1999, dezenas de projetos em diversas áreas da cultura, educação e meio ambiente. Marco Andrade, ator, palhaço, escritor, diretor, roteirista e coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro, e Juliano Braz, responsável pelo trabalho com maquinaria e elétrica de grande parte dos filmes gravados no Polo, e coordenador da equipe técnica do Ponto de Interação nas Artes ressaltaram em seus depoimentos como isso aconteceu.

Começa tudo a surgir no Instituto Cidade de Cataguases. O César veio de Belo Horizonte, começou com um trabalho no Instituto Chica Peixoto (IFSP) também, e as fundações se uniram de certa forma, né? Para poder fazer isso acontecer. Acho que isso que foi bacana. Isso não foi uma ação de uma pessoa só. Foi uma ação coletiva, mas os protagonistas se repetiam. A Mônica muito envolvida com a cultura e muito antenada com o que estava acontecendo lá fora. Você imagina?! Ela veio de Nova York para cá! Então o que ela via de mundo ela tentava emplacar aqui, né?! Então começa-se a pensar cinema. (Marco Andrade, coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro, entrevista, 2018).

E eu acho que Cataguases tem muito disso também, de receber muito bem as pessoas e isso acaba agregando muito. Até para o Polo ser criado, o César não é daqui, ele veio para cá. A cidade o recebeu muito bem. E o César teve um pensamento muito bacana porque ele conseguiu agregar todo mundo no processo. Desde eu, que sou um cara que nós nos encontramos na rua uma vez, até o pessoal das empresas e prefeituras (Juliano Braz, responsável por maquinaria e elétrica e coordenador da equipe técnica do Ponto de Interação nas Artes, entrevista, 2018).

O ICC iniciou suas atividades a partir de 2004, tendo como principal objetivo a implantação do *Programa de Cultura e Desenvolvimento Local* e para isso passou a realizar diferentes ações de formação, como os Fóruns da Fábrica

do Futuro; o Fórum do Audiovisual de Minas Gerais; o Projeto Escola de Cidadania; o Projeto Amigos do Futuro; e o Programa Arquitetura Pública. “Ações que, junto a oficinas temáticas, diagnósticos e prognósticos locais, reuniram em torno do Programa, ao longo de dois anos, as principais lideranças culturais, sociais, políticas e empresariais da cidade de Cataguases.” (PIVA, 2006, s/p).

As quatro instituições culturais mais importantes da cidade⁴⁸ iniciaram então a retomada da origem cinematográfica iniciada por Humberto Mauro, e a transformação da cidade em referência na produção cultural e audiovisual. O legado do cineasta se fez presente nas decisões tomadas em relação ao desenvolvimento da cidade e à escolha da cultura como um dos pilares da economia local. As condições e possibilidades que viabilizaram essa escolha, estão relacionadas com as trajetórias e aprendizados intergeracionais. Estão ligadas às relações familiares, às amizades, às articulações para a celebração do centenário de Mauro em 1997, ao festival em sua homenagem em 1961, à realização de um filme entre 1967/70 e ao Ciclo de Cinema na década de 1920. Essa rede de pessoas diferentes, com formações diferentes, vindas de lugares diferentes, encontrou em Cataguases um ponto em comum que configurou outras redes, agregando outras pessoas em torno do cinema.

Tudo isso contribuiu para que, em junho de 2005, fossem realizadas em Cataguases as duas iniciativas estruturadoras do *Programa de Cultura e Desenvolvimento Local*. De um lado, o Cineport, realizado pela FOJB, por outro, a *Fábrica do Futuro – Incubadora Cultural e Novas Tecnologias*, liderada pelo ICC. Esses dois projetos inaugurais e estruturantes contribuíram para a materialização de duas metas do *Plano de 20 anos*: o desenvolvimento de uma experiência social capaz de contribuir com a elaboração de políticas públicas de cultura, tendo a Fábrica do Futuro como articuladora de ações estratégicas de formação da juventude local, e a criação de condições para implantar na cidade e região um polo de economia criativa⁴⁹. O Cineport daria início às relações com o mercado do cinema nacional e internacional. Estas ações articulam-se com iniciativas da Unesco, registradas no documento sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2007), que defendem entre outras, articulações de políticas públicas que visem transformar a cultura em bem simbólico gerador de renda. Entre seus objetivos estava o de reafirmar a

⁴⁸ Fundação Ormeo Junqueira Botelho, Instituto Cidade de Cataguases, Instituto Francisca de Souza Peixoto e Fundação Simão José Silva.

⁴⁹ Informações obtidas em documento interno - MR Vídeo: Programa Humberto Mauro de Cultura e Cidadania. Videocassete (40min.): VHS. 2002.

importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento e encorajar as ações empreendidas para que se reconhecesse o autêntico valor desse vínculo.

Esse contexto, capitaneado por lideranças locais e reforçado por políticas nacionais integradas à globalização, contribuiu para que a vontade, de há muito tempo, realizar um festival de cinema em Cataguases, se concretizasse. Henrique Frade lembra de sua origem com indisfarçável orgulho.

O Cineport começou em 1997 comigo, o André Mauro e o ministro Weffort, no centenário do Humberto Mauro. Falamos: “vamos fazer um festival de cinema em Cataguases?” E aí, eu por ser português, falei: “ah vamos fazer um festival de Língua Portuguesa”. (Henrique Frade, entrevista, 2018).



Figura 11: Cartaz de divulgação do Cineport.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁵⁰

O Festival foi tão relevante que Ronaldo Werneck o define como marco fundador do Polo Audiovisual.

Desde o festival do centenário do Humberto Mauro, em 1997, que havia a ideia de se fazer um festival de cinema aqui em Cataguases e aí depois, com a vinda da Mônica, tudo se concretizou. O Cineport foi muito disso aí. Aliás, este nome foi eu quem dei. O Cineport foi uma espécie de embrião do Polo. Foi o que detonou tudo. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

Segundo Botelho (2017), a ideia de um festival de cinema

foi sendo repensada e seu formato desenhando-se aos poucos, até que se estruturasse como um grande festival que congregasse as cinematografias dos países que têm o português como língua oficial. A Fundação fez desse projeto um ponto prioritário entre suas múltiplas atividades. O nome? Cineport - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa. O cinema e a língua portuguesa, duas linhas mestras, duas vertentes básicas quando se fala em

⁵⁰ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 24 jan 2019.

Cataguases – tradição vinda da modernista Revista Verde, editada nos anos 1920, e da cinematografia de Humberto Mauro – e que acabou por se fundir num só evento fundador, voltado para imagens de um cinema que se expressa em língua portuguesa. (BOTELHO, 2017, s/p).

Além da estreia em Cataguases, o Cineport aconteceu mais cinco vezes: uma vez em Portugal, na cidade de Lagos, e as quatro outras em João Pessoa, na Paraíba, por a cidade estar localizada em área de concessão da Energisa, patrocinadora do Festival.

De forma simultânea à realização do Cineport, às ações da Fábrica do Futuro, à organização de um *Plano Diretor Participativo* nas cidades de Cataguases, Muriaé e Leopoldina, que envolveu o ICC, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Unesco, e das variadas oficinas, cursos, seminários que eram oferecidos a jovens e adultos da cidade, Mônica Botelho, Ronaldo Werneck, Henrique Frade, Julio Mauro e André di Mauro, os dois últimos cineastas e sobrinhos netos de Humberto Mauro, se dedicavam à pesquisa e aquisição de material para a criação de um memorial a Humberto Mauro.

Na época da criação, eu e a Mônica fomos a Volta Grande, no Rio, no Centro Técnico do Audiovisual (CTAv)⁵¹ no antigo Ince, onde tem os filmes, onde o Mauro trabalhou muitos anos. Nestes lugares a Fundação adquiriu várias coisas. Fez também contrato com a família Mauro. Tudo isso já com a ideia de fazer um museu, um memorial para Humberto Mauro, uma coisa que a gente não sabia ao certo ainda o que seria. Eu lembro que a Mônica tinha visto uma exposição em Fortaleza sobre o Lampião, feita por um arquiteto chamado André Scarlazzari, e voltou de lá impressionada. Disse: “Ronaldo, um troço fantástico que o cara fez com imagem e movimento na exposição!” Acabou ficando amiga dele e o trouxe para estruturar o que seria o Memorial Humberto Mauro.

A partir daí fizemos algumas reuniões em São Paulo, com uma historiadora, para fazer o levantamento de material. Depois o André Mauro estruturou a parte da iconografia e eu, junto com Júlio Mauro, que também é cineasta hoje, fizemos uma longa pesquisa. Fomos para a cinemateca de São Paulo, para o CTAv, estivemos em Volta Grande, entrevistei o Zequinha Mauro, o filho de Humberto, que foi um grande fotógrafo da fase dele depois do Ince, até sua fase final.

Depois eu acabei editando dez pequenos filmes que estão lá à disposição no Memorial, dando a trajetória do Mauro. Escrevi os textos, mas na verdade não fui só eu. Foi uma equipe: a Mônica, o André, vários textos que eu peguei, foi uma equipe. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

⁵¹ O Centro Técnico Audiovisual (CTAv) é uma vertente técnico-operacional da Secretaria do Audiovisual da Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania. Apóia o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional; estimula o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta metragem; promove a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; atua como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoia o surgimento deles. (Site CTAv).

O Memorial Humberto Mauro, capitaneado pelos esforços da FOJB, foi inaugurado em 2007, no segundo pavimento do Centro Cultural Humberto Mauro. Botelho (2017) o descreve como espaço multimídia dedicado à memória do grande pioneiro. Ressalta ainda que:

o Memorial proporciona ao visitante um movimentado passeio pelo mundo do realizador e de sua história, que é a própria história do cinema brasileiro. Mauro projetou o nome de Cataguases, ao fazer uma arte com características de exportação, ampliando os horizontes municipais. Nada mais justo que se projete agora na cidade o seu nome, e com todas as honras. (BOTELHO, 2017, s/p).

Está aqui o mundo-Mauro: a Phebo Brasil Filme e seus produtores, Homero Cortes Domingues e Agenor de Barros, a atriz Eva Nil e o fotógrafo Pedro Comello, seu pai. O fotógrafo Edgar Brasil e a estrelíssima Camen Santos. Os tempos da Cinédia, com Adhemar Gonzaga, e os do Ince, com Roquette Pinto. A parceria com o maestro Heitor Villa-Lobos no (re)descobrimto do Brasil. (BOTELHO apud DINIZ, 2014, p. 25).



Figura 12: Memorial Humberto Mauro.

Fonte: Site da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho⁵²

Elias (1994, p. 27) explica que indivíduo e sociedade existem, somente, um em relação ao outro. Nessa relação ambos constroem suas características e identidades, formando uma existência simbiótica. Foi o que aconteceu com esse grupo de pessoas ligadas às instituições culturais da cidade. O IFSP, a FOJB e a FSJS lideradas por Marcelo Peixoto, Mônica Botelho e Andréia Silva, apesar dos objetivos comuns desenvolviam suas atividades isoladamente. Ao se articularem com o propósito de identificar uma nova economia para a cidade, já com o apoio de César Piva, que chegara de Belo Horizonte, identificaram o cinema, o legado de Mauro, como uma nova economia para a cidade dando início a novos nós na

⁵² Disponível em: < <http://www.fundacaormeo.org.br/espacos/centro-cultural-humberto-mauro/>> Acesso em 24 jan. 2019.

rede de inter-relações (Figura 13), mas com objetivos ligados a permanências impregnadas na cidade ao longo dos anos.

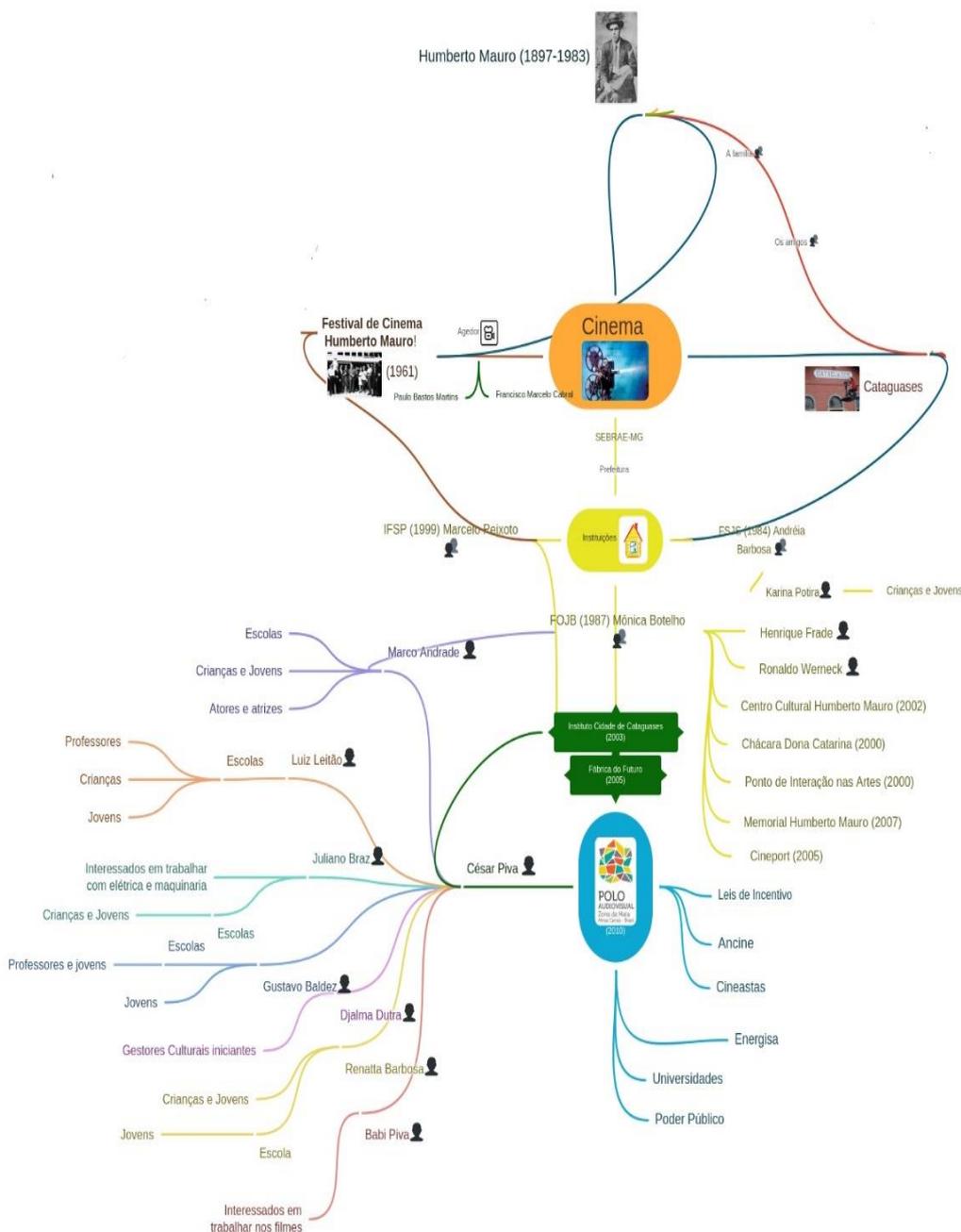


Figura 13: Quadro Figuracional 2000-2019.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados de pesquisa.

Ronaldo Werneck e Henrique Frade reforçaram os laços com o objetivo de preparar a cidade para um novo momento do cinema. Contribuíram para as articulações para as reformas das praças e casarões, com a escolha dos monumentos a serem expostos a céu aberto na cidade e com as pesquisas para

a criação do Memorial Humberto Mauro. Luiz Leitão, mesmo sem ainda perceber, representava as escolas e a educação. Cada uma dessas pessoas teve/tem uma função específica e um trabalho que contribuiu/e para a constituição e permanência do Polo Audiovisual. O lugar que cada uma delas ocupa só existe nessa rede de papéis e funções, interdependentes uma das outras.

Enquanto a FOJB cuidava da preservação e valorização da memória e do patrimônio cultural local, em outra dimensão, o ICC, por meio do projeto Fábrica do Futuro, ampliava suas ações junto aos mais jovens. Para tal, iniciativas de formação foram realizadas: oficinas de lideranças, direitos sociais e cidadania; gestão cultural e desenvolvimento local; história e patrimônio cultural; democracia e meios de comunicação; técnicas de criação e produção audiovisual; desenvolvimento de roteiros; produção de trilhas sonoras; técnicas de registro audiovisual de memória oral; produção de TV local; cobertura de eventos, fóruns e seminários; pesquisa tecnológica e metareciclagem de equipamentos; e implantação de telecentros culturais comunitários.

Assim, o projeto Fábrica do Futuro contribuiu para que Cataguases pudesse receber um polo de criação e produção audiovisual, atendendo a uma demanda do Plano Diretor do Audiovisual elaborado pelo Fórum do Audiovisual Mineiro, que envolveu organizações do setor em Minas Gerais. “A Fábrica trabalha com a perspectiva de arranjo criativo e produtivo local, na produção de animação e conteúdo para os novos meios de telecomunicações e comunicação” (PIVA, Entrevista Revista A Rede, 2006). Nesse período, foram assinados convênios com a Secretaria de Estado da Ciência e Tecnologia, com o Ministério da Ciência e Tecnologia, com o CTAv-MinC do Rio de Janeiro e com o Centro de Referência do Audiovisual (CRAV-BH). Como resultado desse empenho, diferentes produtos audiovisuais foram produzidos nesse período, como videoclipes, documentários, trilhas sonoras, vídeos institucionais, cobertura de eventos *etc.* Segundo Marco Andrade, hoje coordenador do Centro Cultural Humberto Mauro, começaram a ser oferecidos vários cursos na Fábrica do Futuro.

Eu fiz curso de animação, logo no início. Eu lembro de uma garotada: Renattinha Barbosa, Kaka Viana, Bruno Abadias, Juliano Kibe (Juliano Braz). A Fábrica era quase como uma incubadora. Depois eu fiz um curso de roteiro. Mais tarde a gente começou com essa coisa do Ver e Fazer Filmes, que era uma ideia muito bacana. Vinham jovens de várias cidades, ligados ao cinema, e eles produziam os filmes aqui. Eles tinham um tutor, que era um diretor e esse diretor assessorava, dava consultoria e coordenava esse grupo todo. A gente tinha

uma troca muito grande. Então a Fundação Ormeo já estava muito a frente dessa coisa. Quando a Fábrica do Futuro fecha mais essa parceria com a gente...não me lembro bem, mas... é minha memória. Lá no Instituto Chica (IFSP) teve um programa de auditório...eu estava presente, foi muito bacana, depois a gente fez um aqui. Então começou a se pensar cinema dessa forma. Muito ligado ao jovem. Um pouco ligado nessa onda nova que estava crescendo na internet também. Acho que foi uma coisa que foi vindo junto. Essa coisa de um programa que pudesse ser vinculado também à internet. Não tinha muito essa coisa da televisão. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

De acordo com Elias (2006, p. 255), as relações que os indivíduos estabelecem uns com os outros, formando figurações sociais, engendrando estruturas sociais distintas e personalidades individuais, não foram programadas por eles, porém estão encerradas nas intrincadas cadeias de redes de interdependência que vão se formando em sucessão no tempo. O depoimento de Marco Andrade apresenta o início da constituição de uma nova geração inter-relacionada à das instituições culturais, seus gestores e fundadores, que reflete os valores configurados antes deles por Ronaldo Werneck, Henrique Frade e Mauro Sérgio Fernandes, que por sua vez construíram redes de aprendizado com os que viveram o Ciclo de Cinema, a geração de Mauro. A geração atual se configura ao recuperar e ressignificar o legado cinematográfico do passado, mas possuem um foco mais pragmático, mais econômico, voltado para o mercado, para a economia criativa. A configuração das redes relacionais e dependentes compostas pelos fundadores, gestores, formadores e aprendizes, reforçada pela força identitária e formadora do cinema, dialoga com a tradição, com Mauro e com o Ciclo de Cataguases e, ao mesmo tempo, acrescenta novos valores e propostas para o campo da economia criativa, da cultura como desenvolvimento econômico e da globalização. Esse novo olhar faz com que a primeira etapa de implantação do planejamento estratégico do *Programa de Cultura e Desenvolvimento Local* se concretize.

A partir daí, em 2007, o ICC passou a mobilizar ações em rede entre municípios com o objetivo de instalar novas unidades do projeto na região da Zona da Mata Mineira. Em entrevista dada em 2006, César Piva contou que para isso participaram da idealização e implementação “de um amplo movimento regional em torno da formação do ‘Consórcio Intermunicipal de Cultura e Cidadania’, em parceria com várias prefeituras, secretarias, fundações e departamentos municipais de cultura e educação na região (...)” (Entrevista Revista ARede, 2006).

Nesse mesmo ano, as ações de formação se intensificaram com temas voltados para o audiovisual, animação, *web TV* e mídias móveis com a realização do *1º Fórum DiverCidades Criativas*, que inaugurou a parceria do ICC com o Sebrae/MG, Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho/Energisa, Fundação Casa Simão José Silva/Bauminas, Instituto Francisca de Souza Peixoto/ Companhia Industrial e o Instituto Votorantim/Companhia Brasileira de Alumínio. Houve, ainda, a primeira edição do projeto *Rede Geração Digitalizada de Webvisão* pela Fábrica do Futuro, em parceria com a Telemig Celular/Vivo.



Figura 14: Residência Criativa de Animação.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.⁵³

Em 2008, a Fábrica do Futuro foi transformada em instituto, o que possibilitou a ampliação de suas ações. Como organização ligada ao terceiro setor tornou-se parte de um *Programa de Cultura e Desenvolvimento Local*, que envolve uma rede de cooperação horizontal, com agentes culturais, sociais e empresariais de inúmeras instituições públicas e privadas da região, por meio de seus projetos e ações.

Esse ano marca o primeiro anúncio público, durante a realização do *2º Fórum DiverCidades Criativas*, já envolvendo diversas instituições e as cidades de Cataguases, Muriaé, Mirai, Itamarati de Minas e Leopoldina, da ideia de implantação do Polo Audiovisual em Cataguases e região, por meio de uma aliança estruturada pela FOJB e o recém-fundado Instituto Fábrica do Futuro. Marco Andrade avalia esse momento como um desejo que vinha sendo construído durante todo o processo.

⁵³ Disponível em: <<http://www.poloaudiovisual.org.br/residencias-criativas-de-animacao-rotoscopia-e-animacao-2-d/>>. Acesso em 31 mai. 2019.

Acho que o pensamento sempre foi o Polo. Acho que quando eles se juntaram e começaram a fazer esse trabalho todo, eles sabiam onde queriam chegar. Tinha essa meta sim. Só não sabiam dizer onde isso ia dar, né? A proporção disso. Como mensurar isso. Marco Andrade, entrevista, 2018).



Figura 15: 5º Fórum DiverCidades Criativas.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁵⁴

Ainda em 2008, foi realizado o *1º Festival Ver e Fazer Filmes*, que consolidava a parceria da FOJB e o Instituto Fábrica do Futuro. Este novo formato de festival, manteve a marca da lusofonia, iniciada com o Cineport, ao reunir estudantes e profissionais do Brasil, de Portugal e da África em torno da Língua Portuguesa.



Figura 16: Anfiteatro do Centro Cultural Humberto Mauro durante o 6º Festival Ver e Fazer Filmes.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.⁵⁵

⁵⁴ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 21 jan. 2019.

⁵⁵ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 21 jan. 2019.

César Piva explicou que esse festival nasceu inspirado no Giffoni, festival de cinema da Itália.

A gente ainda tenta chegar em um formatinho parecido com aquilo, mas a gente ainda tem que andar muito. Mas tem a participação muito grande de crianças e jovens no festival. Para você ter uma ideia, no Giffoni são cinco mil crianças da Europa inteira morando na cidade em hospedagem solidária familiar. Tem mais de 40 anos que acontece. Este Festival mudou a realidade da região. A vizinha do lado tinha nos anos 70 construído uma indústria de automóvel, enriquecido, explorado os trabalhadores e tal, milionária, multinacional e fechou as portas para ir embora e deixou a cidade naquela situação. Sabe quem era a vizinha do lado, quem era a empresa? A Fiat! E a vizinha do lado fez um festival que já está lá há 40 anos e impactou a economia da região. Sobrevive, muda a realidade de muita gente. A indústria se move no mundo, né? Então o Giffoni é um caso de sucesso no impacto e na transformação cultural a partir da cultura e da educação e até, infelizmente, se chocando com uma empresa, com uma indústria que faz isso. (César Piva, entrevista, 2018).

Segundo Botelho (2017), o *Festival Ver e Fazer Filmes* é outro evento cinematográfico, inédito no país, protagonizado em Cataguases. Abrange dois eixos: produção e difusão.

Ao mesmo tempo em que promove mostra de filmes de conceituados cineastas nacionais e internacionais, o Festival oferece a jovens estudantes da área audiovisual do Brasil, de Portugal e de nações africanas da CPLP-Comunidade dos Países de Língua Portuguesa a oportunidade de realização de um curta-metragem com uma super estrutura profissional. Coproduzido pela FOJB, pelo Instituto Cidade de Cataguases e Fábrica do Futuro, o Festival Ver e Fazer Filmes já se encontra em sua 5ª edição. (BOTELHO, 2017, s/p).

Logo após o 1º *Festival Ver e Fazer Filmes* foi lançada mais uma iniciativa de formação pela Fábrica do Futuro, Voltz Design, Du Rolo Filmes e Labmídia da UFMG: a plataforma digital e.AR – Espaço de Aprendizado em Rede, um ambiente *online* destinado a qualificação, experimentação e produção audiovisual a partir de práticas colaborativas, no âmbito do Programa VIVO LAB⁵⁶.

Ainda na perspectiva de formação e de difusão, entre os anos de 2009 e 2012, aconteceu o projeto *Tela Viva de Cinema Itinerante*, em parceria com Instituto Votorantim/Companhia Brasileira de Alumínio (CBA), com a exibição de produções audiovisuais brasileiras em bairros e distritos rurais de 10 cidades da região. Juliano Braz, integrante da geração mais jovens de formadores,

⁵⁶ Laboratório Vivo de Ideias, programa de formação, discussão e desenvolvimento criativo que visa repensar a forma de fazer comunicação social. (Site da Vivo).

considera esse projeto de fundamental importância não só para a difusão do cinema nacional, mas para sua própria formação como cinéfilo.

Eu trabalhei com cinema itinerante, né?! Aí eu já levei muito cinema para o povo ao invés de ir no cinema, sabe?! Porque com o Tela Viva a gente exibia filmes na região. A gente tinha uma quantidade de filmes enorme e fazia curadoria dos que iria exibir e tinha que assistir a tudo e depois via de novo na praça com a molecada. Eu mais levei do que fui ao cinema! (Juliano Braz, entrevista, 2018).



Figura 17: Projeto Tela Viva de Cinema Itinerante.
Fonte: Foto cedida pela Fábrica do Futuro.

Essa experiência relatada por Juliano Braz foi vivenciada pelos integrantes do Janela Indiscreta⁵⁷ e provavelmente por muitos outros técnicos e estudantes envolvidos em projetos de exibição de cinema nas praças. Um dos entrevistados por Duarte (2000), Tito Amejeiras, se tornou cinéfilo e aprendeu a fazer filmes como exibidor nas praças e esquinas de Buenos Aires junto com Fernando Solanas. O depoimento reflete as marcas de continuidade, quase inconsciente, das práticas educativas na formação dos amantes do cinema.

O Projeto Tela Viva fez parte das primeiras relações do Polo com as escolas. Apesar de seu projeto original ser a exibição de filmes nacionais em espaços abertos e públicos, sua realização se deve, em parte, devido ao apoio das escolas. Gustavo Baldez, também integrante da geração atual de formadores do Polo, contou em entrevista para esta pesquisa que

⁵⁷ Criado em 1992, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, teve início com exibições semanais de filmes seguidas de debate no próprio campus. Com o passar do tempo as ações ultrapassaram suas fronteiras e a exibição, a reflexão, o debate e a formação para o cinema e o audiovisual passou a atingir públicos de vários lugares da Bahia e de outros estados, por meio de sessões, seminários, mostras temáticas, cursos, lançamentos de filmes, dentre tantos outros eventos e projetos.

o primeiro e maior parceiro do Tela Viva sempre foi a escola. A gente sempre quis fazer cinema na rua, aí sempre chovia, sempre tinha um carro de som ou outras coisas acontecendo que tiravam o interesse da pessoa, então a gente sempre levava os filmes para a escola. Chegou um determinado momento que a gente não montava mais na rua, a gente já levava direto para a escola. A escola era um baita de um parceiro. Os professores e diretores que tinham interesse no Tela Viva foram essenciais para que a gente continuasse desenvolvendo o trabalho. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

O desejo de se criar efetivamente um polo audiovisual na região da Zona da Mata de Minas Gerais levou seus gestores e idealizadores a dar início, nesse mesmo ano, com o apoio do Sebrae/MG, à realização de uma série de missões técnicas e institucionais, de reconhecimento de experiências e programas similares de *Cultura e Desenvolvimento Local*, em diversas localidades, no Brasil e no exterior. Foram três anos de muitas viagens com comitivas de lideranças locais, visitando projetos, parques tecnológicos, centros de excelências, com destaque para, no Brasil: o Polo de Cinema e Vídeo de Jacarepaguá e o CTAv, no Rio de Janeiro (RJ); o Polo Audiovisual de Paulínia (SP); o Porto Digital e Porto Mídia em Recife (PE); os Parques Tecnológicos da Unisinos, Tecna e Tecnopuc, na região de Porto Alegre (RS); o Sapiens Parque, em Florianópolis (SC); e no exterior: o programa Guimarães 2012 – Capital Cultural da Europa, a Casa da Música de Porto, o LX Factory de Lisboa, em Portugal; o Programas Madrid Network, na Espanha e Mídia City, em Manchester e Creative England, em Londres, na Inglaterra. Djalma Dutra, coordenador administrativo e financeiro do Polo, relatou assim as experiências do grupo:

Nós fomos para a Inglaterra, Espanha e Portugal recentemente. Fomos conhecer a experiência de economia criativa tendo o audiovisual como ferramenta. Foi bom, foi excelente porque você vai para a Europa, para ver o que está acontecendo. Algumas transformações lá a gente percebe que elas vão demorar um pouco para acontecer aqui porque passa pelo poder público e não só pela iniciativa privada.

A experiência de conhecer outras coisas é muito importante. E tiveram também outras viagens para a gente ver o que não fazer. Uma das que mais me marcaram foi, do meu ponto de vista, o mais barato ou mais pobre que o pensador ou coordenador pode ter que é o de construir. Ele quer ganhar um lote, quer fazer sala, galpão. E o investimento todo aqui do Instituto Cidade, do avanço da história do Polo, foi um investimento em pessoas. Não é um investimento em infraestrutura.

A gente vê lá em Paulínia, por exemplo, uma quantidade grande de imóveis totalmente abandonados. E quando nós chegamos em Londres nós vimos imóveis industriários que estavam abandonados e foram recuperados para a economia criativa e o audiovisual. Aí mostrou que se a gente fizer o que

Paulínia fez, nós vamos cometer não o mesmo erro, mas chegar no mesmo fim que a indústria comum fez. São grandes passos para quê? (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

Marcas de descontinuidades com o modelo de fazer cinema como os realizados por Vera Cruz e Paulínia, por exemplo, que investiram muitos recursos em infraestrutura física e tecnológica, estão presentes nos relatos de Djalma. As redes de continuidade estão neste caso, ligadas ao Cinema Novo, que investiu muito mais na formação de pessoas, com o que tinha disponível, e quase nada na infraestrutura tecnológica, e com o Ciclo de Cataguases, onde a proposta de Mauro era produzir considerando o contexto e fazendo uso das montanhas, das cachoeiras, das fazendas, dos carros de bois e do que mais estivesse disponível.

Depois de 8 anos de articulações, mobilizações e formações, o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais foi criado oficialmente em 2010, fruto da mobilização de lideranças da região em torno de um programa de cultura, educação, inovação e desenvolvimento sustentável, que tem como principal objetivo:

a promoção de produções audiovisuais, formação técnica, festivais, eventos e ações estratégicas para consolidação do setor audiovisual como vetor de desenvolvimento na região, gerando recursos e novas oportunidades de trabalho e negócios, com impacto na economia local. (Site do Polo Audiovisual)⁵⁸.

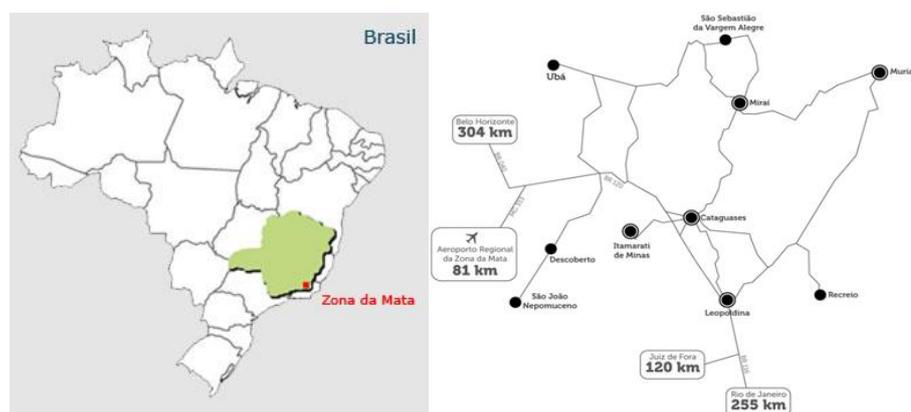


Figura 18: Mapas de localização e abrangência do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

Fonte: Imagem cedida Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais

O relatório de consultoria, realizada pela empresa Oremi, documento interno cedido por César Piva, define o Polo Audiovisual a partir de entrevistas com algumas das principais lideranças envolvidas em sua construção:

⁵⁸ Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/> Acesso em 31 de mai. 2019.

O Polo de Cataguases é um espaço delimitado e integrado à dinâmica urbana, com imagem forte e consolidada ligada ao berço do modernismo do Brasil pelos fatos históricos ocorridos na cidade e um patrimônio cultural e arquitetônico, tangível e intangível da cidade, para abrigar uma escola, uma incubadora, estúdios, difusoras e *film commission* de classe mundial, que possui lideranças locais com grande capacidade de articulação, mediação e coordenação de projetos e atividades, desenvolvidas por pessoas formadoras de opinião que acreditam na capacidade da cidade, que residem nela e têm interesse na prosperidade da vocação artístico-cultural de Cataguases, onde se mora, visita, investe, desenvolve, cria, inova e produz com mais qualidade e competitividade em razão da existência de atributos locais (...) e da cooperação e relacionamento de uma rede de atores dos setores público, privado e do terceiro setor integrados e engajados no desenvolvimento de projetos culturais, com experiência em várias iniciativas culturais e com capital humano, financeiro e institucional para dar base à iniciativa de implementação, gestão e operacionalização do Polo.⁵⁹

A criação do Polo foi um movimento liderado pela sociedade civil em parceria com fundações do terceiro setor, universidades, empresas e governos. Botelho (2017) destaca a atuação FOJB nesta parceria, ao explicar que foi inspirada pela ideia de cultura e desenvolvimento econômico, que a partir de 2010 passou a concentrar seus esforços em sua implementação.

Ao mesmo tempo em que desenha um planejamento estratégico do arranjo produtivo local, (...) o Polo Audiovisual passa a atrair grandes produções cinematográficas para a região, realiza uma série de formações para o setor audiovisual por meio de oficinas e workshops, e estabelece parcerias estratégicas com governos e instituições com o objetivo de dotar a Zona da Mata de infraestrutura para atuação no setor audiovisual. (BOTELHO, 2017, s/p).

Os nove anos de efetivação do Polo foram permeados por articulações, formações e produções. Djalma Dutra explicou que foi um processo muito rico, patrocinado pelo Sebrae

e coordenado por uma consultoria que vem da criação, constituição e formatação do Porto Digital do Recife. E o que chama a atenção é que, assim como as outras iniciativas, também de formação, foi um processo de aprendizado o tempo todo, essa modelagem. Fez-se a primeira percepção, construção de agenda, depois revisão do plano e agora nós estamos partindo para a revisão de novo. Ele foi feito com muitas pessoas e muito horizontalmente. Essa é a proposta do Polo, que ele seja muito horizontal, apesar de ter que haver liderança. Tem que ter liderança e pessoas que estão à frente assumindo certos papéis. Sempre, em qualquer lugar, mas ele é muito participativo e muito horizontal. (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

⁵⁹ Informações obtidas em documento interno – Relatório de consultoria empresa Oremi, 2010.

O depoimento de Djalma Dutra apresenta a constituição de uma rede de aprendizados constituída por pessoas com interesse comum de fazer de Cataguases novamente referência no cinema nacional. Todo o movimento que fizeram/fazem produz conhecimento por meio das iniciativas intencionais para aprenderem como fazer cinema ou nas trocas sociais involuntárias durante os planejamentos das atividades, das articulações de parceria com as empresas, prefeituras, secretarias de cultura e educação, dos encontros com os amigos *etc.*

As ações desenvolvidas por essa rede têm como principal objetivo criar novas oportunidades de qualificação profissional, trabalho e renda e movimentar recursos financeiros para a região a partir de três eixos: Governança, Mercado e Formação.

No campo da Governança a atenção está no fortalecimento das realizações conquistadas para sua implantação. Para isso, criou-se, em 2011, um plano de gestão por meio de agenda estratégica para implantação do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas e formou-se um comitê gestor representado pelas instituições e prefeituras locais. Em 2012, foi constituído o *Consórcio Intermunicipal de Cultura*, com assinatura de protocolo pelas Prefeituras Municipais de Cataguases, Muriaé, Leopoldina, Mirai e Itamarati de Minas.

Nesse processo em implantação, com um modelo diferenciado de gestão e de governança, com foco no desenvolvimento regional, o grupo fundador estabeleceu como meta a criação de políticas para fomento e promoção de ramos da economia criativa ligados às novas mídias, à cultura e ao entretenimento. A validade dessa abordagem tornou possível que o Ministério do Desenvolvimento, da Indústria e Comercio (MIDIC), por meio de edital público, selecionasse em 2013, o Polo Audiovisual como APL.

No campo do mercado, César Piva ressalta que com a liderança da FOJB e o patrocínio do Grupo Energisa passou-se a pleitear recursos junto a Lei do Audiovisual do Governo Federal e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), gerido pela Ancine. Com esse aporte, o Polo executa estratégias de atração de produções cinematográficas em toda região e realiza filmes de longas e curtas-metragens (ficção, documentário, animação), musicais, videoclipes, produções para TV, internet e mídias móveis nas cidades que compõem a área de abrangência do Polo. “Todas as produções envolvem nomes importantes do cinema nacional, alcançam grande repercussão, conquistam prêmios em festivais no Brasil e no exterior”. (César Piva, entrevista, 2018).

Da criação do Polo até 2018 foram realizados vinte longas, quarenta curtas e uma série para TV. Entre os principais estão⁶⁰: *Meu Pé de Laranja Lima* (Marcos Bernstein, 2010), produção Pássaro Films (RJ); *Pequenas Lonas* (Marcos Pimentel, 2010), produção Tempero Filmes (MG); *Exilados do Vulcão* (Paula Gaitán, 2011), produção Eryk Rocha e Ailton Franco (RJ); *O Menino no Espelho* (Guilherme Fiúza Zenha, 2012), produção Camisa Listrada (MG); *Quase Samba* (Ricardo Targino, 2012), produção Bananeira Filmes (RJ); *Vaga-Lumes* (Daniela Guimarães, 2012), produção Anonimaprod (MG); *A Família Dionti* (Alan Minas, 2013), produção Caraminhola Filmes (RJ); *Introdução à Música do Sangue* (Luiz Carlos Lacerda, 2014), produção Matinê Filmes (RJ); *Campo de Jogo* (Eryk Rocha, 2014), produção de Aruac Filmes (RJ); *Estive em Lisboa e lembrei de você* (José Baharona, 2014/2015), coprodução Refinaria Filmes (RJ), Mutuca Filmes (RJ) e David & Golias (Portugal); *Redemoinho* (José Luiz Villamarin, 2015), produção Bananeira Filmes (RJ); *Hannya* (Diogo Hayashi, 2015), coprodução Split Studio de Produções (SP) e Acere Produções Artísticas e Culturais (SP); *Correndo Atrás* (Jeferson De, 2016), coprodução Raccord Produções (RJ) e Globo Filmes (RJ); *Maria do Caritó* (João Paulo Jabur, 2017), produção de Eh! Filmes (RJ); *Árvore dos Araújo* (Alfredo Alves, 2017), série de TV com 26 episódios, produção da Dromedário Cinema e Vídeo (MG); *Arigó* (Gustavo Fernández, 2018), coprodução Moonshot Pictures (SP), JF Productions (SP) e Camisa Listrada BH (MG); *A Queda* (Diego Rocha, 2018), produção Dromedário Cinema e Vídeo (MG); e *História de um crime* (Ruy Guerra, 2018), produção Kinossaurus (RJ).

César Piva explicou que o fato da região do Polo ser reconhecidamente relacionada ao cinema, além de começar a se refazer, se recolocar na história do cinema brasileiro, é muito atraente.

Todo mundo quer filmar aqui agora. Todo mundo quer fazer coisas aqui. Todo mundo fala que não é fazer o filme, é a experiência.

Tem toda uma política de atração. A gente faz prospecção o tempo todo. A gente roda com esses caras aí. Tem duas vezes que o Ruy Guerra veio aqui. Tem que vender o peixe, promover o peixe. Temos que falar o que temos de diferente e trazer as pessoas aqui. Quando elas vêm aqui, aí não tem jeito... Essa é a diferença! Reúne ambiente favorável, afetividade, que faz uma diferença danada! As pessoas ficam impressionadas com o carinho com a afetividade, com a receptividade. Isso aí é impressionante! Com a disposição da população. Qualquer coisa! As pessoas já estão acostumadas. Esse ambiente cada vez mais é escasso, principalmente nas grandes cidades. (César Piva, entrevista, 2018).

⁶⁰ No Anexo A encontra-se a relação completa dos filmes realizados no Polo até 2018.

Pode-se afirmar então, que o presente convoca o passado para compor e respaldar historicamente esse projeto de cinema. Novas figurações vão sendo construídas no presente entre indivíduos com interesses convergentes. As interdependências entre tradição e inovação, inovação e legado, gerações anteriores de criadores e gerações atuais de criadores empreendedores possibilitam a constituição de um polo audiovisual onde viveu e se criou “o pai do cinema nacional”. Estas relações vão se construindo em ações imperceptíveis, como no relato de César Piva sobre gravações de filmes em áreas externas na região, de cenário de preferência de Mauro.

Uma outra coisa é que temos uma natureza bela, uma arquitetura bacana, até as deformidades. Você tem tudo! Desde as belezas até as mazelas, em menor escala. Vamos pegar o exemplo do Jeferson e do Hélio de la Peña. O projeto do filme dele era no Rio, no Alemão, e ele fez em Muriaé! Então ele diminuiu a escala de problema dele. Ele me disse: César, eu não sei onde eu estava com a cabeça quando eu pensei que um dia eu ia filmar no Alemão! Eu não precisava do Alemão. Eu precisava de um lugar como aquele. Eu precisava de Muriaé. O meu nível de preocupação, de ansiedade, todos os problemas diluíram em grande escala quando eu vim para cá. (César Piva, entrevista, 2018).

A política de atração do Polo para novos realizadores envolve a redução de custos nas gravações. Segundo César Piva, não se trata de remunerar mal as pessoas, trata-se do que está agregado: “O transporte é menor, a hospedagem é menor, o deslocamento é menor, o equipamento é mais fácil. Tudo facilita!” (César Piva, entrevista, 2018). Os recursos investidos pela iniciativa privada local são também importantes nesse sentido.

Você faz a sua coisa com uma tranquilidade fantástica e ainda tem recursos que a iniciativa privada banca aqui. Não vamos esquecer que tem dinheiro, recursos. Aí tem uma política. Você tem um filme, que não é qualquer filme, não é filme em fase inicial para não demorar demais. O filme já deve ter um recurso, ter ganhado um edital do Fundo Setorial do Audiovisual de 2 milhões. Aí parece que o cara tem dinheiro, mas não tem, faltam 200 mil, 500 mil para ele ir para campo. Quando ele chega aqui, ele encontra tudo isso que eu te falei e mais os 500 mil que faltavam. Aí você dá o cheque mate final na produção. Você tem o dinheiro como moeda de atração também. (César Piva, entrevista, 2018).

Esse investimento, no entanto, precisa vir acompanhado de uma contrapartida pelos realizadores para que o filme seja rodado no Polo.

A gente fala: “se você aprovar o projeto na Lei Estadual, que tem o limite de 500 mil, em coprodução com alguma produtora mineira, que é a contrapartida, você tem o patrocínio do Polo, da Energia, que é nossa principal patrocinadora.” Ele faz esse

movimento, volta na gente e aí agora “selou”. E além disso, agora ele tem que contratar um percentual de pessoas na cidade, fornecedores, o máximo possível de contratação de empresas e técnicos. E aí você vai fechando um leque de coisas. (César Piva, entrevista, 2018).

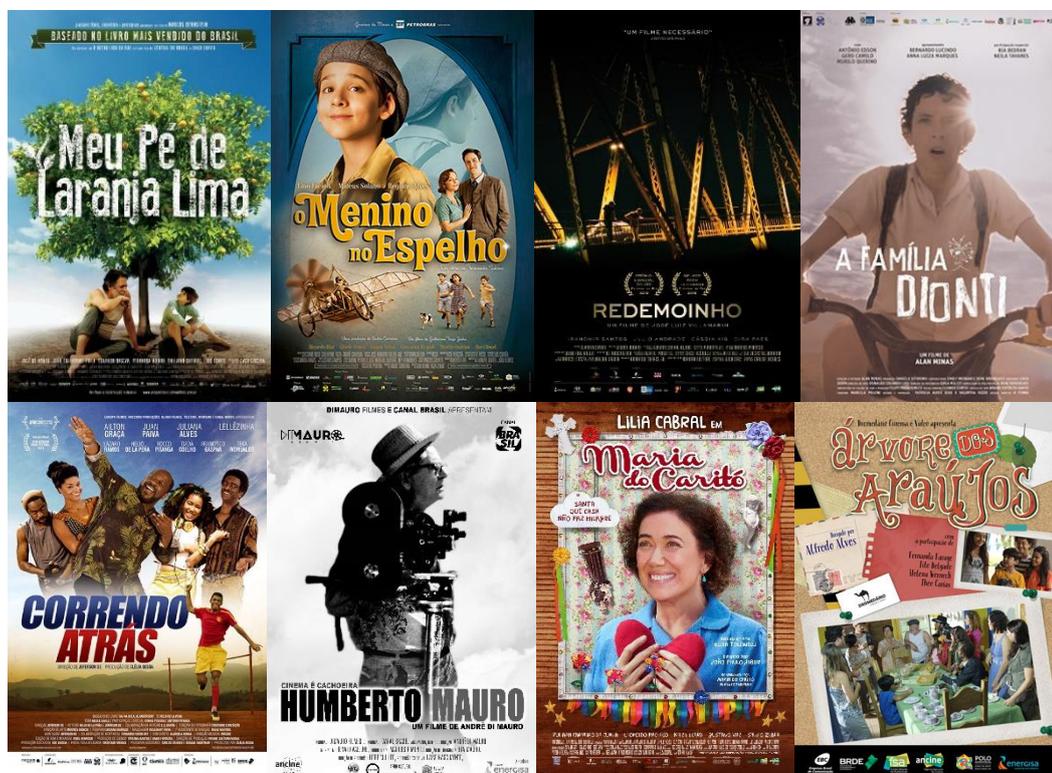


Figura 19: Cartazes de alguns dos filmes produzidos no Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁶¹

Ainda na perspectiva comercial, foram implementados diferentes projetos desde 2010. Gustavo Baldez explica que a Aceleradora Transmídia da Fábrica do Futuro tem como objetivo principal contribuir para que a produção audiovisual do Polo alcance novos públicos e expanda sua presença no mercado nacional e internacional. “A gente tem um projeto que a gente chama de *Aceleradora Transmídia*, para transformar alguns produtos de filmes realizados aqui em produtos educacionais especificamente.” (Gustavo Baldez, entrevista, 2018). Assim, vem reunindo, desde de 2016, um coletivo de produtoras, instaladas em duas unidades: uma em Cataguases, no Polo Audiovisual, e outra em Belo Horizonte, no Parque Tecnológico de Belo Horizonte (BH.Tec). Seu núcleo criativo está sendo formado, especialmente, por profissionais do audiovisual, da música e das tecnologias, acompanhados por consultorias e mentorias especializadas em diversas áreas técnicas e gerenciais. Empenham-se em desenvolver novos modelos de projetos e conteúdos em múltiplos formatos, para

⁶¹ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 24 jan. 2019.

distribuição em salas de cinema e cineclubes, mostras e festivais; museus, outros espaços urbanos e internet. A partir de filmes já realizados ou mesmo na geração de novos filmes pretendem produzir obras seriadas para TV e internet, documentários, curtas metragens, animação, jogos eletrônicos, plataformas digitais, *sites*, *fan pages* e outros produtos (Site do Polo Audiovisual)⁶².

O Projeto *Midiaparque – Usinas Digitais em Rede* - foi o vencedor no Edital *Usinas Digitais*, aberto pelo Ministério das Comunicações, em 2015. Tendo como proponentes o BH-TEC e o Instituto Fábrica do Futuro, o *Midiaparque* reúne uma ação articulada entre dois arranjos produtivos locais: um em Belo Horizonte, em torno do *Fórum Mineiro do Audiovisual*, outro em Cataguases, com o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. A proposta envolve a implantação de centros de produção e pós-produção, conectados em rede, que atendam a todo Estado de Minas Gerais. César Piva o considera a materialização de um trabalho realizado ao longo dos últimos 15 anos, que envolveu diversos profissionais, entre artistas, cineastas, produtores, técnicos, educadores, gestores e empresários, em uma rota intensa, de mão dupla, entre a capital, Belo Horizonte e Cataguases. Na opinião dele, com o contexto atual e as habilidades e competências regionais reconhecidas, o cenário em Minas Gerais é extremamente favorável para o surgimento de um centro de inovação em produção de conteúdos audiovisuais, em novos e múltiplos formatos transmídia⁶³. Um cenário gerador de um grande número de postos de trabalho, qualificados e bem remunerados, base essencial para ampliação também do número de investidores, empreendedores e empresas no setor. César Piva o considera, ainda, um programa de estímulo e fortalecimento de APL que irá impulsionar não só os setores diretamente envolvidos, com melhores condições de promover riquezas culturais e ambientais, mas também relacionar essa produção com a ampliação do turismo gastronômico, cultural e educativo nas diversas regiões de Minas Gerais.

Apostar, portanto, em um parque tecnológico de produção de conteúdo em rede é uma grande novidade no país. Certamente uma excelente oportunidade para o desenvolvimento de uma ampla política de estado, indutora de um novo modelo de desenvolvimento econômico para Minas Gerais. (César Piva, entrevista, 2018).

⁶² Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/> Acesso em 31 de mai. 2019.

⁶³ Segundo Jenkins (2009), transmídia é a maneira de explorar uma história por diversos ângulos, o que possibilita diferentes experiências. Por meio dela, é possível não só ir ao cinema assistir a um filme, mas também vivenciar a história por meio de aplicativos no celular, sites interativos, parque de diversões etc.

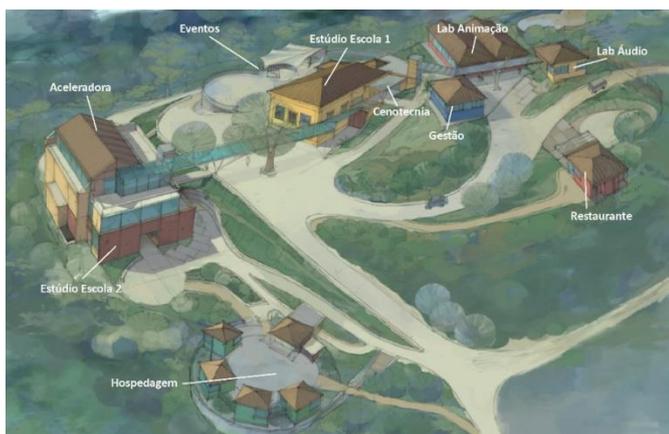


Figura 20: Planta da sede do Midiaparque e do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

Fonte: Site do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais⁶⁴

Como consequência dessas ações, Cataguases e as demais cidades que fazem parte da área de abrangência do Polo têm recebido uma quantidade significativa de especialistas em cinema e atraído grandes produções. Criou-se uma “cadeia criativa”⁶⁵ onde são preparados profissionais para receberem essas produções. Espera-se que, por meio dessas iniciativas, a região possa daqui a alguns anos ser reconhecida como referência em produção de conteúdo do audiovisual. O principal objetivo é torná-la um centro de turismo educacional e cultural e alargar a cadeia para além do audiovisual. A diversidade do cinema contribuindo para o processo de educação integral é o desafio que seus idealizadores almejam alcançar. (Site do Polo de Audiovisual)⁶⁶.

Existem articulações que contribuem para que as relações estabelecidas em Cataguases, que tornaram possível a estruturação do Polo e a promessa de uma existência longa e profícua, continuem existindo. A *Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual* é uma delas, é um consórcio que possibilita continuidades.

César Piva explicou que o Polo se encontra em um momento de mudança de ciclo.

Eu enxergo três ciclos. Teve um ciclo inicial em 2002, que era de formar opinião em torno, formar o ambiente, articular essa rede de cooperação, as pessoas, fazer esse ambiente para a juventude, produzir um movimento, algo pulsante. No segundo ciclo, nós tentamos agora afunilar e transformar essas redes

⁶⁴ Disponível em: < <http://www.poloaudiovisual.org.br/>> Acesso em 24 jan. 2019.

⁶⁵ As expressões “cadeia criativa”, “atividades cocriativas”, “usina criativa”, economia criativa” “residências criativas”, “diversidades criativas”, “potências criativas” são frequentemente encontradas nos textos do site e nos discursos dos integrantes do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Decidi mantê-las por considerar o termo relevante e adequado ao contexto das produções fílmicas e aos conceitos desta tese.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/> Acesso em 31 de mai. 2019.

todas articuladas em potência transformadora especialmente para a economia e para a educação. Não é isso?! Os filmes são de 2010 para cá. É onde a gente puxa a força da economia, da nova economia. Está claramente destacado aí, esse ciclo. Esse segundo ciclo a gente está aprendendo fazendo, aprendendo fazendo, aprendendo fazendo. No terceiro ciclo nós vamos produzir algo que eu ainda não sei o que é. Eu acho que a gente vai estar em uma outra condição, porque vai ter uma segunda formação que está vindo aí com esses meninos que estão na Rede Cineclubes, essa turma aí, daqui a 10 anos, vai estar com 18/19 anos. E o que eu acho é que o terceiro ciclo é basicamente o ciclo de consolidação dessa experiência. Aí sim eu vejo uma coisa pulsando com muita força. A gente já pode dizer que é um centro de produção de conteúdo audiovisual e daqui a 10 anos vamos consolidar essa força econômica. (César Piva, entrevista, 2018).

Certamente essa estruturação em uma cidade que não tivesse muita tradição com o cinema ficaria mais difícil de se realizar. Cataguases possui uma gênese cinematográfica muito interessante, tem um projeto educativo nesse cinema, mesmo que ele seja diferente do cinema educativo idealizado por Mauro, que está em seus filmes, em sua fala e especialmente em seu trabalho no Ince. O Polo ressignifica, em Cataguases, uma proposta de educação para e pela cultura, uma formação cultural que tem o cinema e o audiovisual como eixos centrais. O que provocou o nascimento dele foram interesses para desenvolvimento econômico da cidade, que se valeram dos aprendizados construídos ao longo dos anos, a história na/da cidade, os encontros e relações entre as pessoas e os trajetos que compartilham. (Apêndice F).

As condições de possibilidades proporcionadas pelo contexto sócio histórico em que o Polo foi gestado também foram essenciais. Para perseguir essa linha argumentativa, neste estudo, a compreensão do termo “cultura” tem como parâmetro a definição proposta pela Unesco, agência especializada da Organização das Nações Unidas (ONU) para assuntos relativos à cultura, criada em 1945, que contribui para as revisões e rotações semânticas às quais o conceito de cultura é submetido na contemporaneidade. Segundo Vieira (2009), a agência se tornou uma espécie de protagonista no debate sobre o tema, na medida em que empreendeu diferentes ações que acabaram por verter a uma noção de cultura que orienta e classifica a compreensão de mundo. O conceito criado pela instituição, durante a Conferência do México, em 1982, tem sido tomado como substrato ideológico na formulação de políticas públicas para a cultura.

A abordagem da questão cultural tem sofrido em seus programas de ação, modificações que são resultados das alterações dos processos de mudança social. Vieira (2009) argumenta que

se no início a cultura era vista como caminho para a cooperação e o diálogo intercultural com vistas à promoção da paz entre os povos, a partir da década de 70, deflagra-se uma espécie de virada epistemológica, quando a organização dilata o conceito de cultura, conferindo-lhe uma acepção antropológica que privilegia os modos de vida, tradições e valores dos diferentes povos ao tempo que lhe articula com a noção de desenvolvimento. Sem sombra de dúvida, a UNESCO foi o principal organismo multilateral responsável por inocular esse novo ideário da relação entre cultura e desenvolvimento em escala global, ao promover uma série de conferências, fóruns e encontros para debater tal problemática ao mesmo tempo que elaborava uma variedade de instrumentos normativos destinados a regular as práticas referentes às temáticas priorizadas nos referidos encontros. As constantes flutuações conceituais que marcaram sua trajetória fizeram com que a organização chegasse ao século XXI como sendo um dos fóruns transnacionais que mais contribuíram para a urdidura do conceito de diversidade cultural e sua extensa disseminação a ponto de transformá-lo numa espécie de valor universal. (VIEIRA, 2009, p. 68).

A contribuição da Unesco está especialmente em empreender todo um esforço na elaboração de um conceito de cultura de paz e na compreensão de que o campo cultural e das artes, de todas as possibilidades de linguagem, tem potência nesse lugar. É o lugar do entendimento humano. Na Conferência Internacional sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, em 1998, na capital da Suécia, Estocolmo, foi gerado o Plano de Ação sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, contendo uma série de recomendações e diretrizes que visavam o fortalecimento do processo de globalização e da diversidade cultural. A intenção era gerar uma Agenda 21⁶⁷ para a cultura e o desenvolvimento. Assim estabeleceram-se cinco grandes metas: a) Fazer da política cultural um componente central da política de desenvolvimento; b) promover a criatividade e a participação na vida cultural; c) estimular a implantação de políticas e medidas para preservação de patrimônio cultural (tangível e intangível) e promover as indústrias culturais; d) promover a

⁶⁷ Plano de ação formulado internacionalmente para ser adotado em escala global, nacional e localmente por organizações do sistema das Nações Unidas, pelos governos e pela sociedade civil, em todas as áreas em que a ação humana impacta o meio ambiente. Reflete um consenso mundial e compromisso político, que estabelece um diálogo permanente e construtivo inspirado na necessidade de atingir uma economia em nível mundial mais eficiente e equitativa. Constitui a mais abrangente tentativa já realizada de orientação para um novo padrão de desenvolvimento no século 21, cujo alicerce é a sinergia da sustentabilidade ambiental, social e econômica, perpassando em todas as suas ações propostas. A Agenda 21 segue o princípio de "Pensar globalmente, agir localmente".

diversidade cultural e linguística na sociedade da informação; e e) investir recursos humanos e financeiros para o desenvolvimento cultural. O documento foi assinado pelo governo brasileiro, mas não implantado. O contexto político atual, como abordado neste estudo, dificulta ainda mais o processo ao colocar o país fora do mapa internacional, com o fim do Ministério da Cultura (MinC) e a implementação de um projeto evidente de destruição da cultura como fonte de convivência humana e de promoção de desenvolvimento econômico.

A Unesco aprimorou e complexificou seu papel na criação de conceitos e princípios para área cultural com a implantação de normas internacionais. Tal atuação se intensificou no início do século XXI, quando categorias como “diversidade cultural”, “cultura e desenvolvimento”, “economia criativa” e “patrimônio imaterial” começaram a fazer parte dos discursos contemporâneos das instituições culturais governamentais ou não, estudos acadêmicos e ações sócios-culturais promovidas pelo setor privado. O conhecimento, a criatividade e a informação passam a ser os principais bens gerados a partir dessa nova configuração. A economia criativa é desenhada por meio do crescimento da produção, distribuição e consumo de bens imateriais e simbólicos. “A magnitude dos números relativos à economia da cultura indica ser esse um dos setores mais rentáveis da atualidade, pois gera milhares de empregos e tem impacto relevante sobre o produto interno bruto de vários países” (VIEIRA, 2009, p.18).

Nessa perspectiva, no Brasil, nesse mesmo período, o Ministério da Cultura deu início a políticas e editais de fomento a projetos culturais que podiam ser financiados por empresas privadas via isenção fiscal que exaltam princípios que parecem emergir de uma gramática comum de valores. A partir do governo Lula, o Plano Nacional de Cultura passa a fomentar um desenvolvimento para o audiovisual, por meio da Secretaria do Audiovisual que se torna responsável por essa implementação. O Plano viabilizou financiamentos, articulações entre os municípios e propiciou discussões sobre a municipalização da cultura. As estruturas criadas para os consórcios municipais para a cultura, como o articulado na região do Polo, foram construídas nesse cenário. Esse consórcio intermunicipal não aconteceu em muitos lugares do Brasil e por isso, é uma característica específica e interessante de cooperação para a economia criativa propiciada em Cataguases e região. Por outro lado, essa conjuntura de estruturação do Polo, embora tenha sido pensada e desenvolvida por etapas durante dez anos, para depois se poder ver os resultados, e apesar de todo esse cuidado com a implantação do Polo, com essa articulação intermunicipal, isso só foi possível devido ao momento político que o Brasil viveu, de toda a discussão sobre a questão da cultura e da economia da

cultura que foi vivenciada em todo país. Tudo isso ancorado no Plano Nacional de Cultura e no Sistema Nacional de Cultura⁶⁸.

Gusmão (2008) descreve essas políticas articuladas com toda a discussão cultural no mundo, capitaneada pela Unesco, para discutir o audiovisual. O estudo realizado pela autora foi importante para a compreensão do que ocorreu/e na cidade de Cataguases e para o entendimento da configuração do Polo Audiovisual da Zona Mata de Minas Gerais no cenário político e econômico nacional. Com base nele, percebe-se que o último não seria possível sem as políticas de investimento criadas no momento de sua estruturação.

3.2

Políticas para o cinema e o audiovisual no Brasil no Século XXI

Desde sua chegada ao Brasil, em julho de 1896, o cinema foi permeado por histórias, relações, amizades, empreendimentos, aprendizados, desestruturações e um grande recuo no início da década de 1990⁶⁹. Em 1995 foi retomado modestamente, no governo Fernando Henrique Cardoso, depois da promulgação da Lei do Audiovisual, por Itamar Franco, em 1993, que criou mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. De acordo com Gusmão (2008), a partir de sua aplicação, a produção cinematográfica cresceu e se estabilizou entre 20 e 30 filmes por ano no período de 1997 e 2002. Aumentou também o número de espectadores brasileiros nas salas de cinema, de 52 milhões para aproximadamente 90 milhões, um crescimento de 70%.

No mesmo período os filmes nacionais foram assistidos por um público que cresceu de 2,5 milhões para 7,2 milhões de espectadores. Segundo dados apresentados pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, entre 1995 e 2002 o país produziu 200 longas, e o público do cinema nacional cresceu 200% em 2003, chegando à marca dos 22 milhões de espectadores. As estatísticas apontam que, entre os dez longas mais vistos no país, três são brasileiros. (GUSMÃO, 2008, p. 132).

⁶⁸ Para um melhor entendimento sobre o Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura sugiro a consulta de textos disponíveis nos sites do Ministério da Cidadania/Secretaria Especial de Cultura <<http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>> e <<http://snc.cultura.gov.br/adesao/>>. As metas, assim como a lei criada para reger o Plano Nacional de Cultura, são especificadas em uma publicação do Ministério da Cultura (2012), disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/colégiadossetoriais/As-Metas-do-Plano-Nacional-de-Cultura.pdf>>.

⁶⁹ Sobre o desenvolvimento do cinema no Brasil ver *Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia: Trajetórias e Práticas do Século XX ao XXI*, de Milene de Cássia Silveira Gusmão e *Nova História do Cinema Brasileiro*, Volumes 1 e 2, organizados por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schwarzman.

Mesmo diante dessa recuperação, os limites e impasses da Lei do Audiovisual ocasionaram dependência da produção dos filmes em relação às empresas que se beneficiavam da renúncia fiscal. A elas cabia a decisão de promover a produção nacional de cinema ao escolher o que seria realizado, ao mesmo tempo em que se beneficiavam do *marketing* cultural. Além disso, os investimentos se concentravam na produção no eixo Rio-São Paulo, ao serem captados ali quase totalmente os recursos destinados ao cinema nacional. A falta de uma regulação que abrangesse e assegurasse a relação entre produção, comercialização, distribuição e exibição dos filmes também foi considerada entrave. A lei não previa mecanismos institucionais para apoiar a comercialização dos filmes produzidos.

Tais questões, ainda de acordo com os estudos de Gusmão (2008), só entraram nas pautas do Ministério da Cultura, em 2003, sob o comando do ministro Gilberto Gil e da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, regida pelo cineasta Orlando Senna, durante a primeira gestão do governo Lula. Foi nesse período que teve início a discussão de novas diretrizes para o cinema brasileiro. Com foco na distribuição e na exibição estavam entre elas:

a produção de cem longas por ano até 2006; a parceria entre o MinC e as associações dos funcionários do Banco do Brasil (AABBs) para viabilizar salas de exibição para filmes brasileiros; a implantação das Bases de Apoio à Cultura (BACs), destinadas a contingentes marginalizados da sociedade, caracterizando-se como centros de consumo e produção de cultura, com infra-estrutura tecnológica para receber transmissão por satélite; o fomento para implantação de uma rede popular de salas para exibição de filmes, com preços acessíveis; o fomento aos cineclubes em funcionamento e à abertura de novos; a criação, em parceria com o Ministério da Educação, de cine fóruns em todos os estabelecimentos de ensino público, nos níveis primário, secundário, técnico e universitário; e a realização de concursos para incentivar a produção de filmes longa e curta-metragem, documentários, curtas documentais, animação, vídeos, e telefilmes em parceria com a televisão pública do país, além da premiação de roteiros. (GUSMÃO, 2008, p. 134).

Paralelo à formulação de tais diretrizes, nesse mesmo ano, a Ancine, criada em 2001, ligada à Casa Civil e ao Ministério do Desenvolvimento e da Indústria e Comércio, passou a fazer parte do Ministério da Cultura. A autonomia financeira da agência estava sendo construída desde sua criação, por meio de mecanismos de fomento como a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), taxaço incidente sobre a remessa de dinheiro ao exterior pelas operadoras de TV pagas. Nesses anos iniciais, financiou filmes brasileiros e a participação deles em festivais fora do

país. De acordo com Gusmão (2008), esse foi o primeiro passo do governo com o objetivo de abranger as atividades do audiovisual ampliando assim a ação da agência, até então restrita ao âmbito do cinema. Para isso, em agosto de 2004, o Ministro da Cultura apresentou ao Conselho Superior de Cinema a proposta da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), que não conseguiu ser implementada, apesar de todos os esforços empregados. No entanto, mesmo sem a aprovação do projeto, as medidas encaminhadas pelo Ministério da Cultura para o fomento ao audiovisual, demonstraram resultados positivos.

No período de 2000 a 2006, segundo dados levantados pelo Grupo de Pesquisa em Cinema Brasileiro, foram produzidos 368 filmes. A produção que conseguiu chegar ao circuito exibidor alcançou de 2000 a 2002 uma média de 40 filmes. Em 2003, foram 60 filmes e 65 em 2004; 87 em 2005; e até o final do primeiro semestre de 2006 foram 30 filmes. O circuito exibidor ampliou consideravelmente o número de salas. (Gusmão, 2008, p. 135).

Nesse período as salas de cinema aumentaram consideravelmente, mas os filmes ainda não alcançavam êxito com o público brasileiro, como acontece atualmente, por exemplo, com *Minha Mãe é uma Peça 3* (Susana Garcia, 2019, Brasil) que rendeu mais de R\$ 21,9 milhões ao ser assistido por mais de 6 milhões de espectadores nas três primeiras semanas do período em que esteve em cartaz, superando em número de espectadores o *blockbuster Star Wars: A Ascensão Skywalker* (Jeffrey Abrams, 2019, EUA) e a animação da Disney, *Frozen 2* (Jennifer Lee e Chris Buck, 2020, EUA).

Gusmão (2008) afirma que, mesmo assim, essa foi uma considerável retomada do cinema brasileiro, em parte devido às leis de incentivo fiscal, mas também pela atuação de algumas produtoras, como a Globo Filmes, ao circuito brasileiro de festivais e aos festivais brasileiros organizados no exterior com o apoio da Ancine. Entre esses festivais está um que fez parte da estruturação inicial do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, o Cineport em Portugal e na África.

É possível dizer que as novas perspectivas oferecidas para a cultura, durante a gestão de Gil, foram fundamentais para a constituição do Polo. O ministro concretizou ações que foram essenciais neste sentido. Um exemplo relevante foi o Programa Cultura Viva, criado em 2004. Com o objetivo de impulsionar a diversidade cultural brasileira, contemplava iniciativas culturais que envolvessem a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária, com a seleção das organizações por meio de editais públicos. Cataguases se beneficiou de políticas desse tipo em diferentes momentos,

quando passou a receber recursos do Governo Federal, que potencializaram as atividades culturais locais nessa área, ao viabilizar compra de equipamentos multimídia e contratação de profissionais para cursos e oficinas.

Foi um momento importante na preparação para instalação de um futuro polo de produção audiovisual marcado, sobretudo a partir de julho de 2005, com a inauguração de dois projetos estruturantes: os já citados Cineport e a Fábrica do Futuro - Incubadora do Audiovisual e das Novas Tecnologias. As duas ações foram ao longo dos anos alavancadas por políticas públicas de cultura, amplificadas no país pelos fundos públicos governamentais e isenções fiscais, viabilizados pelas leis de incentivo à cultura em âmbito estadual e nacional. Com isso puderam ser realizadas diferentes edições do Cineport no Brasil e no exterior com o aporte da Lei Federal de Incentivo à Cultura e da Energisa, empresa de alcance nacional do setor elétrico, com sede em Cataguases. A Fábrica do Futuro funcionou de 2004 a 2007 como *Ponto de Cultura*⁷⁰, integrada ao Programa Cultura Viva, promovido pelo Ministério da Cultura com recursos do Fundo Nacional de Cultura do Governo Federal.

A partir de 2008, outras ações estruturais foram promovidas na região tornando-se novos alicerces para o surgimento, em 2010, do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, a saber: o Festival Ver e Fazer Filmes, uma corealização da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho e o recém fundado Instituto Fábrica do Futuro, e novamente o patrocínio da Energisa, desta vez via Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais (Leic-MG) por meio de isenções fiscais do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS); o projeto *Tela Viva de Cinema Itinerante*, promovido pelo Instituto Fábrica do Futuro em parceria com Instituto Votorantim, com patrocínio da CBA, via Lei Rouanet; e um convênio piloto de economia criativa com o Sebrae/MG, que possibilitou a aquisição de recursos para a contratação de consultorias especializadas e o acúmulo de referências de boas práticas em viagens de visitas técnicas a projetos similares em diversos estados brasileiros e no exterior.

Com a implantação efetiva do Polo, em 2010, inaugurou-se um novo ciclo com intensa agenda de produções audiovisuais realizadas em Cataguases e em outras cidades que compõem a área de abrangência do Polo Audiovisual. Em 2012, já era considerado um APL, por meio do edital do Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio (MDIC) e do Sebrae Nacional. Em

⁷⁰ Os *Pontos de Cultura* são ações já desenvolvidas pela comunidade que ganham o reconhecimento do governo e passam a receber aporte de recursos para aplicar conforme o plano de trabalho proposto.

2015, foi contemplado com o Prêmio de Economia Criativa pela Fundação Dom Cabral e pelo Diário do Comércio de Minas Gerais.

Com o passar dos anos e fortalecimento da Ancine, assim como do Fundo Setorial do Audiovisual, as possibilidades aumentaram para a cinematografia nacional e conseqüentemente para as pretensões ousadas dos cataguasenses. O diretor presidente da Ancine, Manoel Rangel (ANCINE, 2017), defendeu, em edição comemorativa dos 15 anos da Agência, em 2017, que ela foi fundamental para que o audiovisual brasileiro se reestruturasse e que isso se deve à construção de uma política pública, que pela primeira vez enfrentou os desafios do setor de uma maneira articulada e planejada. Para ele, essa política

se fundamenta no reconhecimento de que o cinema e o audiovisual, como outros bens culturais, não podem ser entendidos apenas em seus aspectos econômicos imediatos, mas devem estar integrados a uma reflexão estratégica, de longo prazo, que leve em conta as condições de desenvolvimento da indústria cultural brasileira diante das pressões de um mundo cada vez mais globalizado. (ANCINE, 2017, p. 6).

O mesmo documento mostra que, em 2006, a aprovação da Lei 11.437 possibilitou um sistema de financiamento público complexo e diversificado, que mobilizou parceiros públicos e privados para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro, o que abriu novas possibilidades para o Polo. Os recursos arrecadados com a Condecine foram transferidos para o Fundo Setorial do Audiovisual, que se tornou o principal instrumento de financiamento da atividade.

A Ancine se consolidou como agência reguladora e de fomento durante os anos dedicados à construção de um ambiente legal e regulatório. Para Rangel (2017),

o próprio nascimento da Ancine, foi reflexo de uma visão que, passa a compreender o cinema e o audiovisual como um setor estratégico reconhecido em nível presidencial, primeiro com Itamar Franco, depois com Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. Todos entenderam a importância da atividade para a nação e trabalharam na construção de um ambiente propício para o salto que foi alcançado. (ANCINE, 2017, p.7),

Com esta reestruturação, a ação do poder público no audiovisual além de autorizar a captação de recursos incentivados, passou a estimular e articular parcerias, investir diretamente e induzir condições favoráveis à participação dos agentes privados. O projeto da Ancine passou a atuar na universalização do acesso, no fortalecimento das produções independentes, na regionalização, na internacionalização e na defesa da diversidade.

As políticas realizadas pela Ancine se destacaram no ano de 2017. De acordo com informações disponibilizadas em sua página na internet, foram lançados 158 filmes brasileiros nesse ano, o que representou um aumento de 11,3% em relação a 2016 (142 títulos) e recorde no número de lançamentos brasileiros desde 1995. Houve crescimento também no número de documentários, e principalmente, o de animações brasileiras estreadas, que ultrapassaram as dos anos anteriores.

O ano de 2017 fechou com 7 lançamentos de filmes de animação. Em 2016 havia sido apenas um longa e em 2015 não houve estreia de animação. Já os documentários somaram 60 títulos brasileiros estreados (em 2016 havia sido 44 obras).

O público nas salas de cinema se manteve em um bom patamar. No total, foram contabilizados 181,2 milhões de pessoas, o que representa um pequeno recuo de 1,7% em relação a 2016 (184,3 milhões). (...) Das obras nacionais, o filme de maior bilheteria foi “Minha mãe é uma peça 2”, com 5,2 milhões. O longa foi lançado ainda no fim de 2016. (Site da Ancine⁷¹).

No Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais as produções realizadas, em quase sua totalidade, foram viabilizadas por meio do uso das leis de incentivo à cultura federais (Rouanet e do Audiovisual) e pelo Programa Brasil de Todas as Telas⁷², gerido pela Ancine. A partir de 2017, com o incremento de novos tetos para produção audiovisual na Leic-MG, foi possível triplicar o número de filmes na região de abrangência do Polo, passando de duas para seis produções anuais.

A crise institucional que assola o país atinge todas as políticas públicas que estavam vinculadas a um projeto de estado social, inclusive as para a cultura destinadas ao cinema e ao audiovisual. As atividades da Ancine foram paralisadas e a liberação de novos recursos para filmes e séries suspensa, depois que o Tribunal de Contas da União determinou a agência que revisse as formas como fiscaliza as contas dos projetos que aprova (Site da Folha de São

⁷¹ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>> Acesso em: 17 mar 2019.

⁷² Ação governamental que visa transformar o país em centro relevante de produção e programação de conteúdos audiovisuais. Utiliza recursos do FSA - Fundo Setorial do Audiovisual para conjugar diferentes modalidades de operação financeira, articula parcerias público privadas e propõe novos modelos de negócios. Tem como objetivo estimular o desenvolvimento dos agentes econômicos e promover o acesso de um número cada vez maior de brasileiros aos conteúdos produzidos pelos talentos nacionais, em todas as plataformas de exibição. Trata-se do maior programa de desenvolvimento do setor audiovisual já construído no Brasil, formulado pela ANCINE em parceria com o MinC - Ministério da Cultura, e com a colaboração do setor audiovisual por meio de seus representantes no Comitê Gestor do FSA. (Site da ANCINE).

Paulo)⁷³. Ainda assim, o ano de 2018 terminou com notícias animadoras para Cataguases por ter sido contemplada com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual. A Ancine aprovou a proposta submetida pela cidade no edital de Coinvestimentos Regionais. Assim, estão sendo investidos na produção audiovisual mais R\$10.8 milhões. Coube a Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual, entidade criada em 2014, realizar a governança do arranjo regional e a elaboração da proposta, iniciativa que envolveu a Prefeitura Municipal de Cataguases, como ente federado e proponente, a Energisa como empresa garantidora dos recursos da contrapartida local, e o Governo Estadual, por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (Site do Polo Audiovisual⁷⁴).

Gusmão (2008) quando trata das dinâmicas que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento do cinema no Brasil recomenda que se considere dois aspectos fundamentais à sua constituição, quais sejam: o primeiro se refere à relação entre cinema e Estado, pois este é fundamental para as dinâmicas e definições da problemática cultural do país. Para a autora, no caso específico do cinema, o Estado, seja como interventor, regulador ou mediador, é elemento definidor na organização e constituição cinematográfica do país. Outro aspecto a ser considerado, diz respeito às interdependências e práticas resultantes do desenvolvimento de instituições e dos processos de aprendizados intergeracionais que delineiam a configuração do cinema brasileiro,

tanto no ambiente constituído pela triangulação entre produção, distribuição e exibição, quanto nas lutas por ocupações de espaços de poder e imputação de sentido, onde sejam possíveis definições no nível das políticas públicas para o cinema e o audiovisual o país. (GUSMÃO, 2008, p. 137).

Essas reflexões, os pressupostos teóricos consolidados nos estudos de Norbert Elias, os documentos consultados e os relatos das pessoas sobre suas trajetórias deram forma e sustentaram este trabalho que, nesta primeira parte, identificou, descreveu e analisou as redes relacionais que tornaram possível a constituição e a configuração de um Polo Audiovisual na região da Zona da Mata de Minas Gerais. Tudo isso foi importante também para elaboração da segunda parte, em que se buscou entender e apresentar as mudanças, descontinuidades, criação de novos sentidos, continuidades, avanços e expectativas com relação a

⁷³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/diretor-da-ancine-paralisa-liberacao-de-verbas-para-o-audiovisual.shtml>. Acesso em 22 abr 2019.

⁷⁴ Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/polo-audiovisual-conquista-recursos-em-parceria-publico-privada-inedita-no-brasil/>. Acesso em: 20 jan 2019.

educação pelo/para o cinema, presentes no eixo referente à formação do Polo. Para isso, os aprendizados intergeracionais e relacionais, a aproximação com as escolas, a criação da rede de cineclubes, a busca de entendimento sobre o que os formadores do Polo entendem por educação possibilitaram a formulação de novas hipóteses sobre o tema e o estabelecimento do diálogo com a literatura de referência e com estudos anteriores. Agora minhas fontes são os discursos desses formadores e como eles se entrelaçam em uma concepção comum. É na segunda parte, que se vincula à primeira intrinsecamente, que são apresentados e analisados as formações e aprendizados que acontecem dentro do Polo, suas bases, estratégias, pressupostos, concepções e objetivos.

4

Mudanças, Continuidades, Avanços e Expectativas na Educação pelo/para o Cinema no Polo Audiovisual

4.1

Aprendizados intergeracionais e relacionais: o que Mauro e o Polo nos ensinam e o que aprendemos juntos

Humberto Mauro gostava de fazer coisas e não era só cinema. A habilidade manual o fez exímio jogador de sinuca e xadrez, remador, goleiro, atirador de flechas, campeão de bilboquê e contribuiu para que aprendesse a montar e desmontar os mais diferentes objetos. Chegou a construir um rádio e em uma homenagem que recebeu ser apresentado como além de cineasta, aquele que levou o rádio para Minas Gerais. “Mérito” que aceitou de bom grado. Ronaldo Werneck lembra que uma vez ele brincou: “Ah se ele falou, é porque eu trouxe, né Ronaldo?’ Ele era muito bem humorado. ‘Não fui eu, mas o cara que falou, então eu levei o rádio para Minas Gerais’”. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

Foi se formando pela curiosidade. Foi eletricista, mexia, retirava e colocava peças em aparelhos que muitas vezes voltavam a funcionar. “Eu me lembro que estava com um gravador falando com ele em uma entrevista, e meu gravador emperrou, deu um problema e ele: ‘não, me dá aqui!’ E consertou meu gravador!” (Idem). Em outros momentos podia não ter tanto sucesso: “o Mauro era aquela pessoa que você dá para ele um aparelho e corre o risco dele destruir, porque a curiosidade vai fazê-lo abrir e mexer em tudo, mas também ele podia te ensinar a usar aquilo de forma genial. Assim foi o Mauro! (Henrique Frade, entrevista, 2018).

Com o cinema também foi dessa forma, o gosto pela descoberta, pelo aprendizado e a habilidade de “fazer coisas” contribuíram para que acreditasse que poderia fazer filmes. Reuniu amigos e familiares e aprendeu para em seguida se tornar um formador, um profissional do cinema voltado a fazer filmes para a educação, quando trabalhou no Ince, como diretor, fotógrafo e montador. A função do Ince, como explicado por Catelli (2004) “era documentar as atividades científicas e culturais realizadas no país, para difundi-las, principalmente, na rede escolar (CATELLI, 2004 p. 2). Ressalta ainda, que no entendimento de Roquette-Pinto, um de seus criadores, seu principal objetivo era instruir aqueles que não passaram pela educação formal, e que Mauro

compartilhava dos princípios que orientaram sua criação sobre “os meios de comunicação e a necessidade de educar o povo”. (p. 9). Nas palavras da autora:

Para Mauro o filme brasileiro deveria transportar para a tela o ambiente brasileiro, sendo “fiel ao que somos e ao que desejamos ser”. Deveria disseminar por todo o país o que somos e os fundamentos da nossa nacionalidade. No entanto, isto não deveria ser feito de forma amadora, mas com arte. Mauro partilhava das concepções da época, a respeito do cinema de representar um veículo de propaganda externa e interna. Também se interessou pelas novas tecnologias de comunicação e o que elas poderiam representar para a população brasileira em termos culturais e educacionais. Considerava que os brasileiros desconheciam seu próprio país e que pelo cinema poderíamos conhecer a nós mesmos, nossos costumes, nossas riquezas e possibilidades econômicas nas diferentes regiões do país. E acreditava que o documentário seria o melhor caminho para isso, já que poderia proporcionar um intercâmbio cultural. Intercâmbio este não só entre os brasileiros, mas entre os povos. Segundo ele, “o mundo se desconhece, e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se. (...) através do documentário vamos apresentar uns aos outros os diversos países, em desconhecidos aspectos da Terra e da geografia humana” (CATELLI, 2004 p. 10).

Os responsáveis pela estruturação das formações oferecidas pelo Polo acreditam que elas possuem essa “essência” de Humberto Mauro porque, como nos filmes produzidos por ele no Ince, eles também estão preocupados com a formação de pessoas capazes de fazer uma leitura do contexto atual com amplitude imaginativa, com repertório cultural ao seu alcance para que possam, a partir disso, se colocar na vida de uma maneira mais crítica, mais ampla, mais diversa, mais respeitosa.

Então acho que mantém a essência do Humberto. Total! Ele era um revolucionário. Ele não era um cineasta do entretenimento superficial. Do uso do cinema como ferramenta apenas de entretenimento, de lazer. Ele tinha exata ciência do cinema como ferramenta de transformação social. (César Piva, entrevista, 2018).

Esse fascínio pela capacidade do cinema de ensinar já era demonstrado por políticos, médicos, educadores, religiosos e militares desde sua chegada ao Brasil. O poder público deu sinais de interesse pela sétima arte durante a República Velha (1889-1930), quando iniciou o patrocínio à produção cinematográfica de não ficção, “solicitando reportagens, registros da Comissão Rondon e filmes de propaganda, educativos ou voltados para a saúde pública” (BARRENHA, 2018, p. 491). Mas o cinema educativo entrou efetivamente na pauta de interesse do Estado, se tornando a primeira política pública de incentivo ao cinema brasileiro, a partir de 1930, quando passou a incentivar,

além dos filmes de produtores privados, as instituições criadas sob sua tutela para este fim. Reconheceu ainda o cinema como uma atividade profissional a ser incentivada, para isso editou uma medida oficial que obrigava a exibição de pequenos filmes educativos nas salas de cinema em todo Brasil. Barrenha (2018) explica que isso se deu porque percebeu-se desde cedo que o cinema poderia ser usado com sucesso na educação.

O cinema era tido como uma diversão popular atraente para as massas incultas, porém, por seus conteúdos “repreensíveis”, era visto em geral com desconfiança, tanto que era preciso ser domado e controlado pela censura, revertendo-se, assim, em algo de natureza útil e louvável, capaz de afastar as mentes da pura evasão ou, pior, da imoralidade e de outros efeitos condenáveis. (BARRENHA, 2018, 491).

No entanto, essa estratégia educativa de obrigatoriedade de exibição nas salas não se demonstrou relevante porque as pessoas não iam ao cinema para aprender, mas para se divertir.

O viés da moral já estava inserido em diferentes opiniões quando a censura foi instituída em 1932. De acordo com Schvarzman (2003), impôs-se controle que impedia a divulgação indiscriminada de mensagens consideradas perniciosas às crianças ou à imagem do país. Por outro lado, foram criadas medidas que incentivavam a produção e exibição do “‘bom’ cinema nacional, como pleiteavam, Adhemar Gonzaga e intelectuais e educadores como Roquette-Pinto e Jonathas Serrano” (SCHVARZMAN, 2003, p. 475). O grupo era favorável à produção nacional de filmes educativos como parte de uma estratégia de transformação cultural e modernização massiva que atingisse os iletrados. Em acordo com o pensamento desses intelectuais, Getúlio Vargas em 1934, durante pronunciamento para a Associação de Produtores Cinematográficos, enfatizou seu papel no mundo como “o livro das imagens luminosas” (SCHVARZMAN, 2003, p. 475).

Sobre esse período, Henrique Frade (em entrevista a esta pesquisa) lembrou que Humberto Mauro foi muito criticado por, de certa forma, reforçar e propagandear os ideais estadonovistas, por meio desses filmes e que foi Glauber Rocha quem o retirou da obscuridade.

Ninguém vive sem dinheiro e ele acabou caindo no Estado Novo do Getúlio. E isso, se não fosse o Glauber em 1961, aqui, ao ver o Ganga Bruta ter endeusado o Mauro, a esquerda meio que o tinha deixado à margem por ter trabalhado no Ince para o Getúlio, fazendo propaganda do Estado Novo do Brasil. Mas ele precisava sobreviver, tinha filhos, tinha mulher, tinha a vida dele. Não cabe julgar. É muito patrulhamento! (Henrique Frade, entrevista, 2018).

Humberto Mauro produzia seus filmes com intenção formativa e educativa. César Piva acredita que a maneira dele apresentar nas telas a cultura nacional, a origem, a diversidade cultural, sobretudo a rural, as pequenas cidades, o Brasil profundo, e diverso, mostra que ele conhecia “claramente a força transformadora que o cinema poderia produzir na sociedade brasileira. Para o bem e para o mal!” (César Piva, entrevista, 2018). Considerando essa perspectiva e os aprendizados em rede, esse pode ser considerado o *nó* que liga as produções de Mauro no Ince às atividades formativas do Polo Audiovisual que para os que o construíram e integram, estão diretamente ligadas aos seus ensinamentos, adaptados, ressignificados e transformados pelas gerações que o seguiram.

Entender os aprendizados intergeracionais é uma ação cara para este estudo. Por isso e para isso, dividiu-se as gerações ligadas ao cinema em Cataguases em três grupos, a partir de 1920. O Ciclo de Cinema de Cataguases foi definido como o “acontecimento fundador”, considerando a perspectiva defendida por Sirinelli (2003, 2006), para quem

as repercussões do acontecimento fundador não são eternas e referem-se, por definição, à gestação dessa geração e a seus primeiros anos de existência. Mas uma geração dada extrai dessa gestação uma bagagem genética e desses primeiros anos uma memória coletiva, portanto ao mesmo tempo o inato e o adquirido, que a marcam por toda a vida. (SIRINELLI, 2003, 255).

A partir desse acontecimento, identificou-se três gerações, dentro do recorte desta pesquisa, a saber: a de Humberto Mauro e do Ciclo de Cinema; a de Mauro Sérgio Fernandes e do Festival de Cinema Humberto Mauro, em 1961; e a geração atual, a dos fundadores do Polo Audiovisual.

Tal demarcação geracional se deu também com base no entendimento do conceito de geração cinematográfica adotado pelos sujeitos do estudo realizado por Duarte (2000), sobre a socialização de cineastas do Rio de Janeiro, que entraram no cenário nacional entre o final de 1960 e o final de 1970. Para esses cineastas, pertencer a uma geração não é definido pela idade, embora ela conte, mas pela “experiência compartilhada na aprendizagem do ofício e na socialização profissional, que diferencia o grupo do qual o sujeito participa dos demais grupos em atividade naquele momento” (DUARTE, 2000, p. 28). Assim, nesse meio, o fator geracional é muitas vezes vinculado a um mesmo tipo de experiência coletiva, daqueles que participaram mais ou menos ao mesmo tempo de certo modo de pensar e de fazer cinema.

Nos aprendizados proporcionados pelos encontros no Festival de 1961, muitos dos que estavam presentes, inclusive o jovem Ronaldo Werneck, se tornaram amigos de Humberto Mauro e frequentadores do estúdio Rancho Alegre, em Volta Grande (MG).

Em 1970, eu já morando no Rio, escrevia artigos para jornais, e um amigo meu, o Moacir Cyrne, editor da revista Vozes, volta e meia me pedia alguma coisa sobre cinema. E um dia ele falou: “poxa Ronaldo, podia escrever um texto sobre Humberto Mauro!” Aí eu falei: “ah tudo bem!” E comecei a ler e rever os filmes e fiz um grande texto sobre ele. Foi capa da revista e tinha até um encarte. Para minha surpresa, alguns dias depois que a revista saiu, me ligou alguém que falava que era Humberto Mauro e eu achava que era trote. Pô, o Humberto Mauro me ligando! E era o próprio! Muito simpático! A partir daí eu quase sempre que vinha a Cataguases, dava um pulo lá! E ficamos amigos. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

Werneck relatou, ainda, que acabou se tornando um grande conhecedor da obra e da vida do amigo, e que essa amizade se fortificou nas idas e vindas a Volta Grande. Além disso, aprendeu muito sobre cinema com outros que o visitavam. “O pessoal de cinema vivia lá, bebendo da inteligência e da experiência dele. O Mauro sabia tudo de cinema, é realmente o pai do cinema nacional” (Idem).

A partir daí, Werneck produziu filmes e livros sobre a vida e a obra de Humberto Mauro e se tornou um “maurólogo”, alcunha que ganhou de uma sobrinha neta do cineasta. Foram esses aprendizados que possibilitaram que ele elaborasse material junto com Mônica Botelho e outros colaboradores, para a criação do Memorial Humberto Mauro, hoje à disposição dos visitantes nas dependências do Centro Cultural Humberto Mauro. Além de *Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*, já citado neste estudo, e tantos outros livros de poemas e contos, editou a trajetória da vida de Mauro em um documentário com dois poemas: *SOldade* e *mauro move O mundo*. Explicou que Mauro trabalhava “filmando contra o sol, que era uma característica dele. Em *plongê* e na contraluz. É uma brincadeira com sol e saudade. São dois filmezinhos sobre o Mauro” (Idem); e participou das filmagens do Noiva da Cidade, já no final da vida do cineasta, em Volta Grande. “Eu ficava sempre lá com o pessoal da equipe e com ele, que eram todos meus amigos: o Alex, o Davi!” (Idem).

Werneck considera que os aprendizados que possibilitaram a criação desses documentários, dos poemas e os demais livros publicados foram construídos em função das conversas que teve com Mauro. A linguagem dos

dois poemas que originaram esses filmes é, segundo ele, cinematográfica, de acordo com a linguagem de Mauro. Conta que ele falava como se estivesse filmando.

O tipo de fala dele era mais ou menos assim: “olha o carro de boi lá, contra a luz, lá no alto do morro!”. Ele já estava filmando ali naquele momento. Ele falava como se filmasse. Tem um texto na abertura do livro que eu falo isso. Então esses meus dois poemas, eles jogam muito com essa imagem cinematográfica como se tentando espelhar a palavra, originando o movimento. (Idem).

Ao acompanhar este pensamento de Werneck, representativo dos aprendizados intergeracionais, o início das articulações que culminaram na construção de um Polo Audiovisual em Cataguases pode ser considerado, no entendimento de alguns dos entrevistados, como um encontro de gerações.

O que motivava mesmo eram as pessoas. Esse encontro de gerações. A gente chegou aqui e viu uma moçada nova se encontrando com pessoas que estavam voltando, que tinham vivido o mundo, que experimentaram um monte de coisas e voltaram. Olha que coisa bacana! (...) houve um encontro de gerações aqui, que não acontece em qualquer lugar. E não era um encontro saudosista. Era um encontro propositivo, vamos para frente, vamos para cima. Todo mundo se ajudando, se provocando para não paralisar. (César Piva, entrevista, 2018).

Um dos objetivos projetados nesse “encontro” era promover um impacto geracional em vinte anos, quando os mais jovens assumiriam a liderança das ações culturais na cidade. O resultado dessa proposta é retratado hoje, vinte anos depois, nas ações, atitudes e ideias dos integrantes do Polo Audiovisual. Uma terceira geração que representa o presente e o futuro próximo.

Ao optarem pelo audiovisual, “o cinema expandido”, como a expressão cultural que teria o foco das ações, deram início a uma série de formações para os mais jovens, entre 15 e 30 anos, que tinham Humberto Mauro e seus ensinamentos como referência.

A gente começou fazendo um curta sobre ele. Depois a gente fez um curta na cidade toda. Falando sobre isso tudo. Andamos por cada canto, falando de Humberto Mauro e da coisa da cidade moderna. Com a turma toda jovem. Todo mundo novo. Eu tinha 17 anos. E aí foi um curso atrás do outro. Eu lembro que eu estudei muito Humberto Mauro. (Babi Piva, produtora, entrevista, 2018).

Para esses jovens, as relações com Mauro tiveram início efetivamente e se fortaleceram nesse período, e por meio das formações e contato com pessoas e instituições que se propuseram a resgatar a história e retomar a trajetória de Mauro, a partir dos registros históricos e dos relatos sobre ele, ressignificar sua

memória na cidade. Ao buscarem em suas memórias de infância da escola, dos familiares ou entre amigos, a presença de Mauro não aparece, ou aparece de maneira superficial.

A primeira vez que tive contato com Humberto Mauro foi na Fábrica do Futuro. As escolas não ensinam. (Karina Potira, assistente de produção e gestora cultural na FSJS, entrevista, 2018).

Foi na escola. Eles falaram de Humberto Mauro, mas não passaram filme nenhum. Eles falam de Humberto Mauro, assim como eles falam de outras personalidades da cidade. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

Eu estudei Humberto Mauro na escola. (...) a gente fez um trabalho sobre Humberto Mauro. Foi a primeira vez que ouvi falar nele e no Ciclo. Eu me lembro que a gente fez um trabalho sobre *A Velha a Fiar*. Na minha adolescência e na juventude eu não tive contato com essa história. Foi na Fundação que eu retomei o contato com Humberto Mauro. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Outros depoimentos mostram um interesse individual despertado, pode-se dizer, pelos acontecimentos recentes da cidade. Essa é a experiência relatada, por exemplo, por Renatta Barbosa, jornalista, desenhista, atriz, professora, escritora e cineasta, em entrevista concedida a esta pesquisa:

Humberto Mauro foi recentíssimo, com pesquisa, sozinha. Eu comecei a querer fazer cinema dentro de sala de aula. E houve um questionamento assim de quem era esse Humberto Mauro de que todo mundo fala? Foi uma curiosidade. Se eu vou falar de cinema eu tenho que estudar Humberto Mauro. Eu fiz uma pós-graduação em cinema na época dos videoclipes, quando a Fábrica fez uma chamada criativa, e eu fui convidada para fazer direção de um dos *clips*. Eu já tinha feito a especialização e eu tinha que montar um TCC, um curta, uma apresentação, aí como estava acontecendo aqui a *Usina Criativa de Videoclipes*, que tinham várias bandas, eu fui uma das diretoras convidadas e comecei a aprofundar mais sobre Humberto Mauro, para poder escrever o TCC. E fui descobrindo coisas dele, fui atrás do Ronaldo (Werneck), obviamente, e percebi que ele era um cara muito sensacional mesmo! (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

Os indícios que mostravam que as novas gerações conheciam pouco do passado da cidade, contribuíram para que os cursos, oficinas, seminários e outras atividades formativas que as tinham/têm como público alvo fossem/sejam elaboradas em busca da recuperação da memória de Cataguases, especialmente as do cinema. Existe um reconhecimento de que o passado é suporte para a construção do presente e do futuro bem estruturado.

A gente tem um passado histórico e cultural que é muito importante. E ele tem que ser recontado. Porque se você conhece seu passado, você vai sentir orgulho dele e das suas histórias, e você vai ser uma pessoa diferente e não vai se vender pela história do outro tão facilmente. Você vai confrontar essas histórias, quando quiserem te comprar ou te vender uma ideia. Você tem raiz, você conhece sua raiz, você sabe que planta você é. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Os esforços para se contar essa história atingem os que são de fora da cidade, que quando chegam para alguma atividade no Polo são levados para conhecer o Memorial Humberto Mauro e outros pontos da cidade que o referenciam. Mas são nas escolas que as atividades formativas se destacam e por isso têm atenção especial no próximo capítulo deste estudo. Juliano Braz considera importante falar sobre Humberto Mauro e seu trabalho para o maior número de pessoas possível, porque sem ele “essa história de cinema não existiria”. Desta forma, as atividades de formação oferecidas pela Fábrica do Futuro e pela Escola Animada⁷⁵, por exemplo, prezam por informar a população local dessa importância.

A gente sempre foca em mostrar Humberto Mauro como nosso precursor. A gente não está começando, a gente está dando continuidade. É um processo que iniciou com ele. Senão poderia ser o artesanato, talvez, ou teatro, a música, aqui em Cataguases é cheio de artista. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

Com a retomada do cinema, a geração atual, formada no início do processo de construção do Polo, que hoje se tornou um grupo de formandos/formadores, se pergunta o que fazer com todo o potencial que a cidade oferece. “Será que isso é um solo para a gente frutificar e crescer... as novas gerações? Viver é guardar o lugar do outro...como é que eu estou guardando esse lugar?” (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Os relatos neste tópico ajudam a compreender os aprendizados intergeracionais construídos pelas relações com Humberto Mauro e convergem com estudos de Sirinelli (2003), para quem, independente de que haja um fenômeno de intermediação ou uma descontinuidade, o patrimônio dos mais velhos será sempre referência explícita ou implícita nos processos de transmissão cultural no meio intelectual.

Os passos dados neste estudo estão também imersos em reflexões sobre aprendizados intergeracionais e relacionais ancorados em Norbert Elias. A partir de agora, suas contribuições se apresentam como um quadro para o olhar

⁷⁵ No 5º capítulo essas atividades são apresentadas detalhadamente.

analítico na busca por mudanças, continuidades, avanços, expectativas, estratégias formativas, redes de formadores e redes de aprendizados que configuram o Polo Audiovisual. Elias contribui para as reflexões sobre essas redes, sobre quem forma quem, como forma e o quanto é coletivo esse olhar para o cinema em Cataguases.

Foi possível constatar o quanto a riqueza da memória social inserida na cidade influencia o sujeito contemporâneo. Mesmo que ele não conheça a história, suas marcas estão no que ele faz e por isso é de algum modo herdeiro de uma dada tradição cultural que está presente no chão da cidade, nos monumentos, nas praças, nas ruas, nas homenagens, nos discursos, nas práticas e nas conversas. No próximo tópico, ao se narrar a trajetória de formação dos formadores do Polo, serão identificadas e destacadas essas marcas nos aprendizados construídos ao longo dos anos na relação entre as pessoas, especialmente aqueles que se estabeleceram em espaços não formais de educação.

4.2

Relações de Aprendizado e Trajetórias de Formação dos Formadores

O conceito de trajetória de Bourdieu (1996, 2007b) permitiu fazer uma análise das condições sociais que possibilitaram a formação dos formadores do Polo Audiovisual, e o reconhecimento de quem foram os atores e os instrumentos que os tornaram profissionais de cinema em Cataguases. Atrélado a isso, pôde-se também identificar o que desse percurso é legado das ações daqueles que os antecederam. Qual foi a trajetória? Onde essas pessoas estudaram? Se estiveram em boas escolas, se fizeram faculdade, se são cineclubistas, se aprenderam cinema de algum modo. Qual a trajetória de formação cinematográfica? Como eles chegaram ao Polo? Por que eles estão lá? Quais os objetivos deles em relação à formação de outras pessoas? Que tipo de formação oferecem? A trajetória de aprendizagem dessas pessoas, relacionada com o cinema, é tratada neste capítulo com o objetivo de entender como esses formadores se formaram e como formam outras pessoas.

A trajetória de vida, segundo Bourdieu (1996), é formada por diferentes “posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou por mesmo um grupo de agentes em espaços sucessivos”. (BOURDIEU, 1996, p.292). Seriam assim, o resultado de um sistema dos traços de uma ou mais biografias, a

objetivação das relações entre os agentes e as forças presentes no campo em que está inserido. Nesse sentido, apresenta dois tipos de deslocamentos nas trajetórias intergeracionais dos indivíduos: os que ocorrem dentro de um mesmo setor de produção cultural, por meio de acúmulo de capital simbólico ou econômico e os que têm lugar no trânsito entre setores diferentes de um mesmo campo, o que implica uma reconversão de capitais na passagem de um setor a outro.

Da mesma maneira, o autor distingue no interior do campo de produção cultural várias classes de trajetórias intergeracionais, ao investigar as estratégias adotadas por escritores, em busca de prestígio no campo literário:

as trajetórias *ascendentes*, que podem ser *diretas* (as dos escritores provenientes das classes populares ou das frações assalariadas das classes médias) ou *cruzadas* (as dos escritores saídos da pequena burguesia comerciante ou artesanal, ou mesmo camponesa, geralmente ao termo de uma ruptura crítica na trajetória coletiva da linhagem, falência ou falecimento do pai, por exemplo); do outro, as trajetórias *transversais* - horizontais, mas, em um sentido, declinantes - no seio do campo do poder, que conduzem ao campo de produção cultural a partir das posições temporalmente dominantes e culturalmente dominadas (grande burguesia de negócios) ou a partir das posições medianas, mais ou menos igualmente ricas em capital econômico e em capital cultural ("capacidades": advogados etc.); ao que seria preciso acrescentar os *deslocamentos nulos*. (Bourdieu, 1996, p. 293).

Bourdieu (1996) pensa as trajetórias de vida, por meio da ideia de que é o indivíduo que produz a mudança segundo sua trajetória social, sua condição, sua profissão, suas produções durante toda a vida. Assim, não se pode pensar a vida de um indivíduo sem situá-la, de forma relacional, dentro do espaço global ou específico no qual se encontra e ver que ele pode mudar. Diz ainda, que as trajetórias não podem ser analisadas abstraindo a origem social do sujeito, porque elas são devedoras, calçadas nessa origem. São exceções aqueles que a rompem e ocupam um lugar social importante.

Na perspectiva bourdiesiana, pode-se categorizar as trajetórias dos formadores do Polo como majoritariamente "ascendentes" por serem provenientes de classes populares. Os dados mostraram que no campo econômico não houve grandes mudanças na vida dessas pessoas. Ao contrário disso, é relatada insegurança financeira devido aos filmes rodados no Polo dependerem, quase que totalmente, de recursos públicos via editais de lei de incentivo à cultura e ao audiovisual. Como relatado na primeira parte deste trabalho, os investimentos aumentaram e o ano de 2019 foi um dos melhores

desde sua inauguração, no que se refere a investimentos financeiros. No entanto, com os cortes e ataques sofridos no âmbito cultural, especialmente pelos setores ligados ao cinema e ao audiovisual, o futuro permanece incerto. Além disso, os formadores, como se vê nos depoimentos, ainda não alçaram funções de “prestígio” dentro da indústria cinematográfica.

Por outro lado, no campo simbólico dos aprendizados, as transformações são eminentes. Existe mobilidade formativa expressa nos relatos desses sujeitos quando tratam dos aprendizados proporcionados pelas relações, contatos, formações e o envolvimento com filmes, que pode ser considerada como um “desclassamento” intelectual. Para se chegar a esta interpretação foram identificadas e analisadas suas memórias de cinema da infância à idade adulta, as participações nas atividades formativas oferecidas pelo Polo e demais instituições culturais, que se uniram com o objetivo de prepará-los para trabalhar nos filmes, e as relações que estabelecem com os filmes como espectadores e realizadores.

Nas décadas de 1980 e 1990, período em que os que podem ser categorizados hoje como formadores no Polo Audiovisual, viveram a infância e a adolescência, Cataguases contava com uma única sala de cinema: o Cine Edgar, espaço de 999 lugares, de grande valor simbólico para seus moradores, interditado, em 2013, por falta de manutenção e segurança. As primeiras relações que estabeleceram com filmes estão fortemente ligadas a ele. Juliano Braz contou que não tinha televisão em casa e que o primeiro filme que lembra ter visto foi a *Bela e a Fera*.

Foi no Cine Edgar. Era animação, e eu achei aquilo maravilhoso, sabe?! Eu fui com a escola. E isso me marcou muito, eu lembro direitinho do filme e depois de adulto eu baixei para ver de novo e é bem bacana a história mesmo, a animação foi muito bem feita. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

O mesmo aconteceu com outros formadores, como Gustavo Baldez, que lembra que via filmes nesse espaço antes dele ser desativado pela primeira vez. “Eu não sei se foi em 93 ou 94 que eu assisti *Zorro* e depois *Titanic*. Eu sei que bem pequeno eu assisti filmes no Cine Edgar, mas não me lembro qual.” (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

A adolescência desses então meninos em sua maioria, vivida na década de 1990, foi marcada pelos filmes de locadora. Por isso e pôr a cidade contar com apenas uma sala de cinema com poucas opções de filmes, os relatos remetem especialmente, aos filmes vistos em casa. “A minha relação com o cinema não era tão grande, mas via filmes em casa. Era a época das locadoras”.

(Djalma Dutra, entrevista, 2018). “A minha lembrança de filmes já é em VHS que a gente assistia em casa, com meus pais. Muito mais com minha mãe”. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018). “Eu morava em uma rua que tinha a Possani Vídeo e eu alugava com muita frequência os clássicos! A minha relação com as telas é animação, sempre foi. Vi ainda pequena *A Bela e a Fera*, *A Dama e o Vagabundo*, o *Mogli*”. (Renatta Barbosa, entrevista, 2018). Na escola, os formadores também não viram muitos filmes. Estudaram em escolas públicas e são pequenas as lembranças de alguma atividade que os envolvessem.

Depois de crescidos, a relação com cinema e filmes aumentou significativamente. Por Cataguases só ter recebido salas comerciais de cinema em 2015 e a seleção de filmes exibidos, salvo raras exceções, ser restrita aos de alta bilheteria internacional, apesar de frequentarem essas salas, os formadores preferem assistir a filmes em repositórios como Netflix, Videocamp e Youtube ou baixá-los de *sítes* que oferecem essa alternativa. “Eu virei meio que um ‘baixador’ de filmes. Eu assisto muitos filmes: brasileiros, clássicos, *blockbusters*, tudo eu assisto”. (Juliano Braz, entrevista, 2018). “Eu assisto em casa no Netflix. Alguns pelo Youtube. No cinema, só quando são os lançamentos. Eu vou pouco, uma vez ao mês só”. (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

Pode-se dizer que a relação com o cinema se tornou mais ampla depois de adultos, e alguns dos depoimentos apontam que isso se deva aos filmes assistidos em cursos e oficinas durante as formações no ICC e na Fábrica do Futuro.

No processo da Fábrica houve oficinas em que indicavam muitos filmes. Ah! Vamos fazer oficina de roteiro e os caras indicavam os filmes, e assim fui conhecendo os diretores. Aí hoje você vai pegando os diretores, por exemplo, o Tarantino é um cara maneiro, aí eu vou e assisto tudo dele. Baixo tudo que ele fez e assisto. Aí eu vejo um outro cara. Um ator que eu vejo em um filme e acho maneiro, aí eu vou e vejo os outros com ele. Eu assisto também muita coisa antiga, dos clássicos do cinema, de faroeste...até para entender de plano, dessas coisas todas que os caras usam. Documentário eu assisto bastante coisa também. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

Ao explicar como escolhe os filmes que vai assistir, Gustavo Baldez diz que ouve sugestão dos amigos ou opta pelos que estão em evidência em catálogos da Netflix ou os que são comentados na mídia. Os nacionais ou aqueles com temáticas mais politizadas, estéticas, sociológicas e/ou históricas são relacionados a eventos promovidos pela Fábrica do Futuro. Renatta Barbosa, que afirma participar de “todas” as atividades de formação oferecidas pelo Polo, já prefere os filmes nacionais.

Filme brasileiro é meu prato preferido, é o que mais gosto. Gosto muito de coisas produzidas por aqui. A maior referência do cinema nacional para mim foi o *Auto da Compadecida*, de longe assim eu acho que é o melhor. Eu assisti milhões de vezes. (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

Marco Andrade, que é responsável por um dos cineclubes ligados ao Polo, relatou que assiste a muitos filmes simplesmente porque gosta. E que por isso, além dos selecionados para as exposições, vai muito ao cinema. “Aqui eu vou pouco, mas vou muito quando vou ao Rio. Eu leio muito sobre os filmes antes. Eu não gosto de ir para o cinema sem ter lido sobre o filme”. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Antes de se tornarem “cinéfilos”, como mostram os depoimentos anteriores, os formadores que optaram pelo curso superior (dois dos formadores não possuem) frequentaram faculdades particulares em Cataguases e em cidades vizinhas, e concluíram cursos de Jornalismo, História, Sociologia, Ciências Contábeis, Artes Cênicas e Administração de Empresas. E foi simultaneamente a esses cursos ou logo depois que os terminaram, que começaram a estabelecer esse contato mais próximo com o cinema, porque foi nesse período que o ICC, e em seguida a Fábrica do Futuro deram início às primeiras oficinas, palestras, debates e as mais variadas atividades de formação com o objetivo de preparar pessoas para trabalharem em um possível polo de produção audiovisual.

Babi Piva considera essa preparação fundamental para sua formação. Contou que participou de todos os cursos que teve oportunidade e que foi graças a eles que hoje pode trabalhar nos filmes gravados no Polo.

Eu não fiz curso superior. Um dos cursos foi a prática... eu fui fazendo. O Polo ofereceu formação o tempo inteiro. Ele preparou a gente o tempo todo. A minha escola é a Fábrica do Futuro. Eu fiz cursos de roteiro, muito curso de produtora cultural, produtora executiva, até de edição eu já fiz curso para aprender o básico do básico. Porque na época na incubadora a gente tinha que fazer tudo. A gente fazia iluminação, som, câmera, a gente editava, produzia. (Babi Piva, entrevista, 2018).

Os relatos dos que participaram das formações desde o início possibilitaram classificá-las como atividades de educação não formal. De acordo com Gohn (2006), para diferenciar a educação formal da não formal é preciso entender que os objetivos da primeira são evidentes e específicos, além de ter clareza de que ela é oferecida principalmente pelas escolas e universidades, com diretrizes educacionais centralizadas, como o currículo, e estruturas

hierárquicas e burocráticas determinadas pelo Ministério da Educação. Já a não formal é mais difusa e seus programas “não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de ‘progressão’. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem”. (GOHN, 2006, p. 29).

Trilla (2008) entende educação como um processo complexo, heterogêneo, disperso, permanente e quase onipresente que tem como principais representantes a escola e a família, mas também se “verifica nas bibliotecas e nos museus, num processo de educação à distância e numa brinquedoteca”. (TRILLA, 2008, p.29). Além desses, ressalta que a educação ocorre igualmente nas ruas, nos cinemas, na internet e nos jogos e brinquedos, mesmo que eles não sejam didáticos ou educativos. Desta forma, quem educa são certamente os pais e professores, mas existem também as influências formadoras e eventualmente deformadoras exercidas por políticos, poetas, músicos, jornalistas, colegas de trabalho, amigos, vizinhos etc.

Sobre educação formal e não formal este autor defende que mesmo quando não estão ligadas explicitamente, estão funcionalmente relacionadas de maneiras muito diversas como: nas “relações de complementaridade” onde se partilha funções, objetivos e conteúdos; nas “relações de suplência ou de substituição”, que se dá quando a educação não formal assume tarefas próprias do sistema formal; nas “relações de substituição” que acontece em ocasiões e contexto em que a educação não formal é utilizada como alternativa de urgência para auxiliar serviços educacionais convencionais; nas “relações de reforço e colaboração” quando certos meios educacionais não formais como empresas, fundações culturais e museus se colocam à disposição da educação formal; e nas “relações de interferência ou contradição” que acontecem quando o que se aprende na família ou na escola é muito diferente do que se vivencia nos processos não formais de educação.

Trilla (2008) alerta que a “educação não formal pode ser tão classista, alienante, burocrática, ineficiente, cara, obsoleta, estática, manipuladora, estereotipada, uniformizadora quanto a formal”. (TRILLA, 2008, p. 54). Portanto quando se diferencia neste trabalho seus espaços, maneiras de educar e objetivos não se tem a intenção de classificá-las, mas contextualizá-las no estudo. É necessário cada vez mais olhar para outros campos de formação. Trabalhar com a educação não formal para defender a educação formal. Não é colocá-las em oposição, mas sim buscar outros caminhos e outras possibilidades. A educação formal e a não formal podem e precisam dialogar.

Renatta Barbosa participou e ainda participa de todas as atividades de formação que tem oportunidade. Contou que faz isso porque o conhecimento a atrai. Em algumas oficinas, vivências e contatos proporcionados pelo Polo descobriu coisas que nem imaginava existir.

Eu fiz vários cursos antes do Polo. Depois que o Polo começou a funcionar, aí eu fiquei doida, né?! Fiquei aqui na porta, né?! (rs) Fiquei aqui batendo mesmo, querendo fazer qualquer coisa que eles me dessem para fazer. Aí eu já estava maior e eles abriram a porta para mim, eles nunca me fecharam as portas, sempre foram muito bacanas. (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

Djalma Dutra, por sua vez, contou que o que o motiva a participar das formações do Polo é o “querer para o coletivo, é não ter cartilha, é a transformação diária. Eu aprendo o tempo inteiro, todo dia.” (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

O cenário de aprendizado da educação formal também pode ser diferente do cenário da não formal. Segundo Gadotti (2005), o espaço da escola é marcado pela formalidade, pela regularidade, pela sequencialidade. Já os espaços onde a educação não formal acontece, como as cidades, instituições culturais, museus, organizações não governamentais, igrejas, sindicatos, apenas para citar alguns, são marcados pela descontinuidade, pela eventualidade e pela informalidade. Assim, o relato de Babi Piva sobre seus primeiros aprendizados “na prática” corrobora com esse entendimento: “Na *Webvisão*, quando a gente fez vários vídeos para a TV, em 2007, a gente foi fazer a cobertura do Gilberto Gil, o primeiro *show* ao vivo. Eu nunca tive essa coisa de ah... tenho tempo de aprender. A gente sempre fez, então eu aprendi fazendo!” (Babi Piva, entrevista, 2018).

Os espaços da educação não formal “localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, locais onde há processos interativos intencionais.” (GOHN, 2006, p. 29). Sobre isso, Juliano Braz contou que sempre foi diferente de sua geração, de seus amigos do bairro e que apesar de sempre sofrer atitudes preconceituosas por morar em um bairro de preferia, foi para o centro da cidade. E lá descobriu o Instituto Francisca de Souza Peixoto, muito importante, segundo ele, em sua trajetória de formação.

Eu sempre desenhei! E o Chica (IFSP) foi um lugar que eu entrei e ali eu comecei a entender o que era Arte. Não só do cinema, mas teatro, dança, cultura, essas coisas todas e fui me inteirando mais ali. E aí veio a ideia do Polo. E na época era só a Fábrica do Futuro, Instituto Cidade de Cataguases e o

peçoal vindo com aquelas ideias e tudo. E aí fui fazer um projeto de patrimônio com a comunidade e tive que estudar um pouco para eu entender o que era, o que eu iria buscar para esse povo. Então eu tinha que saber para mim primeiro, o que tem nessa cidade aqui. E aí eu busquei Humberto Mauro, vi os processos.

Eu sempre tive o Chica (IFSP) como um espaço de aprendizado. Era um momento de passagem e eu via na Fábrica do Futuro uns caras com planos para dali a 20 anos. Eu pensava como esses caras podem pensar isso? Eles estão fazendo planos para daqui a 20 anos. Nessa época eu tinha uns 17 anos. Aí eu pensei, esses caras já tem uma visão muito lá na frente e eu vou tentar colar com esses caras. E aí eu fiz amizade com o César e comecei a buscar mais. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

A educação não formal, como mostram o depoimento anterior e os estudos de Gohn (2006, 2010), ocorre em ambientes e situações construídos coletivamente, com participação voluntária dos sujeitos, mas acontece também por força de determinadas circunstâncias e das vivências de cada um. Sobre isso, Gohn (2006) ressalta que a educação não formal prepara as pessoas para que se tornem cidadãos do mundo. Os educa para a civilidade, em oposição à barbárie, ao egoísmo e ao individualismo.

Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais. Seus objetivos não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar surge como resultado do processo voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. A construção de relações sociais baseadas em princípios de igualdade e justiça social, quando presentes num dado grupo social, fortalece o exercício da cidadania. A transmissão de informação e formação política e sociocultural é uma meta na educação não formal. (GOHN, 2006, p. 29-30).

Pode-se assim dizer, que na educação não formal “o grande educador é o ‘outro’, aquele com quem interagimos ou nos integramos.” (GOHN, 2006, p. 29). Juliano Braz ressaltou que o que aprendeu de mais importante nas formações do Polo foi saber entender o “outro” e perceber que nem sempre tem razão.

Quando chega o pessoal de fora em Cataguases para um filme e você vai ser um assistente, os caras acham que você não sabe nada. A primeira coisa que eles falam é que você não sabe nada, e eu aprendi uma técnica que quando os caras me perguntam o que eu sei, eu falo: “pô! Eu não sei quase nada, mas se você falar para mim eu vou tentar fazer da melhor maneira, sou um cara que aprende rápido as coisas”. E aí no final eles dizem: “pô, você falou que não sabia, mas você sabe isso aí tudo”. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

Contou que faz isso para não criar uma barreira com as pessoas de fora e que acha muito importante “ser humilde às vezes. Não ser soberbo para falar que sabe, mas tentar acolher o outro, para que ele descubra o que você sabe sem você precisar falar. A sua forma de trabalho se mostra por si”. (Idem). A esse respeito Trilla (2008), afirma que a educação não formal possibilita aprendizagens por meio de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos do cotidiano que possibilitam a produção de conhecimento.

As trajetórias dessas pessoas que hoje estão à frente do Polo Audiovisual formando e sendo formadas, mostram que elas entenderam a força transformadora do cinema e do audiovisual. Percebem que o que aprenderam foi importante para seu crescimento intelectual e profissional e querem compartilhar esse aprendizado com outras pessoas.

Eu me sinto com uma obrigação social de passar para a próxima geração o que eu tive quando eu tinha a idade deles, que foi decisivo na minha vida. Quando eu era mais nova, eu tive muitas oportunidades, o cinema veio depois, foi o último. Primeiro eu tive contato com o teatro, com o teatro de bonecos, tudo que acontecia em Cataguases eu tive acesso. Particpei de vários projetos desde muito nova e isso foi formando minha personalidade na arte. Depois eu fui conhecer o cinema, a animação, e hoje, eu sou o que sou por conta disso que eu vivi. Hoje eu tenho oportunidade de poder mudar, talvez, a vida de muitas pessoas porque eu tenho muitos alunos, e eu me sinto na obrigação social de passar para eles o que eu tive, eu espero que eles tenham isso também. Porque nós como educadores, nossa obrigação é continuar o ciclo para que as coisas prosperem. (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

O que há em comum entre essas trajetórias vividas no Polo é uma preocupação humanística, de cuidado com outro e de si, atrelada à possibilidade de crescimento econômico e social. Gustavo Baldez pensa que é preciso entender que existe uma memória e um valor afetivo nisso tudo, que podem ser transformados “em economia criativa, cultura, produtos culturais, intervenções nas escolas”. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018). A produção de cinema é um espaço de produção econômica que assegura a mobilidade social. Quando se transforma o cinema em um negócio inovador que seja capaz de sustentar a economia de uma cidade, o que se busca é ascender socialmente via cinema. Infere-se então, que existe um entendimento de que o cinema e audiovisual podem produzir, além de aprendizados estético, político, sociológico e histórico, inovação econômica e gerar emprego.

O embasamento em Elias (1994, 2001, 2006), que permeia este estudo, possibilita dizer que por mais que esses formadores do Polo Audiovisual sejam devedores da memória e dos aprendizados intergeracionais, há um momento que eles aderem a um novo caminho. Isso não significa negar o que os fez e o que os formou, significa sim aportar mais um cacife. Eles estão usando novas estratégias, quando falam em “economia criativa”, “geração de emprego e renda”, “para que as coisas prosperem” ou “o cinema não é só fruição, não é só prazer”. Isso pode ser considerado uma ressignificação, pois ainda não se havia falado em cinema e educação dessa perspectiva. Essa percepção de educação, cinema e audiovisual é discutida no próximo tópico, ao se analisar as práticas formativas oferecidas pelos formadores do Polo Audiovisual, e no próximo capítulo, quando se apresenta os objetivos dos programas de formação, a forma como entram na escola e as práticas de formação para o cinema ressaltando as mudanças, ressignificações, descontinuidades, continuidades, avanços e expectativas em relação às práticas contemporâneas do ensino pelo e para o cinema.

4.3

Aprendendo e ensinando fazeres audiovisuais

Foram identificadas durante as entrevistas, observações, leituras de documentos e pesquisas na internet diferentes iniciativas no campo da educação profissional, com objetivo de preparar profissionais para trabalhar em filmes e projetos audiovisuais e transmídia, promovidos e articulados pelo Polo Audiovisual. A maioria delas constituídas de educação não formal. Existem exceções recentes, como a implantação, em 2016, de um Campus Avançado do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, vinculado ao Campus de Juiz de Fora⁷⁶, que em seus dois primeiros anos funcionou como Polo E-Tec EAD com cursos técnicos de Segurança do Trabalho, Administração, Alimentos, Logística, Meio Ambiente e em Segurança do Trabalho. Os primeiros cursos presenciais, já com características que se identificam melhor com as funções que podem ser exercidas no Polo, tiveram início em Agosto, de 2018: Operador de Computador e Programador Web. Outra ação referente à educação formal está sendo estabelecida por meio de um protocolo de intenções, firmado em 2018, entre o Instituto Fábrica do Futuro e a

⁷⁶ Informações obtidas em documento interno – Projeto de Implantação Campus Avançado de Cataguases Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais.

Universidade do Estado de Minas Gerais com o objetivo de elaborar programas e ações de formação interdisciplinar e de pós-graduação, com foco no *design* de produção de animação e de produtos transmídia. A intenção é qualificar uma ampla rede de empreendedores formada por realizadores, produtores, professores e estudantes⁷⁷.

Prevalecem nos cursos e oficinas promovidos pelo Polo Audiovisual atividades de educação não forma que se destacam especialmente durante os festivais, fóruns, arenas de debate e em ambientes que favorecem o intercâmbio de experiências e interlocução entre profissionais do audiovisual, estudantes, educadores e gestores, com participação de pessoas de diversas partes do Brasil e do exterior. Neste tópico, são exemplares as atividades voltadas para a formação profissional, e para representá-las selecionou-se o *Festival Ver e Fazer Filmes* e a *Usina Criativa de Cinema* por terem sido frequentemente citados nas entrevistas, mobilizarem grande número de participantes e, aparentemente, alcançarem os resultados esperados pelos idealizadores.

De acordo com Plano de Desenvolvimento do Arranjo Produtivo Local, um dos documentos cedidos pelo Polo Audiovisual para esta pesquisa, o *Festival Ver e Fazer Filmes* é um evento de criação e produção de filmes que envolve faculdades de cinema, escolas de educação básica e coletivos de jovens realizadores.⁷⁸ O vínculo do Festival com as formações oferecidas é muito forte, inclusive com ações voltadas para o público infanto-juvenil, que serão abordadas posteriormente, no tópico que trata de suas relações com a escola, mas seus objetivos envolvem outras diretrizes formativas e por isso necessitaram ser contempladas em duas etapas.

Um exemplo disso, o *Usina Criativa de Cinema* tem por objetivo ampliar e fortalecer as produções audiovisuais realizadas por profissionais das cidades da área de abrangência do Polo Audiovisual. Seleciona propostas audiovisuais de curta-metragem, inéditas e originais, que recebem recursos financeiros e consultorias técnicas especializadas para serem filmadas em cidades e distritos da região. Depois de prontos os filmes são exibidos e julgados por profissionais da área e pelo público por meio de premiações, durante o *Festival Ver e Fazer Filmes*. Marco Andrade, um dos formados no Polo, que integra a nova rede de formadores ligada às demais redes de aprendizados pelo e para o cinema em

⁷⁷ Informações obtidas em documento interno – Protocolo de Intenções, nº 18/011 celebrado entre o Instituto Fábrica do Futuro e a Universidade do Estado de Minas Gerais, 2018.

⁷⁸ Informações obtidas em documento interno – Plano de Desenvolvimento do Arranjo Produtivo Local, 2014.

Cataguases, anteriores a ele e que foram estabelecendo nós teóricos/discursivos de práticas sociais e de pessoas, explicou o processo. Nas palavras dele:

O Usina Criativa é o seguinte: eles escolhem quatro roteiros, da região, não é só de Cataguases, mas da região que o Polo abrange, que é a área de concessão da Energisa. E esses roteiros vão receber uma verba, que esse ano é de 30 mil, para produzir esse roteiro. Eu entrei com meu roteiro, ele foi contemplado e agora eu vou produzir. Além disso, eu tenho uma consultoria de direção com diretores renomados, fotografia, arte, elétrica... A gente tem total autonomia para fazer o filme. Onde isso existe? É muito difícil. Você escolhe a equipe. 80% tem que ser daqui ou da região. Meu filme se chama Santa. Fala sobre uma transexual que mora no Glória. É um doc/ficção. É inspirado em fatos reais. (...) A gente vive em um momento que não se consegue viver de cinema aqui, como ator. Porque as produções estão começando a vir. Então tem ator que trabalha no bar, tem ator que trabalha no consultório...sei lá! Eu montei uma escola de preparação de atores e eu brinco que é de 5 a 105 anos, porque os diretores chegavam e me pediam para fazer preparação de atores, de elenco de apoio e figuração. E era difícil encontrar pessoas para fazer isso que tivessem acostumadas com a câmera, com a interpretação que é diferente da interpretação do teatro. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

O curso de preparação de elenco ministrado por Marco Andrade, as consultorias durante a produção dos filmes selecionados para o *Usina Criativa de Cinema* e tantas outras atividades oferecidas pelo Polo, mesmo não se tratando das realizadas em espaços formais de educação, não integraram os aprendizados de Mauro e de seus companheiros do Ciclo de Cinema de Cataguases, assim como de outros que se aventuraram no mundo cinematográfico antes do Polo, como os rapazes do Cinema Novo e a geração de cineastas⁷⁹ que se formou entre o final da década de 1960 e o final de 1970 (Duarte, 2000). A linha teórica que sustenta este estudo permite afirmar que a existência de um Polo Audiovisual que oferece formação profissional para o cinema é uma resignificação, porque isso era considerado secundário no ambiente de produção, nas gerações que fizeram cinema até os anos de 1970. É uma marca do mundo contemporâneo a necessidade de estudar para fazer cinema, para se tornar um profissional dessa área. No Brasil, em um passado recente, não existiam escolas de formação técnica de cinema, de fotografia, continuidade, maquiagem, edição, produção e tantas outras ligadas a área. As pessoas aprendiam isso no *set*, com quem sabia fazer. O conjunto variado de

⁷⁹ Para um entendimento pormenorizado sobre os processos formativos desses cineastas recomendo a leitura da tese de doutorado “Filmes”, “Amigos” e “Bares”: a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro, de Rosália Duarte.

cursos oferecidos pelo Polo para jovens se tornarem técnicos de cinema é característica do momento atual.

A maneira de pensar o cinema é também diferente do que existiu no passado, porque rompe com a concepção ancorada na tradição política que constituiu o Cinema Novo. O cinema brasileiro dos anos 1960 era visto pelos que faziam filmes como instrumento de luta, participação, formação política e debate das questões sociais do país. Segundo Simonard (s/d), “tal como as gerações de intelectuais que os precederam, os cinemanovistas almejavam não só participar das elaborações das políticas estatais, como tomar o aparelho estatal”. (SIMONARD, s/d, p. 11). O diálogo estabelecido com os entrevistados para este trabalho permite dizer que esse pensamento foi substituído por um debate ligado à cidadania, à difusão da cultura nacional, à participação na sociedade, à discussão dos temas contemporâneos e ao domínio das tecnologias digitais. Cesar Piva explicou que entre os objetivos das atividades educativas existe o propósito de formação de plateia, mas não é só isso. Alega que se preocupam em devolver para a sociedade, em forma de bens simbólicos, todo o dinheiro público investido nos filmes e demais ações culturais desenvolvidas no Polo, subsidiadas em sua quase totalidade por recursos públicos. “Todos os filmes que estão aqui, 90% deles, são realizados com recursos públicos. Então a gente tem que fazer algo para esse público, para o cidadão brasileiro, para a criança, para o jovem. Não é só formação de público, é cidadania cultural”. (Cesar Piva, entrevista, 2018).

Os discursos atuais estão ligados ao conceito de economia criativa cunhado pela Unesco. Não foram identificadas assim, definições de cultura em que o cinema é percebido exclusivamente pelo valor simbólico político, no sentido de identidade nacional, de língua nacional, que vem da experiência do cineasta autor com aura semelhante à da literatura. O cinema daqueles que questionavam

(...) a dependência do mercado brasileiro aos filmes importados, a submissão do cineasta no Brasil à linguagem do cinema produzido em Hollywood e outros centros mais desenvolvidos e começou a lutar para que o cinema nacional se tornasse uma das expressões da cultura brasileira (...). (SIMONARD, s/d, p. 3).

O cinema, por uma perspectiva transmídia, pertence ao mundo contemporâneo, e isso aparece na narrativa dos entrevistados quando dizem que queriam uma fonte de recursos para Cataguases, e então escolheram o cinema. Acreditam que promovem formação humanística, e que isso se dá a partir do momento em que promovem ações que contribuem também para melhorar as condições econômicas das pessoas. Para Juliano Braz, o Polo é um grande articulador disso tudo. Ele dá condições para que as pessoas venham filmar em Cataguases, e com isso gera renda para a população local. Identifica-se aqui uma mudança de olhar, de perspectiva, uma inovação, mas pode-se perceber também tradição, continuidade e laços que articulam diferentes olhares e perspectivas através da memória afetiva da cidade, sua história e pessoas.

Os aprendizados de Mauro foram construídos, especialmente, nas relações e redes de aprendizagens estabelecidas com outras pessoas com objetivos semelhantes: a vontade de fazer cinema. O mesmo aconteceu com a geração responsável pela criação do Cinema Novo. Santos (1995), quando estudou a geração do Cinema Novo, detectou que ela se formou na prática, baseada numa “autodidática de grupo”. Essa constatação é reforçada por Duarte (2000), para quem o aprendizado técnico dos primeiros cinemanovistas aconteceu de maneira mais informal e autodidata do que o das gerações que os sucederam, especialmente os que começaram a fazer cinema a partir de 1990. Dessa forma, os primeiros cinemanovistas, assim como a geração de Mauro, aprenderam uns com os outros enquanto faziam seus filmes. Já “as novas gerações de cineastas brasileiros vêm tendo cada vez mais acesso a cursos de teoria e prática de cinema, a equipamentos e recursos tecnológicos usados em outras partes do mundo (...)” (DUARTE, 2000, p. 114).

Em uma cidade de pequeno porte, distante dos grandes centros e que ainda não possui uma instituição acadêmica que possa se responsabilizar por um curso de cinema e/ou audiovisual, como Cataguases, esse acesso a que se refere Duarte (2000), ainda é um desejo. E assim sendo, mesmo com a importância dos cursos oferecidos, os profissionais que atuam no Polo, hoje, se beneficiam também da maneira de aprender utilizadas pelos jovens do Ciclo de Cinema, os do Cinema Novo e a maioria dos que se formaram até o final dos anos de 1970: a prática. Para Marco Andrade, o Polo oferecer formação é fundamental e acrescenta que

poucos lugares têm isso. Porque o que acontece com o Polo? Além dele se preocupar com a formação da gente, ele nos coloca para praticar essa formação. As grandes produções

vêm para cá. Um dos acordos é: a gente patrocina seu filme sim, mas você tem que fazer as gravações na área do Polo e dar trabalho para a mão de obra local. Isso é muito bacana! Mas se ficasse só nisso a gente estaria sempre fazendo as coisas dos outros. O Polo diz: agora a gente vai fazer os cursos de formação para que a gente forme produtores aqui. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Essa perspectiva é semelhante a professada pelos sujeitos da pesquisa realizada por Duarte (2000) que, “respeitadas as devidas diferenças, podem ser identificados como pertencentes a uma mesma geração cinematográfica – aquela que, de certo modo, ‘substituiu’ a geração cinemanovista” (DUARTE, 2000, p. 42), consideram a “*prática* a pedra de toque de sua atividade profissional” (Idem, p. 119). Para essa geração, o mais relevante na formação de um cineasta é exercer precoce e regularmente todas as funções na produção cinematográfica.

Outra atividade que se liga às redes anteriores e repete as maneiras de ensinar e aprender dos que os precederam, é o fato dos profissionais que atuam no Polo conhecerem as diferentes áreas do audiovisual. Segundo os entrevistados, as necessidades do Polo é que determinam o que se vai aprender, e assim sendo, eles precisam aprender “um pouco de tudo”. Gustavo Baldez explicou que eles “jogam em várias áreas”:

Nos primeiros anos eu trabalhei um pouco com audiovisual e aí conforme a Fábrica foi precisando eu fui migrando para o *design* porque também era uma área que eu gostava mais. Disso eu fui para a animação, e aí surgiram *softwares* que facilitavam o trabalho, tornou tudo digitalizado e não precisava tocar em papel. Em outro momento, eu passo a fazer um papel institucional e entro para a diretoria, represento a Fábrica em alguns momentos na cidade. As demandas vão aumentando de acordo com as necessidades da Fábrica e do Polo. E aí essa demanda pede uma capacitação para isso. Eu me capacitei muito enquanto empreendedor para ter uma oratória boa, saber vender, saber escutar. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

Segundo Duarte (2000), “no meio artístico em geral, e no cinematográfico em particular, ‘fazer de tudo’ não é demérito, ao contrário, é visto como uma necessidade e como valor pelos que participam do campo” (DUARTE, 2000, p. 120). Esta constatação foi bem exemplificada no depoimento de Juliano Braz, quando ressaltou que a versatilidade dos cursos oferecidos e a troca de aprendizados constante durante os processos formativos, tanto na produção dos filmes, quanto nas oficinas nas escolas, é o que mais o motiva. Contou que esse processo educativo já dura 16 anos, e que tudo de que participou contribuiu para que ele se tornasse o que é hoje. Poder conversar com um fotógrafo, com “o

cara do som” ou com um diretor de “igual para igual”, ou conseguir encontrar maneiras de explicar para uma criança especificidades do audiovisual é muito importante para ele. Aprender e ensinar é uma das coisas que mais gosta de fazer e, por isso, já tem um grupo com quem trabalha, para os quais ensina o que aprendeu.

Desses 12 filmes que já tiveram eu participei de três. Eu já fiz de tudo no cinema. Eu ainda vou ser um diretor. Eu penso que para um cara ser um bom diretor, ele tem que conhecer todos os mecanismos de cinema, para ele poder administrar aquilo e pedir o que ele quiser e conhecer as possibilidades de se fazer ou não. Eu já fiz *video assist*, já fiz maquinaria elétrica, já fiz direção de fotografia em curtas, já fui assistente de câmera, produção, platô, já fiz de tudo um pouquinho. Agora eu estou mais focado em maquinaria e elétrica porque é uma parte que você tem que saber muito para saber iluminar, movimento de câmera, essas coisas todas. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

Além das mudanças, ressignificações e continuidades, existem expectativas e sonhos impregnados nesses depoimentos. Em seus quase 20 anos, as atividades formativas do Polo já atingiram diferentes pessoas, muitas das quais, trabalham na área ou em atividades relacionadas na região de sua abrangência ou em grandes centros. Os documentos e as entrevistas não mostraram informações precisas sobre isso, mas César Piva contou que muitos que fizeram filmes no início das atividades ou que participaram das formações e saíram de Cataguases para estudar ou trabalhar, estão voltando para realizar novas produções. Acredita que esses retornos estão acontecendo porque as experiências se tornaram atrativas e as pessoas querem revivê-las:

Elza Cataldo fez o primeiro filme dela aqui, *Meu Pé de Laranja Lima*, e está voltando agora com um novo filme, o *Órfãos da Rainha*. Cedrique Aveline, diretor de arte do filme *Quase Samba*, agora vai filmar com o Ruy Guerra. Quantas vezes o Leogini filmou na cidade, né? O Artur de Leos formou aqui com a gente, foi para São Paulo, voltou e trouxe o *Coração das Trevas*. O Breno Nogueira que filmou *A Árvore dos Araújos* no ano passado, está voltando com *A Queda*, agora em setembro, um longa-metragem, e tem uma série para 2019, já aprovada. Então as coisas já estão retornando. O Bruno Rubim, que ganhou o *Usina Criativa* o ano passado, declarou que o primeiro festival que ele participou foi em 2008 e 10 anos depois ele ganha o *Festival Ver e Fazer Filmes* com o filme dele. (Cesar Piva, entrevista, 2018).

Além desses, os desejos giram em torno da expectativa de “participar de um projeto de desenvolvimento local de fato, porque ele é real, ele existe, ele é verdadeiro, ele é grande” (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

A educação e a escola são alvos de grande interesse do Polo em busca de articulações que possibilitem a concretização desses desejos/expectativas.

Originalmente os objetivos das oficinas, curso e demais atividades oferecidas pelo Polo foram restritos à formação de público, e só com o passar do tempo foram ganhando *status* de formação empreendedora para profissionais, técnicos e lideranças, como se tentou mostrar neste tópico. De acordo com relatórios internos⁸⁰ do Polo, em 2009, o *Projeto Tela Viva de Cinema Itinerante*, criado para difusão do cinema nacional e formação de público, circulava em bairros e distritos rurais de cidades da Zona da Mata Mineira, por meio de uma unidade móvel de TV e cinema. Em 2010, as formações dão início à profissionalização técnica, tecnológica, para o mercado, de lideranças e governança. À medida que vai crescendo, percebe o potencial de intervenção local que tem, passa a ser mais ambicioso e se aventura a oferecer formação para professores e alunos. Em 2013, de acordo com a página da *Escola Animada*⁸¹, já se realizava a sensibilização e participação de 250 professores em percursos formativos, semipresenciais, voltados para reconhecimento de boas práticas educativas que pudessem inspirar novas ações e serem referências. As discussões que se seguem abordam essa aproximação do Polo com a Escola, a educação pelo cinema que envolve a formação de público e tem o cinema como fonte de conhecimento para os professores e para os alunos, realizada pela *Rede Cineclubes*; e a formação para o cinema, que tem a *Escola Animada*, como principal representante ao colocar professores e seus alunos para produzirem seus próprios vídeos.

⁸⁰ Informações obtidas em documento interno - Relatório Estúdio Escola – Fábrica do Futuro, 2014.

⁸¹ Informações obtidas na página da Escola Animada– Disponível em: <http://escolaanimada.org.br/>

5

O Polo e a Escola: o que ela nos ensina, o que ensinamos para ela e o que aprendemos juntos

Práticas de formação que fazem uso de filmes para ensinar não são novidade. Desde a invenção do cinematógrafo, em 1895, profissionais da educação buscam criar e aperfeiçoar metodologias que possam contribuir com o aprendizado dentro e fora da escola, ou seja, a expectativa de que os filmes e o audiovisual podem ser aliados do aprendizado, não é recente. A pesquisa de João Alves dos Reis Júnior, *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)* (2008), investigou o surgimento da cinematografia educativa e demonstrou como tudo isso começou quando educadores e intelectuais, após uma reação inicialmente negativa frente ao advento das novas técnicas de produção e reprodução da imagem e sons, “se deixaram encantar pela ilusão de vencer as barreiras do tempo e do espaço, superando obstáculos aparentemente intransponíveis com a ajuda de ferramentas tão poderosas como o fonógrafo e o cinematógrafo” (REIS JUNIOR, 2008, p. 61).

Os dados analisados por Reis Júnior (2008) sugerem que existiram diferentes práticas educacionais envolvendo tecnologias da comunicação, já nas três primeiras décadas do século XX, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, onde realizou seu estudo. Nesse período, foi desenvolvido também o primeiro conjunto de políticas públicas voltadas para a adoção da cinematografia educativa em escolas públicas, que apesar de nem sempre terem tido sucesso, conseguiram um posicionamento da sociedade e do Estado sobre o tema. Estudos e debates públicos possibilitaram definir o que fazer em sala de aula e professores e alunos puderam ser beneficiados.

A criação do Ince, em 1936, que pode ser considerada reflexo dessas políticas para o setor, possibilitou que se reunisse “em uma única instituição todo o conhecimento acumulado desde os primórdios do cinema por aqueles educadores brasileiros que buscavam dar à cinematografia um uso educativo” (REIS JUNIOR, 2008, p. 197). Foi assim que suas propostas foram transformadas em políticas públicas, e encerrou o que o autor caracterizou como o processo da gênese da cinematografia educativa no Brasil, definida nesse período, como um conjunto de conhecimentos de natureza teórica e prática, que compreendiam

diferentes meios de comunicação social, seus processos de produção e consumo, e a educação, tanto num aspecto mais abrangente, de educação para a civilização dos povos, como num sentido mais estrito, de educação escolar. (...) A cinematografia educativa inclui a fonografia, a fotografia (em movimento ou não), o rádio e até mesmo a imprensa em vários de seus aspectos. Sua produção e consumo. Para além do consumo organizado e orientado dos produtos (o filme, o disco, a fotografia etc.), a cinematografia educativa pressupõe conhecimento técnico dos equipamentos, sua operação e até a realização de novos produtos a partir do domínio dos processos de produção que caracterizam essas tecnologias da comunicação. (REIS JUNIOR, 2008, p. 200).

O Ince surgiu vinculado à metáfora usada por Getúlio Vargas sobre o cinema como um “livro de imagens luminosas”. A impossibilidade de se colocar escolas no país inteiro seria suprida pelo cinema, porque as pessoas poderiam aprender o que não está nos livros. Nos planos dos educadores simpatizantes do uso de filmes na educação estava previsto “o seu uso para a educação de todos os cidadãos, inclusive daqueles que não frequentavam as escolas, mas que poderiam ser encontrados nas salas de cinema dispersas por todo o vasto território nacional” (REIS JUNIOR, 2008, p. 200).

Sobre o conteúdo do que seria exibido tanto nas escolas, quanto em outros possíveis ambientes formadores, para que se tornassem “verdadeiramente educativos” a influência da Igreja Católica foi proeminente. “No Brasil, durante todo o século XX, a Igreja Católica, a exemplo de outros segmentos da sociedade, estabeleceu uma relação contraditória com o cinema e os filmes. Geralmente em oposição à cinematografia” (REIS JUNIOR, 2008, p. 156). Essa relação do clero com o cinema vem desde sua origem quando perceberam que seria possível usar os filmes como fonte de inspiração para a formação de valores morais cristãos. A Igreja Católica foi a grande responsável por definir o que seriam os filmes educativos no início do século XX.

Acompanhando esse contexto histórico, o estudo de Raquel Costa Santos, *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias* (2016), buscou compreender como se estruturou a rede socioinstitucional de educação cinematográfica no Brasil, sob iniciativa católica. A pesquisa identificou “uma articulação colaborativa em rede que se configurou, em nível internacional, ainda na década de 1920 e, em nível nacional, na de 1930, voltada para ações em cinema, incluindo o que se compreendia como uma educação cinematográfica” (SANTOS, 2016, p. 195). O interesse que a motivou foi o entendimento de como os agentes compreendiam suas práticas no tempo de sua realização. Para isso, entre outras análises, traçou

um percurso descritivo-analítico da organização oficial da Igreja Católica voltada para ações com o cinema no Brasil, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 e 1960, considerando o contexto sócio-histórico, as diretrizes gerais e o entrecruzamento de trajetórias individuais-coletivas na conformação das práticas” (Idem, p. 36).

No que se relaciona diretamente ao tema deste capítulo, apresentou a articulação continental e nacional realizada para implantação do Plano de Educação Cinematográfica de Crianças (*Plan de Niños* ou *Plan Deni*), como parte de um projeto latino-americano, que no Brasil recebeu o nome Cinema e Educação (Cineduc). Balizou a abordagem até 1974, ano em que a iniciativa deixou a hierarquia católica para se tornar uma Organização não Governamental atuante até os dias atuais.

O Plan Deni surgiu como uma proposta de inserção do cinema em escolas infantis, elaborada em 1967, pelo professor cubano radicado no Equador, Luis Campos Martínez, adotada pela Organização Católica Internacional do Cinema (Oci), por meio do seu Secretariado para América Latina (SAL-Oci), e implantada, entre o final dos anos 1960 e os anos 1970, no Equador, Peru, Uruguai, Brasil, Colômbia, República Dominicana, Bolívia e Paraguai. No Brasil, recebeu o nome de Cinema e Educação (Cineduc), fundado em 1970, no Rio de Janeiro, por Hilda Azevedo Soares e Marialva Monteiro, como uma experiência da Central Católica de Cinema (CCC) da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e funciona até hoje, desvinculado da Igreja (SANTOS, 2016, p. 24).

De acordo com informações obtidas no *site*⁸², na primeira década do Cineduc, (1970 a 1980) o trabalho foi desenvolvido quase que totalmente em escolas particulares, atendeu mais de 1500 alunos e realizou 110 filmes. O estudo de Santos (2016) descreve inúmeras articulações entre as representantes do Cineduc no Brasil e o idealizador do *Plan Deni*, Luis Campos Martínez, que possibilitaram a preparação de professoras que ministraram as primeiras aulas que contavam com projeções quinzenais seguidas de “identificação das fotos dos filmes; diálogo breve e espontâneo orientado pela professora; expressão e criatividade da criança, através de desenho, colagem, dramatização ou escrita; e instrução sobre linguagem cinematográfica” (SANTOS, 2016, p. 172).

Esse primeiro curso foi seguido por outros que prepararam uma equipe de professores, incluindo “um curso prático de manejo de super-8 mm, para o atendimento às turmas de terceiro nível” (Idem, p. 174), que atuaram mais tarde no Cineduc nas escolas. Essa preparação tornou possível a realização de cursos

⁸² Página oficial do Cineduc. Disponível em: <<https://www.cineduc.org.br/historia.html>>

para os alunos, com duração de três anos cuja conclusão incluía a produção de um filme. “Em 1973, foram publicados os primeiros livros do Cineduc, *Curso de Cinema para Crianças*, feitos por Marialva Monteiro e Sílvia Regina Damasceno (uma das professoras), com a colaboração de Hilda Soares, Iesa Rodrigues e José Carlos Avellar” (SANTOS, 2016, p. 176).

Na segunda década do programa de formação (1980 a 1990), patrocínios possibilitaram a realização do trabalho também em escolas públicas e a criação de cursos livres. Com o desaparecimento do filme Super-8, passou-se a usar películas de 35mm na produção de filmes com as crianças. A notoriedade da experiência a levou a outros estados do Brasil e a diferentes países da América Latina. Além disso, criou-se o programa de televisão *Olho Mágico*, o *Troféu Cineduc*, que premiou filmes no *1º FestRio*; e fundou-se o *Cinema Criança - Festival Internacional de Filmes para a Infância e Juventude*.

A partir 1990, o reconhecimento internacional possibilitou que o Cineduc passasse a ser representado em festivais, seminários e mesas-redondas no Brasil e no exterior e, assim, contribuir com reflexões teóricas sobre imagem/educação e sobre a criança e os meios de comunicação. Atualmente, ainda de acordo com seu *site*, o Cineduc promove o *Sessão Criança*, aos sábados e domingos, no Centro Cultural Banco do Brasil; a curadoria da *Mostra Geração* do Festival Internacional do Rio e a apresentação do Programa Vídeo Fórum; o *Cineducando*, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro; consultoria para a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro; e cursos e oficinas em mostras e festivais.

Esta sucinta retrospectiva (da qual certamente muitos outros exemplos ficaram de fora)⁸³ de atividades que envolvem o cinema e a escola no Brasil se faz necessária para também mostrar as mudanças, ressignificações, continuidades, avanços e expectativas encontradas nas atividades desenvolvidas pelo Polo Audiovisual em escolas de Cataguases e seu entorno.

Ao tentar entender como o Polo vai ampliando as perspectivas de formação em direção às escolas e aos alunos, ressalto que era também neste lugar que estava Humberto Mauro originalmente. É como se fosse circular. Mauro começou produzindo, conectando pessoas para fazer cinema, para se

⁸³ Para mais informações sobre o assunto recomendo a leitura completa das teses de doutorado de Raquel Costa Santos, *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia; e *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*, de João Alves dos Reis Júnior, realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

tornar em seguida um formador, um profissional do cinema, que no Ince se dedicava a fazer filmes para escola. No caso dele, tratava-se de educação pelo cinema, que também aparece nas formações do Polo, e será abordada no tópico sobre a *Rede Cineclubes*. A seguir apresento e discuto as primeiras iniciativas de aproximação realizadas pelo Polo com a Escola, a partir dos depoimentos dos que hoje estão à frente das formações. Procurei além de identificar as mudanças, continuidades e ressignificações sobre o que vem sendo feito até então, ressaltar seus acertos, decepções, desejos e especialmente os aprendizados que constroem juntos.

5.1

As primeiras tentativas com a *Escola Animada*

A formação para o cinema, que apresenta características que a aproximam das atividades do Cineduc, é realizada pela *Escola Animada*, definida por seus idealizadores como ação de cultura e educação, a partir da inserção do audiovisual e das tecnologias digitais nos processos de ensino e aprendizagem. Os documentos do Polo a que se teve acesso, assim como seu *site* a apresenta com uma iniciativa pedagógica, construída a partir de metodologias participativas, que teve início com ações presenciais e virtuais de formação de professores, por meio de acompanhamento e tutoria de profissionais das áreas da educação, das tecnologias digitais e do audiovisual. Acontece anualmente desde 2013, quando contou com a participação de 250 professores em percursos formativos, semipresenciais. O objetivo naquele momento era o reconhecimento de boas práticas educativas, para por meio delas promover e inspirar novas ações criativas em sala de aula. Grande parte das atividades foram realizadas na Plataforma de Produção e Aprendizado em Rede (Pro.AR), o que possibilitou a criação de uma rede colaborativa de aprendizado entre as cidades participantes.⁸⁴

⁸⁴ Informações obtidas em documento interno - Relatório Estúdio Escola – Fábrica do Futuro, 2014 e na página da Escola Animada – Disponível em:< <http://escolaanimada.org.br/>>

Bem vindo ao PRO.AR Escola Animada!

Este é nosso ambiente de aprendizagem em rede.

O PROAR é um amplo espaço de ensino-aprendizagem, onde os integrantes da Rede podem participar dos Percursos Formativos, da produção de projetos interdisciplinares e de tutorias e ainda fazer a interlocução e compartilhamento de conteúdos entre professores, alunos e gestores educacionais.

O PROAR possibilita a criação, produção e difusão de conteúdos audiovisuais, educacionais e multimídia com capacidade de envolver coletivos, escolas, organizações, instituições e produtoras.

Se você integra a Rede, faça o login no box ao lado.

Para conhecer mais sobre o projeto, acesse: www.escolaanimada.org.br.

ACESSE
O PRO.AR:

e-mail:

senha:

Manter conectado

Esqueci minha senha

OK

Realização

INSTITUTO FÁBRICA DO FUTURO

POLO AUDIOVISUAL
Zona da Mata
Minas Gerais - Brasil

Figura 21: Tela inicial Pro.AR.

Fonte: Página da Escola Animada e da Rede Cineclubes⁸⁵

Gustavo Baldez relatou que queriam entender a dinâmica escolar para produzir conteúdo para as tecnologias que surgiam: “o Estado estava começando a adquirir *tablets* educacionais, um computador por aluno⁸⁶, então a gente já sabia que teria que ir para esse lado, que era uma oportunidade” (Gustavo Baldez, entrevista, 2018). Assim, o *Projeto Tela Viva de Cinema Itinerante* que exibia filmes em espaços abertos e públicos foi sendo transformado em um trabalho que focou inicialmente os professores e depois o espaço das escolas.

César Piva relatou que entre os objetivos dessa aproximação está o entendimento da escola como um grande mercado para produtos audiovisuais e transmídias que podem ser produzidos pelo Polo:

Se no século XX o maior comprador de livros foi o MEC, no século XXI ele pode ser o maior comprador de audiovisual. Então estamos falando de roda econômica também. O que interferiu na economia criativa do século XX? Foi o governo federal. Governos do mundo compraram livros didáticos, culturais para movimentar a cadeia de produção do livro. O livro vai acabar? Não! Mas o livro digital já entrou. Quem vai entrar nessa economia da educação? Eu não tenho dúvida. É o audiovisual! Então estamos falando de mercado também. Um novo mercado que está ainda por surgir. Que está intimamente ligado à educação à distância. Tecnologia! o Brasil desse tamanho, gigante! Eu não estou falando de vídeo aula não,

⁸⁵ Disponível em: < <http://proar.escolaanimada.org.br/> > Acesso em: 23 mar 2019.

⁸⁶ De acordo com informações disponibilizadas no Portal do Governo Federal, o Projeto Um Computador por Aluno (UCA) teve o objetivo de intensificar as tecnologias da informação e da comunicação (TIC) nas escolas, por meio da distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública de ensino. Foi um projeto que complementou as ações do MEC referentes a tecnologias na educação, em especial os laboratórios de informática, produção e disponibilização de objetivos educacionais na internet dentro do ProInfo Integrado que promove o uso pedagógico da informática na rede pública de ensino fundamental e médio.

viu?! É outra coisa! Muito mais ampla. (César Piva, entrevista, 2018).

O desejo de se criar conteúdo audiovisual para as escolas esteve presente nas concepções originais que formaram o Ince. “A possibilidade de apropriar-se da cinematografia para a tarefa da instrução pública e da educação do povo (...)” (REIS JUNIOR, 2008, p. 194) estava ligada à figura de Mauro, que por sua vez vinculou-se à produção documental e aos filmes educativos para serem exibidos nas escolas. Ronaldo Werneck ressaltou em seu depoimento para essa pesquisa que

Roquette Pinto, que era um antropólogo e educador, tinha um projeto educativo com filmes que mapearam o Brasil de várias formas. Eram filmes sobre medicina, música, literatura, fitossanitárias, coisas rurais. O Mauro fez quase trezentos filmes documentários. E a ideia era meio que levar esses filmes para as escolas do Brasil inteiro. O Roquette Pinto chegou a propor isso e acabou não indo a frente. (Ronaldo Werneck, entrevista, 2018).

A proposta aventada era que o governo doasse projetores 16mm para as escolas para que exibissem esses filmes. Seria uma maneira de educar as crianças mostrando o “Brasil profundo”. Na opinião de Werneck, as professoras, ao exibirem e discutirem os filmes com as crianças se tornariam uma espécie de “diretoras de cineclube”. Relatos como estes permitem dizer que a ideia de se colocar um projetor em cada sala de aula e alcançar lugares distantes, precisar menos do professor, do livro didático porque o audiovisual ensina, vem dessa época e configura uma continuidade da possibilidade dos filmes (na atualidade, especialmente as mídias) educarem, sem a mediação dos professores.

No segundo ano da *Escola Animada*, suas ações buscaram dar visibilidade a boas práticas existentes nas escolas e as que se iniciavam, especialmente as que faziam uso de ferramentas digitais. Em 2015, o projeto aconteceu com o mesmo objetivo e contou com a participação de 130 professores e 630 estudantes, de 25 escolas.



Figura 22: Mapa da área de abrangência da Escola Animada-Rede Cineclubes.
Fonte: Página da Escola Animada e da Rede Cineclubes⁸⁷

Apesar de ter sido um trabalho planejado e estruturado em comum acordo com as escolas, de livre participação dos professores e alunos, a *Escola Animada* precisou ser reestruturada. Ensinar professores a usar as mídias na educação não é uma tarefa simples. Além disso, pode-se dizer ser uma espécie de desvio de função os profissionais do Polo (salvo exceção talvez do professor Luiz Leitão) se disporem a isso, já que não possuem conhecimento pedagógico para trabalhar tecnologias na educação. Sobre isso, Silva, Loureiro e Pischetola (2019) ponderam que as contribuições para que os professores adquiram competências digitais têm que ir além do domínio técnico das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) ou do reconhecimento do potencial da tecnologia nas práticas pedagógicas. Precisa ser compreendido como um conjunto de conhecimentos, habilidades, atitudes e estratégias que possibilite a realização de diferentes atividades como resolução de problemas, gerenciamento da informação, colaboração, criação e compartilhamento de conteúdo. Um outro entrave, identificado por Pischetola (2016), é que a introdução da tecnologia como suporte educacional pode ser um fator de desestabilização na escola, porque muitos professores ficam receosos por não aprenderem a usar as TIC em sala de aula, por necessitarem mudar as práticas de ensino e de aprendizagem e por não reconhecerem a necessidade de integrar as tecnologias no cotidiano escolar. Assim sendo, mesmo com o auxílio de especialistas contratados para ministrar oficinas, cursos e seminários, encontrar maneiras para que eles trabalhassem as tecnologias na educação foi se tornando cada vez mais complexo.

⁸⁷ Disponível em: <http://escolaanimada.org.br/> Acesso em: 23 mar 2019.

Pode-se dizer que, como Mauro, as pessoas que compõem o Polo Audiovisual em Cataguases hoje se arvoram na tentativa de produzir conteúdos para serem usados pelos professores na escola, por isso a necessidade de que adquirissem competências para o uso das TIC na educação. Mas também como Mauro, não possuem conhecimento pedagógico para isso. Gustavo Baldez pondera que esse trabalho com os professores “que em alguma medida foi bem sucedido e em alguma medida não”, foi importante para que as formações oferecidas pelo Polo fossem sendo repensadas, avaliadas e modificadas.

Passamos por etapas que foram trabalhadas para tentar entender o que funcionava. Não é tentativa e erro e a gente ainda tem o privilégio de poder fazer. Porque o Estado não pode fazer, empresa nenhuma quer fazer se não for lucrar imediatamente ou no mínimo a longo prazo. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

Por identificarem tais problemas e em busca de soluções, em 2016, a *Escola Animada* passou a fazer parte do *Festival Ver e Fazer Filmes*, que realizava sua 4ª edição. Isso possibilitou uma experiência que envolveu doze coletivos de professores e estudantes em um processo de co-criação e co-produção de doze mini-metragens, inspirados em personagens e ou temas abordados no filme *A Família Dioni*, do diretor Alan Minas, produzido no Polo Audiovisual, em 2014. E em 2017, foi formada a *Rede Cineclube* que, incorporada à *Escola Animada*, passou a promover, também nas escolas participantes, percursos formativos tendo como temas a “cultura cineclubista” a “gestão colaborativa” a “curadoria de filmes” e o audiovisual como recurso pedagógico, com o objetivo de qualificar coletivos de gestão dos cineclubes.

Por se tratar agora de um tema que de fato é da esfera de ação do Polo, um conhecimento de que dispõem com mais densidade, um território ao qual chegaram antes e no qual podem conduzir professores, alunos e escolas, e que por isso podem se posicionar com confiança no próprio conhecimento e na capacidade de transmiti-lo a outros, começaram a desenvolver um melhor entrosamento com a escola. César Piva explicou que estão em um momento de reflexão sobre o que foi feito junto com os professores e alunos durante os cinco anos de trabalho com as escolas. Para ele,

quem faz, às vezes, não dá conta de avaliar o que está fazendo. A gente vai fazendo e tocando porque tem prazo, tem entrega, tem data, então a gente faz e vamos embora. Nesse momento na verdade eu dei uma freada na turma pra gente refletir sobre aquilo que está fazendo e fazer alguma coisa de maneira que a gente conduza. (César Piva, entrevista, 2018).

Como mostrou Reis Júnior (2008), é de Jonathas Serrano o pioneirismo de vislumbrar as possibilidades dos professores, junto com seus alunos, se tornarem realizadores de filmes. Para Serrano, “a cinematografia educativa não poderia deixar de incluir esse outro aspecto, tão interessante, do uso escolar do cinema” (REIS JUNIOR, 2008, p. 171). As origens do Cineduc, como apontado no trabalho de Santos (2016), também envolveram a preparação dos professores para trabalhar com filmes na escola. Houve iniciativas de ONG preocupadas em formar professores para o cinema pela questão política, pela possibilidade que eles tinham de levar o debate político do cinema para dentro da escola, mas se tratava de uma formação estética e não como proposto pelo Polo: ensinar professores e alunos a usar TIC na educação, formação de público e criação de conteúdos pedagógicos que pudessem ser usados em sala de aula. Além disso, os centros de produção cinematográficas anteriores não se interessavam em formar professores, essa vontade é uma característica recente. Neste sentido, o arcabouço teórico que sustenta este estudo, permite dizer que isso se trata de uma mudança. O foco do Polo na escola é uma descontinuidade, um novo que emerge.

5.2

A Rede Cineclubes e a entrada na escola

Quando os responsáveis pelas ações de formação do Polo perceberam que capacitar professores para o uso das TIC demandava uma gama de competências, como assinalam Pischetola (2016), Silva, Loureiro e Pischetola (2019), e que trabalhar tecnologias digitais na educação é diferente do uso do audiovisual na educação (DUARTE, 2009), reconheceram “que não era assim que se levava cinema para a escola” e viram no cineclubes a chance de efetivamente se conectarem com ela. A origem dos cineclubes, na região do Polo, foi a rua com o *Projeto Tela Viva de Cinema Itinerante*, e assim permaneceu entre os anos de 2009 e 2012. As exibições eram realizadas em espaços públicos e depois foi entrando na escola, a seu convite. Luiz Leitão acredita que o cineclubes foi muito importante nessa aproximação:

Queríamos criar um ambiente propício à escola, no qual ela tivesse um local de movimento para sair da sala de aula e em uma outra sala assistir um filme, debater, ou não... mas ter aquele local meio que de mágica mesmo. Fomentar essa possibilidade de exibições dentro da escola. (Luiz Leitão, entrevista, 2018).

César Piva considera que ter uma sala específica dentro da escola para o cineclube é muito importante. Para ele, a escola “fisicamente ideal” tem que ter uma biblioteca, um laboratório de informática e uma sala de cinema. “Não é sala com projetor. Isso já tem há anos. Os professores já usam a televisão ou usam em sala de aula um projetor etc. Mas a gente acha que o ‘mundo ideal’ é a gente conquistar realmente esse espaço físico dentro da escola” (César Piva, entrevista, 2018).

As formações passaram então a ser feitas no cineclube de uma maneira menos invasiva e com um conhecimento que de fato faz parte da esfera de ação do Polo. Gustavo Baldez contou que agora as formações “não têm aquela coisa de cartilha” como tentaram em um primeiro momento. Elas se dão com visitas aos cineclubes das escolas e por meio de conversas com professores e alunos que desejam tirar as dúvidas. Colocam-se à disposição para ajudá-los, se precisarem. “Então a gente deixou de ser esse consultor, essa pessoa que está em cima e só replica para baixo e virou um mediador. Esse movimento faz com que o professor e os alunos queiram estar no cineclube” (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

A primeira metodologia escolhida para as formações oferecidas pelo Polo, relatada por Baldez, tem estreita relação com a discussão sobre a educação bancária, criticada por Freire (2005) por definir o “saber” como “uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber” (FREIRE, 2005, p. 67). E talvez por isso, só começaram a ser aceitos na escola quando entenderam que a educação, como nos ensina o autor da *Pedagogia do Oprimido*, não é um ato de depositar, de transferir, de transmitir valores e conhecimentos. Quando se deram conta disso, e mudaram a perspectiva e o entendimento do que é ensinar, alunos e professores começam a se aproximar das atividades propostas pelo Polo por diferentes razões:

Tem menino que quer estar no cineclube, não porque ele quer ver filme nacional, mas porque em algum momento foi aventado que ele vai fazer uma oficina de vídeo. Tem outros que estão no cineclube porque realmente não têm nada no bairro deles para fazer e eles iriam ficar na pracinha. Eles têm a oportunidade de ir para lá, porque têm a chave do cineclube. Eles fazem pipoca, levam refrigerante, fica uma coisa meio comunitária. (Gustavo Baldez, entrevista, 2018).

A *Rede Cineclubes* conta hoje com 23 cineclubes funcionando em escolas e centros culturais de 12 cidades da área de abrangência do Polo, e já atingiu público de aproximadamente 11.000 pessoas, segundo informações publicadas em seu *site*. Com uma média de 25 espectadores por sessão, os

cinelubes realizam exibições semanais de filmes nacionais e algumas vezes estrangeiros, nos gêneros ficção, documentário e animação, em repertório que inclui temas relacionados ao conteúdo da grade curricular, entretenimento, cidadania e diversidade cultural.

Sobre os objetivos dos cineclubes, Luiz Leitão explicou que são vários, mas ele pode existir “apenas” para exibir repertório. Acredita que formar repertório pode auxiliar o Enem, por exemplo, e que por isso orientam a escola sobre essas possibilidades. Além disso, trabalham a ideia de gestão e protagonismo jovem. “Nós estamos trabalhando a formação de um grupo de jovens como lideranças dentro de sala, de gestão de um processo” (Luiz Leitão, entrevista, 2018). Djalma Dutra acrescentou que a formação crítica e o empoderamento estão também entre os principais objetivos. Isso se dá, segundo ele, porque o cineclube é gerido pelos professores em acordo com os alunos. “Não são os professores que gerem e convidam os alunos. São os alunos que junto com os professores estão gerindo os espaços. O cineclube coloca os dois lado a lado” (Djalma Dutra, entrevista, 2018).

Essa ideia de empoderamento e de crítica, como objetivo do cineclube, não estava colocada nas origens do cineclubismo e pode indicar uma ressignificação da tradição ou uma negociação com os pressupostos de origem. Em seu trabalho sobre a *Geração Paissandu*, Rogério Durst (1996) relatou que o pessoal do cineclube que construiu “o início do que está aí hoje”, ia “ao cinema, a um certo cinema,” como forma de atuar politicamente, “de se manifestar, de reafirmar o sentimento de uma geração, de ir contra o que estava estabelecido” (DURST, 1996, p. 33).

A tradição cineclubista⁸⁸ no Brasil é forte. O primeiro cineclube brasileiro, o *Chaplin Club*, foi fundado em 1928, na cidade do Rio de Janeiro; em 1940, ainda sem uma produção significativa de filmes, criou-se o Clube de Cinema em São Paulo (PORTO GONÇALVES, 2013, p. 25), o que demonstra o quanto a cultura cineclubista está na origem do cinema brasileiro e nas práticas de formação. Segundo Duarte (2009) os cineclubes se espalharam pelas principais cidades do país nos anos de 1960 e 1970:

⁸⁸ Para saber mais sobre a história dos cineclubes e suas relações com a escola recomendo a leitura da dissertação de Mestrado de Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves, *Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas: uma experiência na Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro* e da tese de Doutorado de Rose Clair Pouchain Matela, *Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: “Corações e Mentres”*.

havia o CIC (Centro de Estudos Cinematográficos, da Faculdade Nacional de Filosofia – FNFfi); o Cinema de Arte de Salvador (organizado e mantido por alunos e ex-alunos do Colégio Central da Bahia, entre eles Glauber Rocha, um dos expoentes do Cinema Novo); cineclubes ligados aos CPCs – Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Nessa época, a maioria das entidades estudantis, secundaristas e/ou universitárias mantinha um cineclube em funcionamento regular. Havia, ainda, os que eram mantidos pela Aliança Francesa e as cinematecas dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. (DUARTE, 2009, p.65-66).

Os estudos de Duarte (2009) e Matela (2007) indicam que, nesse período, o cinema era visto em uma perspectiva engajadora de luta política que buscava a conscientização e transformação da realidade. “Caracterizaram-se, principalmente, como um espaço de acesso a filmes de ‘qualidade’, debate e, eventualmente, de produção. Devemos destacar que os cineclubes, neste período, priorizavam as discussões políticas trazidas pelos filmes” (MATELA, 2007, p.66). A maioria deles ainda permaneciam ligados a entidades estudantis, como quando surgiram no Brasil, por iniciativa da igreja católica (SANTOS, 2016).

As escolas sempre estiveram abertas ao cineclube. O cineclubismo vem de uma tradição originária das escolas privadas que ao longo dos anos alcançou as públicas. Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves (2013), em seu trabalho sobre as práticas cineclubistas em escolas vinculadas ao *Projeto Cineclube nas Escolas*, política educacional sob a tutela da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, mostrou que existem desafios para a evolução do cineclubismo nesse espaço. Entre estes, a autora destaca a necessidade de reestruturação das culturas escolares na relação com os alunos, na organização, no tempo e no espaço escolares; e do cineclubismo ser dependente da constituição específica de cada grupo que compõe os cineclubes, “da dinâmica de seu funcionamento, da fé de cada um de seus membros no exercício permanente do debate” (PORTO GONÇALVES, 2013, p. 43). Apesar disso, ressalta que são muitas as possibilidades que podem ser exploradas, entre elas

a

elaboração de críticas, análise e pesquisa sobre o audiovisual; expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais; formação de plateias para o consumo de produtos audiovisuais; formação moral, espiritual ou ideológica; troca de saberes e informações, que podem se referir ou não ao conteúdo explícito de disciplinas escolares; promoção do acesso à cultura; socialização e construção de identidades; lazer; participação política; preservação da memória e cultura cinematográficas; desenvolvimento de estratégias de

comunicação e divulgação de ações (PORTO GONÇALVES, 2013, p. 43).

Nesse sentido, a política analisada por Porto Gonçalves (2013) entende a dinâmica cineclubista como possibilidade de ampliar a forma tradicional com que a escola tem se apropriado das linguagens audiovisuais, perspectiva contemporânea cineclubista, também aventada pelo Polo Audiovisual em Cataguases.

Juliano Braz contou que as escolas em Cataguases têm sido muito receptivas “à ideia de cineclubes” e que isso tende a melhorar porque a

rede de cineclubes está aumentando e vem ficando muito melhor. Os professores que estão chegando agora estão mais motivados, e se a gente formar essas crianças, lá na frente eles vão ser os professores e vão chegar bem mais abertos para o Polo. Isso é importante porque no cineclubes é onde entramos com o conteúdo nosso, nacional. O cineclubes entra nesse processo de formação de público. Vem para trazer apropriação para o professor e para o aluno do que é nosso de verdade. (Juliano Braz, entrevista, 2018).

A *Rede Cineclubes* também integra o *Festival Ver e Fazer Filmes* e se aproxima de outras iniciativas com objetivos semelhantes como o Programa Janela Indiscreta: Cine-Vídeo UESB, a Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual (Rede Kino)⁸⁹ e tantas outras que integram festivais de cinema pelo Brasil.

Durante o Festival, a *Escola Animada* e a *Rede Cineclubes* realizam ações de educação audiovisual que envolvem coletivos formados por professores, estudantes e agentes culturais de escolas de cidades da Zona da Mata de Minas Gerais. Em meio a debates, oficinas, palestras e exibição de filmes, organizados em coletivos, crianças e jovens produzem curtas metragens, animações, vinhetas, dentre outros, que são apresentados em uma mostra infanto-juvenil no encerramento das atividades. Além disso, a finalização do trabalho apresenta uma mostra de exibição de curtas, onde essas crianças e jovens são transformados em júri, que após debate, elegem “o melhor”. Marco Andrade contou que são em torno de 250 crianças, de 6 a 11 anos, e 250 jovens, entre 12 e 18 anos, aproximadamente. Acredita que ao verem e julgarem esses filmes

⁸⁹ A Rede Kino foi idealizada, em 2008, no II Encontro Internacional de Cinema e Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pelas professoras Adriana Fresquet (Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRJ), Inês Teixeira (Faculdade de Educação/UFMG), Rosália Duarte (Programa de Pós-Graduação em Educação/PUC-Rio) e Milene Gusmão (Programa Janela Indiscreta/Curso de Cinema da Uesb), além das professoras Bete Bullara e Marialva Monteiro (Cineduc-RJ), ligadas à Rede Latino-Americana de Educação Cinema e Audiovisual.

podem começar a ver o cinema de uma outra forma, além da diversão. Em suas palavras:

Uma criança que vai assistir a um filme e é jurada, tem uma relação diferente como o cinema, diferente daquela que vai ao cinema levada pelo pai e pela mãe. Porque ela se sente coparticipativa daquilo. Ela está dentro do processo. Amanhã ela já começa a ver o Polo de uma forma diferente. Ela está indo ali como representante de alguma coisa e a opinião dela vai valer a premiação para o filme. (Marco Andrade, entrevista, 2018).

Pode-se dizer que esse tipo de ação amplia e complexifica os pressupostos que embasaram os filmes produzidos por Mauro no Ince, para quem crianças, jovens e adultos aos quais estes eram endereçados eram somente receptores do que lhes era ofertado, perspectiva condizente com as concepções da época e as condições objetivas de produção audiovisual. Mesmo no Cineduc, em sua gênese, ainda não se cogitava essa possibilidade. Essa é uma característica do movimento cineclubista contemporâneo. Por outro lado, defende-se que que essa “rede de socialização mais ampla” associada às ações pedagógicas dos cineclubes continua constituindo, como diria Duarte (2009), “um cenário privilegiado de aprendizagem informal de cinema, de troca de saberes e informações, de leitura e discussão (...) sobre o assunto” (DUARTE, 2009, p.66).

A experiência cineclubista descrita pelos formadores do Polo a colocam como a ação de maior sucesso em relação à entrada nas escolas e conseqüentemente da formação de público. O Polo vê “o cineclubista como uma experiência potente”. Mesmo assim, ainda existem necessidades a serem revistas. Cesar Piva explica que um de seus propósitos é redesenhar, avaliar, sistematizar essa experiência, e isso os faz refletir sobre o que fizeram até aqui, e sobre o que podem dar conta de fazer mais para frente. Possuem expectativas de ampliação e de potencialização das atividades.

A apresentação da *Rede Cineclubes* e da *Escola Animada*, somada às reflexões sobre as tentativas de entrada na Escola pelo Polo, neste último capítulo, apontam para a importância dos aprendizados relacionais. Aqueles onde, de acordo com Freire (2005), não existe distinção entre educadores e educandos porque são construídos juntos e todos aprendem: os que supostamente estão para ensinar e os que estão para aprender. De acordo com Freire (2005), “(...) o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado,

também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos (...) (FREIRE, 2005, p. 79).

Isso avanta a possibilidade do Polo crescer não só em produção de filmes, como visto na primeira parte deste trabalho, mas também nas relações com o outro, especialmente, com as escolas, seus professores e alunos. Ao assumirem que precisam repensar sua forma de abordagem com ela, que o professor é a porta para se chegar aos alunos, que é importante ter cuidado e delicadeza para lidar com esse tipo de público, estão aprendendo. Ao conseguirem instalar cineclubes nas escolas e exibir seus filmes, criar momentos para debates, possibilitar que os alunos tenham a chave dos cineclubes, estão ensinando. E quando se pensa em um contexto ampliado, estamos todos aprendendo.

6 Considerações Finais

Viver em Cataguases possibilita oportunidades para uma parte da população que deseja de alguma maneira vivenciar cultura. Seja no trabalho, nos estudos, como apreciador, por curiosidade, para posicionar-se criticamente, ou como eu, transitar por tudo isso. Cataguases suas histórias, memórias e especialmente pessoas contribuíram para a realização deste estudo e de outros que mesmo que não tenham esse objetivo ajudam a compreender suas tradições na história de aprendizados pelo e para o cinema. As redes de aprendizados relacionais e intergeracionais configuradas ali deram origem ao Ciclo de Cinema, quando Humberto Mauro reuniu amigos e familiares para fazer seus primeiros filmes, e, quase um século depois, à configuração do Polo Audiovisual.

Depois de identificar e analisar as lembranças daqueles que conviveram com Mauro, e dos que vivem em Cataguases desde o nascimento ou já há muitos anos, e hoje estão à frente do Polo, tenho como defender que a criação e implementação deste possui rastros de uma trajetória de aprendizados que tem o cinema, em suas diferentes dimensões (como indústria, como arte, como alteridade, como instrumento de transformação social e de formação estético-política, entre outras) como eixo central. As experiências ocorridas em Cataguases tornam possível o entendimento do papel social que o cinema desempenha, para além de sua condição de indústria e artefato cultural.

Ao analisar continuidades, ressignificações, descontinuidades, mudanças, novos sentidos e estratégias formativas presentes neste século de cinema em Cataguases, posso dizer que a primeira vem se destacando. Isso se deve especialmente pelos aprendizados intergeracionais e relacionais estabelecidos ao longo dos anos, mas também por iniciativas de pessoas que se organizaram em busca de uma nova economia para a cidade e optaram pelo cinema e o audiovisual para alcançar seus objetivos.

Existe em Cataguases uma tradição de financiamento da cultura pelas empresas, que começou com Agenor de Barros e Homero Cortes durante o Ciclo de Cinema e foi retomada no início do século XXI pelas companhias de mineração, de tecidos e de energia. A condição de financiamento da Força e Luz, já presente na vida dos Mauro nos anos de 1920, volta no presente por meio da Energisa e foi essa característica distinta, que faz parte da tradição, que tornou possível o Polo Audiovisual.

No contexto em estudo, as relações com o cinema configuraram um modo de pensar e uma formação cultural em rede muito mais ampla que a escolar: aquela estabelecida nas relações com amigos, familiares e com os que possuem interesses que se convergem. Os cataguasenses contemporâneos são herdeiros dos conhecimentos construídos em um processo desse tipo cuja convergência interna é dada pelo cinema e segue configurando novos saberes e novas formas de produzi-lo. A memória desse processo está presente no chão da cidade, nos monumentos, nas praças, nas ruas, nos institutos, nas fundações e, principalmente nas práticas sociais que são configuradas ali.

Tendencialmente a escola aparece nas pesquisas como aquela onde é difícil o contato e acesso, e onde existe resistência a novas ideias e iniciativas, especialmente as que advêm de agentes que não estão ligados diretamente ao ambiente escolar. E isso realmente pode acontecer, por uma série de razões, inclusive a falta de incentivo, de infraestrutura e de compreensão do papel da escola hoje, por parte da sociedade como um todo. Mas a leitura atenta da história mostra que a escola é, na verdade, uma grande parceira de projetos inovadores. Ao se aventurar pela educação, o Polo fez essa descoberta.

Sim, podem haver dificuldades. Muitos professores desistem dos projetos, quando percebem que o trabalho vai muito além do que imaginavam. Os formadores do Polo admitem que as atividades propostas são muitas e que isso se torna um entrave, porque eles não serão recompensados a curto prazo por isso. Têm ciência de que precisam lembrar que a carga de trabalho docente “já é extraordinária”. Conhecer e reconhecer esse contexto os ajudou a conseguir receptividade e apoio da comunidade escolar ao que vêm propondo. Aprenderam a ouvir o que a escola, os professores e alunos têm a dizer e a reconhecer os conhecimentos que eles aportam ao projeto, conhecimentos de suas realidades e de suas necessidades, sobretudo.

O contato com a escola ensinou muito para os formadores do Polo. Aprenderam que “ir à escola, fazer uma oficina e ir embora” não é suficiente. É necessário contar com os saberes dos professores para que juntos, Polo e Escola, construam novos aprendizados. Nesse sentido, entendem que “é preciso acertar o passo” porque são muitos os projetos que chegam às escolas, além dos professores enfrentarem cotidianamente falta de reconhecimento, sobrecarga de trabalho, baixos salários e uma série de tensões muitas vezes provocadas por políticas educacionais equivocadas. Quem trabalha com escola aprende isso muito rapidamente. “E aí chega mais um, né?!” Por isso a necessidade do cuidado em abordar a escola de uma maneira mais delicada e

respeitosa, que pressuponha parceria horizontal. Do trabalho ser por adesão voluntária dos professores, com engajamento cuidadoso para não se impor modos de ver ou de pensar e não ser mais um projeto que atrapalhe ou dificulte esse complexo mundo que é o ambiente escolar. Paulo Freire nos ensina que “juntos podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria (FREIRE, 2002, p. 29).

As escolas, por sua vez, começam a entender a importância do Polo para a economia da cidade e região; como podem fazer uso dos filmes e das atividades oferecidas para seus professores e alunos; e que, ao apoiarem os cineclubes e o protagonismo jovem em sua gestão, abrem caminho para novas formas de lideranças e aprendizados democráticos. Apesar disso, não tem sido um trabalho fácil e ainda requer esforços de ambos os lados.

Os estudos de Gohn (2004), apontam a necessidade de se construir uma “comunidade educativa” que seja constituída por todos aqueles que participam do processo educacional, dentro e fora das unidades escolares. Esse entendimento ajuda a pensar a relação Escola/Polo. A gestão compartilhada e interdisciplinar das atividades oferecidas pelo Polo às Escolas, em suas diferentes formas de conselhos e colegiados pode contribuir na tentativa de desenvolver uma cultura participativa nova, que altere as mentalidades. É necessário desenvolver saberes que orientem as práticas sociais, que construam novos valores, aqui entendidos como a participação de coletivos de pessoas diferentes com metas iguais. São grandes desafios e muitas tarefas, é preciso criatividade e ousadia porque as novidades só ganham força quando passam a ter preeminência. São necessários novos modelos educacionais que contribuam para que as pessoas atuem na contemporaneidade em defesa de políticas transformadoras e emancipatórias. E isso pode ser feito a partir da prática do compartilhamento entre as Escolas e o Polo. Para Gadotti (2005), a escola não pode estar apenas aberta para a comunidade, mas em sintonia com ela. No que cabe ao Polo, para que a busca do sucesso seja profícua, deve estar próximo da Escola, conhecendo seus problemas, necessidades e desejos. O conhecimento do “Outro” pode ser fundamental na construção de uma educação de qualidade, respeitosa e humana.

Esta tese suscita o diálogo e tangencia vários campos e conceitos como o cinema, a escola, a mídia, a cultura, a memória, a geração, a formação, a educação formal, a educação não formal, a experiência, o mercado da cultura etc. Possibilita novas questões e perspectivas de pesquisa como a continuidade de análises de outras experiências de formação do Polo; a descoberta e exploração de novas fontes teóricas, empíricas e metodológicas; a escuta dos

professores e alunos sobre a presença do Polo na escola; a discussão do cinema como mercado; os públicos que os filmes produzidos no Polo alcançam; o aprofundamento da análise do encontro de Glauber Rocha e Humberto Mauro na Cataguases de 1961, que teria possibilitado uma construção narrativa sobre a história do cinema no Brasil. Aponta ainda a perspectiva de investigar sociológica e antropológicamente o lugar ocupado nas cidades pequenas pelos grandes espaços de exibição de filmes, como o Cine Edgar; de compreender a regionalização, a autonomia de produção local que é cara, coletiva e que exige uma nova forma de organização econômica; a discussão sobre as políticas públicas para a economia criativa e os resultados gerados por elas em Cataguases, comparados com os de outras cidades e de pensar o Brasil a partir dos filmes de Mauro, que é um acervo de conhecimento pouco explorado. Espero poder me dedicar a alguns desses temas em trabalhos futuros ou quiçá saber que despertaram interesse em outros pesquisadores.

Terminei este estudo no Brasil de 2020 em um momento em que meus temas estruturantes, o cinema e a educação, são considerados pelos governantes e pelos que neles acreditam como fontes de “doutrinação ideológica”. Por conta disso, os incentivos públicos que lhes cabem foram reduzidos drasticamente e são perseguidos por mecanismos de censura pelo governo atual, de Jair Bolsonaro. Além disso, a Ancine está fragilizada acometida por um projeto de desconstrução, o Ministério da Cultura foi rebaixado à condição de secretaria, a escola oprimida com a possibilidade de militarização do ensino, pela censura a livros didáticos e de literatura e pela vigilância constante da livre expressão de seu corpo docente. O futuro é incerto, por isso não ousei em nenhum momento me embrenhar por conjecturas esperançosas. O que posso garantir é que contei aqui com base em minhas fontes e dados, a minha versão de uma história de conquistas, que podem servir como modelo para outros que, como os cataguasenses que se dispuseram a me confidenciar suas memórias, ousam sonhar. Mesmo que o Polo não dê certo porque não se sabe o que virá pela frente, ele já modificou vidas. O próprio investimento do Polo na ressignificação da figura de Mauro é muito importante porque sem história não há vida.

Assim sendo, farei uso do depoimento de uma das entrevistadas que, ao responder à questão sobre o que ela espera que o Polo se transforme no futuro, resume bem os desejos dos envolvidos com o cinema e o audiovisual na Zona da Mata de Minas Gerais, e nos brinda com um sopro de luz nestes tempos de trevas.

Eu acho que o cinema pode ser o grande divisor de águas de Cataguases, como um todo. Eu penso no Pina como um espaço para receber produções, equipes, de movimentação, de ser um Polo mesmo onde as pessoas do cinema se encontrem. E que o dinheiro comece a circular na cidade, que as produções venham para cá, que a cidade seja procurada, que aqui tenha um festival de cinema tão renomado, quanto os de Gramado, Tiradentes e Ouro Preto. Eu acho que vai chegar em uma fase que vai ter um festival de cinema aqui que virá gente do mundo inteiro. Eu acho que Cataguases não merece menos que isso. Ter uma universidade federal. Eu acho que em Cataguases a tendência é essa. Que é um caminho lento, demorado, envolve muitas coisas, dinheiro, políticos. Mas eu acho que vai chegar a ponto de ter mais de uma produção grande aqui ao mesmo tempo, que a gente vai ter condição de abrigar isso. De ter cursos profissionalizantes mesmo, por exemplo, um curso de direção de arte de três anos. Animação, acho que vai ter muita animação. Acho que quando a animação começar a pegar fogo aqui eu já vou estar mais coroa da animação e vou acompanhar a meninada nova. Eu pretendo ficar por aí para ver isso tudo acontecer, eu quero estar aqui no meio da função, *ua!* (Renatta Barbosa, entrevista, 2018).

Algumas das aspirações listadas por Renatta, em 2018, começaram a ser concretizadas junto com a materialização de objetivos do *Plano de 20 anos* (2002-2022) de cultura e desenvolvimento. Entre eles é importante destacar a inauguração de salas de cinema em Cataguases e demais cidades que fazem parte da área de abrangência do Polo Audiovisual; a realização de oficinas técnicas de formação em atendimento à demanda de mercado e qualificação local; estruturação, fortalecimento e manutenção da Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual; e editais da Energisa que possibilitam a realização de filmes regionais e nacionais.

O ano de 2019 foi o que teve o maior número de produções audiovisuais já realizadas em cidades e distritos na Zona da Mata Mineira. De acordo como informações disponíveis no *site* do Polo, foram treze obras⁹⁰, entre elas seis produções de longas-metragens, quatro curtas metragens e uma série para televisão, duas pós-produções e dois lançamentos de filmes produzidos em 2018; um edital lançado neste mesmo ano, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, da Ancine, irá beneficiar 17 projetos audiovisuais em 2020, entre

⁹⁰ Os longas-metragens: *Derrapada*, dirigido por Pedro Amorim e coproduzido por 3 Tabelas Filmes (RJ) e Camisa Listrada BH (MG), *Dentro da Caixinha: segredo de criança*, dirigido por Guilherme Reis e produzido por Postura Digital (MG), *Natureza Morta*, dirigido por Clarissa Ramalho e produzido por Benedito Filmes e Viralata TV (RJ), *Órfãs da Rainha*, dirigido por Elza Cataldo e produzido por Persona Filmes (MG), *Silêncio das Ostras* dirigido por Marcos Pimentel e produzido por Tempero Filmes (MG); a série *Azul Celeste*, dirigida por Silvia Godinho; os curtas: *Até Onde a Vista Alcança* de Jader Barreto Lima, *A Vida é coisa que Segue* de Bruna Schelb, *Banzo* de Monique Rangel e *teAR* de Mariela Oliveira; a pós-produção do longa-metragem *A Queda*, dirigido por Diego Rocha e produzido pela Dromedário Cinema e Vídeo (MG). Além destes, foram lançados os longas *Predestinado*, da Moonshot Pictures (SP) e Camisa Listrada BH (MG) e *Maria do Caritó* da EH! Filmes (RJ) e Camisa Listrada BH (MG).

eles longas metragens, séries de televisão, desenvolvimento, núcleo criativo, jogos eletrônicos e comercialização; o Grupo Energisa, principal patrocinador do Polo Audiovisual, apresentou publicamente no início de 2019, um empreendimento⁹¹ com sede em Cataguases, que pode possibilitar uma significativa mudança de paradigma no modelo de desenvolvimento local, com impactos econômicos e sociais na região; e parcerias com universidades e institutos federais começam a ser estabelecidas com objetivo de oferecer formação técnica à região. As possibilidades são reais.

E a Escola?! A Escola é e permanecerá sempre um local de produção de conhecimento seja para seus alunos e professores, ou para aqueles que chegam “desarmados” e cientes que o aprendizado se estabelece em ambiente de colaboração, fraterno e solidário. É possível assim dizer que nesse processo de ensinar e aprender que envolve Polo e Escolas, o primeiro vem “levando vantagens” no que se refere a ganho de conhecimento.

⁹¹ Trata-se do Rio Pomba Valley, uma proposta que alia o desenvolvimento de soluções tecnológicas com a produção de conteúdo audiovisual em Minas Gerais. Uma ação estruturadora de uma “nova economia” que pretende potencializar as iniciativas já em curso na região, tendo como âncoras a Fábrica de *Softwares* da Energisa e o Polo Audiovisual, a fim de ampliar parcerias, atrair novos empreendedores e promover qualificação profissional para que esse ambiente de criatividade, conhecimento e inovação possa crescer de forma sustentável. (Site do Polo Audiovisual).

7 Referências bibliográficas

AGÊNCIA CARTA MAIOR. **Cinédia**. São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/A-Cinedia/12/6552>> Acesso em: 28 nov 2019.

AGENDA 21. **Compêndio para a sustentabilidade Ferramentas de Gestão de Responsabilidade Socioambiental**. Disponível em: <<http://www.institutoatkwhh.org.br/compendio/?q=node/21>> Acesso em: 12 set. 2018.

ALONSO, P. H. **Cataguases-arquitetura modernista**: guia do patrimônio cultural. Cataguases: Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável, 2009.

ANCINE. **Uma nova política para o audiovisual Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos**. 2017. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/conteudo/uma-nova-pol-tica-para-o-audiovisual-ag-ncia-nacional-do-cinema-os-primeiros-15-anos>> Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. Coordenação de Christian de Castro. Desenvolvido por Governo Federal. Apresenta textos políticas públicas para o cinema e o audiovisual. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>> Acesso em: 30 jan. 2019.

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Coordenação Cinemateca Brasileira. Apresenta desde 2009 conteúdos digitais relacionados ao campo do audiovisual. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/filmes>> Acesso em: 31 jan. 2019.

BOTELHO. M. Um Legado de Trinta Anos. **Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho**. Cataguases, 2017. Disponível em: <http://www.fundacaoormeo.org.br/wp-content/uploads/2017/10/TEXT0_MONICA.pdf> Acesso em: 21 set. 2018.

BOURDIEU, P. **Escritos de Educação**. NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Orgs.). Editora Vozes. Petrópolis, 2007a.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

BARRENHA, N. C. O Estado entra em Cena (1932-1966). In: RAMOS, F. P; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v.1, 2018.

BRASIL. **IBGE Cidades**. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/cataguases/panorama>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

CARLILE, L.J.; CRUZ, I.M.N.F. Do óleo das telas ao óleo das máquinas: novas considerações acerca da vocação cultural de Cataguases. In: CARLILE, L.J.; CRUZ, I.M.N.F. (Orgs.). **Muitas Cataguases. Novos olhares acerca da história regional**. Juiz de Fora: Editar, p. 81-94, 2006.

CATELLI, R. E. O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2004, Porto Alegre. **Anais...** INTERCOM, 2004.

CELLARD, A. A Análise documental. In: POUPART, J. et al. (Orgs.). **A Pesquisa Qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, p. 295-316, 2008.

CINEDUC. Coordenação Alexandre Guerreiro e outros. Desenvolvido Alexandre Guerreiro e outros. Apresenta ações de promoção e reflexão sobre as linguagens audiovisuais com o público infanto-juvenil e educadores, formais e informais. Disponível em: <<https://www.cineduc.org.br/historia.html>> Acesso em: 02 out 2019.

CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL. Coordenação Débora Palmeira. Desenvolvido por Centro Técnico Audiovisual / Secretaria do Audiovisual / Secretaria Especial da Cultura/ Ministério da Cidadania. Apresenta entre outras, ações de apoio ao desenvolvimento da produção cinematográfica nacional. Disponível em: <<http://ctav.gov.br/institucional/>> Acesso em: 30 nov 2019.

DINIZ, A. E. Na Trilha de Humberto Mauro. **Revista Viver Minas**. Belo Horizonte, n. 36, p. 24-31, ag. 2014. Disponível em: <[http://assets.izap.com.br/viverminas.com.br/uploads/listas/plusfiles/Viver Minas_36.pdf](http://assets.izap.com.br/viverminas.com.br/uploads/listas/plusfiles/Viver_Minas_36.pdf)> Acesso em: 07 out 2018.

DURST, R. **Geração Paissandu**. Rio de Janeiro: Prefeitura, 1996.

DUARTE, R. M. “**Filmes**”, “**Amigos**” e “**Bares**”: a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000, 216 p. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____. **Cinema&Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

ELIAS, N. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

_____. **Escritos & Ensaios: estado, processo, opinião pública**. (Vol. I). NEIBURG, Frederico; WAIZBORT, Leopoldo (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

_____. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

ESCOLA ANIMADA. Coordenação César Piva. Desenvolvido pelo Instituto Fábrica do Futuro, em parceria com a Agência de Desenvolvimento do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Apresenta ações educacionais e culturais desenvolvidas em parceria com escolas públicas, no âmbito do Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais. Disponível em: <<http://escolaanimada.org.br/>> Acesso em: 10 out 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Diretor da Ancine paralisa liberação de verbas para o audiovisual**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/diretor-da-ancine-paralisa-liberacao-de-verbas-para-o-audiovisual.shtml>. Acesso em 22 abr 2019.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 43ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FUNARTE. **Filmografia. 100 Anos Humberto Mauro**. Rio de Janeiro: Secretaria para o desenvolvimento do Audiovisual. Ministério da Cultura. Centro Técnico Audiovisual. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Rio Filme, 1997.

FUNDAÇÃO CULTURAL ORMEO JUNQUEIRA BOTELHO. Coordenação Marco Andrade. Desenvolvido pelo Grupo Energisa. Apresenta ações e instituições culturais patrocinadas pelo Grupo Energisa. Disponível em: <<http://www.fundacaoormeo.org.br/a-fundacao/>> Acesso em: 30 jan. 2019.

FUNDAÇÃO SIMÃO JOSÉ SILVA. Coordenação de Andréia Barbosa Silva. Desenvolvido pela Fundação Simão José Silva. Apresenta planejamento, realização, registro e difusão das atividades da Casa de Cultura Simão e demais ações culturais promovidas pelo Grupo Balminas. Disponível em < <http://www.fundacaosimao.org.br/index.html>>. Acesso em: 12 out. 2018.

GADOTTI, Moacir. A questão da educação formal/não-formal. Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes sans solution? **Institut International des droits de l'enfant**, Sion, 2005.

GARCEZ, A.; DUARTE, R.; EISENBERG, Z. Produção e análise de videograções em pesquisas qualitativas. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n.2, p. 249-262, mai./ago. 2011.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. Educação não-formal na pedagogia social. **Anais Congresso Internacional Pedagogia Social**, 2006.

_____. **Educação não-formal e o educador social**: atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010, 103 p.

_____. A educação não-formal e a relação da escola-comunidade. **EccoS: Revista Científica**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 39-65, dez. 2004.

GOMES, P. E. S. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva. Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GUSMÃO, M. de C. S. **Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia**: Trajetórias e Práticas do Século XX ao XXI. Salvador, 2008. 278 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

_____. Memórias e ressignificações da formação humanística em práticas de consumo cinematográfico. In: GUSMÃO, M; FARIAS, E. S. de (Orgs.). **O mesmo e o diverso: olhares sobre cultura, memória e desenvolvimento**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2010.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KAUFMANN, J. C. **A entrevista**: um guia para a pesquisa de campo. Petrópolis: Vozes, 2013.

LEI Nº 4.076/2013 - Autoriza e ratifica a participação do Município de Cataguases no Consórcio Intermunicipal de Cultura, sob a forma de Associação pública, nos termos da Lei Federal nº 11.107, de 06 de abril de 2006, do Decreto Federal nº 6.017, de 17 de Janeiro de 2007 e da Lei Estadual nº 18.036, de 12 de janeiro de 2009, e dá outras providências.

MATELA, R. C. P. **Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970**: “Corações e Mentres”. 2007, 316 p. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade Federal Fluminense.

MAURO, A. Di. **Humberto Mauro**: o pai do cinema brasileiro. São Paulo: Giostris, 2013.

MINAYO, M. C. S.; SANCHES, O. Quantitativo-Qualitativo: oposição ou complementaridade? **Caderno Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 9 (3): 239-262, jul/set, 1993.

PIVA, C. Uma câmera na mão do povo. **Revista ARede**. São Paulo, n. 20, 10 nov. 2006, s/p. Entrevista. Disponível em: <<http://www.revista.arede.inf.br/site/edicao-n-20-novembro-2006/3365-capa-uma-camera-na-mao-do-povo>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

POLO AUDIOVISUAL ZONA DA MATA DE MINAS GERAIS. Coordenação de César Piva. Desenvolvido pela Agência Polo Audiovisual da Zona da Mata Minas Gerais. Apresenta articulação, planejamento, realização, registro e difusão das produções que acontecem no âmbito do Polo Audiovisual. Disponível em: <<http://www.poloaudiovisual.org.br/>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

PORTO GONÇALVES, B. M. de A. **Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas**: uma experiência na Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013, 149 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PRO.AR Escola Animada. Coordenação de César Piva. Desenvolvido pela Agência Polo Audiovisual da Zona da Mata Minas Gerais. Apresenta ambiente de aprendizagem em rede do Polo Audiovisual da Zona da Mata Minas Gerais. Disponível em: <<http://proar.escolaanimada.org.br/>> Acesso em: 22 jun. 2017.

PROGRAMA VIVO LAB. Desenvolvido pela Vivo – Laboratório de Ideias. Apresenta programa de formação, discussão e desenvolvimento criativo que visa repensar a forma de fazer comunicação social. Disponível em: <https://www.vivolaboratoriodeideias.com.br/#convidados>>. Acesso em: 03 out. 2018.

PISCHETOLA, M. **Inclusão digital e educação**: a nova cultura da sala de aula. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

RANGEL, J. A. **Humberto Mauro**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 2010.

REIS JUNIOR, J. A. dos. **O livro de imagens luminosas**: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937). Rio de Janeiro, 2008. 251 p. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RIGOTTO, R. M. As técnicas de relatos orais e o estudo das representações sociais em saúde. **Ciência e Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro, vol.3 n.1, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-81231998000100116&script=sci_arttext. Acesso em: 15 mar. 2018.

ROCHA, G. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SANTOS, P. H. S. **A Geração do Cinema Novo**. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Artes da Universidade de São Paulo.

_____. **Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964**, s/d. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm. Acesso em 09 jun 2019.

SANTOS, R. C. **Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias**. Vitória da Conquista, 2016. 213p. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

SCHVARZMAN, S. O livro das letras luminosas, Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. In: FABRIS, M. et al. (Orgs.) **Estudos Socine de Cinema**, Ano III 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SECRETARIA DE CULTURA DE MINAS GERAIS. Coordenação de Angelo Oswaldo. Desenvolvido pelo Governo de Minas Gerais. Apresenta informações sobre políticas culturais que beneficiam o Estado de Minas Gerais. Disponível em: < <http://www.cultura.mg.gov.br/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

SETTON, M. G. J. Socialização de *habitus*: um diálogo entre Norbert Elias e Pierre Bourdieu. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, vol.23, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782018000100602&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 jan. 2020.

SILVA, E.; LOUREIRO, M. J.; PISCHETOLA, M. Competências digitais de professores do estado do Paraná (Brasil). **Eduser - Revista de Educação**, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 61-75, 2019. ISSN 1645-4774. Disponível em: <https://www.eduser.ipb.pt/index.php/eduser/article/view/125>. Acesso em: 04 out. 2019.

SIRINELLI, J. F. A Geração. In: AMADO, J; FERREIRA, M. DE M. (Coord.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SIRINELLI, J. F. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. (Org.). **Por uma História Política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

TERRAZA, C. H.; TRAVASSOS, L. O tempo do espectador: a fruição da imagem em movimento no espaço do museu. **Galaxia**. São Paulo, n. 37, 2018, p. 120-134. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/n37/1519-311X-gal-37-0120.pdf>> Acesso em: 06 jan 2020.

TRILLA, J. Educação não formal. In: ARANTES, V. A; GHANEM, E; TRILLA, J. **Educação formal e não formal: Pontos e Contrapontos**, 1. ed. São Paulo: Summus, 2008.

UNESCO. **Informe del Director genreal sobre el segmento de la Conferencia Intergubernamental de Estocolmo sobre políticas culturales para el desarrollo**. 155 EX/14. Paris, agosto de 1998.

_____. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Brasil: Unesco, 2007. Disponível em: <<http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>> Acesso em 19 mar. 2019.

VIEIRA, M. P. **Reinventando Sentidos para a Cultura**: uma leitura do papel normativo da UNESCO através da análise da convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Salvador, 2009. 303 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

WERNECK, R. Cataguases (es) cultural. In: CARLILE, L.J.; CRUZ, I.M.N.F. (Orgs.). **Muitas Cataguases**: novos olhares acerca da história regional. Juiz de Fora: Editar, p. 113- 131, 2006.

_____. **Kiryri rendáua toribóca opé**: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

8 ANEXOS

Anexo A: Parecer do Comitê de Ética da PUC-Rio.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DA PUC-Rio – CEPq / PUC-Rio
Parecer Nº 15/2018

O Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-Rio denominado, CEPq – PUC-Rio, vinculado à Vice-Reitoria para Assuntos Acadêmicos, é responsável pela avaliação e acompanhamento de todas as pesquisas envolvendo seres humanos, a ele encaminhadas, observando os fundamentos éticos e científicos pertinentes.

Identificação:

Título: Processos de formação pelo / para o cinema em Cataguases: de Mauro ao Polo (Departamento de Educação da PUC-Rio)

Autora: Andrea Vicent Toledo Abreu (Doutoranda do Departamento de Educação da PUC-Rio)

Orientadora: Rosália Duarte (Professora do Departamento de Educação da PUC-Rio)

Apresentação: A pesquisa é sobre o ciclo de cinema de Cataguases, avaliando o seu impacto no cinema nacional e fazendo referência a Humberto Mauro, primeiro grande cineasta do Brasil que iniciou a realização de seus filmes em Cataguases. Quanto a metodologia, serão usadas entrevistas com pessoas direta e indiretamente envolvidas no ciclo de cinema e nas atividades do Polo Audiovisual, bem como será realizada uma análise descritiva dos documentos do Polo Audiovisual de Cataguases. O projeto apresenta relação intrínseca entre cinema e educação.

Aspectos éticos: O projeto e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido apresentados estão de acordo com os princípios e valores do Marco Referencial, Estatuto e Regimento da Universidade no que se referem às responsabilidades de seu corpo docente e discente. O Termo expõe com clareza os objetivos da pesquisa, os procedimentos a serem seguidos. O participante ao assinar o Termo de Consentimento está dando anuência para a divulgação de seu nome e biografia. Informa sobre a possibilidade de interrupção na pesquisa sem aplicação de qualquer penalidade ou constrangimento.

Parecer: Favorável


Prof. Eda Lopes Rodrigues da Silva

Coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 05 de julho de 2018

Vice-Reitoria para Assuntos Acadêmicos
Comitê de Ética em Pesquisa da PUC-Rio – CEPq/PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225 – Gávea – 22453-900
Rio de Janeiro – RJ – Tel. (021) 3527-1612 / 3527-1618
e-mail: vcap@puc-rio.br

Anexo B: Relação de longas e curtas-metragens realizados na área de abrangência do polo desde sua criação.

PRODUÇÃO DE LONGAS E SÉRIES RECURSOS DO FSA - PRODAM/CODEMGE - LEI INCENTIVO ESTADUAL MG - OUTRAS LEIS, FUNDOS E EDITAIS					
2010	2011	2012	2013	2014	2015
MEU PÉ DE LARANJA LIMA PÁSSARO FILMS - RJ	EXILADOS DO VULCÃO FRANCO FILMES / ARUAK - RJ	O MENINO NO ESPELHO CAMISA LISTRADA BH - MG	QUASE SAMBA BANANEIRA FILMES - RJ	INTRODUÇÃO À MÚSICA DO SANGUE MATINÉ FILMES - RJ	REDEMOINHO BANANEIRA FILMES - RJ
PEQUENAS LONAS TEMPERO FILMES - MG		VAGA-LUMES ANONIMAPROD - MG	A FAMÍLIA DIONTI CARAMINHOLA FILMES - RJ	HANNYA ACERE PRODUÇÕES - SP	ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ REFINARIA FILMES - RJ
2016	2017	2018	2019	2020	
CORRENDO ATRÁS RACCORD - RJ	ÁRVORE DOS ARAÚJOS DROMEDÁRIO - MG	ARIGÓ MOONSHOT PICTURES - SP CAMISA LISTRADA BH - MG	SÓ NÃO POSSO DIZER O NOME QUIMERA - MG	A VIDA NO CÉU DROMEDÁRIO - MG MUTUCA FILMES - MG	
CORAÇÃO DAS TREVAS KHARMATIQUE - SP	MARIA DO CARITÓ EH! FILMES - RJ CAMISA LISTRADA BH - MG	A QUEDA DROMEDÁRIO - MG	O SILÊNCIO DAS OSTRAS TEMPERO FILMES - MG	O SILÊNCIO DE EVA PERSONA FILMES - MG	
	HUMBERTO MAURO DI MAURO FILMES - RJ	HISTÓRIA DE UM CRIME KINOSAURUS FILMES - RJ	AZUL CELESTE DROMEDÁRIO - MG		
		O LEVANTE DA BELLA CRUZ BRÓKOLIS - MG	ORFÃS DA RAINHA PERSONA FILMES - MG		
		DIA DE REIS TEMPERO FILMES - MG			

PRODUÇÃO DE CURTAS					
RECURSOS DA LEI INCENTIVO ESTADUAL MG - OUTRAS LEIS, FUNDOS E EDITAIS					
2010	2011	2012	2013	2014	2015
A MANCHA FESTIVAL VER E FAZER FILMES PUC - MG	11 ANIMAÇÕES FÁBRICA ANIMADA UEMG / UFMG / FIC - MG	PROJETO GLÓRIA RAFAEL AGUIAR	CARTAS D'AGUA CAMILA BOTELHO	EU NÃO TENHO HERÓI RAFAEL AGUIAR	CAPITÃO DO MATO VIDEOCLÍPE BANDA RATEL SÍLVIO GUINDANE
ROUPAS NO VARAL FESTIVAL VER E FAZER FILMES UFBA - BA	A VIAGEM REAL EDUARDO YEP E HENRIQUE VALE	O ESPELHO DE JOAQUINA RAFAEL AGUIAR	ÔBICE RAFAEL AGUIAR	MÁCULA RAFAEL AGUIAR	CORAÇÃO DAS TREVAS RESIDÊNCIA CRIATIVA DE ANIMAÇÃO ARTHUR DE LEOS
CONTRACORRENTE FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO JOÃO PESSOA - PB		ATÉ AMANHÃ FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO UNIVERSIDADE CATÓLICA GUIMARÃES - PORTUGAL	O COROINHA RICARDO TARGINO		
CICATRIZES FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO ANGOLA - ÁFRICA		A ESCOLHA FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO UNIVERSIDADE DO MINHO GUIMARÃES - PORTUGAL	SERIAL BRUNO BENNEC		
A ESPERA NO QUINTAL FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO MOÇAMBIQUE - ÁFRICA		MÍ(n)TO FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO CIA ORIMEO - MG GUIMARÃES - PORTUGAL	O QUE DIRÁ O MUNDO VIDEOCLÍPE OTTO CAMILA BOTELHO		
TEMPO DE CRIANÇA FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO CABO VERDE - ÁFRICA			8 VIDEOCLÍPES FÁBRICA DO FUTURO BANDAS DA ZONA DA MATA - MG		
ESCRITO NAS TELHAS FESTIVAL VER E FAZER FILMES COLETIVO LAGOS - PORTUGAL			FAFAFAZ WEBSÉRIE RED 7		
2016	2017	2018			
O UNIVERSO DE MANOEL USINA CRIATIVA DE CINEMA LEANDRO SILVEIRA	MINHA MÃE CHAMAVA TEREZA USINA CRIATIVA DE CINEMA MARIANA MEDEIROS	A PARTIDA DO MENINO NEIMAR USINA CRIATIVA DE CINEMA RAFAEL BIANCHINI			
OLHOS DE VÓ USINA CRIATIVA DE CINEMA MARCO ANDRADE	PALACE USINA CRIATIVA DE CINEMA DIEGO NEVES	UM CERTO MARALONSO USINA CRIATIVA DE CINEMA SAMUEL FORTUNATO			
A LUTA USINA CRIATIVA DE CINEMA BRUNO BENNEC	VINIS & PEIXES USINA CRIATIVA DE CINEMA RAFAEL SKI	CASULO USINA CRIATIVA DE CINEMA RAFAEL AGUIAR			
DE QUANDO EM VEZ USINA CRIATIVA DE CINEMA JADER BARRETO E RAFAELA LIMA	LENÇOL DE INVERNO USINA CRIATIVA DE CINEMA BRUNO RUBIM	SANTA USINA CRIATIVA DE CINEMA MARCO ANDRADE			
RAINHA USINA CRIATIVA DE CINEMA SABRINA FIDALGO	A NOVA A FIAR DEPOIS DA CHUVA CINEMA É CACHOEIRA USINA CRIATIVA DE CINEMA CAVI BORGES	MIRAI USINA CRIATIVA DE CINEMA RICARDO ALVES JR.			

Fonte: Imagens cedidas pelo Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais.

9 APÊNDICES

Apêndice A: Termo de consentimento livre e esclarecido.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Educação

PUC
RIO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

PROJETO: *APRENDIZADOS INTERGERACIONAIS EM CINEMA: DE HUMBERTO MAURO AO POLO AUDIOVISUAL DA ZONA DA MATA MINEIRA.*

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: *ANDREA VICENTE TOLEDO ABREU*
(andreatoledo4@gmail.com/ tel: (32) 9 8802 8184)

ORIENTADORA DA PESQUISA: *PROF^a. DR^a. ROSÁLIA DUARTE* (rosalia@puc-rio.br tel: 3527-1817 ramal 111)

Prezado/a, venho, por meio deste, convidar-lhe a participar voluntariamente da pesquisa *APRENDIZADOS INTERGERACIONAIS EM CINEMA: DE HUMBERTO MAURO AO POLO AUDIOVISUAL DA ZONA DA MATA MINEIRA.*

O principal objetivo deste trabalho será entender se existe em Cataguases uma tradição, uma história de aprendizados pelo e para o cinema. O Ciclo de Cinema de Cataguases teve um impacto enorme e o cinema brasileiro não seria o mesmo sem ele. Buscarei compreender como as memórias das pessoas, por ele atravessadas, podem influenciar a criação de um polo audiovisual. A hipótese norteadora é que sua criação e implementação tenha as marcas dessa trajetória. A perspectiva a ser estudada é desse lugar social do cinema em Cataguases que vem configurando um modo de pensar e uma formação cultural muito mais ampla que a escolar. Esta pesquisa fica exatamente na confluência entre cinema e educação, que é um processo de formação não formal, de experiência não formal que configura um olhar para o mundo influenciado pelo cinema. Para o mundo, para a cidade, para as experiências, para a própria educação.

Analisar aprendizados pelo e para o cinema, em uma cidade que foi berço do cinema brasileiro pode oferecer contribuições para que ações desse tipo sejam mais atrativas e significativas e contribuam para aprimorar as práticas de formação estética e cultural.

A produção de material empírico consistirá de leitura analítica, descritiva e exploratória de documentos de criação, implementação e desenvolvimento do Polo Audiovisual; leitura de biografias de Humberto Mauro e entrevistas com pessoas que tenham de alguma forma se relacionado o grupo que viveu o Ciclo de Cinema de Cataguases; e de entrevistas com gestores, formadores, produtores, realizadores e outros agentes envolvidos com o Polo Audiovisual.

A participação nesta pesquisa não traz complicações legais e totalmente livre de qualquer despesa para o entrevistado. Os procedimentos adotados obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução nº. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde. Nenhum dos procedimentos usados oferece riscos à sua dignidade. A presença de risco (moral ou físico) aos participantes da pesquisa é mínima, uma vez que a aplicação das entrevistas será direcionada para o entendimento de suas realidades vividas em sua vida cotidiana. Em alguns momentos pode ficar um pouco constrangido ou desconfortável psicologicamente, mas poderá se sentir à vontade para não responder qualquer pergunta ou interromper totalmente a entrevista. Ao fim da pesquisa, o texto final poderá ser acessado por todos os participantes, para que os mesmos tenham um retorno da colaboração dada neste processo investigativo.

Pelo presente documento declaro ter conhecimento dos objetivos e da metodologia que será adotada no estudo conduzido pela doutoranda Andrea Vicente Toledo Abreu (e-mail: andreatoledo4@gmail.com / tel: 32 9 8802 8184), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. (rosalia@puc-rio.br / tel: 21 3527-1817 ramal 111) do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Educação, da PUC-Rio.

Estou informado(a) de que se houver qualquer dúvida a respeito dos procedimentos que serão utilizados obterei explicações, assim como terei total liberdade para me retirar desta pesquisa, se e quando assim julgar conveniente, não sofrendo nenhuma penalização ou constrangimento por essa decisão.

Meu consentimento está fundamentado na garantia de que serei respeitado(a) em todos os sentidos, com destaque para os seguintes aspectos:

- a) Estou de acordo com a divulgação de meu nome e biografia na apresentação de resultados em congressos, entrevistas e artigos científicos, no entanto, o sigilo quanto a dados confidenciais envolvidos é garantido em todas as fases da pesquisa;
- b) A tomada de áudio-gravação é parte do processo de registros e ocorrerá com meu consentimento, sendo permitida sua divulgação pública, para utilização em contextos acadêmicos;
- c) Todas as entrevistas ocorrerão em datas e horários sugeridos por mim, de modo que minha rotina não seja prejudicada;
- d) A pesquisadora está obrigada a prestar esclarecimentos sobre o processo de pesquisa, os fins atribuídos às entrevistas e observações a qualquer momento e sobre os resultados produzidos, na ocasião do término da pesquisa;
- e) Os dados ficarão arquivados por até 5 anos, a partir da data em que forem produzidos, em HD externo, especialmente destinado a esse fim;
- e) Este documento está redigido em duas vias, que quando assinadas, uma fica com a pesquisadora e a outra com o participante.

Autorizo abaixo minha participação neste estudo.

Cataguases, _____ de _____ de 2018.

Assinatura do(a) participante

**Andrea Vicente Toledo Abreu
Doutoranda em Educação Brasileira
Programa de Pós-Graduação em Educação
Departamento de Educação - PUC-Rio**

Comitê de Ética em Pesquisa Da PUC-Rio (CEPq-PUC-Rio) (21) 3527-1618

Apêndice B: Roteiro entrevista com Ronaldo Werneck e Mauro Sérgio Fernandes.

1. Como foi sua infância em Cataguases? O senhor nasceu aqui? Como foi? Quando foi?
2. Seus pais tinham formação escolar?
3. Como era sua vida de criança?
4. O que lia na infância e na juventude? Quem eram seus autores favoritos? Onde estudou?
5. Onde trabalhou? Sempre morou em Cataguases?
6. Quando foi que você, pela primeira vez, ouviu falar que tinha gente fazendo cinema aqui em Cataguases? Como foi isso?
7. Como você se aproximou desse grupo que tinha participado do Ciclo de Cinema de Cataguases?
8. O que você aprendeu com estas pessoas envolvidas com o cinema? Aprendeu a fazer cinema também?
9. Você chegou a filmar com o Humberto Mauro? Qual era sua relação com este grupo?
10. Houve mulheres durante o Ciclo de Cinema de Cataguases? Quais foram as mais importantes?
11. Em sua opinião que papel elas tiveram? Havia espaço para que transitassem por aquele ambiente para além da condição de atrizes?
12. Estas mulheres atrizes, de alguma maneira, protagonizaram desenhos metodológicos do próprio Humberto Mauro?
13. Havia escuta para o que as mulheres tinham para dizer?
14. Como foram a preparação, as pesquisas, os aprendizados para a criação do Centro Cultural Humberto Mauro? Quem lhe ensinou? Como foram e de onde vieram os aprendizados?
15. Você esteve envolvido na configuração do Polo? Como foi?

Apêndice C: Roteiro entrevista com Henrique Frade Cruz.

1. Como foi sua infância em Cataguases? O senhor nasceu aqui? Como foi? Quando foi?
2. Seus pais têm formação escolar?
3. Como era sua vida de criança?
4. O que lia na infância e na juventude? Quem eram seus autores favoritos? Onde estudou?
5. Onde trabalhou? Sempre morou em Cataguases?
6. Quando foi que você, pela primeira vez, ouviu falar que tinha gente fazendo cinema aqui em Cataguases? Como foi isso?
7. Você teve algum tipo de relação com o grupo que tinha participado do Ciclo de Cinema de Cataguases? Chegou a filmar com o Humberto Mauro?
8. O que você aprendeu com estas pessoas envolvidas com o cinema? Aprendeu a fazer cinema também?
9. Houve mulheres durante o Ciclo de Cinema de Cataguases? Quais foram as mais importantes?
10. Em sua opinião que papel elas tiveram? Havia espaço para que transitassem por aquele ambiente para além da condição de atrizes?
11. Estas mulheres atrizes, de alguma maneira, protagonizaram desenhos metodológicos do próprio Humberto Mauro?
12. Havia escuta para o que as mulheres tinham para dizer?
13. Como foram a preparação, as pesquisas, os aprendizados para a criação do Centro Cultural Humberto Mauro? Quem lhe ensinou? Como foram e de onde vieram os aprendizados?
14. Você esteve envolvido na configuração do Polo? Como foi?
15. Em que você espera que ele se transforme? Qual seu sonho para o Polo?

Apêndice D: Roteiro entrevista com integrantes do Polo Audiovisual.

O Cinema e o Cotidiano

- 1) Você via filmes quando criança? Ia ao cinema? Onde? Conte-me sua lembrança mais antiga com filmes e cinema? Como é que era? O que sentia? Com quem assistia aos filmes?
- 2) E hoje, gosta de assistir filmes? Costuma ir ao cinema? Com que frequência? Onde assiste filmes com mais frequência? Quantos vê por semana? Com quem?
- 3) Como escolhe o filme que vai assistir? Costuma assistir produções nacionais? Por quê?

O Polo Audiovisual e os Processos de Formação

- 1) Quando se deu conta que Cataguases tinha sido sede de um Ciclo de Cinema? Como foi seu primeiro contato com a história e a obra de Humberto Mauro? Foi na escola? Com os amigos? Família? Trabalho?
- 2) Nas observações que tenho feito durante as reuniões a que sou convidada a participar para construção de minha tese, percebi forte preocupação com a formação humanística. Na sua opinião, essa trajetória de formação pelo e para o cinema em Cataguases, desde o Ciclo, possui um viés afetivo? De conhecimento de mundo? De economia criativa? De educação cultural da cidade? O que tem mudado? O que permanece?
- 3) Você também participa das formações oferecidas pelo Polo? Como elas são? Quais suas impressões? O que o estimula a participar dos cursos, seminários, palestras e demais atividades oferecidas? O que facilita o engajamento? O que te atrai? O que desperta seu interesse? O que dificulta? Você as considera importantes? Por quê? Participa ativamente? Como se sente ao participar delas? Conte um pouco dessa experiência.
- 4) Além das formações “oficiais”, o que o envolvimento com filmes, cinema, pessoas ligadas audiovisual, lhe ensina/ou que você considera mais importante?
- 5) Você esteve envolvido na configuração do Polo? Como foi? Por que um Polo Audiovisual em Cataguases? Lembra de como o pensaram? O que os motivava? Quais eram os objetivos?

- 6) E hoje, o que os motiva a dar continuidade às ações? Em que você espera que ele se transforme? Qual seu sonho para o Polo?

O Polo Audiovisual e a escola

- 1) A minha experiência com o Polo e as primeiras observações de pesquisa mostraram uma forte preocupação com a escola. E um dos meus principais interesses nessa pesquisa é compreender os motivos pelos quais, projetos de formação de professores pelo e para o cinema são desenvolvidos e implementados e os pressupostos e expectativas que os orientam. Por que vocês desejam/esperam estabelecer uma relação com os professores?
- 2) Quais os objetivos propostos pelo programa em relação à educação? Estão sendo atingidos? Como? Existem pressupostos teóricos e metodológicos para este trabalho?
- 3) O que você descreve como pontos positivos da parceria escola/polo? E negativos?
- 4) Qual o significado dos cineclubes nesta articulação?
- 5) Os professores participam ativamente das formações? Como isto acontece?
- 6) Como você vê a relação entre o Polo Audiovisual e as ações educacionais nos próximos anos?

Apêndice E: Roteiro entrevista com integrantes do Polo Audiovisual – César Piva.

- 1) O seu envolvimento com cultura vem de longa data, certo? Gostaria que você me contasse sua lembrança mais antiga desse envolvimento? Como é que foi? Alguém te convidou? Onde foi?
- 2) Qual sua formação? De onde você é? Como e quando foi sua vinda para Cataguases? A convite de quem? Com que objetivo?

O Polo Audiovisual e os Processos de Formação

- 7) Quando começou a se interessar e querer saber sobre o Ciclo de Cinema em Cataguases? Como foi seu primeiro contato com a história e a obra de Humberto Mauro? Como você se apropriou dessas informações? Foi aqui mesmo ou antes?
- 8) Nas observações que tenho feito durante as reuniões a que sou convidada a participar para construção de minha tese, percebi forte preocupação com a formação humanística. Na sua opinião, essa trajetória de formação pelo e para o cinema em Cataguases, desde o Ciclo, possui um viés afetivo? De conhecimento de mundo? De economia criativa? De educação cultural da cidade? O que tem mudado? O que permanece?
- 9) Você também participa das formações oferecidas pelo Polo? Como elas são? Quais suas impressões? O que o estimula a participar dos cursos, seminários, palestras e demais atividades oferecidas? O que facilita o engajamento? O que te atrai? O que desperta seu interesse? O que dificulta? Você as considera importantes? Por quê? Participa ativamente? Como se sente ao participar delas? Conte um pouco dessa experiência.
- 10) Além das formações “oficiais”, o que o envolvimento com filmes, cinema, pessoas ligadas audiovisual, lhe ensina/ou que você considera mais importante?
- 11) Você esteve fortemente envolvido na configuração do Polo. Nas entrevistas que já fiz, todos afirmam isto. Muitos até dizem quem sem você ele não existiria. Como foi? Por que um Polo Audiovisual em Cataguases? Lembra de como o pensaram? O que os motivava? Quais eram os objetivos?
- 12) E hoje, o que os motiva a dar continuidade às ações? Em que você espera que ele se transforme? Qual seu sonho para o Polo?

O Polo Audiovisual e a escola

- 7) A minha experiência com o Polo e as primeiras observações de pesquisa mostraram uma forte preocupação com a escola. E um dos meus principais interesses nessa pesquisa é compreender os motivos pelos quais, projetos de formação de professores pelo e para o cinema são desenvolvidos e implementados e os pressupostos e expectativas que os orientam. Por que vocês desejam/esperam estabelecer uma relação com os professores?
- 8) Quais os objetivos propostos pelo programa em relação à educação? Estão sendo atingidos? Como? Existem pressupostos teóricos e metodológicos para este trabalho?
- 9) O que você descreve como pontos positivos da parceria escola/polo? E negativos?
- 10) Qual o significado dos cineclubes nesta articulação?
- 11) Os professores participam ativamente das formações? Como isto acontece?
- 12) Como você vê a relação entre o Polo Audiovisual e as ações educacionais nos próximos anos?

Apêndice F: Entrevista com integrante do Polo Audiovisual

Juliano Braz – 34 anos – Cataguasense.

AT - Você via filmes quando criança? Ia ao cinema? Onde? Conte-me sua lembrança mais antiga com filmes e cinema? Como é que era? O que sentia? Com quem assistia aos filmes?

JB – Então! Lá em casa não tinha televisão quando a gente era criança. E aí o que eu via de televisão era muito pouco. A gente brincava mais do que ficava preso na televisão. Eu lembro da minha infância que a gente viu a *Bela e a Fera* no cinema. No Cine Edgar. Era animação e aquilo, assim, eu achei aquilo maravilhoso, sabe?! Eu fui com a escola. Na época que lançou foi uma galera da escola e eu fui. E isso me marcou muito, eu lembro direitinho do filme e depois de adulto eu baixei para ver de novo e é bem bacana a história mesmo, a animação muito bem feita

AT- Essa é sua lembrança mais antiga. E vocês assistiam outros? Em casa? Com os amigos? Na escola?

JB - Depois eu fui mais para o desenho animado. Eu sempre gostei muito, via muito. Mas não via na TV. Eu fui ter TV agora. Meu pai era muito da família e ele falava que a televisão afastava muito a família. E aí a gente almoçava junto, coisa que as vezes a televisão tirava de alguns amigos que eu tinha.

Mas eu via muito desenho animado. A gente matava aula para ver o *Dragon Ball* e outros desenhos que passavam. Filme eu comecei a ver depois que meu pai comprou um computador na época. E depois disso eu virei meio que um “baixador” de filmes (Risos). E aí eu vejo muito filme hoje em dia.

AT- Isso que ia te perguntar. E hoje o que você vê?

JB- Qualquer tipo de filme. E só não gosto de filme de terror, porque eu acho que não me acrescenta muito. Mas eu assisto muitos filmes. Filme brasileiro, os clássicos, filmes de *blockbusters*, tudo eu assisto.

AT- E você vai ao cinema aqui?

JB- Eu fui uma vez ao cinema aqui. Não fui mais porque eu sou um cara muito apressado para as coisas e quando vem para a sala de cinema aqui eu já assisti. Mas tem filmes que são interessantes e valem a pena ir. Eu lembro que eu conheci o cinema no Cine Edgar aqui e fui passar uma temporada com minha

irmã em São Paulo, eu tinha uns dezesseis anos, e fui em um cinema em um *shopping* lá. E o cara que era do cinema lá, era amigo da minha irmã e eu vi filmes todos os dias que estava lá. Vi filmes uns dez dias, três, quatro filmes por dia. Aí era bacana, mas no cinema aqui em Cataguases eu fui pouco.

AT- E como você escolhe os filmes que você vai ver?

JB- No processo da Fábrica⁹² houve muitas oficinas e nessas oficinas indicavam-se muitos filmes. Ah! Vamos fazer oficina de roteiro e os caras indicavam os filmes e fui conhecendo os diretores. Aí, hoje, você vai pegando os diretores. Por exemplo, o Tarantino é um cara maneiro aí eu vou e assisto tudo dele. Aí eu vou baixando tudo que ele fez e assisto. Aí eu vejo um outro cara. Um ator que eu acho, que eu vejo um filme e acho maneiro, aí eu vou e vejo os outros com ele. Eu assisto também muita coisa antiga, dos clássicos do cinema, de faroeste...até para entender de plano, dessas coisas todas que os caras usam. Documentário eu assisto bastante coisa também. Netflix eu fico caçando as coisas que estão escondidas.

E assim... eu trabalhei com cinema itinerante, né?! Aí eu já levei muito cinema para o povo ao invés de ir no cinema, sabe?! Porque com o Tela Viva a gente exibia filmes na região. A gente tinha uma quantidade de filmes e fazia curadoria dos filmes que iria exibir e tinha que assistir tudo e via sempre na praça com a molecada. Eu mais levei do que fui ao cinema.

AT - Quando se deu conta que Cataguases tinha sido sede de um Ciclo de Cinema? Como foi seu primeiro contato com a história e a obra de Humberto Mauro? Foi na escola? Com os amigos? Família? Trabalho?

JB- Eu meio que assim, da minha geração, meus amigos do bairro, eu fui meio desgarrado. Eu não fiquei preso. Porque sempre teve muito preconceito porque a gente era de um bairro de periferia e tal. E aí eu fiquei meio desgarrado disso e fui para o centro. E nesse ir para o centro, e com amigos também de perto, eu comecei nisso. O Chica (IFSP) foi muito importante nisso tudo. Eu sempre desenhei! E o Chica foi um lugar que eu entrei e ali eu comecei a entender o que era arte em si assim. Não só do cinema, mas o teatro, dança, cultura, essas coisas todas e fui me inteirando mais ali. E aí veio a ideia do Polo. E na época era só a Fábrica do Futuro, Instituto Cidade de Cataguases, e o pessoal vindo com aquelas ideias e tudo. E aí fui fazer um projeto de patrimônio com a

⁹² Instituto Fábrica do Futuro

comunidade, e tive que estudar um pouco para eu entender o que era, o que eu iria buscar para esse povo. Então eu tinha que saber para mim primeiro, o que tem nessa cidade aqui. E aí eu fui buscar Humberto Mauro, ver os processos. E aí uma curiosidade era a Eva Nil, porque quando eu fazia curso de desenho lá na Estação⁹³, já tinha uma sala lá que tinha a foto da Eva Nil e aí eu falei, “pô! Quem que é essa mulher?” É da fotografia e tal, ligada ao cinema.

E aí eu comecei a pesquisar e a Fábrica sempre incentivando, o César também. Porque na época que eles chegaram, eles ficaram pesquisando o que que seria o foco cultural da cidade. Tiveram várias reuniões e tal. É o artesanato? Não! Vamos buscar então o cinema, porque o Humberto Mauro foi “cara” que foi o precursor do cinema do país, e é daqui. E aí a gente foi pesquisar mais. Tinha uma célula de gente muito nova começando. A Kaká e outros, e a gente começou a pesquisar muito sobre isso. Foi uma iniciativa própria. Eu buscava porque eu queria fazer parte daquele movimento. Eu sempre tive o Chica (IFSP) como um espaço de aprendizado. Muita gente desistiu do processo porque eles não tinham aquilo como aprendizado e sim como uma fonte de renda. Eu sempre tive aquilo como uma aprendizagem. Era um momento de passagem e eu via na Fábrica uns caras com planos para dali a 20 anos. Eu pensava como esses caras podem pensar isso? Eles estão fazendo planos para daqui a 20 anos. Nessa época eu tinha uns 17 anos. Aí eu pensei, esses caras já tem uma visão muito lá na frente e eu vou tentar colar com esses caras. E aí eu fiz amizade com o César e comecei a buscar mais.

E aí eu já tinha um conhecimento mediano do Humberto Mauro e o Ronaldo Werneck estava escrevendo o livro *Kiryri Rendáua Toribóca Opé* e falou assim: “O Kibe! Eu quero montar um vídeo sobre o material que eu tenho do Humberto Mauro”. E aí eu sempre fui muito curioso e comecei a mexer com edição de vídeo. E comecei a editar esse material que ele tinha que era muita coisa e eu “comi” Humberto Mauro durante muito tempo. Fiquei uns dois meses imerso naquele acervo dele e foi aí que eu conheci um pouco mais do trabalho, conheci o lado documentarista dele. Porque eu achava que ele era um cineasta que fez só alguns filmes, e foi aí que vi que ele foi bem mais do que isso, que ele teve uma importância muito grande.

⁹³ Centro Cultural Eva Nil

O Polo Audiovisual e os Processos de Formação

AT- Você também participa das formações oferecidas pelo Polo? Como elas são? Quais suas impressões? O que o estimula a participar dos cursos, seminários, palestras e demais atividades oferecidas? O que facilita o engajamento? O que te atrai? O que desperta seu interesse? O que dificulta? Você as considera importantes? Por quê? Participa ativamente? Como se sente ao participar delas? Conte um pouco dessa experiência.

JB – Eu acho que o conhecimento nunca enche o pote, sabe? Eu por exemplo sou um cara que já aprendi um pouquinho de cada coisa. Eu não tenho esse preconceito de que se eu sou dessa área eu vou fazer só isso. A Fábrica é bem versátil nos cursos para cinema. Vai desde a fotografia até roteiro, som. Desconstrói o cinema, a imagem. E a gente vem fazendo nesse processo de 15 anos, que a gente está nessa função, tudo que veio eu acho que me acrescentou, sabe? Para o que eu sou hoje. Para eu poder chegar e conversar com um fotógrafo sobre fotografia, chegar para o cara de som e falar sobre coisas técnicas de som, de projetar e conversar com a criança que não entende nada e tentar expor. Eu sempre gostei de aprender e de passar a informação. Hoje em dia eu tenho um grupo que trabalha comigo e eu já estou ajudando eles. Aprender é sempre bom. A Fábrica sempre trouxe muita informação. Coisas que às vezes não adiantaram muito, e outras que eu levo para a vida. E esse processo da Fábrica é muito maneiro, ela traz muita gente de fora para a gente aprender. Às vezes o povo de Cataguases até reclama: “Nossa porque tá trazendo oficina? Ao invés de colocar um cara daqui mesmo traz um cara de fora?” Porque o cara tem uma outra vivência, sabe? É uma troca! Essa troca que a gente faz constantemente no Polo, tanto em filmes, quanto em oficinas, nas escolas, isso é que eu acho que mais me motiva. Essa troca constante, não é uma coisa maçante, sabe? Eu acho que se eu tivesse que trabalhar em uma fábrica convencional aí eu ia surtar, porque eu não aguento rotina, sabe? Essa coisa de lidar sempre com o novo, eu acho que isso que me motiva mais.

AT- Além dessas formações oficiais, o que o envolvimento com filmes, com essas pessoas envolvidas com o audiovisual lhe ensina/ou que você considera mais importante?

JB - O mais importante que eu aprendi e o que me faz até sobressair é saber entender o outro. Isso a gente aprende na marra. Que você nem sempre tem

razão. E quando chega o outro e ele acha que tem razão, em algum momento ele vai ver que não é isso. Então quando chega o pessoal de fora em Cataguases para um filme e você vai ser um assistente. Um primeiro assistente, segundo assistente. Os caras acham que você não sabe nada. Primeira coisa que eles falam é que você não sabe nada e eu aprendi uma técnica que quando os caras me perguntam o que eu sei, eu falo: Pô! Eu não sei quase nada, mas se você falar para mim eu vou tentar fazer da melhor maneira, sou um cara que aprende rápido as coisas. E aí no final eles dizem: “Pô! Você falou que não sabia, mas você sabe isso aí tudo.” Aí eu digo: “Não porque senão você cria uma barreira quando o pessoal chega.” E eu acho que é muito importante você ser humilde às vezes. Não ser soberbo para falar que sabe, mesmo que você saiba, mas é você tentar acolher o outro, para que ele descubra o que você sabe sem você precisar falar. A sua forma de trabalho se mostra por si. No penúltimo filme que eu fiz aí, o cara que era meu chefe era muito enjoado. Eu falava: Olha fulano, até final do filme você vai me amar.” Ele falava: “Eu duvido, não sei que lá.” Ai no último dia ele ficava chorando: “Ah!!! Eu vou embora, vou ficar com saudade!” (Risos). Eu disse: “Não te falei?!” (Risos)

E eu acho que Cataguases tem muito disso também, de receber muito bem as pessoas e isso acaba agregando muito. Até para o Polo ser criado, o César não é daqui ele veio para cá. A cidade recebeu ele muito bem. E o César teve um pensamento muito bacana porque ele conseguiu agregar todo mundo no processo. Desde mim, que sou um cara que nós nos encontramos na rua uma vez, até o pessoal das empresas, prefeituras.

AT- Qual é sua formação escolar?

JB – Eu tenho o segundo grau completo e fiz até o terceiro período de Educação Ambiental e parei. Eu tenho pensamentos para o cinema com isso, que seria muito bom para o mundo, sabe? O cinema é um lugar onde se suja muito, desperdiça muita coisa, produz muito lixo e ninguém faz nada com isso.

AT- Nas observações que tenho feito durante as reuniões a que sou convidada a participar para construção de minha tese, percebi forte preocupação com a formação humanística. Na sua opinião, essa trajetória de formação pelo e para o cinema em Cataguases, desde o Ciclo, possui um viés afetivo? De conhecimento de mundo? De economia criativa? De educação cultural da cidade? O que tem mudado? O que permanece?

JB – A gente defende o tempo todo isso, sabe? Sempre que tem qualquer coisa do Polo, a primeira coisa que fazemos quando chega alguém de fora é levar no Memorial Humberto Mauro, para conhecer o processo. Porque sem Humberto Mauro esta história de cinema talvez nem existisse. Então é totalmente ligada a ele e aí a Fábrica, a Escola Animada prezam muito a tentativa de conscientizar a população local dessa importância. Isso para a gente que já conhece já é normal. A gente acha até estranho as pessoas não conhecerem, mais aí quando você chega na escola e fala e as crianças se encantam com a *Velha a Fiar*, e as vezes as pessoas até já viram e não sabem que um cara que veio daqui, que aqui iniciou um processo muito bacana de cinema foi quem fez. E esse processo é muito legal porque a gente reconstrói o *Velha a Fiar* de outra forma com as crianças. A gente sempre foca em mostrar o Humberto Mauro como nosso precursor. A gente não está começando, a gente está dando continuidade. É um processo que iniciou com ele. Senão poderia ser o artesanato, talvez, ou teatro, a música, aqui em Cataguases é cheio de artista.

AT- Você esteve envolvido na configuração do Polo? Como foi? Por que um Polo Audiovisual em Cataguases? Lembra de como o pensaram? O que os motivava? Quais eram os objetivos?

JB – Eu vivi todo o processo. Isso vem muito da economia criativa, porque quando tudo começou precisava-se decidir qual era a vocação realmente da cidade. E a partir daí descobrimos o cinema. E o que se fazer. É uma região que é bonita, que imprime muito bem na fotografia, tem um ar modernista que não tem nas cidades grandes. Dá para fazer uma Belo Horizonte na década de 30 como foi n' *O Menino no Espelho*. O Polo é um grande articulador disso tudo. Ele dá condições para que as pessoas venham filmar aqui e com isso gera renda para a população local e isso eu acho que é o grande negócio. Trazer filmes, produzir filmes, formação. E essa formação é muito importante. O processo de filmar é o processo mais curto e essa formação proporciona que a galera possa produzir as coisas, saber como funciona tudo, traz público para as coisas que a gente produz aqui. A gente foca muito em formação de público. Mais até, às vezes, que a realização de filmes. A gente trabalha quase o ano inteiro com escola, com crianças, com adolescentes. Tirando esses jovens do cinema americano que engole tudo, mostrando o cinema nacional que é uma coisa que a gente produz. A gente acaba criando produtores locais. Tem muita gente que produz. Esse edital agora do Cocriativa é muito bacana. Porque na maioria das vezes o filme vem, deixa parte do dinheiro aqui e tal e finaliza fora e a gente

acaba ficando um período sem nada. E a pessoa diz assim: “Porque eu vou fazer isso então?” Esse ano tem seis, mas não foi sempre assim. Os editais vêm para ajudar nesse aspecto. Para a gente produzir coisas nossas. Ih acho que me perdi. (Risos)

AT- Não! Tudo bem! (Risos) Então...Qual sua função no Polo?

JB- Eu sou coordenador do espaço aqui em cima no Pina e responsável técnico por algumas coisas.

Desses 12 filmes que já tiveram, eu participei de três. Eu já fiz de tudo no cinema. Eu ainda vou ser um diretor. Eu penso que para um cara ser um bom diretor, ele tem que conhecer todos os mecanismos de cinema, para ele poder administrar aquilo e pedir o que ele quiser e conhecer as possibilidades de se fazer ou não. Eu já fiz vídeo assistente, já fiz maquinaria elétrica, já fiz direção de fotografia em curtas, já fui assistente de câmera, produção, platô, já fiz de tudo um pouquinho. Agora eu estou mais focado em maquinaria e elétrica porque é uma parte que você tem que saber muito pra você saber iluminar, movimento de câmera, essas coisas todas.

AT- E hoje, o que os motiva a dar continuidade às ações? Em que você espera que ele se transforme? Qual é seu sonho para o Polo?

JB- Eu espero que ele não morra (Risos). O principal é isso. Que ele tenha vida longa. Eterna se possível. É um processo que vem crescendo. A gente vê isso claramente. Espero que o Polo chegue em um momento que crie uma autonomia para a cidade no cinema. Que você fale assim: “Eu sou de Cataguases!” “Ah Cataguases é a terra do cinema, lá que tem o Polo?” Que tenha essa visibilidade. Mas, o que eu mais espero é que esse público que a gente forma nas escolas sejam grandes cineastas um dia.

O Polo Audiovisual e a escola

AT- Um dos meus interesses nessa pesquisa é compreender os motivos pelos quais, projetos de formação de professores pelo e para o cinema são desenvolvidos e implementados e os pressupostos e expectativas que os orientam. Por que vocês desejam/esperam estabelecer uma relação com os professores?

JB - Porque não adianta nada você produzir para um povo que é despreparado, e se você não educar na escola, que é um local de aprendizado, esse pessoal

vai continuar despreparado. Você tem que ir onde você vai transformar realmente, e na escola você transforma, porque você emociona no filme, mas na escola você transforma. Você em casa, o adulto se emociona vendo um filme, você pode aprender, mas na escola você realmente toca na idade que você está aprendendo, porque depois que a gente fica mais velho fica com a cabeça dura (Risos), fica difícil para mudar os conceitos.

AT- Quais os objetivos propostos pelo programa em relação à educação? Estão sendo atingidos? Como? Existem pressupostos teóricos e metodológicos para este trabalho? O que você descreve como pontos positivos da parceria escola/polo? E negativos? Os professores participam ativamente das formações? Como isto acontece?

JB – Eu não fico tanto dentro da escola, mas pelo meu ponto de vista é que o professor na maioria das vezes não está tão motivado a fazer parte daquilo. Até por um preconceito. Depois que ele está conscientizado do que é realmente ele muda, 60% mudam. Mas aí tem aqueles que são mais cabeça dura que não muda, que não agregam. Porque é mais difícil de mudar depois que cresce (Risos). Mas, o professor é a porta para você chegar nos alunos, porque não adianta a gente ir lá na escola fazer uma oficina e ir embora. Quem está ali com os alunos a semana inteira é o professor. Ele é que tem que regar a sementinha que a gente planta e não deixar ela secar.

Ponto positivo é que as escolas, pelo menos em Cataguases, têm sido muito abertas, até com essa ideia de cineclube. Cataguases é uma cidade muito boa para isso e a região também. As escolas têm sido muito parceiras do polo, ajudam a suprir um horário, levam os meninos para ver um filme, nesses festivais a gente trabalha direto com as escolas.

O ponto negativo é a questão de transporte das crianças. Levar as crianças até a gente é complicado.

O professor que se desprende realmente ele vem na oficina, ajuda a criar formas de atrair o aluno. Quando ele quer ele vem. Mas tem uns que são cabeça dura. Essas crianças que estão passando por esse processo, quando eles forem professores, vão ser mais maleáveis.

AT- Qual o significado dos cineclubes nesta articulação?

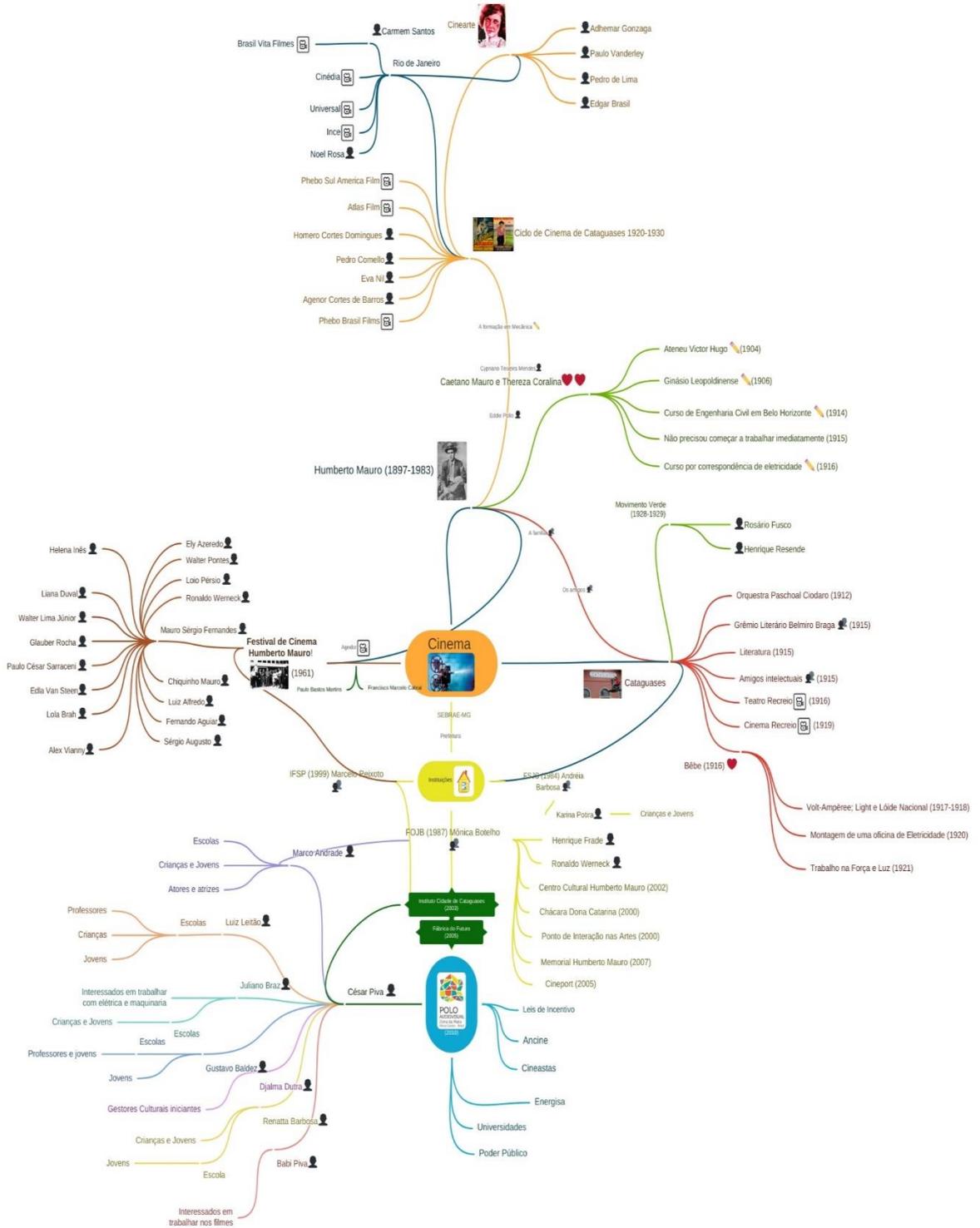
JB- O cineclube é onde você quebra o cinemão de *marketing*. Porque é onde você entra com o conteúdo nosso, nacional. O cineclube entra nesse processo

de formação de público, como grade curricular (programa) para os professores mostrarem o que eles quiserem e sair da rotina das crianças. O cineclube vem para trazer apropriação para o professor e para o aluno do que é nosso de verdade.

AT - Como você vê a relação entre o Polo Audiovisual e as ações educacionais nos próximos anos?

JB- Eu acho que tende a melhorar muito porque as escolas já estão bem abertas. A rede de cineclubes está aumentando e vem ficando muito melhor. Os professores que estão chegando agora estão bem melhores e se a gente forma essas crianças, lá na frente eles vão ser os professores e vão chegar bem mais abertos para o Polo.

Apêndice G: Quadro Figuracional Geral – Relações intergeracionais e relacionais que originaram o Polo Audiovisual.



Fonte: Elaborado pela autora a partir dos dados de pesquisa.