

Aportes Teóricos e Empíricos para Abordagem da Trajetória Formativa da Cultura Audiovisual¹

Ana Claudia da Cruz MELO²
Carmen Lucia Souza da SILVA³
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

A proposta deste trabalho é apresentar aspectos formativos acerca da existência de uma cultura audiovisual que identificamos ter suas bases na cinefilia clássica e que hoje explode em novas formas vivenciar as "imagens vivas"⁴. Resulta de práticas e, ao mesmo tempo, de reflexões⁵ sobre uma humanidade mergulhada em profunda *existência audiovisual*. Estado compreendido como desdobramento de uma soma de descobertas e invenções que começa no século XIX com o surgimento do Cinema, intensifica-se com a televisão, e explode com a internet, em um cenário extremamente múltiplo e interativo.

Palavras-chave: Cinema; Audiovisual; Cultura; Aportes teóricos e empíricos.

Ir ao cinema, assistir a novelas, filmes, animações, seriados, produzir, compartilhar audiovisuais há muito deixaram de ser simples entretenimento. Tornaram-se aliados da humanidade, como se outro estado de espírito se tornasse indispensável na contemporaneidade, atravessando ou dando uma *nova* dimensão à existência. Um reflexo disso é que há muito os dispositivos audiovisuais se tornaram outra coisa. Desmitificaram, inclusive, a ideia de que computadores são sinônimos de trabalho. Deram à telefonia móvel as funções novas de registro e de compartilhamentos instantâneos de vídeos. Mudanças que, sobretudo, acompanham crescente incremento nas opções de produtos audiovisuais, nas últimas quatro décadas, e que se deixam ver por meio dos dados que evidenciam esta transformação.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFPA, e-mail: claudiamelo22@gmail.com

³ Professora doutora do Curso de Museologia da UFPA, e-mail: carmensilva.fotografia@gmail.br

⁴ Expressão usada pela imprensa europeia para se referir às primeiras projeções cinematográficas.

⁵ Por meio do Projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão O Ensino em Sala de Arte e Ensaio, contemplado com o Edital Proint (UFPA/PROEG 2012-2013). Durante este período realizamos uma série de atividades que incluíram oficinas de processos criativos, de criação em audiovisual, a produção de um documentário intitulado *Por Falar em Arte e Museu*, além de várias mostras de filmes sempre seguidas de debate. A partir de 2014, o projeto voltou-se especialmente para realização de mostras temáticas de filmes.

Primeiro, principalmente, a partir da década de 1970, nos Estados Unidos (DIZARD, 1988, p.41), com a TV a cabo oferecendo variados canais desde os especializados em filmes *cults*, romances, comédias, aos de compra, documentários, jornalísticos, desenhos animados e seriados. A partir da década de 1970, a TV a Cabo deixou de ser um mero sistema retransmissor de estações de televisão locais para se tornar um serviço nacional de entretenimento disponibilizando dezenas de canais a cabo (DIZARD, 1988, p.135). Outro marco desse crescimento acontece em meados dos anos 1990, também nos Estados, quando a tão acirrada competição entre a TV Aberta e a TV a Cabo ganhou mais uma personagem na disputa: a indústria telefônica.

Na América Latina, a realidade não é diferente. Mais de quatro décadas desde o primeiro *boom* da TV a Cabo nos Estados Unidos, o segmento da TV por Assinatura revela-se em plena ascensão para os latinos. Dados do Conselho Latino Americano de Publicidade na Televisão por Assinatura (LAMAC), de abril de 2013, mostram que 55,2% dos latinos têm acesso a TV paga. O Brasil é um dos países latinos com as maiores taxas positivas no segmento de TV por Assinatura, segundo demonstram os números da Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA). A publicação da ABTA, *Mídia em Fatos* (ABTA, 2015), mostra que em 2015, o Brasil ostentou o sétimo lugar no ranking do mercado global de TV por Assinatura do mundo, com 19,6 milhões de domicílios assinantes ou 60,8 milhões de pessoas com acesso aos canais pagos. Atrás apenas da China, Índia, Estados Unidos, Rússia, Alemanha e França. Em relação a 2014, o crescimento foi 9%. O tempo médio diário em frente à TV por Assinatura saltou de 2h57 para 3h07. A receita do setor, inclusive, atingiu, em 2014, a cifra de R\$ 32,2 bilhões, registrando em cinco anos um crescimento de 67%. Até 2020, o setor estima chegar a 22,8 milhões de domicílios assinantes.

Por outro lado, a TV aberta continua ocupando um espaço inquestionável. Segundo dados do Anuário 2014 do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (OBITEL), este é o segmento que concentra a "maior audiência e importância em termos de repercussão no panorama da comunicação ibero-americana" (LOPES, GÓMEZ, 2014). O estudo destaca ainda o forte avanço do uso da internet tanto para promover como para comentar a programação televisiva, principalmente no Brasil, na Colômbia e no Chile. Dentro desse cenário, a ficção televisiva se destaca. O ano de 2013 entrou, inclusive, para a história como o maior em quantidade de produção de horas de ficção. As telenovelas, por exemplo, são o principal formato da grade televisiva brasileira. Segundo dados do OBITEL,

só em 2013, no Brasil, foram 14 títulos nacionais e dois ibero-americanos. Mais de 80% das horas de ficção produzidas e exibidas no País.

Sem dúvida, o interesse da humanidade pelos produtos audiovisuais é cada vez mais indissociável do desenvolvimento e aperfeiçoamentos das tecnologias. Não por menos a OBITEL constata que apesar do predomínio a TV aberta, em 2013, houve uma queda de 5% na audiência possivelmente causado por sua "movimentação para a segunda e a até a terceira telas, somada ao crescimento da audiência de canais pagos" (LOPES, GÓMEZ, 2014, p. 26). Cenário que se complexifica para a TV aberta devido ao processo de transição da TV analógica para a TV Digital e a corrida pela oferta de uma TV com o conceito *Smart*. Aliás, duas frentes já desafiadas também pelo crescimento da oferta de vídeos *online* e pelo uso dos *tablets*.

Paralelo à transição da TV analógica para a TV Digital, já é realidade uma TV integrada à internet e ao celular. Entretanto, o *screen mirroring* e os aplicativos *plays* parecerem ser só o começo. Porque já é cada vez mais difícil vislumbrar fronteiras. Esta é definitivamente a *Era da Sinergia* entre os meios. O que iniciou como um projeto público, como uma rede de pesquisa, agora está em milhões de lares em todo o mundo. No rastro desta nova realidade, há, sim, uma gama de serviços privados, tecnologias e normatizações. Mas também uma *existência humana múltipla*, inter e hipermediática, onde o audiovisual ocupa um lugar existencial, uma cultura resultante de um novo espaço.

Ao contrário do que ocorreu em relação à televisão, quando milhares de salas de cinema acabaram fechando⁶ após o parque industrial de fabricação de aparelhos receber grande incentivo, pós-segunda guerra mundial, a internet comercial já nasceu acolhendo as mídias que a antecederam e tornou-se sinônimo de pluralidade. Convergiu para internet, rapidamente, o rádio, a tevê e os mais diversos desdobramentos audiovisuais e inúmeros produtos cinematográficos. Desdobramentos que encontraram um solo fértil para fazer germinar outras formas de criar, compartilhar e assistir audiovisual.

Canais na WEB de curtas e festivais democratizam e dão acesso a milhares de produções. Sites que possibilitam que os usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital dão grande visibilidade aos trabalhos domésticos e de artistas das mais diversas áreas. Serviços de *uploads* e *downloads* de arquivos audiovisuais tornaram-se filões lucrativos e também alvos de inúmeros processos por violação de direitos autorais. E

⁶ Segundo Briggs e Burke (2004), a ida média semanal ao cinema caiu de 90 milhões em 1948 para 47 milhões em 1956. O número de salas de cinema chegou ao auge em 1945, com 20 mil casas, e depois caiu para 17.575 em 1948 e 14.509 em 1956. (p.239).

por outro lado, esses mesmos serviços dão a oportunidade de fama instantânea e de ganhar dinheiro para muita gente.

Entre o início dos anos de 1990 e a segunda década dos anos 2000, ou seja, em pouco mais de 20 anos, a internet conseguiu, no mínimo, tornar ainda mais complexa a nossa existência que tanto vem se transformando desde a primeira Revolução Industrial. Como afirma Silverstone (2011, p.110), a exemplo das décadas de 1950 e 1960, algumas clássicas indagações tornam-se ainda mais vigorosas. São elas: o que fazemos com a nossa mídia? Quais os mecanismos de engajamento que estão em jogo? Como compreender as dimensões humanas e culturais envolvidas? E principalmente, a nosso ver, quais aspectos da experiência (de cada indivíduo) fazem com que imagens, vozes e sons neste ambiente midiático agreguem-se a nossa existência humana?

Para Silverstone (2011), no entrelaçamento dos significados da mídia com os dos indivíduos, estes não estão livres nem acorrentados. A questão da qual compartilhamos seria, portanto, o caráter ativo e consciente envolto ao espectador. Este novo mundo - múltiplo, inter e hipermidiático - talvez fosse inimaginável aos precursores desta *Era Midiática*. Walter Benjamin, como situa Silverstone (2011, p.51), diante das recém-inovações da fotografia e do cinema, na década de 1930, declarou o "filme como a forma de arte que estava em consonância com o aumento da ameaça à vida que o homem moderno tem que enfrentar" (BENJAMIN, 1970, p. 252 apud SILVERSTONE, 2011, p. 51). Para Benjamin, o excesso de informação da mídia nos isolaria ainda mais. Entretanto, a exemplo de Silverstone (2011), acreditamos que nesta época midiática, onde a humanidade parece ter mergulhado, definitivamente, em profunda existência ou cultura audiovisual, turvam-se as fronteiras entre informação e entretenimento, fatos e histórias, verdades ou mentiras, realidade e ficção, físico e digital. Então, por que não tirar da experiência audiovisual, seja no cenário transmidiático ou da tradicional sala escura, aquilo que ela pode nos dar para pensar a nossa própria existência?

Para isso, o convite que fazemos vai em direção de pensar de que forma se constitui a existência de uma cultura audiovisual. Trazer o audiovisual, numa época midiática, para promover ou prover o pensamento sobre de que maneira este nos fixa na existência e nos coloca diante de uma cultura audiovisual.

Algumas compreensões são premissas a considerar segundo as inúmeras possibilidades da espectralidade e da criação audiovisual, pós-cinema, pós-televisão e por que não pós-internet? Especialmente, neste momento em que a digitalização permite

resgate de títulos ou a criação de outros. São compreensões que partem do próprio fato de que diversos campos do conhecimento se reportam desde o início do Cinema para pensá-lo ou problematizá-lo segundo a percepção e a inteligência humana.

Um exemplo clássico é Bergson (2010) ao comparar o mecanismo do nosso conhecimento vulgar à natureza cinematográfica, no livro *A Evolução Criadora*, lançado em 1908. Nesta obra, o filósofo afirma: quer se trate de pensar o devir ou de exprimi-lo, ou até de perceber, o que fazemos é acionar uma espécie de projetor cinematográfico, dentro de nós. O que faz com que o "mecanismo de nosso *conhecimento vulgar* seja de natureza cinematográfica" (BERGSON, 2010, p.333). Para Bergson (2010), o cinema é considerado um "dispositivo técnico" que encarna a própria operação, percepção e inteligência humana. O conhecimento que vem dessa atividade passaria, assim, por um método cinematográfico (por essência, prático), pois "consiste em regular o ritmo geral do conhecimento em função da ação, enquanto pormenores de cada ato se regulam por sua vez em função do ritmo do conhecimento" (BERGSON, 2010, p.334).

Ao propor o método cinematográfico, Bergson (2010), iluminado pelo cinema que acabara de nascer, afirma que a nossa percepção e o nosso pensamento começam a substituir a continuidade da transformação evolutiva por uma série de formas estáveis (BERGSON, 2010, p.355). Defende que a ciência moderna, tal como a antiga, age de acordo com o método cinematográfico porque faz parte da ciência trabalhar com sinais pelos quais substitui os próprios objetos. Entretanto, como ressalta, esses sinais são diferentes dos da linguagem. Mas nem por isso deixam de estar sujeitos à condição geral do sinal que é de dar forma definida a um aspecto físico de realidade.

Asiáin (2011) alude a este aspecto ressaltando que, na história do pensamento contemporâneo, poucas imagens tornaram-se tão famosas quanto a de Bergson ao ilustrar o método pelo qual a inteligência chega a função cognitiva às imagens do cinematógrafo (projetor criado pelos irmãos Lumières, no final do século XX).

Independentemente da discussão que Bergson nos coloca acerca da Teoria do Conhecimento ou de que maneira Gilles Deleuze iria, mais tarde, a partir de Bergson desenvolver sua teoria do Cinema da Imagem-movimento ou a Imagem-tempo, a questão é como o Cinema, ao longo destas últimas, acaba se tornando o próprio marco ao pensamento sobre a nossa existência, hoje permeada de uma forte cultura humana audiovisual?!

Isso se evidenciaria, inclusive, quando Munsterberg, primeiro teórico do Cinema, e um dos fundadores da moderna psicologia, compreende o próprio Cinema, em 1916, como

a *arte da mente*, porque coloca o espectador frente a uma experiência estética, superando o mundo exterior, o espaço e o tempo (ANDREWS, p. 28-34, 2002). A tecnologia do Cinema, assim, nada mais seria do que o próprio reconhecimento das leis de funcionamento do cérebro humano.

Este potencial reflexivo sobre a existência humana e o Cinema, nos mostra Andrews (2002), está ainda em Kracauer e Bazin, os dois principais teóricos sobre a natureza realista do Cinema, quando afirmam que o Cinema não se exaure no processo criativo. Pelo contrário, segundo o primeiro autor, o Cinema realista é "um instrumento científico criado para explorar alguns níveis ou tipos de realidade" a ponto de nos salvar 'da pequenez mortal' (ANDREWS, 2002, p. 95-107). Por outro lado, Andrews (2002) pontua bem quando demonstra que Bazin ultrapassa a estética material de Kracauer. Dirá que o cinema é antes de tudo a arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupado (ANDREWS, 2002, p.115). Em outras palavras, Bazin e Kracauer não apenas pensam o Cinema, mas trazem o Cinema indissociável da existência humana, seja este como desenho da realidade ou para moldar a própria realidade.

Portanto, diante de tantas referências que fazem do Cinema algo mais do que um dispositivo, entretenimento ou uma arte, já não estaria na hora de dar a César o que é de César? Tirar o Cinema e todas as pós-cinematografias do nível da Ilusão platônica das imagens ou da alienação? A luz que cega não seria a mesma luz que muitas faz enxergar? O historiador Hagemeyer (2012) aborda esta questão quando fala sobre o preconceito contra as representações audiovisuais e suas potencialidades na construção do conhecimento. Observa que ao longo do século XX, os debates acadêmicos em torno da produção audiovisual são marcados por extremos entre vê-lo a partir das potencialidades que se abrem para o aprendizado ou do terror diante das implicações dos "entorpecimentos das consciências" (HAGEMEYER, 2012, p.17). Porém, as novas formas de ver e de permitir fazer ver que se abrem a partir dos anos de 1980, para Hagemeyer (2012), alteram a maleabilidade dos audiovisuais para os pesquisadores, modificando o eixo da historiografia, repensando os métodos e objetos da pesquisa histórica. Um exemplo desse direcionamento é que os departamentos de Literatura das universidades norte-americanas passaram considerar não apenas as obras escritas, mas também enredo de gêneros comerciais e seriados, "eliminando-se" as restrições de caráter "estético" em relação à televisão e os seus programas (HAGEMEYER, 2012, p.38). Essas transformações se dão também porque é inegável que a televisão se tornou não só um "testemunho da história", mas ela própria,

como parte da imprensa, "faz história", o que também se aplica ao Cinema, conforme pontua Hagemeyer:

O Cinema e a televisão ao longo do século XX funcionaram não apenas como registro, mas como gesto inspirador e reforçador das tendências que se manifestaram no imaginário social. [...] O audiovisual, contudo, não altera apenas a memória das gerações posteriores, produzindo uma memória artificial de sentido musical, político e comportamental. Ele altera também a produção da nossa memória social, na maneira como a sociedade, através dos meios de comunicação, se apresenta a partir de sua história recente. (HAGEMEYER, 2012, p.54-55)

Portanto, colocar a cultura do audiovisual em questão põe em foco também a produção de memórias, a duração, e a própria relação do indivíduo com a sua existência. Contudo, se por um lado isso nos parece bem resolvido, isto é, a força que o audiovisual adquire especialmente pós-televisão e internet nos conduzindo a uma *existência permeada pelo audiovisual*, por outro, o que considerar entre tantas opções, produções audiovisuais, seja por meio da internet, dos circuitos comerciais de cinema, televisão, locação, vendas? Ao nosso ver, o conceito de cinefilia pode nortear ainda hoje potencialidades do audiovisual aplicado ao ato de pensar à existência e as mais diversas formas de conhecimento. Este conceito, inclusive, nos coloca diante cada vez mais de novas formas de cinefilia que abrem a possibilidade de reencontrar o audiovisual em face de uma força geradora da criação e de pensamento criador. Revistar a trajetória constitutiva deste conceito é estratégico e ajuda, de sobremaneira, a ir em direção das compreensões de uma cultura audiovisual.

Como Nasce a Cultura Audiovisual?

Amor ao Cinema. É assim que o termo cinefilia é definido hoje pelos principais dicionários. Aliás, o próprio conceito de cinefilia tem uma sólida reflexão entre os estudos de Cinema e a sua história vem sendo traçada desde o século XX. Além do amor ao Cinema, remete a uma cultura fundada na visão, na descoberta, e na compressão da obra cinematográfica, que em grande parte resulta de encontros coletivos em espaços que surgiram para agregar interessados em saber, compartilhar ideias sobre filmes e descobrir mais sobre esta arte. Mas quando e como tudo isso começa?

Parte da compreensão dessa cultura é possível encontrar nas páginas e por meio da história dos periódicos criados, no início do Cinema, para fazer conhecê-lo. Publicações de uma época que atualmente encontramos por meio de diversos bancos de dados. Entre os quais, o catálogo *Ciné-Ressources*, da Cinémathèque Française, nos propicia passos

importantes para encontrar um universo fascinante de mais de 1.500 periódicos de diversos países. É a análise dos dados históricos desses periódicos disponibilizados pelo *Ciné-Ressources*, de reportagens publicadas a época nas revistas internacionais, junto com o conteúdos de revistas nacionais levantadas por meio dos acervos BNDigital (Fundação Biblioteca Nacional) e a BJKSDigital (Museu Lassar Segall - Biblioteca Jenny Klabin Segall), em diálogos com a literatura existente sobre cinefilia, que fundamentamos os procedimentos para inferir sobre o nascimento da cultura audiovisual, firmado no surgimento da prensa cinematográfica e dos cineclubes.

No Princípio, Sempre o Cinema

O nascimento do Cinema, na França, ganhou as páginas dos principais jornais à época. Em Costa (1988) é possível encontrar uma dessas referências, quando cita a reportagem publicada no dia 30 de dezembro de 1895 no *La Poste*, sobre a primeira projeção pública, com entrada paga, do cinematógrafo em Paris, em 28 de dezembro daquele ano. A matéria afirma: "Tudo se agita e fervilha. É a própria vida, é o movimento apanhado ao vivo" (COSTA, 1988, p.16).

Algo tão impressionante, que desde então, a vida nunca mais deixou de se agitar e fervilhar. Como se novamente Deus tivesse dito: "Haja luz", e houve luz e vendo que a luz era boa, nos tirou das trevas" (GÊNESIS, Cap. 1, v. 3). Mas, só que desta vez, em pleno século XIX, Deus não chamou mais à luz de Dia, e sim de Cinema. Uma criação magnífica que deveria ser levada a todos os recantos do planeta. Para isso, nasceram os escritos e os templos de contemplação da luz: as revistas sobre Cinema, as salas e cineclubes.

O Cinema começou dividindo espaços com outras Artes, como a música, o teatro e a fotografia. Recebia alusões, referências, como se observa por meio da ficha técnica de três periódicos franceses que circularam no final do século XIX, segundo o *Ciné-Ressources*. O primeiro *Courrier* (1899-1935), consagrado à música e ao teatro, abriu posteriormente espaço ao Cinema, ao criar a seção "*du studio à l'écran*" que apresentava artigos sobre a relação entre a música e o Cinema, e depois passou a publicar críticas de filmes. A segunda publicação trata-se da revista, bimensal, *Le Moniteur de la Photographie* (1861-1914), lançada antes do nascimento do Cinema, mas que fazia "tímidas" alusões aos experimentos dos irmãos Lumière. A terceira lançada em 1895, no ano das primeiras projeções do

cinematógrafo⁷, é a revista *Ombres et lumière* (1895-1929), voltada mais às técnicas, manuais e equipamentos de projeções de imagens fixa.

Mas isso foi por pouco tempo. No dia 23 de fevereiro de 1913, foi fundado o Sindicato da Imprensa Cinematográfica Francesa. Fato que Toulet (1989) traz como um marco do nascimento da fonte da História do Cinema:

La presse professionnelle est, après les films eux-mêmes, la source majeure pour l'étude de l'histoire du cinéma à ses débuts. Mais elle est, pour les deux premières décennies du Septième art, d'un abord délicat : elle a résisté à peine mieux que la pellicule aux outrages du temps; mal répertoriée, peu analysée, codée et difficile à décrypter, elle offre le tableau d'une activité cinématographique affairée, voire fiévreuse, faite d'audaces, de coups de force, de luttes intestines et de prémonitions esthétiques. (TOULET, 1989, p.14).

À frente a criação do sindicato está o jornalista e produtor George Lordier, um pioneiro do cinema francês muitas vezes esquecido pelos que escrevem a História do Cinema. A entidade criada por Lordier reuniu "*des hommes de plume, mais aussi des hommes de caméra, organisateurs et reporters de journaux d'actualités filmées*" (TOULET, 1989, p. 14).

Os escritos especializados surgem durante a primeira década de existência do Cinema. De acordo com informações coletadas no Ciné-Ressources, são publicações editadas em vários países, especialmente na França, muitas das quais voltadas, principalmente, aos aspectos técnicos ou em defesa de uma indústria cinematográfica, que começara a nascer. Entre as quais a *Phono-ciné-gazette* (1905-1909), *Ciné-journal* (1908-1938, com interrupção entre 1934 e 1936); *Kinéma* (1909-1909); *Cinaedia* (1918-1939); *Cinéma-revue* (1911-1914); *Le cinématograph* (1912-1912); *Le cinéopse* (1919-1967, com interrupção entre 1939 e 1946); *Le Modern cinéma journal* (1912-1913); *Revue scientifique et technique de l'industrie cinématographique et des industries qui s'y rattachent* (1912 - 1914).

Na segunda década de 1900, o número de revistas mais que dobrou e a paixão pelo Cinema mostrou-se intensa. Surgiram publicações relâmpagos, mas que tiveram tempo o suficiente de marcar a história do Cinema: *Jornal Ciné-club* (1920-1921), a *Cinéa* (1921-

⁷ Antes da projeção pública de 28 de dezembro de 1895, no Salão Indiano, o cinematógrafo dos irmãos Lumière foi demonstrado em vários eventos. Costa (1988, pp. 166-188) recapitula algumas dessas demonstrações lembrando que nem todas as informações nas várias Histórias do Cinema estão corretas ou completas, mesmo na História de Sadoul. Entre as datas de sessões citadas por Costa estão a da *Société d'Encouragement à L'industrie Nationale*, 44, rue de Rennes, em Paris, para um público restrito, no dia 22 de março de 1895. Depois, a do dia 17 de abril de 1895, no Congresso das *Sociétés Savantes* de Paris, no anfiteatro da Sorbonne e a de 11 de julho de 1895 nos salões da *Revue Générale des Sciences*.

1923), a *Gazette des sept arts* (1922-1924). Também nos anos 1920 foi criada a *Ciné-Miroir* (1922 - 1953, com interrupção de 1940 a 1946). Esta se apresentava como a revista arquetípica do consumidor. Trazia o resumo dos filmes, perfis de artistas. Também publicava artigos de escritores e artistas de renome, além de informações sobre filmes estrangeiros.

O *Ciné-journal*, considerado uma espécie de mediador entre os comerciantes de filmes, os fabricantes de aparelhos cinematográficos e técnicos, reinou quase sozinho no âmbito corporativo até 1911, quando foi lançado o *Le courrier cinématographique* (1911-1937). Desejando reunir forças no mundo do Cinema, este semanário foi responsável pela organização de vários eventos ao ponto de se tornar o órgão oficial do *Syndicat National de l'exploitation Cinématographique* durante os anos 1930.

Em 1903, a *Maison de la Bonne presse*, uma organização católica, lançou a revista mensal, *Le fascinateur* (1903-1938 com interrupção entre 1915 e 1919), fundada por Michel Coissac, que se propunha para além de abordar aspectos técnicos, discutir, debater e analisar o conteúdo dos filmes. Também defendia a produção de obras com valores morais e religiosos. Entre 1912 e 1923 circulou ainda o jornal *Le cinéma et l'écho du cinéma réunis*, um semanário, com linha editorial que ia em direção da defesa dos interesses da indústria cinematográfica francesa, com publicações de artigos, perfis de artistas, entrevistas com diretores. É possível encontrar na *Le cinéma et l'écho*, artigos de Georges Demeny, Jacques Ducom e George Méliès. Ainda na contramão das revistas sobre técnicas e para profissionais da área, em 1918, foi lançada a *Ciné pour tous*. Esta publicação que circulou até 1923, com uma impressão com acabamento modesto, era destinada ao público geral, e hoje é reconhecida pela seriedade e qualidade dos textos publicados, que passavam longe das anedotas e escândalos sobre a vida dos artistas e cineastas. Seus escritos estavam focados na vida profissional dos artistas, na economia e na arte do Cinema.

Com um enfoque voltado mais à produção de textos temáticos sobre as diversas áreas do Cinema e às críticas de filmes, nos anos 1910, na Europa, são lançadas mais e mais publicações mensais ou semanais: *Le film* fundada por André Heuzé e que teve como chefe de redação Louis Delluc (1914-1922, com interrupção entre 1914 e 1916); *L' écho du film* (1914-1914); *Filma* (1908-1936); *Hebdo-film* (1916-1935); *Nos vedettes* (1918-1934); *Paris-midi* (1911-1939); *Pathé-Journal* (1924-1926), uma publicação do estúdio *Pathé*, dedicada a divulgar seus artistas.

Junto com as revistas nasceu a ideia dos cineclubes nos anos 1920, indissociável da imprensa e crítica cinematográfica. Por trás dos cineclubes e das revistas estavam quase sempre jornalistas, escritores, críticos de teatro e da área musical. Nomes que hoje são referências quando se estuda as vanguardas dos anos 1920 - especialmente o Impressionismo francês e o Futurismo no Cinema -, como Louis Delluc, Germaine Dulac, Riccioto Canudo e Abel Gance.

Delluc, que foi redator chefe do periódico *Le Film* (França, 1914-1922, interrupção 1914 a 1916), colaborou como revistas como *Paris-Midi* (1911-1939), e esteve à frente também da *Cinéa* (1921-1923), a nosso ver, personifica a mudança de compreensão acerca do Cinema que acontece na França na segunda década do século XX, quando este começa deixar de ser mero divertimento para torna-se uma fonte inspiração e a ganhar status de arte.

No período dos anos 1920 e 1930, na França, também encontramos nomes importantes e decisivos para que o movimento *Nouvelle Vague* acontecesse, após a segunda guerra mundial e que ajudaram a solidificar a cultura audiovisual. Henri Langlois e Georges Franju, em outubro de 1935, fundaram o *Cercle du Cine*, que exibiu filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Em julho do ano seguinte, Langlois e o amigo jornalista Paul-Auguste Harlé foram, inclusive, ao *Ministère des Affaires* propor a criação da Cinemateca Francesa. Dois meses depois, junto com Jean Mitry, eles escreveram o estatuto da Cinemateca Francesa que se concretizou como instituição no dia 09 de setembro de 1936. Langlois junto com George Franju ainda criaram a revista *Cinéma Togrrophe*, em março de 1937.

A Cinemateca Francesa, registrada como associação sob o número 173.000, seria assim, talvez, a solidificação da compreensão de cultura cinematográfica, ao ser criada com a missão de reunir diferentes pessoas dispostas a defender e salvaguardar o repertório cinematográfico; pesquisar e conservar todos os documentos (fotografias, artigos, livros, manuscritos, maquetes, partituras musicais, etc.), relacionados ao cinema e películas de filmes; reunir documentos que permitam fazer conhecer e catalogar a produção cinematográfica em torno do mundo desde a origem do cinema até os dias de hoje; favorecer a difusão de documentos e filmes artísticos ou pedagógico sem fins lucrativos.

Por outro lado, essa cultura também ganhou força nos espaços políticos. A revista *Ciné-Liberté* (1936-1936), que tinha entre seus redatores Jean Renoir, por exemplo, abriu seu próprio cineclubes com um perfil comunista e passou a reunir integrantes da *Alliance du*

Cinéma Indépendant. Nos encontros, congregava integrantes do *Front Populaire*, membros de partidos de esquerda, tendo como foco debater e burlar a censura e combater a produção de filmes a serviço do da propaganda fascista. Deu eco as discussões trabalhistas e ao cinema educativo. *Tempos Modernos* de Charles Chaplin esteve entre os filmes reverenciados pelo *Ciné-Liberté*, que contava com colaboradores como Germaine Dulac e André Malraux.

No Brasil, durante os primeiros anos de existência do Cinema, também surgem publicações especializadas, mas, no início, a maioria se resume a publicar as programações de filmes em exibição, nos salões, das cidades, sempre permeadas por muitas publicidades. São importantes publicações que nos ajudam compreender um pouco mais sobre a História do Cinema Nacional. Folhear as páginas dessas revistas é praticamente descerrar costumes, valores de uma época tendo como pano de fundo a história da prensa cultural e cinematográfica e por que não dizer da própria cultura audiovisual?!

A revista brasileira *A Cine-theatro* (1920-1930), publicação da cidade de Porto Alegre, em 1920, revela-nos o fascínio que o Cinema estava causando. Na contracapa, a *Cine-Theatro*, trazia um texto do jornalista Augusto Meyer Júnior (1902-1970), que definia o Cinema como "instrumento capital da educação do povo", a "grande escola visual em que todos aprendem" e que "dá-nos arte por alguns tostões" (MEYER JÚNIOR, 1920).

A *Cine-Modearte* (1926-1929), outro exemplo, mostra-se que os periódicos de Cinema possuíam um forte apelo publicitário e ao modismo da época. São 60 páginas repletas de anúncios que refletem a marca de um tempo como a oferta dos cursos de datilografia e de produtos de higiene e moda, permeadas por descrições de filmes, fotos de estrelas, astros, novidades cinematográficas, além de registros sobre recitais, festas, casamentos.

Também no Brasil, já nos primórdios, é possível encontrar várias referências, no País, à prática do cineclubismo como um elemento de agregação social, especialmente por meio das revistas *Scena Muda* (1921/1955), *Cinearte* (1926-1942), e do periódico *O FAN* (1928-1930). Reportagens, artigos e matérias que nos dão a conhecer um pouco mais sobre a origem e o universo do cineclubismo brasileiro a partir da década de 1920. Na capa da primeira edição de *O FAN*, de agosto de 1928, um editorial, referia-se aos encontros do cineclube afirmando que:

Fundado o 'Chaplin Club', a 13 de Junho do corrente ano, já se realizaram na sua sede provisória, á rua Benjamin Constant, 36, seis sessões em que foram lidos diversos trabalhos sobre cinema, estudos geraes e críticas de

filmes, estando seus membros actualmente cuidando tambem dos arquivos do Club. (EDITORIAL, O Fan, 1928, sic).

No dia 05 de maio de 1926, a edição número 10 da revista *Cinearte*, que trazia na capa a atriz Mildred Davis, dedicou uma página, a de número 5, a outro cineclube, o *Cine Club de São Paulo*. Nas fotos que ilustra a reportagem vemos a secretaria, a sala de leitura, sala de projeção, sala de chá. O título da página trazia a seguinte frase "Aspectos sympathico club productor". Outro destaque na *Cinearte* é a criação do *Chaplin-Club*. Na Coluna de Juiz de Fora, edição 125, de 18 de julho de 1928, da *Cinearte*, informa-se que:

Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria e Plínio S. Rocha acabam de fundar o Chaplin Club em sessão realizada no dia 13 do mez passado. E' o que nos comunica Claudio Mello, primeiro secretário. Louvamos a iniciativa porque o Brasil era um dos poucos paizes que não possuiam nenhum Club de Cinema e um Club de Cinema no Brasil, muito póde realizar. (DE JUIZ DE FORA, 1928, p. 4, sic).

Em 1934, desta vez na *Scena Muda* encontra-se mais uma referência ao cineclubismo brasileiro. Um texto, na página 05 da edição de 04 de dezembro, divulga as novas instalações do *Club Recreativo Beneficente Cinematographico* de São Paulo (CRBC) com foto de grupos de Sócios e suas famílias. Detalha que:

O CRBC foi fundado em 24 de agosto de 1934 e os seus estatutos tratam, directamente, da assistência e auxílio aos elementos da cinematographia do Estado, tanto promovendo a intensificação das relações entre os seus componentes como facilitando o auxílio moral e material ao que deles carecem. (NOVIDADES NA TELA, 1934, p.05, sic).

Todos estes seriam, portanto, aportes que ajudam a pensar acerca do nascimento de uma cultura audiovisual, que hoje faz parte de nossas vidas, estaria exatamente fundada na união de dois movimentos, até certo ponto simultâneos. Primeiro, passa pelo nascimento, no final do século XIX e início do século XX, de publicações especializadas em compartilhar técnicas, defender a organização da indústria cinematográfica, divulgar programações de salas, crônicas, críticas e informações biográficas sobre artistas, diretores, roteiristas, produtores, etc.

O segundo movimento teria como pedra fundamental a organização de espaços por pessoas interessadas em assistir, conversar e compartilhar ideias sobre as imagens em movimentos, no início dos anos 1920. Por trás desse movimento chamado de cineclube e das publicações é que se identifica o desejo de uma geração que pretende ver o cinema firmar-se como uma forma de arte. Porém, para além de um desejo de uma única geração, aí

estaria também a pedra elementar da cultura audiovisual, que cada vez mais se torna um elemento vital para pensar de que forma estamos colocados no mundo e de manejar os pós-cinematográficos nos colocam diante de uma *existência audiovisual*.

REFERÊNCIAS

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ASIÁIN, Enrique. De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. **Eikasía**. Revista de Filosofía, Oviedo (Espanha), Ano VI, nº 41, p. 93-112, nov. 2011.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TELEVISÃO POR ASSINATURA (ABTA). **Mídia em fatos - TV por assinatura 2015**. São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.midiafatos.com.br/2015/tpvorassinatura/files/assets/common/downloads/MF2015.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Unesp, 2010.

BJKSDIGITAL: **Biblioteca Jenny Klabin Segall** (Museu Lassar Segall). Disponível: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>. Acesso: Jan. 2016

BNDigital. **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: diversos 2015.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CINÉ-RESSOURCES. **Cinémathèque Française**. Paris (França), 2007-2016. Disponível em <http://www.cinereources.net/recherche_t.php>. Acesso em: set. 2015.

CONSELHO LATINO AMERICANO DE PUBLICIDADE NA TELEVISÃO POR ASSINATURA (LAMAC). **Crescimento imparável da TV por Assinatura na América Latina**. São Paulo, 19 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.lamac.org/brasil/comunicados/crescimento-imparavel-da-tv-por-assinatura-na-america-latina/>>. Acesso em: fev. 2016.

COSTA, Henrique. **A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo**. Porto: Afrontamento, 1988.

DE JUIZ DE FORA. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 125, p. 4, 18 Jul. 1928. Disponível em: <http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?data=c|1928|07|03|0125>. Acesso em: fev. 2016.

DIZARD, Wilson. **Nova Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

EDITORIAL. **O Fan**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, ago. 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=097187&PagFis=0&Pesq=>>>. Acesso em: mar. 2016.

EUA encerram transmissões da TV analógica em todo o país. **Portal G1**. Globo. Rio de Janeiro, 12 jun. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/0,,MUL1192817-15515,00-EUA+ENCERRAM+TRANSMISSOES+DA+TV+ANALOGICA+EM+TODO+O+PAIS.html>>. Acesso em: fev. 2016.

GÊNESIS. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada**. Disponível em: <<http://www.biblica.com/uploads/pdf-files/bibles/portuguese/ot/bible-portuguese-genesis.pdf>>. Acesso em: set. 2015.

HAGEMEYER, Rafael. **História e Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Org). **Estratégias de Produção Transmídia**. Anuário 2014 do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (OBITEL). Porto Alegre: Sulina, 2014.

MEYER JÚNIOR, Augusto. Nota. **Cine-Theatro**, Porto Alegre, 1920. BNDigital: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=361046&PagFis=8/>>. Acesso em: Mar 2016.

NOVIDADES NA TELA. **Scena Muda**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 715, 4 dez. 1934, Disponível em: <http://mls.bireme.br/popup_pdf.php?data=s|1934|12|14|0715>. Acesso em: mar. 2016.

PARIS-S. PAULO. **Cine-moedarte**. São Paulo, ano 14, n. 13.125, p. 44, fev. 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=848786&pasta=ano%20192&pesq=>>>. Acesso em: abr. 2016.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia**. São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

TOULET, Emmanuelle. **Restaurations et Tirages de la Cinémathèque Française**, IV, 1989. Paris: La Cinémathèque Française, 1989.