

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

Marcelo Costa Lopes

**Memória social e políticas culturais
nas ações de cinema do SESC**

Vitória da Conquista
Fevereiro de 2015

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

Marcelo Costa Lopes

**Memória social e políticas culturais
nas ações de cinema do SESC**

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

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Milene de Cássia Silveira Gusmão

Vitória da Conquista
Fevereiro de 2015

Lopes, Marcelo Costa

L864m Memória social e políticas culturais nas ações de cinema do SESC; orientadora Milene de Cássia Silveira Gusmão - Vitória da Conquista, 2015. 140 f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2015.

1. Cinema. 2. Memória Social. 3. Cultura. 4. SESC 5. Educação. I. GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. II Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Título.

Título em inglês: Social memory and cultural policies concerning filmactions in SESC

Palavras-chaves em inglês: Cinema. Social Memory. SESC. Culture. Education

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

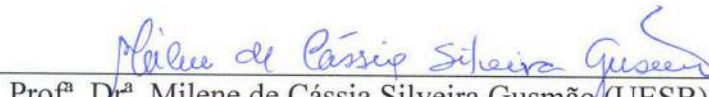
Banca Examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente), Prof. Dr. Edson Silva de Farias (titular), Prof^ª. Dr^ª. Rosália Maria Duarte (titular), Prof^ª. Dr^ª. Maria da Conceição Fonseca-Silva (suplente), Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (suplente)


Data da Defesa: 27 de fevereiro de 2015

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

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

BANCA EXAMINADORA


Prof.^a. Dr.^a. Milene de Cássia Silveira Gusmão (UESB)
(orientador(a))


Prof. Dr. Edson Silva de Farias (UESB)


Prof.^a. Dr.^a. Rosália Maria Duarte (PUC-RJ)

SUPLENTE

Prof.^a. Dr.^a. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)

Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (ICS/UFAL)

Local e data da defesa da dissertação: Vitória da Conquista, 27 de fevereiro de 2015.

Resultado: Aprovado

*A memória nos leva a lugares onde precisamos ir.
Valsa com Banshir (2008)*

*Aos meus pais, Valdízia e Alvani,
serenamente sempre presentes;
aos meus filhos, Caetano e Natan,
barulhentemente amados e
comigo;
à Luciana, o encontro e parceira
da minha vida,
e aos meus...*

AGRADECIMENTOS

Ao Serviço Social do Comércio / Departamento Regional da Bahia e à Unidade de Vitória da Conquista pela liberação da licença que me propiciou o tempo necessário aos estudos e atividades do mestrado.

À *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* pela concessão da bolsa de estudos que me possibilitou a dedicação a esse tempo de avanços profissionais e pessoais.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, por meio do *Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade*, pela preciosa contribuição de professores e colegas.

À Milene Gusmão, orientadora e amiga, pela dedicação, cuidados e generosidade de sempre, colaborando, já há tanto tempo, para que os caminhos da academia, para mim e tantos dos nossos, sejam também compreendidos, cada vez mais, como percursos de afetividades e escolhas.

Aos amigos e colegas do *Grupo de Pesquisa em Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD)* e do projeto de pesquisa em *Memória, cinema, audiovisual e processos de formação cultural*, lugares especiais de partilha de conhecimentos e crescimento coletivo.

Ao Programa *Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb*, com suas histórias, inúmeros amigos, sessões de cinema e caminhos que sempre fizeram sentido para mim. E uma especial lembrança pela presença, amizade e generosidade de Jorge Melquisedeque (*in memoriam*).

Ao tempo de inestimáveis discussões divididas com os amigos da pesquisa orientada, Raquel Santos, Rogério Oliveira, Paulo Alcântara, Cristina Leilane, Izis Mueller, Joslan Sampaio, Isa Lima e Gil Brito. Da mesma forma, não é possível deixar de citar as contribuições de Rosália Duarte e Mariella Pitombo para o percurso de escrita desta dissertação.

Aos amigos sempre muito próximos durante toda essa jornada, cercando-me de afetos e acolhimentos: Fernanda Couto, Vinicius Pereira, Priscila Correia, João Kássio, Leu Couto, Alisson Menezes, Renata Menezes, Victor Boaventura, Helma Santos e Michelly Antunes.

Às mais relevantes colaborações dos colegas do SESC DN e DR-SP, sem as quais esta pesquisa não seria possível. No Rio de Janeiro, a Marcia Costa Rodrigues Leite, Marco Aurélio Fialho, Rui de Matos Maciel, Sandra Fernandes e muito especialmente, a Nádia Moreno e Álvaro Salmito. Em São Paulo, a Rodrigo Gerace, Talita Rebizzi, Gilson Packer, Simone Yunes, Graziela Marcheti, Elizabeth Brasileiro, Fabrício Ribeiro, Iã Paulo Ribeiro, Marta Colabone e, principalmente, a Danilo Santos de Miranda pela atenção e disponibilidade. Agradeço ainda as contribuições de Ana Paolilo (SESC Bahia) e Marialva Monteiro (Cineduc).

À minha família, compreensíveis nas minhas ausências e sem a qual nada disso teria um propósito tão claro: aos meus pais, Valdízia e Alvani, pelo apoio incondicional de sempre; pela força, aos meus irmãos Marcio e Marlucio e minhas respectivas cunhadas Rousy e Cris; aos meus filhos Caetano e Natan, amorosos e amados; a Lucas, meu cunhado pela atenção de sempre; e à minha esposa, Luciana, cujas palavras não são suficientes para expressar o amor e companheirismo dedicados, e cuja presença, verdade e incentivos tornaram possível a superação de angústias e o peso de muitas responsabilidades.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo compreender a política de cinema do Serviço Social do Comércio - SESC no Brasil, procurando responder que referências a originaram, quais memórias tornaram-na exequível e em que medida elas contribuíram para a consecução de um amplo programa de formação de público para o cinema não-comercial no país. Ancorada na contribuição teórico-metodológica do sociólogo Norbert Elias, essa política foi tomada como síntese de um processo social complexo, disposta na dinâmica das configurações formadas por indivíduos mutuamente orientados, e que, nos termos propostos por este estudo, implicaram o emaranhado de fatores referentes ao contexto social formado entre os anos 1940 e os dias atuais. Esse processo liga-se à trama de interdependências formadas pelos seres humanos singulares e suas ações, em que as memórias se expressam em práticas sociais resultantes, em grande medida, de saberes e fazeres relativos a percursos individuais e coletivos que, no fluxo da vida, preparam terreno para as gerações futuras. Busco, desse modo, demonstrar como as práticas socialmente constituídas pelo SESC contribuem para os percursos de aprendizagem que mobilizam estoques de conhecimento mediados simbolicamente, veiculando padrões de comportamento para um consumo cinematográfico distinto.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema. Memória Social. SESC. Cultura. Educação.

ABSTRACT

This study aims to understand the film policy of the Social Service of Commerce - SESC in Brazil, in order to answer questions concerning to what references originated them, what memories made it feasible and to what extent they have contributed to the achievement of a comprehensive program of building audiences for non-commercial films in the country. Based on the theoretical and methodological contribution of the sociologist Norbert Elias, this policy was taken as a synthesis of a complex social process, arranged in the dynamics of configurations formed by mutually oriented individuals, and that, as proposed by this study, resulted in the entanglement of factors related to the social context that has been formed between 1940 and the present day. This process is linked the interdependencies plot made up by unique human beings and their actions, where memories are expressed in resultant social practices, in a great extent of knowledge and practices, relating to individual and collective routes that in the flow of life prepare the ground for the future generations. I have sought, in this way, to demonstrate how the practices, socially constituted by SESC, have contributed to the learning pathways that mobilize stocks of knowledge, mediated symbolically, conveying behavior patterns for a distinctive film consumption.

KEYWORDS: Cinema. Social Memory. SESC. Culture. Education

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fac-símile da Carta da Paz Social	30
Figura 2. Empresários no I Conclap.	30
Figura 3. Apresentações de teatro.....	38
Figura 4. Esporte, maior referência nas atividades de lazer	38
Figura 5. As oficinas do “A Escola Vai ao Cinema” contemplavam a formação de professores e alunos na linguagem audiovisual.....	44
Figura 6. Capa do prospecto que acompanhava o catálogo de filmes, constando ficha sobre as obras e indicação pedagógica do trabalho em sala de aula	44
Figura 7. Módulo de Programação	51
Figura 8. Os investimentos em atividades audiovisuais permitem ao SESC São Paulo a diversificação de projetos como o “Cinema nas Nuvens”	58
Figura 9. O “Cine Piscina” é outro desdobramento de atividades que diversificam os espaços de exibição em São Paulo,.....	58
Figura 10. As Unimos percorriam cidades do interior paulista, levando atendimento a comunidades periféricas, estendendo o trabalho do SESC para além do seu público-alvo	80
Figura 11. Fachada do CineSesc, quando de sua inauguração em 1979	106
Figura 12. Anúncio do CineSesc na Folha de São Paulo	106
Figura 13. A principal iniciativa que tem por objetivo a formação de novos quadros no SESC São Paulo é o Centro de Pesquisa e Formação criado em 2012	110
Figura 14. Os espaços do Centro mantém um calendário contínuo de formação que mantém especial atenção no tema da gestão cultural	110
Figura 15. O CineSesc, em São Paulo é referência nacional no circuito alternativo de exibição, com sessões contínuas durante todo o ano.....	117
Figura 16. Criado em 1974, o festival tem júri especializado e popular	117
Figura 17. A “Mostra Melhor do Anima Mundi Brasil” procurou divulgar a produção do nosso mercado de animação.....	118

Figura 18.A “Mostra 1959: o ano mágico do cinema francês” trouxe obras de Truffaut, Godard, Resnais, Chabrol e Bresson	118
Figura 19. Banner do site de acesso ao sistema de acompanhamento de exibições dos filmes da Programadora	121
Figura 20. Junto com os filmes adquiridos do projeto, acompanhava também um catálogo atualizado	121

LISTA DE TABELAS**TABELA 1.**

Estados com mais de 100 mil
comerciários matriculados / 2012

FONTE: Sistema de Dados Estatísticos 2012 – SDE (SES/GEP/DPD – DN em 12/3/2013) 58

TABELA 2.

Atendimentos por Programas / 2012

FONTE: Sistema de Dados Estatísticos 2012 – SDE (SES/GEP/DPD – DN em 12/3/2013) 59

TABELA 3.

Quadro dos entrevistados 140

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. EDUCAÇÃO, CULTURA E CINEMA: O PERCURSO SOCIAL DO SESC	22
2.1. O percurso sócio-histórico do SESC e seus princípios legais	24
2.2. Confederação Nacional do Comércio e o discurso da Paz Social	27
2.3. Do assistencialismo ao lazer: as práticas do entretenimento educativo	34
2.3.1. Estruturas operacionais	39
2.4. A política de cinema do SESC	42
2.4.1. Estruturas, articulações e investimentos no cinema.....	56
3. TRAJETÓRIAS SOCIAIS: MEMÓRIAS PARA UMA POLÍTICA DE CINEMA	63
3.1. Memória social e percursos de aprendizagem: caminhos para uma centralidade institucional da cultura.....	64
3.2. Quadros técnicos: formação para a cultura e o cinema	78
3.3. Do lazer à cultura: as bases para o cinema do SESC	88
3.4. Cultura e memória social: trajetórias singulares para um cinema plural	96
3.4.1. O cinema no Acre	102
3.4.2. O cinema em São Paulo	105
3.5. Desdobramentos para a política de cinema do SESC no Brasil	111
3.6. Relações de mercado para um cinema diverso	114
4. CONSIDERAÇÕES	124
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	138

1. INTRODUÇÃO

Para o público geral de cinema, aquele cujo interesse imediato é o simples entretenimento, a menção de nomes como Claude Chabrol, Alejandro Jodorowsky, Sergei Eisenstein, Jacques Tati, e mesmo expoentes brasileiros como Humberto Mauro ou Glauber Rocha, é frequentemente uma referência vaga, quando não completamente ausente no imaginário da maioria desses indivíduos. Frequentemente, as obras destes cineastas pouco condizem com o perfil do chamado filme de circuito comercial, de rápida assimilação, versado na lógica industrial da “boa história”, com começo, meio e fim. No entanto, são especialmente estes e outros tantos realizadores de produção similar o centro da programação da política de cinema do SESC no Brasil.

O Serviço Social do Comércio é uma instituição privada mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo em todo o Brasil, voltada para o bem-estar social dos comerciários e seus dependentes. Enquadrado como uma entidade paraestatal, o SESC articula na sua base constitutiva, desde a sua criação em 1946, estruturas que garantem uma vasta cadeia de mobilização para o atendimento de seus beneficiários ao longo do território brasileiro em 381 Unidades e Centros distribuídos pelos 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal. Primordialmente, suas ações fundamentais são organizadas nos Programas de Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência, agregados por atividades e modalidades. De sua administração central no Rio de Janeiro são gerenciados Programas e Projetos que fomentam e dotam de suporte suas mais diversas realizações pelo Brasil, fornecendo estrutura, normatização, sistematização e assessoria técnica, garantindo a regularidade e a capilaridade geográfica e funcional dessas ações.

A partir desta estrutura organizacional que foi criada a sua política institucional para o cinema, hoje uma das mais sólidas do setor, presente, significativamente, nas dinâmicas dos circuitos alternativos de exibição brasileiros. O SESC se tornou, ao longo dos anos, uma das organizações que mais investem na difusão do chamado *cinema de arte*, contribuindo tanto como exibidor quanto educador/formador de plateias, promovendo mostras, festivais, oficinas, publicações, eventos, entre outras realizações na área.

Tomando esta política como objeto, este trabalho buscou responder como foi possível sua constituição a partir de uma curadoria peculiar de filmes, voltada para um

público muito específico em diversas partes do país, formado primordialmente nas camadas populares. Seu objetivo foi compreender que experiências a originaram, bem dizendo, quais memórias tornaram-na exequível, e em que medida, enquanto uma política institucional gerida a partir do seu Departamento Nacional, elas contribuíram para a consecução de um amplo programa de formação de público para o cinema não-comercial no Brasil.

Destarte, torna-se necessário explicitar as razões que me conduziram a tal objeto. Sob as camadas que me levam a buscar compreender uma política, jazem, mais profundamente, as inquietações por entender, antes de tudo, o cinema como um lugar de formação afetiva e intelectual de muitos, no qual me incluo desde a mais tenra idade. Do universo que me apresentou, na tela grande, personagens heroicos, vilões, comédias, aventuras e dramas, mediados pelo poder da imagem e do som, compus ao longo do tempo meu repertório próprio de narrativas, sonhando um dia, senão em fazer, ao menos entender que mundo vasto é um filme, que mistura é essa de imaginação e técnica, conhecimento e intuição, razão e emoção, amigos e bilhetes de cinema.

As memórias sobre as quais discorro aqui são, em boa medida, também as minhas. Coloco-me no lugar de quem igualmente, durante um período considerável da vida, não sabia necessariamente quem eram Chabrol, Jodorowsky, Eisenstein e Tati. Quando muito, reconhecia Glauber como um conterrâneo.

Na passagem do simples entretenimento para um olhar mais atento sobre a obra cinematográfica, seguiram-se também os primeiros anos da minha vida acadêmica. Durante o curso de graduação em História, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), a relação com o cinema se estreitou no sentido da aproximação com o valor documental, historiográfico e estético do filme, interpretado à luz de discussões teóricas pertinentes à área. Paralelamente, no tempo dessa vivência, a proximidade com as práticas de formação do Programa Janela Indiscreta Cine Vídeo Uesb – projeto ao qual integrei entre 1994 e 2007 – ampliou minha perspectiva com a sétima arte. O convívio com uma maior diversidade de filmes e a participação ativa em ambiências proporcionadas pelo Janela contribuiu, de maneira extraordinária, com a minha formação pessoal e com o meu desenvolvimento crítico e teórico. Foi também fundamental, nesse período, a partilha da amizade, do gosto e do trabalho com muitos bons cúmplices cinematográficos, entre os quais destaco pessoas como Jorge Melquisedeque e Esmon Primo, cujas paixões pela sétima arte polarizavam o interesse de outros tantos cinéfilos, e Milene Gusmão, que tanto contribuíram para pensarmos

coletivamente o cinema sob uma perspectiva acadêmica, sem, no entanto, minimizar o peso das trajetórias individuais no chão das nossas experiências.

Durante esse percurso, adquiri especial atenção à potência da relação cinema/educação, interessado na cadeia produtiva deste cinema e nas políticas do Estado para o setor. Das reflexões sobre essas temáticas, resultou o trabalho intitulado *Formação de Público para o Cinema Brasileiro e as Políticas Públicas: 1990-2005*, produzido como requisito parcial para obtenção do título de especialista em *Educação, Cultura e Memória*, em 2006, também pela Uesb. Minha participação nas discussões de temas tratados pelo *Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento*, da Universidade de Brasília (UnB), associado ao *Museu Pedagógico* (Uesb), me levaram a observar, mais cuidadosamente, a produção das pesquisadoras Milene Gusmão e Raquel Santos sobre o cinema no Brasil e na Bahia. A primeira trouxe contribuições importantes para refletir como se articularam, de forma interdependente, os temas da memória, da cultura e do desenvolvimento na constituição de um mercado cinematográfico brasileiro. A segunda, também sobre o aporte da memória, buscou a centralidade da Igreja Católica na conformação de práticas sociais e aprendizados para a formação do gosto cinematográfico.

Em 2010, a experiência profissional me levou a trabalhar na Unidade do SESC de Vitória da Conquista, como orientador social. Vistas por dentro, as competências e as estruturas disponíveis para o trabalho de formação e difusão de conteúdos audiovisuais tomaram uma nova dimensão frente àquelas que, como espectador, já havia conhecido. Do ponto de vista conceitual e operacional, os documentos referenciais para as atividades, as publicações, oficinas, mostras e demais realizações referenciadas nas diretrizes do Departamento Nacional do SESC me impressionaram pelos números, conteúdos e organização. As perguntas sobre de onde vieram seus modelos de ação para a formação de um gosto especial pelo cinema de arte, como se institucionalizaram e em que medida esse trabalho tão abrangente e articulado visou, especialmente, a um público que não tem por hábito consumir esse tipo de filmes me levaram novamente à condição de pesquisador, na busca por entender quais processos de formação conferiam-lhes sentido.

Após ter submetido tais questões em anteprojeto junto ao processo seletivo de 2012 do *Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade* da Uesb, na linha de pesquisa *Memória, Cultura e Educação*, direcionado ao projeto temático

Memória, cinema e processos de formação cultural, obtive a aprovação necessária ao início do trabalho que ora resulta nessa dissertação de mestrado.

A primeira questão foi compreender o que de fato é a política de cinema do SESC e quais os seus fundamentos. Ao buscar informações documentais que me orientassem no sentido de ancorar parâmetros seguros para uma definição textual clara, não foi possível encontrar qualquer registro e/ou depoimento capazes de circunscrever aquilo ao qual deveria investigar. Assim, tomando por base uma série de publicações, procedimentos, relatórios e informações institucionais pude resumir meu campo de trabalho. Tomando por base sua estrutura organizacional e, sobretudo, a expressão de suas práticas, pude considerar, então, que a política de cinema do SESC é o conjunto das ações institucionais articuladas e gerenciadas em primeiro plano pelo seu Departamento Nacional, seguida pelas iniciativas realizadas pelos seus Departamentos Regionais, visando à formação de públicos para um cinema diverso nos processos de mediação cultural em espaços de lazer e tempo livre. Seu modelo operacional, sob esses preceitos, é constituído em torno de três eixos fundamentais, cujos objetivos visam atender: 1) ao extenso contingente de comerciários, seus dependentes e também a comunidades ligadas direta e/ou indiretamente a estes; 2) à proposta fundamental de manter-se como um lugar de formação qualitativa para o cinema de arte, primando pelo desenvolvimento artístico-cultural dos espectadores; e 3) estabelecer espaços e ambiências adequadas para a fruição e reflexão para e sobre a sétima arte, tanto por meio de ações realizadas diretamente pela instituição quanto pelo estabelecimento de parcerias (SESC, 2007; 2008; 2009; 2011; 2012).

Na construção da pesquisa, parti da hipótese inicial de que o SESC e a sua consequente política de formação teriam nascido da relação interdependente de três instituições macro, a saber: a Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), como sua instância mantenedora e executiva; o Estado, órgão articulador e legitimador; e a Igreja Católica, responsável pela formação dos primeiros profissionais ligados às práticas e à educação formal para o serviço social no país. Na interface entre essas instituições, seriam moldadas as memórias das suas práticas sociais com o cinema.

Em grande medida, essas relações se confirmaram, mas vale esclarecer a mudança na perspectiva do papel da Igreja Católica como mediadora de memórias para a política de cinema em questão. A primeira intuição se pautava nos indícios que cercavam o significativo esforço da Santa Sé na realização de ações assistenciais no país

e de como ela se valia, de forma colateral, da sétima arte como instrumento educativo de massas. O nexo dessa hipótese associava-se ao fato de que muitos dos primeiros assistentes sociais do SESC estiveram conectados às práticas do trabalho social da Igreja e aos cursos de formação das Pontifícias Universidades Católicas (PUCs). O que se verificou, no entanto, foi que, objetivamente, estes profissionais responderiam na instituição às diretrizes e ações voltadas para o campo estritamente assistencial (foco do trabalho do SESC no período), atuando em atividades de saúde, alimentação, higiene, habitação e até mesmo na solução de problemas domésticos.

De outra sorte, ainda que esta conexão imediata não tenha se comprovado no confronto com o campo empírico, a presença da Igreja se manteve menos direta e mais dispersa. Mostrou-se no desenvolvimento de suas atividades de educação cultural e cinematográfica para significativos contingentes das massas trabalhadoras e populações de baixa renda, além da formação artístico-humanística de outros tantos intelectuais, artistas, jornalistas e demais formadores de opinião, trazendo elementos para outros percursos de memórias sociais, acumulados e repassados em saberes específicos, num rico ambiente de fruição sociocultural ao qual o SESC pôde também se referenciar.

A segunda hipótese se centrou em compreender os processos de formação dos quadros técnicos responsáveis pelas práticas e/ou elaboração das diretrizes destas por dentro da estrutura do SESC, conformados nas dimensões de um aprendizado profissional em relação intrínseca com suas trajetórias pessoais. A ideia lançada era a de que uma formação de caráter humanístico e sensível às ações culturais presentes em certos grupos internos da entidade, em um dado momento da história da instituição, teria operado mudanças que permitissem ao cinema se solidificar no lugar efetivo de uma política.

Segui, então, procurando demonstrar como as formas de organização do SESC, durante décadas, no sentido de operacionalizar ações educativas, fomentaram práticas e ambiências profícuas de aprendizagem social. Nesse sentido, para traçar os percursos de memória da política de cinema do SESC, foi preciso destacar, de forma clara, os três principais momentos da história da entidade: 1) de 1946 (ano de criação do SESC) até final dos anos 1960, quando sua atuação foi marcadamente assistencial, voltada aos objetivos primordiais do Serviço Social, com atividades de saúde, educação, recreação, alimentação, higiene e habitação; 2) do fim deste período até o início dos anos 1980, por ocasião das abordagens que circundavam o tema do lazer e as possibilidades dos usos de uma educação mais ampla em atividades de tempo livre; e 3) contada a partir da

década de 1980 e oportunizada por um cenário sociopolítico bastante específico no Brasil e no mundo, esta fase é pontuada pela ênfase no seu Programa de Cultura, tornando o SESC uma expressiva referência do setor em todo o país. Neste último momento, é quando se assentam, consistentemente todas as estruturas da sua política de formação cinematográfica.

À luz da contribuição do sociólogo Norbert Elias, essa política para o cinema foi tomada por mim como síntese de um processo social de alta complexidade, entendido como transformações amplas, significativas e contínuas nas configurações formadas por seres humanos, e que aqui implicam o emaranhado de fatores dispostos no contexto social formado desde os anos 1940, quando da criação do SESC, até os dias atuais. Esse processo é ligado à teia de interdependências formadas pelos seres humanos singulares e suas ações, onde as memórias se expressam em práticas sociais resultantes, em grande medida, de saberes e fazeres relativos a percursos individuais e coletivos que, no fluxo da vida, preparam terreno para as gerações futuras (GUSMÃO, 2008, p 227). Busquei, desse modo, compreender como as práticas socialmente constituídas pelo SESC contribuem para os percursos de aprendizagem que mobilizam estoques de conhecimento mediados simbolicamente, veiculando padrões de comportamento para um consumo cinematográfico distinto.

O percurso da pesquisa foi dividido em duas etapas. A primeira delas dedicada a um levantamento bibliográfico básico sobre as ações de cinema do SESC, em paralelo às disciplinas teóricas do *Programa de Memória: Linguagem e Sociedade*. Nessa fase, a pesquisa orientada teve fundamental contribuição. Suas atividades foram centradas, sobretudo, na partilha de experiências de percursos de investigação e escrita – todos ligados ou próximos aos temas do cinema e audiovisual - para os quais meus colegas e orientadora tiveram participação mais que solidária. A segunda fase do trabalho, mobilizou esforços no campo empírico e resultou numa quantidade consistente e importante de documentos, embora nem todos tenham sido usados, mas vale o registro: 12 (doze) relatórios; 5 (cinco) teses de doutorado e 9 (nove) dissertações de mestrado; 69 (sessenta e nove) publicações, entre livros, revistas, manuais, folders, e prospectos; e 18 materiais audiovisuais (entrevistas, sobretudo). Nesta fase também foram realizadas as entrevistas semiestruturadas:

No Rio de Janeiro, foram duas vezes entrevistados, em setembro de 2012 e agosto de 2014, Marcia Costa Rodrigues Leite (Gerente de Cultura do SESC / Departamento Nacional); Nádia Moreno Rodrigues e Marco Aurélio Fialho (Assessores

de Cinema do SESC DN). Também em agosto de 2014, foram colhidos os depoimentos de Álvaro de Melo Salmito (Diretor da Coordenação de Estudos e Pesquisas SESC DN até junho daquele ano); e de Sandra de Azevedo Fernandes (ex-Assessora da Divisão de Artes Plásticas / SESC DN). Em São Paulo, no mesmo período de 2014, foram realizadas as entrevistas com Danilo Santos de Miranda (Diretor Regional SESC SP); José Rodrigo Gerace e Talita Rebizzi (Assistentes de Cinema do SESC São Paulo); Gilson Packer (Diretor do CineSesc - SESC São Paulo); Simone Yunes e Graziela Marcheti (Programadoras do CineSesc; Elizabeth Brasileiro (Coordenadora do SESC Memórias / SESC São Paulo); e Fabrício Ribeiro (Pesquisador do SESC Memórias / SESC São Paulo). Em setembro de 2013, em Salvador, foi entrevistada Ana Paolilo (Gerente do Teatro SESC-SENAC Pelourinho), até então responsável por orientações gerais para realizações do Programa Cultura no SESC Bahia; e em Vitória da Conquista, por ocasião da participação na 10ª Mostra Cinema Conquista, Marialva Monteiro (Educadora e fundadora do Cineduc - cinema e educação - RJ).

Foram disponibilizados à pesquisa, pela Seção de Documentação da Divisão de Planejamento e Desenvolvimento do Departamento Nacional do SESC, trabalhos internos do projeto *Sistema SESC - uma análise histórico-institucional*, intitulados: *Origens e Criação do Serviço Social do Comércio*, de 1979; *Texto Base sobre a história do SESC*, de 1979; e outros trabalhos de pesquisa que integram o acervo da Seção, a saber, *A Organização do SESC: contextualização histórica e filosófica*, de 1999; e *A Assistência Social em busca do seu contexto histórico*, de 2003.

Nessa etapa da pesquisa, também foram fundamentais para a incursão nos registros históricos da entidade, além das referências fornecidas pelo Departamento Nacional, os documentos disponibilizados pelo SESC São Paulo, especialmente pela contribuição do projeto SESC Memórias. Os documentos acessados sobre a área do cinema contam com relatórios, fotografias, fotogramas, registros em película, além de um longo acervo de jornais e revistas produzidas sobre e pelas atividades cinematográficas da entidade. Cabe informar que boa parte do material aqui utilizado, relativo ao SESC Memórias, advém da contribuição do Assistente de Cinema do SESC São Paulo, Rodrigo Gerace, resultante do seu trabalho de mapeamento histórico das atividades cinematográficas do seu Departamento Regional. A esse material somam-se em igual medida àqueles ao qual também tive acesso. A pesquisa produzida por Gerace, no entanto, é de uso interno do DR-SP, restrito ao SESC Memórias e ao Centro de

Pesquisa e Formação/SESC São Paulo. Ainda assim, este foi gentilmente cedido no uso restrito das fontes primárias para as análises contidas neste estudo.

A partir desse percurso, estruturei a dissertação em duas partes. Inicialmente, um bloco de considerações sócio-históricas, abrigando a análise sobre as tensões, acomodações e legitimações que cercam o funcionamento da instituição desde sua criação em 1946, localizando sua política de cinema a partir do embasamento das suas práticas, conceitos, logísticas e investimentos. Trata de ponderações sobre a dinâmica de sua organização federativa, de porte nacional, cuja estruturação é tributária da realidade socioeconômica e cultural do Centro-Sul do país. Converge para demonstrar práticas que no campo cinematográfico, em planos diversos, envolveram agentes macro, como o Estado e outras representações do setor político-econômico brasileiro, e se articulam como um processo amplo de mediação simbólica para formação de públicos para um cinema de arte.

Discorri, na parte seguinte, sobre a análise das trajetórias individuais que conduziram a instituição, já nos anos 1980, para uma exponencial atuação no campo cultural, sedimentando conceitos, discussões e referências que conferiram credibilidade e vigor ao modo como a entidade passou a ofertar suas práticas de exibição e de formação para a sétima arte. A cultura nesse momento é tomada como tema central e é conduzida no texto pelos principais indivíduos ligados a essa transformação institucional, como importantes agentes de ressignificação do tema da cultura no SESC. Em seguida, analiso como, de forma interdependente no esquema configuracional proposto, suas políticas de cinema são moldadas na instituição, vinculadas a práticas pontuais, mas expressivas, e principalmente como estão relacionadas a trajetórias singulares de formação cultural da geração culturalmente atuante nos anos 1960/70. Em resumo, trata-se de como, na esteira de relações sócio-históricas interdependentes, ambiências marcadamente culturais possibilitaram práticas singulares de certos agentes, orientando e conceitualizando as diretrizes para o que se constituiu a política cinematográfica do Serviço Social do Comércio.

2. EDUCAÇÃO, CULTURA E CINEMA: O PERCURSO SOCIAL DO SESC

Creio que é somente na década de 40 que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil. Claro, é sempre possível recuarmos no passado e encontrarmos exemplos que atestam a existência dos “meios” de comunicação. A imprensa já havia consagrado desde o início do século formas como jornais diários, as revistas ilustradas, as histórias em quadrinhos. Mas não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e uma amplitude social.

Renato Ortiz (A moderna tradição brasileira, 200, p. 38)

O Serviço Social do Comércio é uma instituição privada mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo em todo o Brasil, voltada para o bem-estar social dos comerciários e seus dependentes. Em termos legais, o SESC integra os chamados Serviços Sociais Autônomos, ou Sistema S¹, conjunto de onze instituições criadas e mantidas pelas contribuições de interesse de categorias profissionais, estabelecido pela Constituição brasileira (SENADO FEDERAL, 2014, s/n). A Controladoria Geral da União esclarece que estas

[...] são entidades criadas por lei, de regime jurídico de direito privado, sem fins lucrativos, e foram instituídas para ministrar assistência ou ensino a determinadas categorias sociais, tendo autonomia administrativa e financeira. No cumprimento de sua missão institucional estão ao lado do Estado. Embora sejam criados por lei, não integram a Administração Pública Direta ou Indireta, contudo, *por administrarem recursos públicos, especificamente as contribuições parafiscais* [grifos meus], devem justificar a sua regular aplicação, em conformidade com as normas e regulamentos emanados das autoridades administrativas competentes (CONTROLADORIA GERAL DA UNIÃO/SFCI/ PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2009, p. 3).

¹ As receitas arrecadadas pelas contribuições ao Sistema S são repassadas às entidades, estabelecidas pela Constituição Brasileira, que devem aplicá-las conforme previsto na respectiva lei de instituição. Engloba entidades corporativas voltadas para o treinamento profissional, assistência social, consultoria, pesquisa e assistência técnica, que além de terem seu nome iniciado com a letra S, têm raízes comuns e características organizacionais similares. Engloba: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI); Serviço Social do Comércio (SESC); Serviço Social da Indústria (SESI); e Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (SENAC). Existem ainda os seguintes: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAR); Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (SESCOOP); Serviço Social de Transporte (SEST), o Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (SENAT); e Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Incorpora ainda outras instituições como a Diretoria de Portos e Costas do Ministério da Marinha (DCP) e o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA).

Enquadrado como uma entidade paraestatal, o SESC articula na sua base constitutiva, desde a sua criação em 1946, estruturas que garantem uma vasta cadeia de mobilização para o atendimento de seus beneficiários ao longo do território brasileiro em 381 Unidades e Centros distribuídos pelos 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal. Primordialmente, suas ações fundamentais são organizadas em programas de forma agregada por atividades e modalidades: Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência. De sua administração central, no Rio de Janeiro, são gerenciados Programas e Projetos que fomentam e dotam de suporte suas mais diversas realizações pelo Brasil, fornecendo estrutura, normatização, sistematização e assessoria técnica, garantindo a regularidade e a capilaridade geográfica e funcional dessas ações (SESC, 2014^a, s/n).

Sobre todo este alicerce organizativo, foi criada a sua política institucional para o cinema, hoje uma das mais sólidas do setor, significativamente presente nas dinâmicas dos circuitos alternativos de exibição brasileiros. O SESC se tornou, ao longo dos anos, uma das organizações que mais investem na difusão do chamado *cinema de arte*, contribuindo tanto como exibidor quanto educador/formador de plateias, promovendo mostras, festivais, oficinas, publicações, eventos, entre outras realizações na área.

Procuro demonstrar como as formas de organização da política mantida pelo SESC, durante décadas, no sentido de operacionalizar ações de educação cinematográfica, foram sempre fomentadas por uma preocupação com um caráter sócio-educacional e como isso se desenvolveu progressivamente, sobretudo, em torno das discussões sobre os usos da cultura no lazer e no tempo livre. Amparada nesse perfil educativo, a instituição se habilitou a trazer para suas principais diretrizes operacionais referências de experiências singulares e coletivas vinculadas a saberes intergeracionais com o cinema, interconectando vivências culturais de formação de hábitos e comportamentos. Práticas essas que conferiram sentido às ações institucionais no tratamento com as atividades de educação cinematográfica, informando discursos e maneiras de perceber o mundo.

Nessa primeira parte do texto, procurei analisar o vasto campo empírico do trabalho e as especificidades dos arranjos sociais que possibilitaram ao SESC investimentos na educação para o cinema. Eles se articulam na interface entre sua organização de porte nacional e contingenciamentos de ordem público-privada, resultando em práticas no campo cinematográfico que, em planos diversos, envolveram agentes macro, como o Estado e outras representações do setor político-econômico

brasileiro, mobilizando grandes contingentes de públicos, sobretudo, aqueles oriundos das camadas mais populares.

2.1. O percurso sócio-histórico do SESC e seus princípios legais

Antes de tratar diretamente da política de cinema do SESC, foi necessário investigar o percurso que levou à criação da instituição e quais os agentes implicados na sua história. Seu contexto é analisado sob a perspectiva conceitual que o sociólogo alemão Norbert Elias denomina de configuração, ou seja, relações sociais compreendidas como um entrelaçamento das dependências dos indivíduos entre si, interdependências que os ligam uns aos outros e cujas reciprocidades tornam possível apreender a dinâmica interna dessa dada configuração (ELIAS, 1994a, p. 67-68). Nesse sentido, embora me alongue na historicização, muitos dos discursos, circunstâncias e valores que remontam às práticas da entidade não podem ser bem entendidos se descolados desse âmbito analítico, socioeconômico e cultural, intimamente imbricados nos caminhos do desenvolvimento da sociedade brasileira no século XX.

O cenário que deu início à estruturação do que viria a ser o SESC teve origem no desdobramento do pensamento político brasileiro das décadas de 1930/40, que tinha como foco conter as múltiplas refrações da crise social decorrentes da intensificação do processo de industrialização do país, dinâmica econômica que acentuou a onda de crescimento urbano, em especial nas regiões Centro-Sul (BULLA, 2003, p. 2).

O modelo econômico até então vigente, que se centrava no abastecimento do mercado europeu com produtos como o café, a borracha, o açúcar e o algodão, mudou rapidamente de direção com a crise do mercado internacional, provocada pela Primeira Grande Guerra e, posteriormente, pela Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. Estes dois eventos, em especial, motivaram a paralisação de investimentos externos, significando a interrupção da entrada de capitais no país e a consequente queda nas exportações de produtos. Fatores que aceleraram “o deslocamento do centro motor da acumulação capitalista das atividades de agroexportação para outras de realização interna”, possibilitando maiores esforços e investimentos na indústria de base brasileira (IAMAMOTO, 2005, p. 128).

A oportunidade de crescimento econômico, no entanto, não significou melhoria social. O processo de industrialização, além de intenso, tornou-se multissetorial, dando

impulso ao desenvolvimento econômico, político e cultural, mas também desestabilizando a vida no campo, onde “antigas interdições à saída de mão de obra das fazendas desfizeram-se, o que acarretou o surgimento de um formidável êxodo rural”, acelerando e avolumando os fluxos migratórios internos “crescentemente a favor da região Sudeste” (MATOS, 2012, p. 13). Para atender às novas estruturas, essas mudanças no eixo econômico e social indicaram um aumento do contingente operário, que passou a viver aglomerado nos centros urbanos e mal assistido pelo Estado, acirrando as disparidades entre os interesses capitalistas e as questões sociais.

Historicamente, o período sublinhado pela Revolução de 1930 estabeleceu uma linha demarcadora entre o período de vigência do sistema agrário-comercial, amplamente vinculado ao capitalismo internacional, e a do sistema urbano-industrial, voltado para o mercado interno. A exploração do trabalho pelo capital em todas as suas modalidades trouxe fortes consequências para a vida dos trabalhadores, cada vez mais numerosos, instabilizando socialmente o país, repercutido pelo cenário de carência nas infraestruturas assistenciais, de saneamento básico, transportes, educação e saúde. À medida que cresciam a renda *per capita*, os salários reais e o consumo, proporcionalmente ampliavam-se as desigualdades, as inseguranças e as tensões nas relações de trabalho (BULLA, 2003, p.5).

Com a entrada do governo populista de Getúlio Vargas, em 1930, os dilemas e as disputas do campo social foram reconhecidos pelo Estado na adoção de novos métodos e estratégias para responder às demandas postas por meio de uma série de medidas políticas, sociais e regulatórias de caráter preventivo, que visavam estabelecer uma conciliação entre os grupos internos economicamente dominantes, as camadas médias e os trabalhadores. A política de proteção direcionada aos últimos criava condições de estabilidade para o aumento da produção, apaziguando os humores dos primeiros. Simultaneamente, a legislação trabalhista respondia às necessidades do trabalhador e aos interesses mais amplos da industrialização emergente.

A questão social, antes considerada desordem e caso de polícia, passava a entrar taticamente na pauta do poder público. Articuladas sob o conceito de progresso social e institucional, essas ações respondiam, de forma mais abrangente, aos descontentamentos dos movimentos sociais e políticos² que questionavam a capacidade

² No período, cresciam sobremaneira os movimentos operários, o descontentamento da classe média e dos intelectuais, bem como os movimentos políticos que questionavam o poder do Estado em dar respostas ao crescimento econômico em meio à crise social, econômica e política.

do Estado em solucionar a crise e dar suporte à expansão capitalista brasileira. Em resposta, foram criados, nesse período, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (1930)³, os diversos institutos de aposentadoria⁴ e o Conselho Nacional de Serviço Social (1938). Em 1940, foram decretados ainda o Imposto Sindical, o Salário Mínimo e o Serviço de Alimentação da Previdência Social. Medidas que, ao sistematizar soluções para os problemas sociais, paralelamente aliciavam e atrelavam as classes subalternas às políticas de governo, sem permitir a essas maiores chances de participação (BULLA, 2003, p. 6).

É importante frisar ainda a forte presença da cultura como uma ferramenta na construção de um consenso social no país, voltado para uma “brasildade” indispensável às ideias comuns, para elaborar uma nova visão do homem brasileiro, conforme observa Alexandre Barbalho:

Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional (BARBALHO, 2007. p. 40).

O discurso nacionalista conciliador dentro das práticas e políticas que envolveriam direta ou indiretamente a cultura seria determinante para o entendimento das relações que redundariam na criação do SESC. A partir dos anos 1940, essas ações interdependentes se acentuam, constituindo implicações mútuas no arranjo dos processos deflagrados no curso das dinâmicas sócio-históricas definidas como modernizadoras do Brasil. A expansão e o aumento da complexidade da máquina estatal, os reposicionamentos dos grupos economicamente hegemônicos e funcionalmente ligados às demandas da questão social, movimentam-se no sentido da construção de uma lógica assistencial fundamental para compreensão de um percurso que poria em evidência as ideias da educação e da cultura para a população.

³ Decretos nº 19.433, de 26 de Novembro de 1930 e nº 19.402, de 14 de Novembro de 1930, respectivamente.

⁴ Instituto de Aposentadoria dos Marítimos (1933), o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes e dos Bancários (1934), Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (1936), o Instituto de Aposentadoria e Pensões para Trabalhadores do Transporte e Carga e o Instituto para a Assistência dos Servidores Cíveis (1938).

2.2. A Confederação Nacional do Comércio e o discurso da Paz Social

Munindo-se de articulações que dialogassem com as necessidades assistenciais da população, convertidas diretamente em benefício à parcela economicamente ativa do país, o Estado investia fortemente em instituições de amplo alcance social, conforme pontua a pesquisadora Leonia Bulla:

Em 1942, foi criada por Decreto-lei a Legião Brasileira de Assistência (LBA), que serviria como órgão de colaboração junto ao Estado, para cuidar dos Serviços de Assistência Social. Ainda em 1942, foi instituído o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Em 1943, foi promulgada a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). (BULLA, 2003. p. 6)

As orientações no sentido de fincar suportes legais, normativos, políticos e materiais para propiciar maior qualidade de vida às massas trabalhadoras, por meio do jogo de concessões e controles, não se descolam de um cenário macro de preocupações internacionais com a busca de soluções para as questões socioeconômicas. É preciso lembrar que, de 1939 a 1945, o mundo passava pelos impactos múltiplos da Segunda Grande Guerra, que promoveu reordenamentos geopolítico-ideológicos e econômicos, fazendo com que as lideranças mundiais postulassem, “num momento de esperança na vitória e de complexas negociações, a construção de uma nova ordem econômica fundada na cooperação entre as nações” (EVANGELISTA, 2003. p. 13). Este período marcou a tentativa de implantação do chamado *Estado do Bem-estar social*, tanto nos países capitalistas centrais como nos periféricos. Nele, as instituições sociais e assistenciais começaram a ganhar importância como instrumentos de enquadramento político das classes populares, pontuando, dessa forma, o novo espírito social do capitalismo (HOBSBAWM, 1995, p. 162).

O conceito de manutenção da paz e da segurança⁵, focado em “alcançar gradualmente, mediante a cooperação das nações do mundo, nas esferas da educação, da ciência e da cultura, os objetivos da paz internacional e de bem-estar geral da humanidade”⁶, promovendo o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais, embasou a criação da *Organização das Nações Unidas para a Educação*,

⁵ Ato Constitutivo da UNESCO.

⁶ Tradução minha.

a *Ciência e a Cultura* (Unesco), em 1945, voltada para o acompanhamento do desenvolvimento socioeconômico do mundo (UNESCO, 2014, p. 8). Ao contextualizar as razões da sua implantação, Mariella Pitombo Vieira (2009) evidencia o papel singular que esta ocuparia décadas seguintes, sobretudo por tomar por objeto a imaterialidade das ideias, do conhecimento e dos símbolos:

O princípio que lhe deu origem pautava-se no entendimento de que a consecução da paz não adviria apenas de acordos econômicos e políticos, mas também da “solidariedade intelectual e moral da humanidade”, viabilizada através da cooperação internacional nas esferas da educação, da ciência e da cultura. O conhecimento seria a chave que possibilitaria a galvanização dos destroços materiais e morais engendrados pela barbárie da guerra enquanto que a ignorância era entendida como a fonte das misérias intelectuais e materiais e como um mal a ser combatido através de ações edificantes nas áreas da educação e cultura. Nesse sentido, o conhecimento seria um vetor de aprimoramento ético e moral que viabilizaria a paz entre os seres humanos (VIEIRA, 2009, p. 63).

Nos primeiros anos das elaborações, discussões e influências, o papel do organismo seria fundamental como marco normativo para legitimação de diversas práticas e políticas institucionais e de Estado que incorporassem o tema da cultura. Ainda na década de 1940, seu conceito se referiria, em muito, a ideia de acúmulo de saberes, com reflexos nas produções artísticas e intelectuais⁷, aliado a um caráter de ação distributiva que se traduzia em difundir e dar a conhecer (Idem, p. 71).

No Brasil, as discussões que subsidiariam os conceitos desse referido bem-estar social generalizado se ligavam também aos interesses do ideal político que buscava tirar o país do mundo *tradicional* para fazê-lo entrar no *moderno*. Em *A Moderna Tradição Brasileira*, Renato Ortiz (2006) congrega esses dois conceitos que, comumente, são interpretados de forma antagônica. O primeiro é associado à ideia de atraso, conservadorismo, afetividade, religiosidade e família. Tem um vínculo histórico ligado ao meio rural e politicamente às oligarquias. O segundo sugere urbanidade, racionalidade, dinâmica acelerada da vida útil, individualismo e cientificismo; traz consigo uma ideia de movimento pertinente às dinâmicas do progresso, associado ao arrojo empreendedor das classes médias burguesas urbanas. Valendo da análise do processo de industrialização brasileira, que potencializa o eixo das transformações

⁷ Ainda naquele momento, a noção de cultura da Unesco se voltava para o que se poderia dizer como sendo uma “alta cultura” tais como o fomento à reconstrução de bibliotecas destruídas pela guerra, a publicação de atlas bibliográficos nacionais e a promoção de museus.

socioeconômicas e culturais no país, o autor relativiza o caráter opositivo dos dois conceitos interpretando-os na sua complexidade histórica. Demonstra com isso que, onde se nota o esforço pelo processo de modernização do Brasil, topicalizado ainda hoje nas temáticas do nacional e do popular, o que se tem de fato é uma tradição na busca por modernizar-se.

Isso pode ser percebido no jogo político que o governo Vargas tratou habilmente de equilibrar nas instâncias do poder, em negociações junto às oligarquias agrárias e os grupos hegemônicos emergentes⁸, unificando-os na medida do possível, mas sempre no sentido conciliatório, entre disputas e concessões que permitissem a construção de um projeto de Estado nacional, mesmo que tardio⁹. A intervenção nas estruturas da vida social da população passou a ser uma tônica estratégica dos projetos da nacionalidade, tornando o Estado “o espaço no interior do qual se realizaria a integração das partes da nação” (ORTIZ, 2006, p. 51), cada vez mais presente e visível nas instâncias da vida comum e produtiva do brasileiro. O Estado havia se transformando no principal articulador dos processos de acumulação capitalista, por meio de mecanismos de centralização política e administrativa e de controle da massa trabalhadora, pelas técnicas de propaganda (em especial, pelo poder do cinema e do rádio), coesão social e assistência.

A historiadora Maria Bernadete Carvalho (2005), ao tratar do tema “nacionalismo e classes produtoras”, observa que a inserção socioeconômica que esse grupo econômico abrange, oriundo das mais diferentes áreas da produção brasileira, mantém um alto grau de afinidade com a política do Estado no período: comerciantes, agricultores, pecuaristas e toda uma gama de dirigentes e/ou proprietários que formam as atividades econômicas do país nesse período. São, efetivamente, os “estratos superiores”, tanto no sentido de donos dos meios de produção, quanto no sentido de “vanguarda intelectual”, que estão engajados na mobilização dessas classes produtoras. Dentro do universo das associações de classe existentes entre 1943-1964, destacam-se, não por acaso, a Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC), a Confederação Nacional da Indústria (CNI) e a Federação das Associações Comerciais do Brasil (FACB), organizações classistas representativas, que

⁸ Segundo, Carvalho (2005), em especial as chamadas classes produtoras: dirigentes e/ou donos que encabeçam as principais atividades econômicas do país nesse período específico, não importando se estes advêm das tradicionais oligarquias ou da indústria e comércio, símbolos da construção de um estado moderno.

⁹ Ortiz chama a atenção em *A Moderna Tradição Brasileira* que a ideia de nacionalidade no Brasil não nasce com a implantação da República e só é construída como projeto de Estado entre os anos 1930/50.

congregavam um número expressivo de associados e tinham espaço junto ao governo e aos meios de comunicação.

A partir de meados da década de 1940 as **classes produtoras** [grifo da autora] se disponibilizam e se articulavam nessa direção, se mobilizando, para o crescimento do Brasil. Os benefícios auferidos por todo esse processo de engajamento não se limitavam a uma classe social, mas ao país, ou melhor, a **nação** [grifo da autora] brasileira que seria a grande favorecida (CARVALHO, 2005, s/n).

Na acomodação do novo modelo econômico e social brasileiro, e em meio às tensões e disputas nela correntes, estes representantes empresariais do comércio, indústria e agricultura, pautados pela discussão das questões sociais prementes, reuniram-se na cidade de Teresópolis, no Rio de Janeiro, entre 1 e 6 de maio de 1945, para a realização da *Primeira Conferência das Classes Produtoras – I Conclap*. A reunião teve o objetivo de criar novas medidas e compromissos nas relações de trabalho e superar, dessa maneira, os problemas sociais com que o país se defrontava. Seu principal documento, a *Carta da Paz Social*¹⁰, que trouxe à tona o conceito de serviço social custeado pelo empresariado, foi aprovado na Conferência e serviu de fundamento para a criação do SESC, em 1946 (STEPANSKY; GIANI, 1978; STEPANSKY; VELLOSO, 1979).

Figura 1 - Fac-símile da Carta da Paz Social



Fonte: acervo digital SESC São Paulo

Figura 2 - Empresários na I Conclap



Fonte: acervo digital SESC São Paulo

¹⁰ A Carta da Paz Social, segundo seus próprios redatores, “é um marco significativo a assinalar uma tomada de posição dos empregadores brasileiros em favor da Justiça Social”.

Os temas debatidos na Conferência versaram sobre: 1) O Estado e a ordem econômica; 2) Elevação de nível de vida da população; 3) Política de produção agrícola; 4) Política de produção industrial e mineral; 5) Política de investimentos; 6) Energia e transportes; 7) Política comercial; 8) Política monetária, bancária e fiscal; 9) Política social e trabalhista; 10) Política imigratória. As pautas da “justiça social” elencadas pela Carta da Paz, desse modo, traziam consigo algumas questões fundamentais:

a) a necessidade da manutenção da democracia política e econômica, fundadas no princípio da liberdade e no primado da iniciativa privada – porém com limitações impostas pelo interesse nacional – e vistas como essenciais aos objetivos da “felicidade” e da “dignidade humana”; b) a concepção do capital não só como instrumento de lucro, mas como meio de expansão econômica e de “bem-estar coletivo”; a concepção do trabalho como um direito de cada um a participar da vida social e um dever de para ela contribuir; c) e a necessidade de distribuir a renda entre as diferentes camadas da população de forma mais efetiva, principalmente visando à consolidação de alguns estratos como mercado consumidor (OLIVEIRA, 2009b. p. 52-53).

O documento se inicia como manifesto, no qual as disposições de classe interpõem os papéis e responsabilidades sob uma perspectiva estável e duradoura:

Os empregadores e empregados que se dedicam, no Brasil, aos vários ramos de atividade econômica reconhecem que uma sólida paz social, fundada na ordem econômica, há de resultar precipuamente de uma obra educativa, por meio da qual se consiga fraternizar os homens, fortalecendo neles os sentimentos de solidariedade e confiança. [...] Com esse propósito, e na convicção de que nada será conseguido sem o mais estreito entendimento entre empregadores e empregados, o qual permita a aqueles o exercício livre e estável de suas atividades e a estes uma existência digna e a crescente participação na riqueza produtiva, solenemente assumem o compromisso de propugnar a consecução desses objetivos, mediante o recíproco reconhecimento de direitos e deveres, dentro de um verdadeiro regime de Justiça Social, na forma abaixo delineada (SESC, 2012, p. 11).

Os discursos contidos na Carta defendiam que um equilíbrio nas intenções entre patrões e empregados, fundados na cooperação da ordem econômica vigente, era condição *sine qua non* para o desenvolvimento das forças produtivas no país, mantendo subjacente a ideia que este desenvolvimento acarretaria na conseqüente elevação do padrão social, no aumento da renda real e na maior qualidade de vida para os brasileiros. Seu conteúdo, reforço, desenhava ainda as diretrizes de um projeto educativo, ao afirmar textualmente que tal esforço “há de resultar precipuamente de

uma obra educativa”. Vale lembrar que as ideias de paz e bem-estar social se mantinham circundantes àquelas pontuadas em âmbito internacional, corroborando com o que Mariella Pitombo Vieira (2009) aponta ao discorrer sobre a íntima relação entre educação e cultura na Unesco e do modo como esta visava facilitar a circulação de ideias (impulsionando a educação e difundindo a cultura) e conservar o saber (ARIÑO, 2005 apud VIEIRA, 2009, p. 71).

Observando de um ponto de vista para além das suas proposições imediatas, é possível dizer que a Carta da Paz Social se expressava num nível operacional como uma espécie de documento diretivo “ideal” e idealizador de metas, construído em camadas de intenções visíveis/invisíveis na busca por abrandar as referidas tensões entre empresários e trabalhadores. Como proposta de ação, no entanto, dado o contexto que a propiciou, ela é uma contradição em si mesma, mas é também – essencial e simultaneamente – um elaborado um projeto de controle.

Isso porque a crise social no período – objeto das “respostas” sociais da Carta – está intrinsecamente ligada ao processo de ampliação da exploração capitalista de uma mão de obra cada vez maior, disponível e barata, a altos custos sociais para a população, ampliando os extremos da concentração de renda no país. Desse modo, a maior razão dessa mesma adversidade que procuram sanar é o próprio modelo instaurado para o crescimento nacional. Enquanto principais agentes desse projeto desenvolvimentista, buscando conservar e ampliar as bases de sustentação para integrar o Brasil a um mundo moderno, as classes produtoras propunham, com as diretrizes do seu documento, apenas um remédio para os sintomas sociais, preservando a estrutura das suas causas.

O empresariado apresentava com a Carta da Paz uma estratégia concatenada de acordos, consensos e concessões entre seus pares e os trabalhadores, visando minimizar problemas causados pelo próprio modo de produção que sustentavam. Por outra via, as propostas abriam espaços para outras formas de atuação junto ao trabalhador, por meio, sobretudo, de ações de retorno social.

A dualidade do papel desses grupos no campo social é complexa, mas compõe um traço central para compreender o agenciamento desses representantes econômicos numa linha que se estende até as atuais das políticas culturais do SESC no Brasil. Maria Bernadete Carvalho (2005) considera que o próprio termo *classes produtoras*, enquanto construção de uma autoimagem, servia como uma estratégia de promoção e reconhecimento interno e externo, tanto pelos seus membros quanto pelo restante da sociedade: tais classes posicionavam-se como o grupo social responsável pelo

crescimento e desenvolvimento do país, com os méritos de produzir e gerar a riqueza, garantindo o funcionamento e sustentabilidade efetiva da nação, particularmente no que se refere aos trabalhadores, cuja função na produção deveria ser subordinada aos “verdadeiros produtores”, os detentores do capital. A autora acrescenta que o caráter conservador destes grupos, presos ainda ao longo tempo de pregação, práticas e estratégias de ação ligadas a uma realidade brasileira preponderantemente agrário-exportadora, se manteve como um traço fortemente presente, embora remodelado para as recentes condições do país, implicando num ajustamento às novas frentes e posturas como uma práxis política consciente, a ser efetivamente adotada para a garantia de um direcionamento seguro dessas transformações (CARVALHO, 2005, s/n).

O caráter empreendedor da economia moderna daquele momento, movida por um mercado interno muito mais amplo e dinâmico, exigiu dessas mesmas classes produtoras métodos mais adequados de autopreservação no jogo entre ruptura e continuidade. Numa sociedade marcada pelo discurso cooperativista do Estado Novo, os grupos sociais deveriam interagir para a comunidade e não se mostrarem voltados para questões particulares. A Carta da Paz Social dita muitos dos termos dessa outra forma de abordagem e, não por acaso, sua principal ideia é do serviço social promovendo a melhorias na vida do trabalhador pelo financiamento e gestão do patronato. No campo social, tudo o que se oferece, a partir de então, tem um tom compensatório, com ações e políticas transformadas em metas de qualidade de vida e bem-estar coletivo.

Em resposta a essa articulação do setor econômico, o Governo Federal, já durante a gestão de Eurico Gaspar Dutra, autorizou a Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo – CNC, pelo Decreto Lei nº 9.853/46, a criar o Serviço Social do Comércio, um organismo voltado para o bem-estar social de sua clientela - comerciários e seus dependentes, em contribuição às medidas do Estado para as políticas de assistência e justiça sociais.

Na esteira das suas responsabilidades seria manifesta a perspectiva compensadora da “desvantagem entre os rendimentos e as necessidades das classes trabalhadoras face ao nível de desenvolvimento do país”¹¹. No compromisso político entre o Estado e o empresariado, foram, assim, estruturados organismos internos de representação patronal, criando uma rede sólida de gerenciamento, logística e execução.

¹¹ SESC/DN. Legislação: decreto-lei 9.853, regulamento, regimento e outros decretos e lei relacionados com o SESC.

Essa estrutura organizacional reconhecera três esferas de poder: em uma primeira instância, o governo como formulador e avaliador dos resultados; em seguida, a camada dos empresários por meio de seus organismos de representação oficiais, e, por último, os trabalhadores, postos a usufruir e, à medida do necessário, demandar atividades.

A anuência do governo para a criação da entidade, com objetivos voltados para o atendimento a um grande contingente setorial da população economicamente ativa, legitimava, desde sua gênese, uma relação estreita entre as duas instituições visando à manutenção de um pacto social e de produtividade, com vistas a equilibrar demandas e perspectivas de progresso socioeconômico nos jogos de poder do exercício político. A configuração formada envolvia ações e as articulações que concederam às entidades representativas de classe, como o CNC, o suporte legal para oferecer serviços assistenciais aos trabalhadores, posicionando-as no centro das principais questões sociais do país como mediadoras de bem-estar, onde as ações de educação, segundo o discurso legitimado na Carta da Paz Social, se transformam em ação política junto às classes populares.

A essência deste mesmo documento e as razões que geraram foram levadas nos anos seguintes para a elaboração política do SESC, exteriorizada na lógica das relações distintivas das classes produtoras, convertidas em discursos de bem-estar social, acessíveis para as camadas populares, reproduzindo os valores dos primeiros nos últimos. Isso faz denotar algumas das particularidades atribuídas à política cinematográfica do SESC, notória pela referida qualidade nas atividades, como se verá na descrição da sua ação com o cinema.

2.3. Do assistencialismo ao lazer: as práticas do entretenimento educativo

Com as mudanças ocorridas no Brasil entre os anos 1930/70, profundamente ligadas à cadeia de transformações socioeconômicas no mundo, especialmente a partir da realidade política do pós-guerra, as preocupações com o direcionamento dado ao tempo livre do trabalhador também se tornaram uma tônica para os novos modelos econômicos. A recente dinâmica conferida aos centros urbano-industriais se pautava na urgência em estabelecer o equilíbrio da ordem social em associação a um clima desenvolvimentista em franca atividade, ao tempo em que incluía, na celebração do progresso, outras instâncias de estímulo à qualidade de vida como “espaços em que os

cidadãos pudessem exercer lazer e cultura” ligados “a esse conjunto de transformações que se passavam na cidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 54-56).

A concepção de progresso, aliada à ideia de sociedade moderna, respaldava-se no crescimento econômico do país, especificamente no surto industrial que abriu transformações de vulto na sociedade brasileira, sendo São Paulo a cidade mais profundamente afetada pelas mudanças. O projeto desenvolvimentista, implementado desde o pós-guerra, impulsionava o ritmo das atividades, carreando alterações de monta na estrutura da sociedade. [...] No caso específico de São Paulo, a afirmação da arte como produto (segundo o manifesto de Waldemar Cordeiro de 1956, publicado na revista *Arquitetura e Decoração*) abriu o acesso às artes gráficas, à publicidade, ao design industrial e à decoração arquitetônica, revelando as relações entre os artistas e setores do empresariado paulista (ARRUDA, 1997, p. 47).

A referência à cidade de São Paulo se oferece de modo inequívoco como um centro onde essas transformações de tendência cultural se expressavam de modo mais evidente, mas não exclusivo, ocorrendo também em outras regiões do país na medida das suas especificidades. A questão central é que este novo cenário punha em foco um tema basilar no eixo da vida social: a ideia de progresso não mais dissociava o tempo útil do trabalhador do tempo livre e do bem-estar destes, incluindo-se aí o tempo para o consumo da arte. Essa nova característica passou a computar, como um índice de produtividade, a qualidade de vida particular dos indivíduos e principalmente a sua disposição funcional como mão de obra.

Embora o Estado e, muito especialmente, instituições como o SESC desempenhassem atividades especializadas no serviço social, tomando o caráter educativo como um modo de atuar em sociedade, dirimindo possíveis conflitos de classe, eles compunham apenas parte do contexto de agenciamento para novas relações com o trabalho e a cultura no país.

Mais precisamente falando, os valores de progresso, organização e funcionalidade, civilidade e desenvolvimento que permeiam a atuação do SESC em seus primeiros anos não eram valores exclusivos dessa instituição, mas sim ideais que marcaram uma época, e que faziam parte do contexto modernista que se desenvolvia no país (especialmente nos centros urbanos) naquela época – o “moderno” imprimia suas marcas na organização do trabalho, nas formas de sociabilidade, na política, nas artes, na arquitetura, no planejamento urbano, e enfim, na cultura como um todo (OLIVEIRA, 2009, p. 55).

O processo de desenvolvimento trouxe consigo outras demandas e possibilidades. Sobretudo no Centro-Sul do país, a cultura – como lugar de forte consumo de bens simbólicos – passou a integrar-se às dinâmicas da vida social impulsionado pelas condições socioeconômicas e intensa mobilização de recursos e pessoas na região¹², favorecendo os primeiros ciclos de modernidade no Brasil: a consolidação desse desenvolvimento, a partir da década de 1940, estimulou o interesse das classes empresariais, cada vez mais presentes como um outro modelo de mecenato, afeitas a enxergar a cultura também como um potencial negócio, especialmente em São Paulo (Idem, p. 61).

A fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como o MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), por Assis Chateaubriand, o TBC por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, por Cicillo Matarazzo, quer por meio do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas. O MAM de São Paulo, particularmente, desenvolveu uma ação decisiva na mudança da linguagem plástica, por meio das exposições e, sobretudo, das bienais (ARRUDA, 1997, p. 47).

A nova ótica sobre a cultura contribuía para promover espaços, atividades, discussões e reflexões sobre o papel social e econômico da arte. Acompanhando este mesmo movimento, as ações do SESC seguiram gradualmente para uma guinada na sua orientação executiva, abrindo caminho para que as práticas culturais de caráter recreativo como a música e o teatro e, em certa medida, o cinema, antes bastante pontual, encontrassem, numa fase posterior, o delineamento mais expressivo, a ponto de abranger as novas estruturas que se implantavam nos estados da federação¹³.

A princípio, como assevera o Diretor do SESC São Paulo, Danilo Santos de Miranda¹⁴, em depoimento a essa pesquisa, as atividades do SESC abrangiam um trabalho voltado para a construção da cidadania, por meio de um “processo de educação

¹² Segundo Arruda (2001), as diferentes correntes migratórias, em especial para São Paulo, conferiram à cidade um ar “cosmopolita” que estimulou em muito a produção de bens culturais no período.

¹³ Conforme a história oficial da instituição, o SESC instala suas primeiras unidades executivas em diversos estados brasileiros por volta de 1947/49, que ao longo dos anos se transformam em Departamentos Regionais. Entre eles: Alagoas, Amazonas, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraná. Em Minas Gerais, um hospital com 600 leitos é criado para o tratamento da tuberculose. É nesse mesmo período que inaugura suas primeiras colônias de férias nas unidades de Bertiooga, litoral paulista, e Garanhuns, em Pernambuco.

¹⁴ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/08/2014.

permanente, no atendimento ao público com atividades para a saúde (voltadas para idosos e crianças), para o lazer, o esporte inclusivo, sempre numa perspectiva educativa”, embora, ainda neste momento, focada num perfil assistencialista por parte do empresariado. Também em depoimento, o ex-diretor da Coordenação de Estudos e Pesquisas do SESC/DN, Álvaro Salmito¹⁵ complementa a descrição do período ao afirmar que o projeto assistencialista desses primeiros tempos integrava uma forte visão empresarial – enquanto proprietários dos meios de produção – no sentido de que o trabalhador mantivesse sua capacidade de reprodutibilidade da força de trabalho. Não destoava, por exemplo, a predileção de muitos presidentes e conselhos das Federações do Comércio por atividades de saúde e educação, muito especialmente “pelo Programa de Lazer: atividades físico-esportivas, campeonatos de vôlei, natação” e, não por acaso, “o SESC tem uma rede grande de piscinas, parques aquáticos”, uma das maiores do país.

O conceito de lazer, como uma ferramenta potente de ação para as diversas atividades de formação do SESC, teve seu marco na instituição em outubro de 1969, quando da realização do seminário *Lazer: Perspectivas para uma Cidade que Trabalha*, promovida pela entidade e pela *Secretaria de Bem-Estar* da cidade de São Paulo. A figura central dessa discussão, o sociólogo francês Joffre Dumazedier, trouxe, para o centro do debate, suas teorias e conceitos cujos fundamentos influenciam, ainda hoje, a base da visão do lazer contemporâneo associada à educação não-formal. Conforme explica o teórico, o tempo do lazer alicerça o momento em que o indivíduo pode expressar ou satisfazer seus impulsos e desejos, uma “escolha pessoal e livre e seria também oposto ao conjunto das necessidades e obrigações da vida cotidiana” (DUMAZEDIER, 1976, p. 31).

Para o teórico, a função recreativa - no sentido do divertimento - está intimamente relacionada com as outras funções de descanso e desenvolvimento do lazer, e orientada para a criação permanente do indivíduo por si mesmo. Liga-se à distinção entre o lazer e o ócio, tomando o lazer como ocupação não-obrigatória, um elemento de "livre-escolha" de atividades, ação de "recuperação psicossomática", de desenvolvimento pessoal e social alcançável por meio das práticas do lazer.

¹⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/08/2014.

Para Renato Requia, então Diretor do SESC São Paulo quando da realização do seminário, o evento representou um avanço e um alerta para as discussões sobre o lazer no Brasil. Chamando a atenção para o fato de o evento acontecer na mais industrializada cidade do país - onde o aspecto trabalho apresenta íntima conexão com a própria vida da cidade - o também sociólogo destacou como principais resultados da discussão trazida por Dumazedier, a emergência do lazer na consciência social brasileira; a identificação de um grande número de agentes sociais - profissionais e/ou voluntários - que atuavam neste campo; a possibilidade de conhecer a produção teórica da área e a conseqüente troca de experiências; a ampliação da concepção de lazer vigente, extrapolando a faixa etária infantil; e o despertar do interesse de outras regiões do Brasil em organizar seminários sobre o tema (REQUIXA, 1977; 1980).

Outros teóricos viriam somar, ao caldo da discussão, contribuições que adensaram as razões para as transformações na visão institucional do SESC: o trabalho do educador suíço Pierre Furter, que abrangia a ideia de uma pedagogia fora dos regimes escolares, propondo ainda o desenvolvimento e os reajustes da personalidade do homem em qualquer época da sua existência social (BRANDÃO, 1997, p. 17); e a referência do “historiador e filósofo italiano, chefe de uma das unidades da Unesco nos anos 80, Ettore Gelpi”, que “esteve no Brasil, a pedido do SESC, para ministrar o curso sobre Lazer e educação permanente” (LEMOS, 2005, p. 50).

Os amplos debates em torno desses conceitos produziram mudanças substanciais no perfil de trabalho da entidade: sua proposta educativa anterior, antes centrada na ideia que a educação social sistemática podia transformar pessoas e a realidade em que viviam através da inserção nos processos sociais, mudou de foco ao adotar a estratégia de pensar as ações de lazer como educativas em si mesmas, à cuja a fruição estava

Figura 3 – Apresentações de teatro



Fonte: Acervo SESC DN

Figura 4- Esporte, maior referência nas atividades de lazer



Fonte: Acervo SESC DN

ligada diretamente à qualidade da atividade (ALMEIDA, 1997, p. 88-91). Segundo Lemos (2005), na implementação da nova lógica funcional para suas atividades, o SESC buscava ajustar-se em estruturas e perfis de trabalho:

Neste período começam a surgir os produtores culturais, ou como o Sesc denominaria, a classe produtora, e que, segundo Bourdieu, corresponderia a um segmento das classes médias por ele denominado como intermediários culturais; assim como a aparição dos novos capitalistas ou negociantes criando uma nova linguagem no trabalho e com o trabalho. O lazer ainda carregava muito o caráter de ocupação do tempo livre, mas começava a se expandir a classe de profissionais, as atividades, equipamentos, oportunidades e finalidades (LEMOS, 2005, p. 24).

A nova metodologia para o lazer possibilitou pavimentar todo um campo de experiências, para o qual, a partir da década de 1980, a atividade *cinema* pudesse passar a existir de forma sistêmica, estruturada e potente, pautada naquilo que os documentos internos de análise histórica do SESC classificam como “uma política em que se articulam princípios de caráter educativo, cultural e econômico” (STEPANSKY; GIANI, 1978, p. 23).

Esse período, como se verá mais detalhadamente nas discussões do segundo capítulo, é tributário de experiências singulares e de trajetórias sociais que tiveram impactos estratégicos na constituição das ações de educação cinematográfica no SESC a partir do posicionamento de algumas pessoas em particular no corpo diretivo da instituição. Não se trata de um caminho que procure atribuir tão somente a alguns indivíduos a carga das responsabilidades por essa política, mas compreender os arranjos interdependentes que os envolvem neste percurso, mobilizando memórias sociais imprescindíveis para a compreensão desse fenômeno e de como suas experiências configuraram matrizes de percepção, apropriação e ação dentro do SESC.

2.3.1. Estruturas operacionais

Para recortar, com maior precisão, o alcance das ações cinematográficas do SESC, foi necessário compreender também onde se assenta juridicamente esta entidade, bem como perceber suas perspectivas ao longo dos anos, no vigor e no impulso das suas contrapartidas sociais. O perfilamento de tais condições tornou mais clara a medida dos

valores, obrigações e responsabilidades das ações que impetra como um retorno compulsório de um segmentado investimento público.

No texto do Decreto-Lei nº 9.853/46¹⁶ que o criou, fica patente que o SESC deve manter, dentre suas atribuições, atividades educativas no eixo das suas realizações visando à valorização do trabalhador do comércio. Elas atendem a uma perspectiva intimamente ligada aos preceitos do Serviço Social, cumprindo seu papel histórico de mediação e ação social, visando ao "fortalecimento da solidariedade entre as classes", cercado por um discurso de "defesa dos valores espirituais em que se fundam as tradições da nossa civilização", seguindo junto com a sociedade brasileira, o caminho rumo à modernidade (SESC, 2010, p. 8).

A regulamentação da instituição definia para seu funcionamento uma direção descentralizada, em consonância com sua estrutura federativa, parametrada por um Conselho Nacional, órgão coordenador e de planejamento geral, e Conselhos Regionais, dotados de autonomia para promoção e execução do plano, moldando-o às peculiaridades de cada região (BRASIL, 1967, s/n).

Integrante da Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC) - instituição da qual também faz parte o Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (SENAC) -, o SESC conta, na sua organização, com uma Administração Nacional (AN), composta por um Conselho Nacional (CN), órgão deliberativo; pelo seu Departamento Nacional (DN), órgão executivo; e por um Conselho Fiscal (CF), órgão de fiscalização financeira. Operacionalmente, funciona nos 26 estados brasileiros, mais o Distrito Federal, com Administrações Regionais (AA.RR.), compostas por um Conselho Regional (CR), órgão deliberativo, e um Departamento Regional (DR), como órgão executivo. Em termos estruturais é constituída de Centros de Atividades e de Unidades Operacionais especializadas: colônias de férias, hospedarias, teatros, cineteatros, balneários, bibliotecas, escolas e áreas de proteção ambiental como a Estância Ecológica do Pantanal. (SESC, 2010, s/n).

Toda a organização e gestão de recursos materiais e humanos que possibilitam sua existência como instituição é provisionada por uma fonte de arrecadação contínua e regular. No Artigo 3º da Lei de criação da entidade, são apontados de onde partem os recursos para sua manutenção, estruturação, logística e execução de políticas:

¹⁶ Decreto-lei de 13 de setembro de 1946, publicado no Diário Oficial da União de 16 de setembro de 1946.

Os estabelecimentos comerciais enquadrados nas entidades sindicais subordinadas à Confederação Nacional do Comércio (art. 577 da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo Decreto-lei nº 5.452, de 1º de Maio de 1943), e os demais empregadores que possuam empregados segurados no Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários, serão obrigados ao pagamento de uma contribuição mensal ao Serviço Social do Comércio, para custeio dos seus encargos (BRASIL, 1946, s/n).

Tais recursos advêm, portanto, dos comerciários, ou seja, de quem trabalha no comércio, e não dos comerciantes, proprietários das empresas. Assim, é condição precípua para associação ao SESC – de modo similar ao que ocorre com os demais credenciados às entidades do Sistema S – estar o comerciário formalizado junto a sua empresa, sob o regime de Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), registrando, em Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS), a sua contribuição regular para manutenção da entidade. Segundo publicação disponível no site da instituição, sob o título de *SESC/ SENAC: patrimônios do Brasil*:

São 4,5 milhões de empresas que respondem por um quarto do PIB nacional e empregam 25 milhões de trabalhadores. Os recursos utilizados para a manutenção do SESC e do SENAC vêm do recolhimento compulsório sobre a folha de pagamento das empresas, conforme definido pelo Decreto-Lei 9853/1946, SESC e Decreto-Lei 8621/1946, SENAC: 1,5% para o SESC e 1% para o SENAC. Recolhidos via Receita Federal, os recursos constituem “dinheiro carimbado”, necessários ao custeio de ações de interesse público. Importante ressaltar que a garantia constitucional das contribuições para as entidades nasceu de uma emenda popular com 1,7 milhão de assinaturas – a segunda emenda popular mais votada do Brasil – por meio da qual a sociedade recomendou aos constituintes a inserção de mandamento que resultou no artigo 240 do novo texto constitucional, promulgado em 1988 (SESC, 2011, p. 5).

Grosso modo, este é o esteio dos recursos financeiros da instituição, amparado pela legislação, pelo Estado e fiscalizado pelo Tribunal de Contas da União no cumprimento de atividades socioassistenciais e educativas para segmentos específicos da população, mediadas e executadas pelos representantes organizados do setor comercial brasileiro.

Em termos operacionais, na execução de todos os seus Programas sociais, mantidos por tais recursos, o lastro orientador do trabalho do SESC é o seu Departamento Nacional. Inicialmente pensado para exercer suas funções no coração político do país, com “sede e foro na Capital da República” (BRASIL, 1946, s/n), o DN ainda hoje realiza suas funções na cidade Rio de Janeiro, no bairro de Jacarepaguá,

mesmo com a mudança da capital federal para Brasília, em 1960. Trata-se de um “órgão normativo que elabora as diretrizes gerais da entidade e suas políticas de ações para os programas institucionais” e que “coordena e monitora os projetos que são desenvolvidos nas unidades regionais” (SESC, 2014).

Foi também a partir dele que este trabalho se orientou e constitui seu *corpus*, analisando sua política geral para o cinema como síntese das proposições de formação cinematográfica do SESC ao longo do país. Na impossibilidade de abraçar a multiplicidade das particularidades regionais, suas diretrizes compuseram o recorte necessário ao entendimento do caráter político-cultural no qual as práticas com o cinema se inscrevem. Suas implicações como ação sistemática de formação consideram tanto a dinâmica entre agentes e instituições distintas no desenvolvimento dessas práticas quanto a estruturação de sua política de mediação cultural.

2.4. A política de cinema do SESC

Por se tratar de uma extensa rede de atividades cinematográficas, difundidas em âmbito nacional, foi preciso delinear como este cinema é visto sob a ótica institucional do SESC e atentar para seu enquadramento como objeto de política, ou seja, perceber qual seu conceito e onde se inscrevem seus modelos operacionais. Com base nos documentos da entidade (modelos de atividades, normatizações e outras orientações específicas oriundas do seu Departamento Nacional), este cinema é formalmente tratado como uma *modalidade* estruturada nas atividades do seu Programa de Cultura¹⁷, vinculada a uma rede de atendimentos¹⁸ e espaços de formação cultural de característica educativa e de acessibilidade, como informa brevemente sua descrição no site geral¹⁹ da entidade:

O Sesc promove mostras, festas e exibições de filmes com objetivo de multiplicar a cultura audiovisual dos brasileiros. Em alguns estados, o Sesc possui salas exclusivas e promove exibições de obras

¹⁷ Fazem parte do Programa Cultura as áreas de Artes Plásticas, Biblioteca, Cinema, Literatura, Artes Cênicas e Música.

¹⁸ O atendimento é a unidade básica da contabilidade de todas as realizações do SESC e cada Programa tem regras específicas de contagem, expressas em mapas estatísticos. Um atendimento não significa necessariamente uma pessoa por atividade, mas a quantidade de vezes em que esta mesma pessoa foi atendida em uma ou mais ações em um dado período distinto.

¹⁹ Por ser uma organização distribuída por Departamentos e Unidades Operacionais, todos os estados mantêm um sítio de internet próprio com informações da sua atuação regional, cabendo ao domínio www.sesc.com.br as informações gerais da instituição, a partir do seu Departamento Nacional.

que não estão no circuito comercial. [...] A entidade compreende a importância da área e de seus produtos como objetos de descoberta que são capazes de alcançar grandes públicos. Por isso, permite que grandes obras cinematográficas cheguem ao público de menor renda, permitindo vivências múltiplas e estimulando o imaginário da sociedade contemporânea (SESC, 2014b).

Voltada *primordialmente* para o atendimento aos trabalhadores do comércio – mas não restrito a estes – essa política institucional foi estruturada por um trabalho de formação cuja visão era (e ainda é) criar competências específicas para o consumo cinematográfico num público extenso e diversificado, classificado como de “baixa renda”. Estimulado a apreciar e usufruir o chamado filme “qualificado”, ou “de arte”, este público passa a ter acesso a um cinema enquadrado textualmente pela entidade como “um privilégio das camadas sociais de maior renda” onde a classe popular é “privada de desfrutar a sétima arte” (SESC, 2007, p. 9).

Historicamente essas programações começam de forma sistemática na década de 1970, atreladas a atividades pedagógicas, com sessões acompanhadas de palestras, debates e cursos, estabelecendo, em muitos momentos, diálogos diretos entre realizadores e públicos. Na década seguinte, o SESC teria como carro-chefe dessa ação no Brasil o projeto *Filmoteca* (1981) com o objetivo de ampliar a formação de plateias para o cinema nacional, projetando curtas e longas-metragens filmados em películas de 16mm. Foi neste mesmo período que sua programação se tornou o mais importante circuito de exibição do país, fazendo circular produções do acervo da Embrafilme, além de obras oriundas de consulados de variados países, cedidas para apresentação nas Unidades do SESC e/ou em instituições culturais locais que dispunham de espaços para projeção. No total, as parcerias estabelecidas para o projeto *Filmoteca*, em consonância com os Departamentos Regionais da entidade, possibilitaram a exibição de 505 filmes (formalmente adquiridos) para cerca de 210 mil pessoas, em 17 estados²⁰, fazendo circular uma pluralidade de títulos e autores em localidades que, pelos mais variados motivos, dificilmente poderiam assistir a eles (Idem, p. 7-8).

Entre o final dos anos 1980 e início dos anos 2000, o cinema brasileiro foi marcado por uma profunda crise no mercado (com ápice no início dos anos 1990, no período Collor de Mello), atingindo toda a cadeia produtiva do filme nacional. O processo de fechamento dos cinemas de rua deslocara quase toda a programação para os

²⁰ Números que não consideram a disponibilização de filmes para locação, outra atividade possibilitada pelo projeto.

multiplexes, cujos espaços eram predominantemente hollywoodianos (ORICCHIO, 2003, p. 25). Para o SESC, este período de crise é comprometido também por outros fatores correlatos, como a inviabilidade técnica do formato 16mm para exibição, o fim da Embrafilme como distribuidora de produções nacionais e a entrada da era do VHS no consumo massivo de filmes. Em resposta a este novo cenário, propõe-se o projeto *A Escola Vai ao Cinema* (2001), que passaria a ocupar o lugar do Filmoteca como sua principal ação em âmbito nacional.

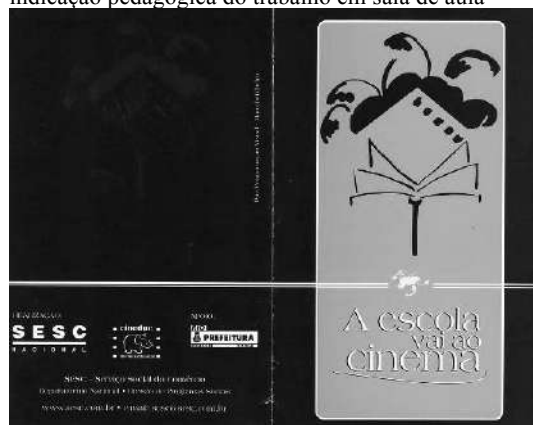
A proposta tinha por objetivo ampliar a ação para espaços sistemáticos de educação formal, diversificando o olhar do público para o cinema, ainda que deslocando-o para a centralidade da perspectiva pedagógica. Executada em convênio com o *Cineduc (cinema e educação)*²¹, a ação representava a preocupação com a difusão qualitativa do cinema nos currículos escolares, atendendo à formação tanto de professores quanto de alunos, com sugestões de aproveitamento do filme em sala de aula.

Figura 5 - As oficinas do *A Escola Vai ao Cinema* contemplavam a formação de professores e alunos na linguagem audiovisual



Fonte: Acervo SESC/Cineduc

Figura 6 - Capa do prospecto que acompanhava o catálogo de filmes, constando ficha sobre as obras e indicação pedagógica do trabalho em sala de aula



Fonte: impresso / acervo SESC (Vitória da Conquista)

Com o fim do projeto em 2008, o Departamento Nacional do SESC dedicou-se paulatinamente ao processo cada vez mais especializado de licenciamento para viabilização de filmes para as diversas mostras temáticas e demais ações de exibição no

²¹ Segundo o site oficial da instituição, o *Cineduc - Cinema e Educação* é uma instituição do terceiro setor que iniciou suas atividades em 1970, com a preocupação de dar às crianças e jovens a possibilidade de conhecer os elementos da linguagem cinematográfica, usados pelos cineastas para realizar suas obras. Ao longo dos anos vem desenvolvendo uma metodologia de ensino e sensibilização, baseada em estudos teóricos e pensamento filosófico, criando técnicas de dinamização e materiais didáticos.

Brasil. Este provisionamento passou a ser o eixo da política de cinema da entidade, como uma ação em si mesma, nomeada institucionalmente como CineSESC²².

Historiado esse percurso, é preciso assinalar que, nos diversos documentos orientadores, publicações, procedimentos, relatórios e informações institucionais consultados não há uma definição textual clara sobre o que venha a ser efetivamente a política para o cinema do SESC. Em relato, Nádia Moreno Rodrigues²³, Assessora de Cinema do Departamento Nacional, informa que, ao ingressar no SESC, em 2004, não encontrou nenhum documento interno que lhe direcionasse sobre a maneira de trabalhar com o cinema na instituição, apenas vagas referências em antigos relatórios técnicos de viagem e registros de campo. No entanto, assim como ela, tomei por parâmetros as informações contidas nestes documentos para traçar suas linhas gerais.

Suas diretrizes se situam em torno das ideias da cultura como direito, seja ela material ou imaterial; da facilitação do acesso a bens culturais diversificados; e da educação, tomada nas relações e práticas sociais, realizada de forma contínua e regular. Tais conceitos visam, em última instância, possibilitar o desenvolvimento das sensibilidades de seu público. Tomando por base sua estrutura organizacional e, sobretudo, a expressão de suas práticas, pode-se considerar então, que a política de cinema do SESC é o conjunto das ações institucionais articuladas e gerenciadas em primeiro plano pelo seu Departamento Nacional, seguida pelas iniciativas realizadas pelos seus Departamentos Regionais, visando à formação de públicos para um cinema diverso nos processos de mediação cultural em espaços de lazer e tempo livre. Seu modelo operacional, sob esses preceitos, é constituído em torno de três eixos fundamentais²⁴, cujos objetivos visam atender: 1) ao extenso contingente de comerciários, seus dependentes e também a comunidades ligadas direta e/ou indiretamente a estes; 2) à proposta fundamental de manter-se como um lugar de formação qualitativa para o cinema de arte, primando pelo desenvolvimento artístico cultural dos espectadores e; 3) estabelecer espaços e ambiências adequadas para a

²² Apenas para efeito de diferenciação, a grafia *CineSESC*, com o sufixo da instituição em maiúsculo, será usado a partir daqui apenas para designar o projeto geral de cinema do SESC DN em distinção ao *CineSesc*, Unidade especializada do SESC São Paulo.

²³ Depoimento prestado a esta pesquisa em 19/09/2012.

²⁴ Tomando por base os *Modelos de Atividade Cinema* (módulos de Programação e Instalação de Salas de Exibição) e relatórios de gestão, apreendi resumidamente os principais critérios operacionais aos quais a política de cinema do SESC deve atender. Esses critérios, dispersos nos documentos, são recorrentes e aparecem ao longo dos métodos de trabalho, na descrição e nas finalidades das atividades.

fruição e reflexão para e sobre a sétima arte, tanto por meio de ações realizadas diretamente pela instituição, quanto pelo estabelecimento de parcerias (SESC, 2007; 2008; 2009; 2011; 2012).

Cabe ressaltar que a prioridade em formar públicos nos estratos mais populares da realidade brasileira não excetua nesses espaços a circulação de pessoas das classes média e alta em suas atividades, sobretudo por propiciar uma programação ampla e diversificada, pouco consumida nos circuitos comerciais e menos propícia ao entretenimento imediato de grandes plateias. Neste sentido, esta política traz consigo uma proposição de efeito dúbio: a oferta do filme de arte tende a segmentar o público para aqueles que já têm por hábito consumi-lo (cinéfilos, estudantes, artistas etc.) ao tempo em que, pelos mesmos motivos que atrai uns, cria resistências naqueles a que se propõe atingir. Esse relativo contrassenso é o desafio constante da continuidade do projeto, ou seja, a busca por vencer o constrangimento frente à arte cinematográfica mais diversa, possibilitando nesse processo, o estímulo às sensibilidades e à reflexão. Por manter um suporte de investimentos estável, sem a preocupação com o lucro nos serviços oferecidos, a proposta garante, com sua regularidade e abrangência, toda a estrutura disponível que visa oferecer, pelo trânsito e fruição nesses espaços, meios atrativos para essa ação mediativa.

Em entrevista²⁵, Nádia Moreno considera essa perspectiva:

Se as pessoas só têm acesso a um determinado modelo, a um determinado formato – isso do ponto de vista do mercado – pra você conseguir que elas se interessem em ver outras coisas e essas outras coisas passem a ocupar espaço no mercado que esse público vai responder é preciso mostrar que existem outras coisas e que essas outras coisas são interessantes. Grosso modo falando, se está formando público nesse aspecto. Se você pega o outro lado da questão do cinema, da relação com o lúdico do filme, do prazer de assistir o filme, [...] quando você consegue um ambiente de cinema, porque a pessoa se desliga de tudo e entra na história, é uma experiência sensorial. E os conteúdos, por mais crítica que a pessoa seja existe toda uma relação que também é psíquica, que também passa pela questão de visões de mundo, de conceitos, de opiniões que estão sendo incorporadas. [...] Então, você trabalhar com as pessoas numa perspectiva que elas conheçam outras formas de ver o mundo, outras formas de valores com relação às questões do mundo, do próprio consumo, outras formas de pensar – desde o que comprar até as relações humanas (as questões de gênero, todas as questões) – elas também tem aí um forte lugar no trabalho do SESC pela perspectiva de transformação social, de desenvolvimento, acaba num ciclo que pega todas as esferas, acaba chegando no mercado também. E se a

²⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

pessoa começa a gostar do cinema, e do cinema diferente, ela vai noutro lugar buscar também o outro cinema. Ela vai querer assistir outras coisas.

Objetivamente, tanto por consulta a documentos quanto no cômputo das informações colhidas em depoimentos²⁶ foi possível elencar os principais critérios que correspondem à curadoria geral para seleção desses filmes²⁷, embora, como já havia afirmado anteriormente, pouco se encontre textualmente tais descrições juntas. São eles: filmes originários de várias nacionalidades e culturas; obras de destaque pelas perspectivas estéticas e narrativas, fora do padrão industrial da “boa história”, com começo, meio e final (normalmente feliz); produções ligadas à história clássica do cinema, aos seus principais movimentos ou às mais recentes tendências do filme contemporâneo; filmes que deem a conhecer novos e/ou antigos atores, diretores e demais realizadores; que não sejam prioritariamente produções de grandes bilheterias (ao menos, por um período recente), mas caso sejam, que tragam algum tema relevante; e sobretudo, filmes que propiciem, no contato com o seu potencial de diversidade, espaços para reflexão mais aprofundada sobre o cinema e seus desdobramentos na interpretação da vida comum.

De maneira abrangente, essa curadoria cinematográfica se pauta em valores mais culturais que comerciais²⁸, como mecanismos de mediação/formação de públicos para esse cinema específico.

Para poder discorrer sobre a lógica e a organicidade desse processo de mediação, reporteime a dois dos principais eixos da instituição, a *educação* e a *cultura*, como auxílio para compreender não apenas a estruturação da política em si mesma, mas a maneira como, no contingenciamento de um fluxo complexo de transformações sócio-históricas da realidade brasileira, o trabalho de formação sociocultural, particularmente àqueles voltados para os estratos mais populares, foram pensados, discutidos e executados na e pela entidade. Tomadas como categorias, postuladas no centro da

²⁶ Informações colhidas junto aos assessores de cinema do Departamento Nacional, Nádia Moreno e Marco Fialho, no Rio de Janeiro; em São Paulo com Rodrigo Gerace e Talita Rebizzi, pelo DR-SP, junto às curadoras do CineSesc Simone Yunes e Graziella Marcheti e ao diretor do espaço, Gilson Packer.

²⁷ As obras selecionadas para a programação são elencadas entre os chamados filmes de arte, em diferenciação àquelas categorizadas como filmes comerciais. Dado o caráter mais operacional da política cinematográfica da instituição analisada nessa primeira estrutura da dissertação, uma discussão mais aprofundada acerca da conceituação e consequente segmentação desses filmes foi deslocada para a segunda parte do texto, onde os critérios de seleção puderam ser mais bem articulados à memória da política e melhor relacionados aos saberes e fazeres aprendizados ao largo dos anos.

²⁸ Embora não se possa separar as duas dimensões, a mercadológica/industrial e a simbólica, tais critérios, na medida objetiva da determinação e normatização da política, são de ordem essencialmente operacional.

missão do SESC, foi possível perceber como elas foram trabalhadas nas suas diretrizes e frequentemente registradas com ênfase em importantes trabalhos técnicos internos de análise institucional²⁹ (STEPANSKY; GIANI, 1978; STEPANSKY; VELLOSO, 1979). A partir dos anos 1980, as relações interdependentes que se formaram em torno dessas duas categorias, agenciadas especialmente por pessoas estrategicamente posicionadas no seu quadro técnico e político, atuando para difundir práticas de perfis mais culturais, passaram a expressar as maneiras de percepção de mundo que moldaram as formas de atuação institucional sobre os quais a política de difusão do cinema se tornou uma proposição cultural sólida na instituição.

Na perspectiva da estruturação de uma formação ampla, onde também se firmaram, de forma mais específica, as premissas para o trabalho com o cinema, o destaque da primeira categoria viabilizou a compreensão mais geral dos valores institucionais em questão: a educação enquanto um elemento amplo que atravessa toda a trajetória do SESC, estabelecendo os conceitos lógico-funcionais do seu desenvolvimento e sobre o qual se assentou a natureza de todas as demais atividades. Ela se manifesta no cerne das ações formativas para as massas trabalhadoras, tanto na dimensão mais assistencial (saúde, desenvolvimento físico) quanto naquelas dedicadas ao tempo livre. A cultura, por sua vez, num âmbito mais delineado, configura um tema central e um marco operacional para o trabalho do SESC nas últimas décadas, tornando possíveis discussões em âmbito interno e externo à instituição para o incremento de ações de formação audiovisuais mais reflexivas que recreativas. Essas duas categorias recobrem as orientações centrais que a entidade constituiu ao longo da sua história, no desenvolvimento da sua *expertise*, combinando formas de organização e planejamento, moldando engrenagens para sua política cinematográfica na esteira das indústrias da cultura e da comunicação de massa. Nesse sentido, o trabalho institucional do SESC com o cinema foi pensado neste estudo também como um lugar do qual provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural.

Martín-Barbero, em sua obra de 1987, *Dos meios às mediações*, trouxe uma importante contribuição para pensar processos como esse, ao deslocar o estudo dos

²⁹ Foram disponibilizados à pesquisa pela Seção de Documentação da Divisão de Planejamento e Desenvolvimento do Departamento Nacional do SESC, trabalhos internos do projeto *Sistema SESC – uma análise histórico-institucional*, intitulados: *Origens e Criação do Serviço Social do Comércio*, de 1979; *Texto Base sobre a história do SESC*, de 1979; e outros trabalhos de pesquisa que integram o acervo da Seção: *A Organização do SESC: contextualização histórica e filosófica*, de 1999; e *A Assistência Social em busca do seu contexto histórico*, de 2003.

meios de comunicação em si para seu entorno, ou seja, para as mediações. Para ele, o receptor, cercado de toda a sua bagagem cultural, mantém uma relação ativa com as mensagens, fazendo com que o processo comunicacional, para ser mais bem compreendido, deva ser analisado num mais amplo espectro. A recepção, nesse sentido, é sempre mediada por práticas cotidianas que estão inseridas no contexto cultural e social do sujeito receptor. Segundo Martín-Barbero, a cultura, na sua natureza comunicativa - entendida como um processo produtor de significados e não de mera circulação de informações - traz consigo outro papel para o receptor, não mais “um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 287), para o qual a recepção é um momento de consumo cultural, envolta por processos de comunicação e recepção dos bens simbólicos; ela é parte de um processo de produção de sentido através das mediações.

Sob esse olhar, no decorrer do trabalho, foi possível observar que os modos como são realizadas essas mediações no SESC – especialmente seus modelos de abordagem – se cercam de uma preocupação efetiva em usar a sétima arte como uma forma de educação sistêmica, que busca sempre o desenvolvimento de um diálogo com a competência cultural do seu público, competência essa entendida como a bagagem cultural que o indivíduo carrega ao longo da vida, estimulando-a.

Danilo Santos de Miranda, diretor da maior representação regional da entidade no Brasil, o SESC São Paulo, atenta para chamar esse tratamento de uma “formação integral do indivíduo”, ou seja, o uso da educação, e, sobretudo, da cultura como impulsionador dos potenciais do desenvolvimento humano³⁰.

Independente se é uma ferramenta de protagonismo, de transformação social, de valorização, de inserção ou de inclusão. Independente de tudo isso, a cultura em si mesma é um valor. Por que ela representa todo o acúmulo e conhecimento da capacidade humana de criar, inventar e fazer. E, de modo geral, podemos classificar como o ponto mais elevado da cultura em si mesma, as artes, que trabalham com o simbólico, a imaginação e a fantasia. É algo que não é material, que não é necessariamente resultado de uma ação física resolvida ou que tem resultado material propriamente dito. É um valor em si mesmo no sentido da humanização, da valorização do ser humano, do seu valor civilizatório. Transforma o ser humano, mas do ponto de vista da sua essência. Então, quando falo da cultura como um valor em si mesmo, eu quero dizer que independente do estágio social, econômico, político, de inclusão e de exclusão que uma sociedade eventualmente possa ter, a cultura enquanto tal, ela tem um valor, ela está lá, situada de maneira absolutamente especial ali dentro. Isso, na prática,

³⁰ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/08/2014.

significa que cultura é importante pra pobre, pra rico, pra mais ou menos, porque ela tem esse caráter de transmitir um conteúdo civilizatório, que vem do acúmulo da experiência da sociedade³¹.

Práticas culturais como o cinema, desta forma, são objetos importantes para a produção de conhecimento, ao tornar possível demonstrar que “hábitos e gostos culturais são um dos aspectos da estratificação social, estando, em alguma medida, relacionados a configurações de classes e grupos sociais específicos”. Enquanto objeto de políticas públicas e/ou institucionais são “entendidas cada vez mais como catalisadoras de processos cognitivos, e, portanto, são também reconhecidas como ferramentas de atuação na área da educação” (OLIVEIRA, 2009. p.123).

Neste mesmo caminho, o SESC se apropriou e fortaleceu nas últimas décadas sua concepção educacional/cultural num caráter inclusivo³² em que o consumo cinematográfico é mediado por um processo de fruição mais amplo, voltado, segundo seu discurso institucional, “à valorização da diversidade cultural como condição para a cidadania; à democratização de formas artísticas e de acesso do público” (MIRANDA, 2005, p. 157). Para tanto, suas ações de cinema são associadas a ambiências em que circulam, ao mesmo tempo, diversas outras artes, integradas a um leque de atividades que ocorrem especialmente em espaços de lazer. Esse caráter permanente de educação culturalmente integrada aparece sistematizado até mesmo nos mapas estatísticos³³ do SESC, onde a classificação interna do cinema é ancorada entre duas atividades do Programa de Cultura, o *Desenvolvimento Artístico e Cultural* e as *Apresentações Artísticas*. Ou seja, mesmo em termos formais/operacionais o cinema não é pensado isoladamente, sendo computado juntamente com as demais modalidades³⁴ das duas atividades do Programa na perspectiva de uma formação articulada inclusive na contagem dos atendimentos.

³¹ Entrevista concedida ao Blog Acesso em 15/03/07.

³² O termo faz parte dos conceitos de trabalho da instituição, principalmente no que se refere à ideia de acesso a bens culturais oferecidos nos seus variados serviços.

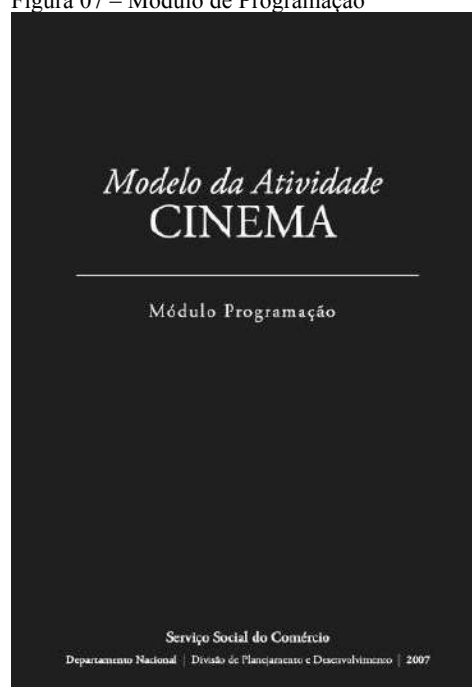
³³ Os mapas estatísticos são documentos internos de registro que justificam na prática todo o investimento da instituição. Ficam a cargo de cada Unidade Operacional do SESC e são responsáveis por computar a totalidade dos atendimentos realizados por programas, atividades e modalidades. Os mapas são preenchidos mensalmente e repassados aos Departamentos Regionais e Conselhos para controle fiscal da relação orçamento/execução, contabilizando as informações gerais. Estas informações são subsequentemente repassadas ao Departamento Nacional e ao Conselho Nacional para acompanhamento, gerenciamento, análise de desempenho e prestação de contas ao Tribunal de Contas da União.

³⁴ São também consideradas modalidades *Artes Plásticas, Biblioteca, Literatura, Teatro, Dança e Música*.

O formato de execução da modalidade se evidencia, sobretudo, ao observarmos o seu funcionamento nas Unidades do SESC³⁵: a oferta da programação de cinema ocorre, quase sempre, nos mesmos espaços onde acontecem - simultaneamente ou em horários distintos - outras atividades dos seus diversos programas, permitindo à/ao clientela/público escolher os diversos serviços disponíveis e deles usufruir. As sessões procuram ser organizadas em espaços adequados a uma experiência de exibição de cinema completa, com "tela grande, em sala escura e sem interferência de luz e/ou ruído exterior que possa desviar a atenção do espectador e, portanto, romper sua conexão como o universo efêmero e virtual constituído num filme" (SESC, 2007, p. 9).

Os cuidados especializados com as atividades somente foram possíveis sob uma preocupação particular com seu formato clássico de exibição, consolidado, através dos anos, garantindo a primazia na qualidade técnica e de conteúdos. Para garantir essa forma, foram publicados e distribuídos internamente, exclusivamente para o trabalho com o cinema, dois documentos orientadores de execução da modalidade em todo o país; são chamados de *Modelos de Atividade Cinema* e estão divididos em módulos de *Programação* e *Instalação de Salas de Exibição*.

Figura 07 – Módulo de Programação



Fonte: SESC DN

Os dois textos discorrem sobre normatizações técnicas, programação, relação com a cadeia do mercado de exibição, licenciamento de filmes e os formatos de ação que o SESC realiza incluindo suas mostras, núcleos de cinema, festivais, cursos e concursos. Prioriza a qualidade, a diversificação e a regularidade como itens fundamentais da programação, valorizando o produto audiovisual local³⁶, que não

³⁵ O funcionamento básico da grande maioria das Unidades Operacionais do SESC conta com atividades variadas ocorrendo simultaneamente nos diversos espaços de lazer. É possível à sua clientela escolher em seu tempo livre pela unidade ler um livro, desfrutar da piscina, praticar esporte, dançar ou ir a uma sessão de cinema, tudo numa única estrutura organizada.

³⁶ O que o SESC chama de produto audiovisual local, inclui desde o filme produzido de forma independente, que não encontra espaço no grande circuito comercial, mas também outras produções oriundas das próprias realizações da instituição, fruto dos seus cursos, oficinas, núcleos de cinema e outras atividades especializadas. Entre esses produtos estão curtas-metragens e roteiros, muitos deles, pela qualidade técnica e proposição criativa, acabam posteriormente sendo absorvidos pelo mercado nacional.

encontra espaço no mercado exibidor, buscando fomentá-lo como uma forma de “estimular a expressão brasileira em sua totalidade” (SESC, 2007; p. 11).

A documentação atém-se ainda, muito especialmente, às especificidades da sua clientela. Reconhece a abordagem a dois perfis diferentes de plateia: o primeiro deles, o *Público Geral*, é formado pelo espectador que vai ao cinema com o objetivo imediato do entretenimento. Embora seu interesse seja o da fruição, ele é numericamente maior e compõe a grande parcela dos contemplados pela programação. É identificado como o usuário comum, com perfil de pouco acesso a outras formas de construção do discurso cinematográfico, acostumado a uma única estrutura narrativa, padronizada, que ao longo dos anos foi enormemente massificada. O segundo perfil, o *Público Específico*, é detalhado no documento como aquele que busca o aprofundamento no conteúdo e na estética em filmes que lhe contribuam na perspectiva de agregar valores, discussões e reflexão crítica, que o estimule no seu desenvolvimento e aprimore seu olhar. Este último apresenta diferentes níveis de interesse e é identificado entre estudantes universitários, profissionais de comunicação, cinéfilos, críticos de cinema, dentre outros formadores de opinião e apreciadores da sétima arte (Idem, p.10).

Por abordar efetivamente o filme de arte como centro da sua programação, com temas históricos, políticos, sociais e olhares sobre as mais diversas culturas do mundo, muitas vezes direcionados para faixas etárias distintas (MONTEIRO; ALDIGHERI, 2014, p. 11), a dinâmica dessas atividades tem um caráter reconhecidamente segmentado, para qualquer que seja o seu perfil de público. Em depoimento a esta pesquisa, Nádía Moreno³⁷ afirma que

o sucesso estrondoso de determinada atividade de cinema do SESC não significa necessariamente um sucesso. Pode ser que esteja ocorrendo outra coisa - filmes *blockbuster*, por exemplo -, porque não é perfil da atividade ter muitos públicos, mas sim regularidade computada em ações contínuas.

Muito embora se reconheça que a modalidade, na forma como é executada, não seja uma atividade enquadrada num modelo hegemônico de consumo voltado para grandes públicos, é efetivamente para esses mesmos públicos que essa programação é pensada e realizada, mantendo-se no equilíbrio entre a demanda de público e a diretriz da educação cultural. A ideia de consumo qualificado - no formato e no conteúdo - é

³⁷ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

parte importante do discurso que solidifica a política. Na década de 1980, a popularização do videocassete ajudou a mudar esse modelo de consumo, retirando públicos das salas de cinema. No entanto, esse “desvio” para ambientes mais privados, menos socializáveis, em contraponto aos valores educativos da instituição, trouxe outros desafios, como reforça a Gerente de Cultura do DN, Marcia Costa Rodrigues Leite³⁸:

A gente veio pra cá com o compromisso [de estabelecer essa política]. O VHS foi um desserviço porque trouxe um cinema doméstico, caseiro, de fácil acesso, que foi bom, mas por outro lado esvaziou o *glamour* do cinema. As pessoas começaram a achar que qualquer cinema em casa dava conta [educativamente]. A gente está recuperando isso um pouco dentro do próprio SESC.

Embora não fosse mais possível trabalhar com exibição em película, nem tivesse, num primeiro momento, se adequado às facilidades de usos do VHS³⁹, depois de repensadas as normas de trabalho, sua política estabeleceu uma relação bem articulada de licenciamento de filmes em suporte digital para exibição pública em espaços adequados, onde, ainda segundo a gerente, “o DVD tem resolvido, porque é um suporte com preço razoável [...]; a gente adquire os filmes por um preço acessível e distribui. E tem funcionado bem”⁴⁰.

O cinema para o SESC, desse modo, é sempre conceitualizado em torno de uma prática social de consumo e fruição coletiva, lugar de sociabilidades e aprendizados. Por isso, a instituição também estimula parcerias, somando esforços para realizar seus objetivos. Do ponto de vista funcional, estas parcerias são responsáveis por outro braço importante da inserção das suas políticas de cinema: feitas para atingir os segmentos sociais mais diversos, a articulação entre a entidade e outros órgãos públicos e/ou privados visa aumentar a extensão de cada realização e, sobretudo, agregar públicos para o filme de arte.

Nesse sentido, o que o SESC propõe de forma articulada, enquanto processo de mediação para um consumo cinematográfico voltado para a criação de competências

³⁸ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

³⁹ Segundo o histórico constante nos seus documentos oficiais, o ponto chave no estrangulamento da programação de cinema do SESC na década de 1980 foi a exibição improvisada do VHS em atendimento a uma necessidade imediata, mas sem critérios e normas estabelecidas por órgãos e leis de regulamentação do mercado exibidor. O uso inadequado do vídeo em alguns estados culminou no fechamento de salas e na queda da qualidade no padrão de imagem e som, fazendo com que o SESC repensasse sua política.

⁴⁰ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

reflexivas sobre a arte, torna relevante lembrar brevemente certos aspectos do debate em torno justamente do problema do consumo da arte em relação à chamada cultura de massas.

Em dois livros, a *Dialética do esclarecimento*⁴¹, de 1947, e a *Teoria estética*, publicada postumamente em 1970, o alemão Theodor Adorno posiciona-se, de modo bastante pessimista, sobre o lugar da obra de arte no mundo moderno, para o qual esta “cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida” (ADORNO, 1970, p. 27). Sua perspectiva é a de que a arte é limitada à condição de mercadoria pela indústria cultural: uma vez adaptada ao consumo em larga escala, o próprio sistema industrial forja um receptor para seu consumo. Ao apoderar-se das ideias de “arte superior” e “arte inferior”, essa indústria cultural lhes retira o sentido original, buscando tornar a primeira mais acessível e última mais limpa - com um tratamento mais aceitável – extraíndo-lhes “através de sua domesticação civilizadora o elemento de natureza resistente e rude”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26).

Em consideração contrária a essa visão negativista, Renato Ortiz observa que a "padronização e diferença são faces de um mesmo fenômeno":

Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras. O *pattern* da civilização mundial envolve padronização e segmentação, global e local, manifestando um processo cultural complexo e abrangente. Ele produz diferenças no interior de um mesmo patamar de cultura. Talvez fosse o caso de abandonarmos definitivamente a noção de homogeneização, fartamente utilizada nas discussões sobre a sociedade de massa. A ideia de nivelamento cultural parece ser mais adequada. Ela nos permite apreender o processo de convergência dos hábitos culturais, mas preservando as diferenças entre os diversos níveis de vida (ORTIZ, 1994, p. 181).

Nessa mesma linha, seguem também as considerações de Martín-Barbero sobre Walter Benjamin, autor do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, onde o teórico considera que Benjamin, contrapondo Adorno, “foi o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social”, nos quais “pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72).

⁴¹ Livro escrito e publicado em parceria com Max Horkheimer.

Assim, se para Adorno e Horkheimer o cinema é o expoente máximo da degradação do receptor e o filme “não deixa à fantasia nem ao pensar dos espectadores dimensão alguma na qual possam mover-se por sua própria conta” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 122), para Benjamin, focado na ideia de um progresso técnico, o valor da arte é buscado nos potenciais da percepção e do uso, este mesmo “cinema corresponde a modificações de longo alcance no aparelho perceptivo, modificações hoje vivenciadas na escala de existência privada por qualquer transeunte no tráfego de uma grande urbe” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 75).

Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica abre uma brecha ao liquidar com as formas tradicionais de arte e comunicação restritas a uma elite privilegiada. Embora ciente da força do capitalismo em utilizar as novas técnicas em favor de sua reprodução, reconhece, mesmo sob a lógica do jogo capitalista, que esse cinema, “em certos casos particulares, possa ir ainda mais longe e venha a favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, quiçá do próprio princípio da propriedade” (BENJAMIN, 1983, p.18).

Isso nos faz voltar à reflexão sobre como o SESC atua, em especial com as classes de baixa renda. Percebe-se, nesta política, um movimento de força diversa, revelando o que citei em Ortiz como sendo “faces de um mesmo fenômeno” na convergência dos hábitos culturais (ORTIZ, 1994, p. 181): o SESC dispõe do cinema, um produto industrial voltado hegemonicamente para as massas, moldando-o pedagogicamente numa programação voltada para um amplo acesso a um segmento de filme é tradicionalmente considerado “privilégio das camadas sociais de maior renda”. Para tanto, utiliza-se da mediação cultural na constituição de ações que possibilitem, na experiência social, educar as massas (transformações do *sensorium* dos modos de percepção) para o consumo de uma arte normalmente acessível apenas ao universo das elites.

O deslocamento de um consumo de massas⁴² para um consumo de um segmento de elite, e este tratado novamente como um consumo voltado para as massas é o ponto objetivo da lógica cultural inclusiva do SESC. Ele é revestido da ideia de qualidade e excelência – referência nos padrões de comportamento, estéticas e consumo das classes produtoras – e se manifesta não apenas no cinema, mas atravessa toda a instituição nos propósitos dos seus programas e projetos.

⁴² Entendendo o cinema como um produto industrial e, portanto, voltado para um mercado de grandes públicos.

Mesmo privilegiando conceitualmente um recorte de conteúdos bastante específico numa programação que não visa necessariamente a grandes quantidades de público nas sessões, na prática, essas ações de exibição regulares e contínuas cumprem também os objetivos sociais e de referência do SESC (como retorno ao investimento público), pontuando efetivamente a participação anual de dezenas de milhares de pessoas⁴³ nas suas atividades de cinema pelo Brasil, conforme indicam os documentos de acompanhamento e gestão da modalidade.

Na pesquisa, o acesso às informações de ordem executiva esclareceu outras nuances da política; contribuíram para avançar sobre o volume de investimentos historicamente direcionados para essas práticas e, na sua lógica interna, ajudou a desvelar muitos dos indícios da sua dinâmica operacional, tema que trato mais detidamente no próximo tópico.

2.4.1. Estruturas, articulações e investimentos no cinema

Para que toda essa política cinematográfica possa ocorrer, é necessário um considerável aporte econômico. A mobilização de capital para todos os programas do SESC é complexa devido aos fatores específicos da sua constituição. Em linhas gerais, o repasse de recursos que assegura sua estrutura é basicamente proporcional ao que se arrecada por estado, o que, entre outros aspectos, garante o alto grau de autonomia de cada Administração Regional. No entanto, sendo um organismo federativo, seu sistema orçamentário precisa dar sustentação a ações de âmbito nacional com recursos tanto regionais quanto oriundos de uma distribuição percentual do orçamento geral do SESC⁴⁴, equilibrando e subsidiando a execução de Programas e Projetos entre estados

⁴³ As ações de cinema do SESC são computadas como atividades de *Desenvolvimento Artístico e Cultural e Apresentações Artísticas*, a depender do enfoque e objetivo dado à ação. Nessas classificações são computadas por arte específica todas as participações de público em cada uma das modalidades do segmento. Na somatória dos dados disponibilizados, no entanto, não é possível distinguir especificamente a quantidade de atendimentos somente para a modalidade cinema (essas informações específicas não são disponibilizadas). Dados do Relatório Geral do SESC DN de 2012 computam 34.449.132 atendimentos somente na área de *Apresentações Artísticas* e 4.594.520 atendimentos em *Desenvolvimento Artístico e Cultural* em todo o Brasil, perfazendo um total de 39.043.652 dos 51.911.050 atendimentos registrados no Programa de Cultura do SESC. Apesar de não se poder separá-la, a modalidade Cinema conta com um dos percentuais mais significativos desse montante, junto com a Música.

⁴⁴ Segundo o Relatório de Gestão do SESC, as despesas orçamentárias em 2012 foram de R\$ 3.849.272.141,91. Esta é uma cifra correspondente a somatória de todas as receitas arrecadadas no ano, mas sua distribuição depende da proporcionalidade por Administração Regional, mais o montante de recursos destinados a projeto nacionalmente implantados.

de maior e menor arrecadação. Esta mesma lógica funcional que se aplica para sua política de cinema.

Um projeto como o CineSESC, principal ação da modalidade e modelo institucional norteador de atividades similares, dá suporte para o desenvolvimento de ações cinematográficas variadas nos Departamentos Regionais e suas Unidades, fomentando iniciativas locais. Novamente, Marcia Rodrigues Leite⁴⁵, Gerente de Cultura do DN, em entrevista para esta pesquisa, esclarece:

Criamos quase que uma distribuidora de filmes. O CineSESC é um pouco isso, uma curadoria que a gente seleciona os filmes que vão, durante dois anos, poder ser utilizados por trezentas unidades do SESC. Não para que os estados façam só isso, mas como apoio; ele pode passar os seus filmes. Um apoio... mas dando a diretriz da instituição: são filmes que, na verdade, servem como referências para os nossos documentos normativos. Não é qualquer filme, a gente não passa um *blockbuster*; a gente passa um filme mais ligado à arte, mais conceitual, que esteja fora do circuito comercial. Então, neste sentido, a gente já indica para os regionais o que é para eles fazerem, o que não impede que façam [em acréscimo] o que quiserem.

A autonomia dos DRs possibilita o desdobramento em projetos próprios, somando realizações ao quadro geral da política de cinema. O exemplo mais notório é o do estado de São Paulo. Responsável pela maior arrecadação regional do SESC desde a sua criação em 1946 (atualmente, algo em torno de 40% do orçamento nacional)⁴⁶, em 2012, seu Departamento administrou cerca de 1,6 bilhão de reais⁴⁷, conforme informações publicadas pela Revista IstoÉ (WEIS, 2013, s/n). O SESC São Paulo segue uma forte linha de investimentos no Programa de Cultura, iniciada nos anos 1980, com a entrada de Danilo Miranda na direção do Regional. O aporte financeiro representativo permitiu particularmente a estruturação de importantes ações no setor cinematográfico, integrando-se, com bastante relevância, ao circuito alternativo de exibição brasileiro. O DR tornou-se responsável por uma programação extensa e regular de mostras, festivais, cursos de formação, publicações direcionadas e pesquisas. Foi também nele que se estruturou a única Unidade do SESC especializada na sétima arte em todo o Brasil, o

⁴⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

⁴⁶ Conforme análise dos Relatórios de Gestão do SESC entre 2009 e 2013.

⁴⁷ As atividades desenvolvidas pelo SESC-SP se tornaram referência em todo o Brasil principalmente por definir todas as suas atividades como de teor cultural e educativo, atuando efetivamente nesse sentido. Isso faz com que a imprensa (como no caso da reportagem da IstoÉ), comparem sua atuação como uma espécie de Ministério da Cultura paralelo, na oferta de atividades culturais de forma acessível, tanto em termos quantitativos quanto de recursos disponíveis para tanto.

CineSesc, localizado na Rua Augusta, nas imediações do centro nevrálgico da capital paulista.

Figura 8 – Os investimentos em atividades audiovisuais permitem ao SESC São Paulo a diversificação de projetos como o “Cinema nas Nuvens”



Fonte: Acervo SESC São Paulo

Figura 9 – O Cine Piscina é outro desdobramento de atividades que diversificam os espaços de exibição em São Paulo



Fonte: Acervo SESC São Paulo

Cada DR, a seu tempo e na realidade da sua região, desenvolve investimentos específicos em projetos cinematográficos. Ao buscar dados que melhor pudessem pontuar como são aplicados esses recursos no setor cinematográfico, recorri aos documentos oficiais disponíveis, de onde pude apreender um quadro geral:

TABELA 1 - Estados com mais de 100 mil comerciários matriculados / 2012

DDRR	TOTAL
São Paulo	1.594.170
Rio de Janeiro	955.130
Rio Grande do Sul	332.992
Ceará	234.407
Paraná	229.329
Goiás	213.220
Bahia	196.536
Distrito Federal	193.118
Santa Catarina	149.062
Minas Gerais	112.883
Total Geral no Brasil (inclusos todos os DRs): 4.854.744	

FONTE: Sistema de Dados Estatísticos 2012 – SDE (SES/GEP/DPD – DN em 12/3/2013)

* DDRR: sigla institucional para Departamentos Regionais

TABELA 2 - Atendimentos por Programas / 2012

DDRR	EDUCAÇÃO	SAÚDE	CULTURA	LAZER	ASSISTÊNCIA	TOTAL
Acre	1.058.511	592.170	347.199	1.057.119	3.146.362	6.201.361
Alagoas	452.744	838.008	314.111	639.059	19.429.566	21.673.488
Amapá	1.082.532	946.529	459.746	960.344	2.667.729	6.116.880
Amazonas	2.100.653	782.343	177.347	679.600	8.525.569	12.265.512
Bahia	1.555.595	2.837.526	1.888.392	5.598.796	20.016.032	31.896.341
Ceará	5.329.483	5.637.859	4.016.057	5.646.590	38.189.342	58.819.331
Distrito Federal	3.623.809	1.818.744	3.161.256	4.160.972	9.344.091	22.108.872
Espírito Santo	1.653.935	331.037	133.203	1.571.832	16.484.780	20.174.787
Goias	2.111.695	2.265.580	875.466	3.649.098	8.532.177	17.434.016
Maranhão	517.297	981.938	594.055	687.537	5.963.274	8.744.101
Mato Grosso	884.078	453.207	410.009	929.730	19.224.775	21.901.799
Mato Grosso do Sul	1.077.890	1.348.318	494.597	787.762	15.939.684	19.648.251
Minas Gerais	5.217.506	5.154.094	1.654.792	5.692.945	10.115.269	27.834.606
Pará	1.120.420	839.764	840.531	1.593.623	12.370.020	16.764.358
Paraíba	1.224.750	1.192.553	954.812	1.363.458	17.661.737	22.397.310
Paraná	2.311.808	3.084.737	3.257.890	5.555.185	28.859.082	43.068.702
Pernambuco	2.401.337	2.836.765	2.420.079	1.765.110	24.630.834	34.054.125
Piauí	1.516.450	1.078.690	583.328	758.962	5.289.384	9.226.814
Rio de Janeiro	411.525	867.479	2.272.172	5.435.451	19.016.287	28.002.914
Rio Grande do Norte	1.638.319	2.530.793	1.177.004	2.616.313	14.894.958	22.857.387
Rio Grande do Sul	487.644	38.570.940	2.745.609	7.312.024	37.510.386	86.626.603
Rondônia	558.137	1.128.451	201.652	753.640	2.574.923	5.216.803
Roraima	1.380.190	308.643	106.154	448.627	3.910.163	6.153.777
Santa Catarina	4.414.550	3.525.579	3.316.456	7.053.338	22.333.318	40.643.241
São Paulo	2.623.678	12.862.008	17.351.389	16.904.651	65.503.732	115.245.458
Sergipe	1.513.398	2.250.718	1.747.464	2.385.547	13.818.087	21.715.214
Tocantins	1.119.948	550.774	226.860	644.366	10.266.814	12.808.762
Escola sesc	650.468	662.242	136.926	8.979	5.646	1.464.261
Sesc pantanal	292.936	305.610	46.494	334.505	53.533	1.033.078
B R A S I L	50.331.286	96.583.099	51.911.050	86.995.163	456.277.554	742.098.152

FONTES: Sistema de Dados Estatísticos 2012 – SDE (SES/GEP/DPD – DN em 13/3/2013)

* Em negrito, grifos meus para os estados com mais de cem mil comerciantes matriculados, conforme Tabela 1

As duas tabelas anteriores dizem respeito aos resultados (em matrículas e atendimentos) da execução orçamentária geral do SESC em 2012, da ordem de R\$ 3.449.137.713,39 (três bilhões, quatrocentos e quarenta e nove milhões, cento e trinta e sete mil, setecentos e treze reais e trinta e nove centavos)⁴⁸, correspondente às receitas de contribuições do setor comercial (SESC, 2013, p. 25). No que tange aos gastos com os Programas, elas servem para ilustrar a parcela de investimentos da instituição no setor cultural, onde se assentam as atividades de cinema, embora, pela maneira como são computados, como já foi observado, esses números não especifiquem dados exclusivos da modalidade. Nas informações apresentadas, é possível perceber uma variação na relação matrículas/atendimentos⁴⁹ na coluna *Cultura* (em destaque), em

⁴⁸ No ano anterior a arrecadação foi de R\$ 3.192.810.397,28.

⁴⁹ Grosso modo, os gráficos de *Atendimentos por Programa* e *Matrículas* não se alteram sensivelmente, sem grandes impactos na curva de crescimento a cada ano, tanto nos estados quanto no cômputo total, como puderam ser observados nos relatórios de gestão de 2009 a 2011. Os dados a seguir, trazem informações gerais sobre matrículas validadas em todo o Brasil, e os atendimentos do item *Cultura* em particular do SESC-SP, selecionado como demonstrativo por ser o maior percentual da instituição.

especial nos dez estados elencados na Tabela 1, onde nem sempre o número de comerciários matriculados⁵⁰ é implicador direto na proporção do resultado dos atendimentos realizados.

Estas informações quantitativas são esclarecedoras. Em primeiro lugar, por demonstrarem efetivamente que, não obstante a considerável aplicação de capital em uma política geral que contemple a cultura (e o cinema, por conseguinte), sua estrutura federativa não é homogênea nem em termos de investimentos nem na sua execução. Em segundo, por denotarem também que elas não se realiza na razão objetiva entre arrecadação e desempenho.

De forma mais relevante, seus investimentos aparecem fortemente ligados a fatores menos matemáticos, sendo mais bem expressos no interesse regional pelo trabalho com o cinema e/ou no perfil da gestão que mobiliza recursos para certas áreas onde a cultura tem lugar de relevo. Por isso mesmo, estes aspectos mais subjetivos estão ligados particularmente aos distintos percursos sócio-históricos dos regionais e à resposta que estes deram ao debate e à reflexão sobre a cultura (proposto pelas discussões históricas do SESC em nível nacional). Desse modo, o grau de aceitação dessa demanda depende do resultado de disputas, tensões e negociações internas junto aos grupos decisórios dos DRs, principalmente, os presidentes e conselhos das Federações dos estados.

Disto pode-se deduzir, grosso modo, que uma significativa parcela do envolvimento dos Departamentos Regionais com a política para a cultura em geral, e para o cinema em particular, em alguns casos e em boa medida, pode decorrer dos percursos de formação dos seus quadros técnicos e/ou dos gestores regionais e do consecutivo grau de interesse destes pelas ambiências do cinema como espaço formativo. Em certos estados, como no caso do DR Bahia, podem ser mais atrativas a promoção de outras artes como a música ou o teatro⁵¹ que o investimento local mais efetivo no cinema. Trata-se de um processo em que pesam as trajetórias que constituem

Matrículas: 4.199.152 (em 2009); 4.160.643 (em 2010); 4.622.240 (em 2011). Atendimentos do Programa de Cultura/SP: 14.368.640 (em 2009); 12.666.821 (em 2010); 14.008.241 (em 2011).

⁵⁰ O número de comerciários efetivamente matriculados em cada estado não corresponde necessariamente ao número de comerciários contribuintes com a arrecadação do Regional, mas maior ou menor número de matrículas correspondem proximamente ao percentual de participação destes no perfil das contribuições, segundo as análises dos relatórios anuais (2009 a 2012).

⁵¹ As observações sobre o SESC Bahia, assim como outros Departamentos Regionais, à exceção do DR-SP, não foram tratadas nesta dissertação de modo direto, uma vez que o foco deste estudo é a política em seu âmbito geral. Entretanto, algumas observações sobre o DR-BA, necessárias na contextualização da pesquisa, estão descritas nas considerações ao final desta dissertação.

a visão institucional de cada DR, na inter-relação com aquilo que se determina pela política geral.

Um traço conservador na linha dirigente do SESC, sobretudo nos Conselhos diretivos, compostos por empresário do comércio, pode advir ainda hoje de características presentes em muitos representantes das referidas *classes produtoras*, conforme analisou Maria Bernadete Carvalho (2005). Essa linha conservadora, que é economicamente empreendedora – inclusive na promoção da cultura – mantém, simultaneamente, os mesmos mecanismos de subordinação dos trabalhadores àqueles que detêm o capital. No caso de instituições de ação social do Sistema S, isto significa que os mesmos representantes dessa lógica capitalista que promovem as contradições sociais são, no caso do SESC, aqueles que decidem com outras instâncias da internas da entidade (como os técnicos especializados de cada área) ações que devem servir à melhoria da qualidade de vida e desenvolvimento humano e social destes mesmos trabalhadores. Em muitos casos, como vimos até aqui, estas ações fazem às vezes do Estado, com a ressalva de que partem de uma outra diretiva, vinculada às prioridades e ao interesse do segmento comerciário.

Na tensão entre o que deve e como devem ser tratadas cada uma das ações dos seus Programas e Projetos a construção das políticas sociais do SESC tem nas discussões entre as instâncias executivas (DN) e deliberativas (Conselhos) o lugar da estruturação e organização dos mais diversos interesses, incluindo os mercadológicos, tanto no nível nacional quanto regional.

Em seu relato, Nádia Moreno⁵² faz a seguinte observação sobre determinadas conduções temáticas pensadas na instância geral da entidade para a sua política de cinema nos últimos anos:

Existe uma diretriz, isso é um posicionamento que vem da direção, eu não sei se do Conselho de Diretores [CNC] (porque também há uma reunião de Conselhos de Diretores) onde são deliberadas as questões, ou se é deliberativa da esfera do DN. Eu acredito que isso é uma discussão maior, porque eles traçam as diretrizes para o quinquênio, traçam várias questões – não me foi comunicado exatamente de onde vem essa diretriz, de que esfera diretiva vem -, mas vem da direção essa perspectiva de trabalhar com o contemporâneo, de ter o espaço privilegiado do contemporâneo. E aí sim, você tem o contemporâneo em vários sentidos, porque tem contemporâneo que é “feito agora”, o espaço e tempo, e o contemporâneo dentro da concepção de arte contemporânea como um conceito artístico e tal. Na discussão [para

⁵² Depoimento prestado a esta pesquisa em 19/09/2012.

elaboração]do Módulo de Cinema isso passou muito pela questão do contemporâneo espaço/tempo, de estar nas questões do seu tempo, na produção artística desse momento. E assim ficou definido.

Essas dinâmicas de negociações ocorre todo o tempo. Na estruturação de espaços físicos de exibição cinematográfica, por exemplo, muitos DRs ainda mantêm salas e/ou auditórios multiuso, dividindo o lugar com o teatro e a música. A gerente de cultura do SESC-DN⁵³ observa que os direcionamentos do Departamento Nacional, nos últimos anos, ensejam que as novas Unidades e/ou Centros Operacionais primem, cada vez mais, pela construção de estruturas específicas e exclusivas para a realização da modalidade cinema⁵⁴. Entretanto, esta demanda é encaminhada aos Departamentos Regionais apenas como “sugestão”, uma orientação que pode ou não ser acatada, dada a autonomia da gestão de cada estado. O entendimento de acatar ou não essa proposição é, em muitos desses casos, sintomático dessa discussão sobre os percursos da sua memória institucional para o cinema.

⁵³ Depoimento prestado a esta pesquisa em 19/09/2012.

⁵⁴ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

3. TRAJETÓRIAS SOCIAIS: MEMÓRIAS PARA UMA POLÍTICA DE CINEMA

Ao tratarmos dos percursos que levaram ao presente, ajudamos nossos contemporâneos a se orientar melhor no mundo. Ao mesmo tempo, preparamos o caminho para as gerações futuras, que, auxiliadas pelo trabalho preliminar realizado hoje, poderão adquirir um conhecimento mais amplo e mais seguro que o atual. Nossa tarefa agora é trabalhar em prol da pacificação e da unificação organizada da humanidade. Não nos deixemos intimidar por sabermos que não veremos essa tarefa progredir, na nossa época, do período experimental para o de fruição. Certamente vale a pena e faz sentido nos prepararmos para trabalhar num mundo inacabado, que se estenderá para além de nós.

Norbert Elias, (Escritos e ensaios, 2006, p. 67)

Como foi visto anteriormente, a política cinematográfica do SESC, suas estruturas, logísticas, investimentos, procedimentos e práticas se firmaram em todo o Brasil a partir das diretrizes geridas pelo seu Departamento Nacional, configurando paulatinamente uma dimensão de mediação cultural cada vez mais direcionada à fruição e educação, promovendo o cinema de arte especialmente voltado para a formação de um gosto específico nos estratos mais populares.

Para entender os caminhos que oportunizaram a essa ação institucional acumular, em seu repertório, uma série de conceitos e práticas como referências de continuidade do que já fora anteriormente possível em ambiências culturais de um sem-número de atividades e organizações que a precederam, interessou-me particularmente compreender que percursos de formação revelaram as condições de transmissividade de saberes e fazeres entre gerações, ligados a uma memória para suas ações de formação cinematográfica.

À luz da contribuição da teoria configuracional do sociólogo Norbert Elias, estruturei a segunda parte do trabalho inicialmente na análise das trajetórias individuais que conduziram a instituição, já nos anos 1980, para uma exponencial atuação no campo cultural, sedimentando conceitos, discussões e referências que conferiram credibilidade e vigor ao modo como a entidade passou a ofertar suas práticas de exibição e de formação para a sétima arte. A cultura nesse momento é tomada como tema central e é conduzida no texto pelos principais indivíduos ligados a essa

transformação institucional, como importantes agentes de ressignificação do tema da cultura no SESC. Em seguida, analiso como, de forma interdependente no esquema configuracional proposto, suas políticas de cinema são moldadas na instituição, vinculadas a práticas pontuais, mas expressivas, e principalmente como são tributárias de trajetórias singulares de formação da geração culturalmente atuante nos anos 1960/70.

Em resumo, o que se pretendeu analisar é como, na esteira de relações sócio-históricas interdependentes, ambiências marcadamente culturais possibilitaram práticas singulares de certos agentes, orientando e conceitualizando as diretrizes para o que se constituiu a política cinematográfica do Serviço Social do Comércio.

3.1. Memória social e percursos de aprendizagem: caminhos para uma centralidade institucional da cultura

Durante a entrevista, Álvaro de Melo Salmito⁵⁵, o ex-Diretor da Coordenação de Estudos e Pesquisas do SESC DN foi enfático ao localizar o processo de transição que concedeu espaço para a cultura na entidade, em decorrência, sobretudo, da ação de alguns de seus quadros profissionais:

O Programa Cultura do SESC, pra valer, o núcleo duro dele, onde ele começa a ganhar massa, tanto no Departamento Nacional como nos Departamentos Regionais, acontece nos anos 80, no início dos anos 80. Até então, o programa de maior visibilidade do SESC era o programa de Lazer, principalmente atividades de Terceira Idade e Turismo Social. [...] É preciso que você saiba que esse Programa Cultura está na gênese, no decreto lei de criação do SESC nº 9.853, de 13 de setembro de 1946. Já está lá a cultura, bem como outras atividades. No entanto, este programa ficou dormitando até o início dos anos 80. Antes, estas outras atividades [Lazer] é que tinham proeminência. E o Programa Cultura era o que mais sofria preconceito pelos dirigentes do SESC. [...] Foram algumas pessoas e alguns regionais que pioneiramente começaram a bater na [tecla] cultura.

Este relato registra considerações significativas para se compreenderem os percursos de memória que tornariam efetivamente possível a política de cinema do SESC. Traz consigo elementos para pinçar os indícios sobre a origem de seus modelos de ação para a formação de um gosto especial pelo cinema de arte, para determinar

⁵⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/08/2014.

como se institucionalizaram e em que medida esse trabalho articulado visou especialmente a um público que não tem por hábito consumir esse tipo de filme. Enseja ainda – e isso é fundamental – demonstrar quem são e qual a importância dessas pessoas que buscaram, na cultura, uma centralidade para a entidade, no entrecruzamento de suas trajetórias pessoais com o percurso institucional em questão.

O período ao qual Salmito faz alusão se configura como uma terceira conjuntura histórico-organizacional das ações do SESC no Brasil, ainda hoje em vigor. A primeira delas é pontuada de 1946 até final dos anos 1960, quando sua atuação foi marcadamente assistencial, voltada para os objetivos primordiais do serviço social, com atividades de saúde, educação⁵⁶, recreação, alimentação, higiene e habitação. A seguinte é delimitada por toda década de 1970, seguindo até o início dos anos 1980, e é assinalada pelos debates e abordagens que circundavam o tema do lazer, materializadas nas possibilidades dos usos de uma educação mais ampla em atividades de tempo livre. Com efeito, a terceira refere-se ao resultado das relações interdependentes do SESC em vista dos contingenciamentos socioculturais e políticos no Brasil e no mundo que, em diálogo com trajetórias individuais específicas no seu quadro diretivo, levaram a instituição a conferir nova ênfase ao seu Programa de Cultura, cujas bases, como assevera Salmito, já estavam presentes desde a criação da entidade. Para o que interessa na análise, é nesta última fase que se assentam consistentemente todas as estruturas da política cinematográfica do SESC já descritas na primeira parte desta dissertação.

Ao recapitular brevemente qual o fundamento dessa política, pela pertinência dos percursos de memória a serem aqui analisados, pode-se dizer que, tal qual hoje se apresenta, ela se estrutura na ideia do acesso à cultura como um direito e, ao fazê-lo, disponibiliza esse acesso na oferta de bens culturais selecionados e diversificados, num ambiente configuracional onde o processo educativo é tomado por práticas sociais contínuas e regulares. Esses conceitos aplicados remetem a um conhecimento aprendido e transmitido na memória da instituição, estruturante de toda a mediação que visa estimular o desenvolvimento das sensibilidades de seu público para um cinema de viés não comercial, assentado em obras fílmicas de relevância estética e artística. Assim sendo, reconhece-se que a expressão dessa política está contida nas suas práticas, cujas referências podem ser apreendidas na relação entre a memória e a aprendizagem social.

⁵⁶ Uma educação utilitarista, mas não voltada para o mercado profissional já que esta era a responsabilidade do seu coirmão, o Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio, o SENAC. Cabia ao SESC ações educativas que contemplavam desde o acesso a bibliotecas a capacitação dos comerciários em atividades como corte e costura, artesanato, culinária ou confeitagem.

Neste sentido, dentre relatos e documentos consultados, os resultados da pesquisa apontaram para uma associação entre essas memórias e as ambiências de formação de uma geração coetânea aos movimentos socioculturais dos anos 1960, fortemente marcados por inúmeras práticas culturais - que incluem características políticas e estéticas -, estabelecidas num cenário profícuo que proporcionou ao país um sem-número de intelectuais, artistas e lideranças expressivas⁵⁷. O cinema, especialmente, participava dessa conjuntura na dinâmica de tensões em que ora representava uma potente expressão de contestação social, tornando-se também um importante instrumento de reelaboração cultural, ora apresentava-se como um meio de comunicação pautado pelas práticas hegemônicas do mercado. Nas duas situações, o cinema era uma das vertentes culturais mais importantes do período e estava relacionado a um domínio de saberes e fazeres que se desdobraria em novas práticas de educação cinematográfica e formação cultural no Brasil.

Entre os depoentes dessa pesquisa, são centrais as contribuições de Álvaro Salmito e Danilo Miranda, ambos pertencentes a essa geração atuante nos anos 1960. Eles representam, com suas percepções de mundo e posições profissionais, dois aspectos centrais dos percursos da memória social do SESC: o primeiro se inscreve entre aqueles que concorrem no eixo decisivo do Departamento Nacional para tornar a cultura um traço visível e permanente na instituição; o último, atua como gestor da maior representação regional da entidade no Brasil e imprime, em sua administração, a forte herança cultural dos anos da sua juventude e formação. Para ele, a cultura passou a ser, com o passar das décadas, “o lugar de excelência para as transformações sociais, e o SESC percebeu isso muito cedo, assumindo uma perspectiva educativa, não no caráter da educação regular, da escola, mas de uma educação permanente. É daí que vem a cultura, desse processo de amadurecimento”⁵⁸. Em entrevista ao Blog Acesso⁵⁹, em março de 2007, já detalhava esse percurso:

Isso é nossa opção. Por isso nossa conexão muito presente no mundo da cultura, como a grande ferramenta de transformação e mudança

⁵⁷ Podem ser contabilizadas entre as personalidades atuantes nesse período, todas com algum vínculo de formação para o cinema, nomes como Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Jean Claude Bernardet, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Helena Ignês, Anecy Rocha, Maria Bethânia, Orlando Senna, João Batista de Andrade, Walter Lima Júnior, Anselmo Duarte, Othon Bastos, Nelson Pereira dos Santos, Guido Araújo e Rex Schindler.

⁵⁸ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/08/2014.

⁵⁹ O Blog Acesso é uma iniciativa do *Instituto Votorantim*, voltada para a troca de ideias, discussão, geração e qualificação de conteúdos relacionados à democratização cultural no Brasil.

[...]. É a arte a serviço de uma missão educativa. Para nós, mais do que uma diretriz estratégica propriamente dita, embora faça parte, é uma diretriz mais tática, mais prática, mais objetiva. O que significa dizer que as nossas unidades vão buscar, através da sua ação e da orientação dada nacionalmente, uma atividade prática no mundo das artes que tenha conexão com a educação, que tenha conexão com compromissos que vão além da questão estética, que é fundamental, mas que não esgota em si mesmo, vai além. Para nós é importante que se busque o melhor no campo das artes, mas o melhor que tenha não apenas um resultado estético, mas que ofereça algum tipo de provocação, questionamento, discussão, em torno de temas (MIRANDA, 2007, s/n).

Os dois intelectuais, Salmito e Miranda, compondo as faces de uma mesma moeda institucional, são emblemáticos com suas trajetórias e repertórios para o processo de transformação que levaria o SESC a um patamar de destaque na promoção da cultura no país. Para tanto, buscando antes compreender melhor do ponto de vista teórico a configuração a qual estes percursos individuais e coletivos integram nas dinâmicas sociais e nos modos de organização da vida, considerou-se necessário, para este exame, delimitar os contornos do que venha a ser a memória pela perspectiva sociológica do termo.

A ideia de *memória social* como uma categoria ganhou relevo dentro das Ciências Humanas, sobretudo, com o trabalho do sociólogo francês Maurice Halbwachs, que iniciou seus estudos sobre o tema por volta dos anos 1920. À época, o teórico abriu um campo na sociologia que iria se contrapor às interpretações pela ótica da psicologia: sua nova perspectiva de memória retirou o peso dos processos psíquicos deslocando-o para os processos e construções sociais como alicerces para formação e preservação da memória.

Halbwachs, ao analisar justamente como organizamos o passado a partir do presente - não como uma preservação em si mesma, mas como uma reconstrução contínua -, afirmava que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, e asseverava que

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 2004, p. 75-76).

Na sua concepção, tributária do legado durkheimiano, todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo e as ideias, reflexões, sentimentos, paixões que julgamos originadas em nós mesmos são, na verdade, todas inspiradas pelo grupo. O

pensamento de Halbwachs é referencial ao demonstrar ser “impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se tomam como ponto de referência os contextos sociais que servem de baliza a essa reconstrução que chamamos memória” (Idem, p. 7). Desta maneira, a memória social é uma construção racional, é aquilo que permanece, que faz sentido e tem continuidade na vida, individual e coletivamente. Ao ser sempre atualizada, demarca as relações estabelecidas, mesmo após processos de ruptura; é responsável pela estruturação dos sistemas sociais, pelo estabelecimento de manutenção de padrões interativos e institucionais. Em Halbwachs, o social é o fator determinante.

Para pensar o funcionamento da memória social a partir da articulação entre aprendizado social e práticas culturais recorri, de forma mais atenta, à teoria configuracional de Norbert Elias, sobretudo, pela forma como o autor equaciona a relação entre indivíduo e sociedade. Pesa nessa escolha o modo como, ao longo da sua teorização, são analisadas as dinâmicas culturais e os processos sociais, que levam em conta não apenas temas ligados às afetividades, mas também questões relativas à linguagem e ao corpo, suportes preciosos para a preservação da memória.

A primeira contribuição de Elias se dá na forma relacional da sua abordagem. Segundo o autor, na procura por explicar certos fenômenos sociais é possível que nosso modelo de pensamento siga no sentido de dois campos opostos, dicotômicos, mas comumente usuais. O primeiro, associando as formações sócio-históricas como se fossem concebidas por diversos organismos ou indivíduos, como que estruturas exteriores com fins específicos, segundo suas vontades ou planejamentos. O segundo, em modelos conceituais primordialmente extraídos das ciências naturais, tentando explicar estas mesmas formações pela influência de forças supra-individuais anônimas, subjugando o papel do indivíduo no fluxo do tempo. Tanto em um, numa obscuridade da ligação entre os atos e objetivos individuais e as formações sociais, quanto noutro, na imprecisão ao vincular as forças produtoras dessas formações aos atos dos indivíduos, persistem lacunas que tornam insatisfatório o fluxo de pensamento acerca das relações entre indivíduo e sociedade, separando-os como duas entidades ontologicamente diferentes (ELIAS, 1994a, p. 13-15).

Por isso, o autor centra seus esforços não nos extremos da relação indivíduo e sociedade, mas nas relações sociais em si, nas suas interdependências funcionais resultantes no fluxo contínuo do tempo, dotadas de estruturas e regularidades próprias, dispondo que as coerções ou forças sociais têm origem na própria teia de

interdependências formada pelos indivíduos. A questão central posta no conceito de interdependências é, portanto, a possibilidade de compreender determinadas práticas como relações sociais resultantes da ação dos indivíduos interagindo direta e/ou indiretamente com outros indivíduos e de como essas práticas mesmas são postas em movimento por essa dinâmica. Nesse sentido, as peculiaridades das relações de uns com os outros fazem pensar na dimensão modificadora que reside no processo, e que, mais que uma somatória, se trata daquilo que socialmente se aprende e transforma na interação, na ligação funcional a eles subjacente. Essas relações interdependentes podem se expressar no modo como as consequências não planejadas de ações humanas planejadas surgem de suas repercussões no interior de uma tessitura das ações de muitos indivíduos. Ao se tomar como exemplo o caso do SESC, isso pode ser visto, em primeiro plano, na maneira com o processo de construção que permitiu conferir maior tônica ao Programa de Cultura, não necessariamente deriva da vontade e/ou da ação de indivíduos isoladamente, tampouco esse processo existe fora deles. Esse processo é sempre relacional:

Todas essas funções interdependentes, as de diretor de fábrica ou mecânico, dona-de-casa, amigo ou pai, são funções que uma pessoa exerce para outras, um indivíduo para outros indivíduos. Mas cada uma dessas funções está relacionada com terceiros; depende das funções deles tanto quanto estes dependem dela. Em virtude dessa inerradicável interdependência das funções individuais, os atos de muitos indivíduos distintos, especialmente numa sociedade tão complexa quanto a nossa, precisam vincular-se ininterruptamente, formando longas cadeias de atos, para que as ações de cada indivíduo cumpram suas finalidades. Assim, cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e nada mais, que chamamos "sociedade" (ELIAS, 1994a, p. 23).

Além do caráter processual e interdependente das relações entre os indivíduos e dos padrões de permanência e mudança social, é preciso observar também, a partir dessas dinâmicas, as condições de transmissão de aprendizados nos modos de organização da vida cotidiana. Elas se estendem por essa longa cadeia de atos ininterruptos, como um grande processo coletivo de aprendizagem.

Em seu livro *Teoria Simbólica*, Elias (1994b) considera esta mesma relação processual, propondo a construção do conhecimento como essa aprendizagem coletiva ininterrupta, resultante dos processos de transmissão de conhecimento entre membros de uma mesma geração e entre gerações distintas. Para isso, toma o estudo da natureza das línguas humanas como um sistema de representações simbólicas, de objetiva função social como meio de comunicação, e através das quais são acumulados os conhecimentos e estabelecidas coesões entre os diversos grupos sociais. Cada palavra ou padrão sonoro que se reconhece como um símbolo comum, segundo o autor, cria uma representação estandardizada como condição para podermos nos comunicar.

Com o auxílio de uma ampla gama de padrões sonoros como este, os seres humanos têm a capacidade de comunicar entre si. Eles podem armazenar conhecimento na sua memória e transmiti-lo de uma geração para outra. Uma forma muito definida de estandardização social permite que, no interior de uma mesma sociedade, os mesmos padrões sonoros sejam reconhecidos por todos os membros mais ou menos com o mesmo sentido, ou seja, como símbolos que representam o mesmo tipo de conhecimento (ELIAS, 1994b, p.4).

Elias corrobora a ideia de que aquilo que não possui representação simbólica na língua de uma sociedade não pode ser conhecido pelos seus membros. A língua, que nos difere dos animais por não ser uma faculdade inata, mas um constructo dos próprios seres humanos, adquirida por cada indivíduo de uma sociedade ao longo de um extenso processo de aprendizagem, é, ao mesmo tempo, um repositório de novos conhecimentos, de tal forma, que o crescimento de uma língua, assim como o do próprio conhecimento, é um processo sucessivo sem rupturas absolutas. A precondição biológica evolutiva do aparato vocal único e complexo dos seres humanos expressa pela “capacidade de controlar os padrões de conhecimento e da fala numa sociedade é, geralmente, um aspecto concomitante da distribuição das oportunidades de poder numa sociedade” (Idem, p. 8).

Em Elias, tudo é social e biológico. Por isso, ao fazer considerações sobre como uma língua preexistente pode surgir no ser humano, o pensamento do sociólogo se atém a refletir sobre dois processos distintos, porém próximos, de formação na dinâmica da estrutura humana, a *evolução* e o *desenvolvimento*. Ambos os processos se baseiam na transmissão de meios de sobrevivência entre gerações e nas suas transformações, e correspondem a expressões de ordem biológica e cultural, respectivamente, o que

significa dizer que o que é transmitido e o modo como é transmitido têm diferenças substanciais:

No caso da evolução, o instrumento principal de transmissão e transformação é uma estrutura orgânica designada "gene". No caso do desenvolvimento, o instrumento principal de transmissão e transformação são símbolos no sentido lato da palavra, incluindo não só o conhecimento, mas também, por exemplo, os padrões de comportamento e de sentimento. Inicialmente, a transmissão entre as pessoas através da língua foi a sua principal forma. [...] Ambos os processos têm o carácter de uma sequência na qual, em fases posteriores, objectos de transmissão mais diferenciados e integrados se seguem a objectos de transmissão anteriores (ELIAS, 1994b, p. 24).

A dualidade dos fatores de mudança de origem, tanto biológica quanto social, pela capacidade humana de comunicação que nos prepara para a aquisição da língua fazem com que os seres humanos orientem seu comportamento através do conhecimento apreendido, permitindo a formação simbólica como processo de sínteses progressivas. O fato de as crianças aprenderem uma língua com pessoas mais velhas, por exemplo, denota o entrelaçamento da maturação natural e da evolução biológica, por um lado, com o desenvolvimento social, por outro lado. Aprender a usar a língua é, neste sentido, resultado da imensa capacidade humana para armazenar o que aprende na memória e para recordar as experiências pessoais a partir dela.

Conforme Elias, a faculdade humana de articular padrões sonoros difere ainda dos animais na medida em que, como meio de comunicação, estes padrões têm carácter de línguas, ou seja, representações simbólicas (processo cultural) que não fazem parte do seu equipamento biológico e que necessitam ser aprendidos individualmente por cada membro de um grupo.

Os padrões sonoros das línguas que servem os seres humanos como o seu principal meio de comunicação têm de ser adquiridos através da aprendizagem. Eles não são específicos da espécie. São três os aspectos que distinguem os padrões sonoros dominantes dos seres humanos, as suas línguas, dos sistemas de sinais dominantes em outros seres vivos: (a) têm de ser adquiridos através da aprendizagem; (b) podem variar de uma sociedade para outra; e (c) podem variar no tempo no interior de uma mesma sociedade (Idem, p. 40).

Essa característica única no reino animal, equilibrada entre o que se aprende e o que não se aprende (geneticamente fixadas) é resultado de uma longa cadeia de

mudanças evolutivas. A comunicação linguística que se processa entre as pessoas como mecanismo de aquisição de conhecimento é, na mesma estrutura, um instrumento de coesão social, uma vez que o que não pode ser representado na teia de símbolos de um determinado grupo humano não é conhecido pelos seus membros, necessitam adquirir símbolos específicos do seu grupo, independentemente do seu padrão sensorio, para poder integrar-se, ou, como considera Elias, “não podem regular o seu comportamento e, em suma, não podem tornar-se humanos sem a aprendizagem de uma língua”:

Os nossos antepassados, que não podiam conhecer tudo o que hoje se conhece, estariam numa posição intolerável se não pudessem recorrer a uma outra propensão única da sua natureza, uma vasta capacidade de evocarem sentimentos e experiências armazenados nas suas memórias e de representarem simbolicamente coisas ou acontecimentos que, num determinado momento e talvez mesmo em nenhum momento, não existiam e poderiam nunca ter existido. Eles podiam formar imagens de fantasia representando objectos sobre os quais não existia qualquer imagem congruente com a realidade (Ibdem, p. 59).

A língua, para além de conformar vínculos de pertencimento social, não se circunscreve como uma fonte de seleção para símbolos sonoros adequados a uma determinada circunstância. Ela proporciona um conjunto de modelos para a composição de outros tantos símbolos sonoros, capazes de expressar - nos limites de cada língua - todas as experiências que estão ao alcance do grupo e, ao mesmo tempo, modelos de relacionamento destes símbolos, o que, em até certo ponto, condiciona o pensamento de um indivíduo. Escapar a determinadas categorias implícitas numa língua, não é impossível, explica Elias, ao considerar que um dos objetivos da sua teoria simbólica é corrigir um equívoco comum que trata de forma independente o *conhecimento*, a *linguagem* e o *pensamento*, três atividades humanas referentes às perspectivas dos símbolos: o conhecimento associado à função dos símbolos como meios de orientação; a linguagem vinculada à sua função como meios de comunicação; e o pensamento naquilo que concerne à sua função como meios de exploração num nível elevado de síntese.

As três actividades têm a ver com a manipulação de imagens aprendidas e armazenadas na memória. Referi-me, anteriormente, ao facto de não ser sempre necessário, a quando de uma reflexão, percorrer todos os passos do processo de mobilização dos símbolos das imagens da memória, ao contrário do que sucede numa comunicação linguística. Eles podem ser encaixados uns nos outros. Os aspectos das imagens da memória, que são indispensáveis quando

a manipulação dos símbolos desempenha a função de uma comunicação verbal, podem ser omitidos quando os símbolos são mobilizados para uma reflexão. As imagens da memória podem ser manipuladas em diferentes níveis de síntese (Ibdem, p. 72).

Ligadas ou não a imagens de memórias latentes ou ativas (que podem se tornar novamente latentes), os símbolos armazenados nessas memórias podem ser articulados com determinados padrões sonoros de uma língua, sendo, portanto, comunicáveis. Socialmente, no contexto dos grupos, os indivíduos podem tanto aprender quanto esquecer, e isso se remete à maneira como os comportamentos sociais e as práticas se organizam.

Sob muitos aspectos, a questão da memória discutida por Elias (1994b), nesses termos, faz considerar que os processos de aprendizagem ligados ao conhecimento, à linguagem e ao pensamento são entendidos como categorias interdependentes. Como bem analisa o sociólogo alemão, os seres humanos não podem se comunicar sem usar o conhecimento e não podem usar o conhecimento sem o uso da língua, sem que, mais cedo ou mais tarde, interajam, comunicando-se com outros e este é um processo contínuo, que estrutura as formas de pensar, e, ciclicamente, reelabora a linguagem e o conhecimento no universo simbólico das sociedades humanas. A linguagem, posta está numa condição de fluxo contínuo, continuamente apreendida nas experiências adquiridas pela aprendizagem individual/social e armazenadas no espaço da memória, refletem-se dinamicamente nas formas de comportamento e, portanto, nos processos de comunicação.

Nessa dinâmica, ao tomar o cinema como elemento simbólico, mediador de memórias e práticas, é possível falar, de forma mais específica, sobre formas de construção e transmissão de conhecimentos de forma inter e intrageracional, sobre as distintas possibilidades de composição de acervos de conhecimentos relacionados aos processos de aprendizagem associados à linguagem cinematográfica, por meio de práticas que informam as estratégias e alternativas de integração simbólica dos indivíduos e que, a seu tempo, se refletem sobre as práticas dos grupos sociais dispostos em dependências mútuas.

Nesse sentido, é pertinente a observação da pesquisadora Milene Gusmão (2014) no que diz respeito ao cinema enquanto demarcador de um saber e uma prática específica de consumo cultural, ao considerar que:

No Brasil, a historiografia, a crítica e outros estudos no âmbito do cinema [...] apresentam trajetórias que, se observadas cuidadosamente, explicitam percursos de aprendizagem realizados historicamente em decorrência da circulação dos saberes e fazeres tanto nos fluxos entre diferentes agentes e instituições no desenvolvimento de práticas como nas condições de transmissividade entre gerações [...]. Melhor dizendo, à medida que são tecidas as práticas, os movimentos desta não só reproduz os repertórios culturais apreendidos socialmente, mas também os ressignifica (GUSMÃO, 2014, p. 105).

Assim, para pensar objetivamente o percurso que leva, por dentro do SESC, às condições de construção de uma articulação que visa, institucionalmente, o estímulo às práticas e o acesso à linguagem cinematográfica como um espaço específico de aprendizado, é possível dizer que a política de cinema em questão expressa, nos seus termos diretivos e na própria história daqueles que a tornaram possível, um projeto de continuidade de competências em relação ao cinema, e gosto por um tipo particular deste, que refletem as suas formas de ver, pensar, fazer e interagir no mundo.

Como vem sendo dito, a estruturação do viés cultural que dá sustentação à política de cinema do SESC no Brasil é intimamente vinculada à reflexão, à ação efetiva e, sobretudo, às trajetórias de algumas personalidades dentro do corpo diretivo da instituição. Cada um desses agentes contribuiu individual e/ou coletivamente, com seus repertórios e práticas, para as dinâmicas de aprendizagem no interior da entidade. Muitos deles fazem parte da geração 1960/70, que se tornou, sob muitos aspectos, referência para ações e discussões sociais no Brasil e no mundo. A formação dos indivíduos desta geração referencial, tornada possível graças às relações entre uma ambiência sócio-histórica marcada por intensas atividades culturais e o desenvolvimento de potenciais percepções com para usufruir desses bens culturais, transmitindo-as em suas trajetórias de vida, acabou por ressoar numa dada conjuntura favorável do SESC. Vale ressaltar, no que diz respeito à sétima arte, que embora nenhum deles tenha necessariamente passado por alguma instituição formal de cinema, assim como ocorre com diversos realizadores audiovisuais – conhecidos ou não - muito do que estes indivíduos expressam, alicerça-se “nos padrões audiovisuais presentes nas ‘imagens de memória’ que, por sua vez, em algum momento foram nomeados e transmitidos em forma de conceitos” (LACERDA, 2012, p 36).

Para o lugar da ação, estes indivíduos levaram consigo conhecimentos aprendidos e resinificados na memória de muitas de suas expressões práticas, resultando internamente no jogo de disputas, tensões e negociações que os levaram na instituição a

propor - e, em muitos aspectos, concretizar - a cultura como a mais importante tônica do SESC a partir dos anos 1980.

Dentre aqueles analisados neste estudo, foram elencadas algumas pessoas em particular, fundamentais no eixo de desenvolvimento das articulações organizacionais da política ao representarem com suas histórias pessoais referências de transmissão de saberes e fazeres com e para a cultura e o cinema ao longo dos anos.

Do universo de entrevistados, pessoas consultadas e/ou citadas na pesquisa compunha um total de quinze depoentes, três deles são especialmente importantes por motivos bastante específicos: estão histórica e funcionalmente ligados a posições relevantes na estrutura de gestão da instituição; têm presença fortemente ativa nos processos sociais que potencializaram a política de cinema do SESC e; principalmente, mantêm percursos pessoais que, como veremos mais à frente, auxiliam a pensar os universos de formação, reflexão artística, produção cultural e político-social relevantes à realidade brasileira, ao tempo em que oportunizam analisar particularmente o papel de uma geração importante para a história da cultura no país. Apresentá-los dimensiona melhor seus papéis no fluxo dos desenvolvimentos da instituição.

O primeiro desses percursos analisados é de Álvaro de Melo Salmito. Sua participação é uma das mais importantes na estruturação do projeto do Programa Cultura. É expressa claramente pelo reconhecimento interno de seus colegas do Departamento Nacional, consensuais em afirmar que muito do que existe da política atual no SESC é tributária do papel que desempenhou na evidenciação do trabalho institucional com a cultura e com o cinema nos anos de 1970/80. Entretanto, por ocasião de seu depoimento - por razões adversas - o entrevistado solicitou que fossem utilizadas apenas informações restritas à sua condição de funcionário do SESC, observando que, em contrapartida às informações prestadas, nenhum outro dado acerca da sua atuação acadêmica fosse mencionado. Neste sentido, embora limitado pelo acordo, muito do que pode ser dito sobre sua personalidade e formação está disposto de forma não tão objetiva nas linhas trabalhadas em citações e referências aos seus depoimentos ao longo do texto.

À parte dessa ressalva à pesquisa, foi possível observar, no entrevistado, sua forte inclinação para as reflexões em torno das Ciências Humanas e - como se verá citado em uma de suas considerações - sua formação religiosa (salesiana, na *Congregação Joseleito de Cristo*, fundada por um padre salesiano), que diz muito a seu respeito e de muitos de seus coetâneos, numa época em que a presença de uma

formação vocacionada, ou próxima às instituições formais e não-formais da Igreja Católica, denotavam o possível acesso a uma formação clássica, que incluía a filosofia, as artes e o estudo de línguas, como o latim e o grego. Não raro, como vem sendo dito⁶⁰, os espaços de formação ligados à Igreja dispunham de muitas práticas sistemáticas de exibição e discussão de obras cinematográficas que, para muitas pessoas ligadas à cultura no Brasil (como cineastas, jornalistas, artistas, entre outros), foram especiais como lugares de socialização e aprendizado da linguagem e da “escrita” do cinema. Este perfil de instrução humanística fazia parte dos prerequisites para o ingresso no SESC: Salmito ingressaria na entidade em 1973, pelo Departamento Regional do Piauí, seu estado natal, e em 1976, no Departamento Nacional, no Rio de Janeiro. Foi atuando posteriormente vinculado DN em outras delegacias da entidade⁶¹, como a do Acre, que Álvaro Salmito desenvolveu ações de formação culturais, com ênfases no cinema, que tornaram possível a visibilidade da modalidade em outras partes do país, para além da realidade do Sudeste⁶². Até sua aposentadoria em julho de 2014, Salmito atuava como Diretor da Coordenação de Estudos e Pesquisas SESC DN.

Tal qual Álvaro Salmito, Danilo Santos de Miranda, Diretor do SESC São Paulo teve por base educacional a mesma influência religiosa: iniciou seus estudos no *Seminário Menor dos Arautos do Evangelho*, em Nova Friburgo, interior de São Paulo, na Escola Apostólica dos padres jesuítas, traçando um futuro com vistas a ser ordenado. Passou lá toda a sua infância e grande parte da adolescência, completando o curso de Filosofia. De suas memórias, relata ter participado de peregrinações coletivas como seminarista, só com a roupa do corpo, trabalhando com colheita de algodão, cuidando dos indigentes em hospitais públicos; uma provação, segundo os preceitos jesuítas, “contando com a boa vontade de quem encontravam pelas estradas”⁶³ (MIRANDA, 2009, s/n). Ao se tornar órfão de mãe, desistiu do projeto do seminário, em plenos conturbados anos 1960.

⁶⁰ Sobre o assunto, a principal referência nesta dissertação, dentre outras, é o trabalho de Raquel Costa Santos, intitulado *Lição de Coisas: Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia*.

⁶¹ As delegacias regionais não eram formalmente Departamentos, e se localizavam nos antigos territórios da Federação brasileira, como Rondônia e o Acre.

⁶² Ação que será melhor analisada no item 3.4.1. desta dissertação.

⁶³ Discurso proferido em 19/03/2009, durante a homenagem da Câmara de Vereadores na entrega do Título de Cidadão Honorário de Campinas, São Paulo.

Muito próximo das Juventudes Católicas, Santos de Miranda cedeu aos ventos revolucionários dos anos 1960 – ele estava no meio de um voto de silêncio de 30 dias quando soube do golpe – e deixou os estudos clericais para conhecer o mundo lá fora. “Não sabia preencher um recibo. Nunca tinha lidado com dinheiro. Vivia num ambiente onde se ouvia Debussy, se lia Kierkegaard e, quando se precisava de qualquer coisa, bastava ir até a coisa e pegar.” O desafio de aprender a lidar com o dinheiro levou o ex-noviço a prestar o concurso no Sesc, onde desenhou uma carreira luminosa (REVISTA ISTOÉ, 20.Dez.13).

Em 1968, começou a trabalhar na instituição como orientador social; em 1973, transferiu-se para a área de recursos humanos do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) e em 1984 retornou como Diretor Regional SESC São Paulo, onde ainda permanece⁶⁴. Além de Filosofia, é formado em Ciências Sociais e Administração. No novo cargo, encontrou um campo propício para a convergência entre seus anseios de educação e processos democráticos de ação comunitária e acesso à cultura, decorrentes de sua formação pessoal e estudantil e a atuação prática do SESC no campo social. Sua linha de ação como gestor da maior representação regional da entidade no Brasil, ajudou amoldar a imagem do SESC como uma das maiores organizações de promoção de cultural no Brasil.

A terceira personagem nesse contexto de referências é a Gerente de Cultura do Departamento Nacional do SESC, Marcia Costa Rodrigues Leite. Formada em Arquitetura pela UFRJ, e em Pedagogia Instituto Isabel, com pós-graduações em Arte Educação, Políticas Sociais e Psicopedagogia, começou a carreira profissional trabalhar como professora de alfabetização, de arte-educação, depois como diretora de Escola. Atuou na docência do ensino primário ao universitário, “mas sempre questionando muito a escola tradicional, entendendo que o caminho das artes era um caminho muito mais formador que a própria escola formal”⁶⁵. Com larga experiência em televisão, trabalhou por muito tempo na TV Educativa como diretora, coordenando programas de educação, e na TV Manchete coordenando programas de entretenimento⁶⁶.

Passou a ingressar o quadro técnico do SESC no final dos anos 1990 e, em 2002, assumiu a gerência de cultura da instituição. Por ocasião de seu depoimento, confidenciou que os espaços da arte e da cultura sempre fizeram parte da sua formação, pessoal e profissional, tendo, inclusive, participado “de cineclubes nos anos 70, de

⁶⁴ Até a data da escrita final desta dissertação.

⁶⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 19/09/2012.

⁶⁶ Na época, com programas de expressão nacional como os das apresentadoras Xuxa Meneghel e Angélica.

discutir Bergman. Varava noites assistindo filmes, discutindo. Eu vivi essa experiência na minha adolescência, então eu trago para cá um pouco disso⁶⁷. Sua principal contribuição no setor cinematográfico foi conferir continuidade aos processos mais sistemáticos de acesso aos filmes, organizando equipes cada vez mais especializadas para lidar com os meandros da área. Além de Gerente de Cultura do SESC/DN, leciona na Universidade Cândido Mendes e é conselheira da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, do Ministério da Cultura.

Estas três pessoas, sem desconsiderar o trabalho de outros tantos, são emblemáticas no sentido de tornarem-se potencializadores, com suas experiências, de formas de organização, conduta e percepção que foram gradualmente se entronizando no fluxo das atividades do SESC, nas pautas junto aos Conselhos diretivos, nas diretrizes de ações. O conhecimento transmitido e compartilhado individual e organizacionalmente por eles, que atuam como intelectuais na formação de núcleos para difusão e reflexão culturais, orientaram a instituição na viabilização de expressões e consumos audiovisuais em circuitos alternativos de exibição - em conformidade com as linhas gerais da promoção da qualidade de vida prática e lúdica da instituição para o seu público alvo - , possibilitando acesso a filmes e outras obras audiovisuais que não alcançam o hegemônico circuito comercial. Com percursos distintos, mas convergentes, suas atuações foram, num primeiro momento (anos 1970/80), extremamente significativas para o processo de discussão e ação que levaria a entidade à sua guinada conceitual para a cultura, e posteriormente (a partir dos anos 1990), para torná-la mais bem estruturada e capilarizada nas suas instâncias espalhada, pelo país.

3.2. Quadros técnicos: formação para a cultura e o cinema

Talvez um dos fatores mais importantes no desenvolvimento das atividades do SESC, desde a sua criação, seja a longa cadeia de processos de discussão e reflexão que precedem suas práticas. Dentre os fóruns históricos mais significativos instituídos pela entidade com essa finalidade estão as *Convenções Nacionais de Técnicos*⁶⁸.

⁶⁷ Depoimento prestado a esta pesquisa em 19/09/2012.

⁶⁸ A primeira Convenção ocorre em 1951, no SESC Bertioga, em São Paulo. A esta seguiram outras em 1953, 1956, 1961 e 1969.

De acordo com informações de Nádia Moreno Rodrigues⁶⁹ (SESC DN), estas eram instâncias participativas em que o grupo profissional pensava, debatia as políticas da instituição e assessorava as decisões dos dirigentes nas esferas finais de deliberação, uma prática que se perdeu no âmbito nacional em meados dos anos 1980, quando os direcionamentos do SESC se tornaram restritos aos espaços diretivos. Isso ocorreu devido à elaboração, em 1986, do *Primeiro Plano Nacional de Ação do SESC* (Planesc), destinado a “proporcionar uma orientação geral à ação, consolidando a identidade nacional da instituição e criando condições para o estabelecimento de programações mais estáveis e menos sujeitas a injunções políticas circunstanciais”. A ideia do Planesc era estabelecer uma programação e filosofia trienais, em resposta aos prazos dilatados entre uma e outra convenção de técnicos, visando a uma revisão e atualização mais rápida de metas (BRANDÃO, 1997, p. 25).

Enquanto duraram estes encontros gerais, a troca de conhecimentos favorecia a mobilização de debates mais profícuos em toda a cadeia de ações do SESC, pela horizontalização das discussões e disseminação de ideias, o que foi fundamental para a reverberação e sedimentação das ações do lazer nos anos 1960/70 e da cultura nos anos 1980. O espaço dado aos técnicos sempre esteve ligado ao alto grau de exigência sobre estes, tanto pelo que lhes foi possibilitado aprender nos processos de formação por dentro da instituição quanto naquilo que alguns deles puderam trazer de contribuição para os quadros da entidade. Um dos momentos mais marcantes desses processos de aprendizagem esteve ligado a uma mudança nos paradigmas do diálogo do SESC com seus públicos, sobretudo nas atividades de ação comunitária nos anos 1960, no qual um dos projetos mais importantes atendia pelo nome de *Unidades Móveis de Orientação Social* (Unimos).

As Unimos eram um programa de educação não-formal e continuada realizado no interior do estado de São Paulo, onde não existiam unidades fixas do SESC⁷⁰. Consistia de ações comunitárias e socioculturais amplas, estruturadas em veículos equipados com toda sorte de materiais de lazer, incluindo tela de projeção e filmes de

⁶⁹ Depoimento prestado a esta pesquisa em 14/08/2014.

⁷⁰ Segundo Euclides Rigobelo, ex-Superintendente de Administração do SESC São Paulo, no artigo intitulado *No Tempo da Unimos*, publicado pela *Revista E*, o gestor lembra que para essas atividades comunitárias era necessário equipar as equipes para períodos de 30 a 40 dias nas cidades selecionadas. “Para que pudesse acontecer, preparávamos o material básico que as equipes deveriam levar, como apostilas para os cursos, mini-biblioteca, pequena discoteca e toca-discos, equipamento de som, projetores e telas de slides e cinema para palestras e ciclos de cinema.” (p. 66-67).

16mm. A metodologia da ação comunitária⁷¹ permitia um amplo envolvimento de pessoas, principalmente estudantes. Nesses espaços, além das atividades esportivas, o teatro, o cinema, a música e a fotografia eram áreas de muita repercussão, cujo interesse era despertado pelo acesso a múltiplas ações culturais. O trabalho social angariado pelas Unimos possibilitou, por exemplo, nas ações de cultura, práticas na área do cinema, cuja execução se dava para além da acessibilidade, nos moldes do que se poderia considerar uma espécie de “cineclube itinerante”.

Figura 10 - As Unimos percorriam cidades do interior paulista, levando atendimento a comunidades periféricas, estendendo o trabalho do SESC para além do seu público-alvo



Fonte: Acervo SESC São Paulo

Os técnicos responsáveis por essas atividades eram denominados de *orientadores sociais*. A função do orientador social é estratégica para pensar o perfil de técnicos que atuavam na instituição naquele momento. Eles eram profissionais do lazer, responsáveis por um trabalho de mediação nessas comunidades, e o sucesso dessa mediação era resultado das ideias e saberes que transmitia e dos diálogos que estabelecia com os diversos públicos. Nos anos 1980, com o maior enfoque no

⁷¹ Conforme informações do Relatório Anual do Departamento Regional do SESC São Paulo, dos anos de 1960 a 1969 (integrante do acervo do SESC Memórias): “A concepção de Ação Comunitária como metodologia operacionalizada pela Unimos, objetiva, interdependente e dialeticamente, a concretização de atividades de lazer em determinado campo no qual se processa a educação social, numa perspectiva de educação permanente. Trata-se de uma proposta de esquema analógico de Ação Comunitária, ou de intervenção na realidade social, que procura evidenciar a dinâmica ou estabelecer a teia de relações que se efetua entre os componentes supra indicados, tendo em vista atender a objetivos e interesses técnicos e institucionais. [...] São objetivos gerais operacionais desse esquema contribuir para criar ou dinamizar condições ao desenvolvimento integral da personalidade humana e do desenvolvimento sociocultural”. (p. 40-41).

Programa de Cultura do SESC, esses agentes viriam a ser chamados de *agitadores culturais*:

Em relação à passagem do enfoque de orientador social para o de animador cultural, pode-se dizer que o perfil do agente cultural associa-se aos contextos de cada realidade institucional, à particularidade das áreas em que atua - direcionadas para a administração e gestão dos projetos culturais ou para o trabalho com o público, em ações de mediação cultural - bem como das habilidades que cada uma dessas áreas requer, das atividades realizadas e dos instrumentos que fazem parte de sua prática (DINES, 2007, p. 263).

Para Renato Requixa, ex-Diretor Regional do SESC São Paulo, esse era um quadro funcional com muita exigência intelectual, de imprescindível formação universitária e para o qual a instituição contratava os melhores professores para ministrar cursos exclusivamente para a sua capacitação (REQUIXA, 2004 apud DINES, 2007, p. 267).

Nos processos de formação sociocultural dos referidos cursos, esses profissionais acabariam incorporando discussões importantes sobre a prática cultural, debatendo, entre outros, autores como Mike Featherstone, o teórico da *cultura do consumo*⁷². A expressão *intermediários culturais*, cunhada por Pierre Bourdieu, e aqui explicada pelo autor inglês na definição do campo de ação em que atuavam esses técnicos

Especialistas e intermediários culturais capazes de vasculhar diversas tradições e culturas para produzir bens simbólicos e, além disso, fornecer as interpretações necessárias sobre seu uso. Seu *habitus*, disposições e preferências de estilo de vida são tais que eles acabam por se identificar com os artistas e intelectuais; todavia, nas condições de desmonopolização dos redutos de mercadorias artísticas e intelectuais, eles têm os interesses aparentemente contraditórios de sustentar o prestígio e o capital cultural desses redutos e, ao mesmo tempo, popularizá-los e torná-los acessíveis a públicos maiores (FEATHERSTONE, 1995, p. 39).

As referências a especialistas conhecidos nas áreas do lazer, da educação e da cultura não se davam somente pelas bibliografias. A partir da década de 1960, muitos desses intelectuais passariam a vir ao Brasil para palestras, seminários e painéis

⁷² Featherstone (1995) observa um aumento, no final dos anos 1980, do interesse de se teorizar a cultura, o que seria resultado da “onda” do pós-modernismo. Busca, com isso, refletir a respeito dos motivos que levaram as ciências humanas de modo geral a se interessarem por tal assunto. Seu objetivo é entender como o pós-modernismo surgiu e como se transformou em uma imagem cultural tão influente e poderosa.

promovidos pelo SESC (muito especialmente pelo DR-SP), e alguns deles, como Joffre Dumazedier, se tornariam, ainda nessa época, consultores da entidade.

Por sua importância como agentes em constante capacitação e pontas-de-lança no trabalho junto às comunidades, os técnicos do lazer formaram um grupo profissional extremamente atento às questões socioculturais. Essa informação é reforçada no depoimento de Danilo Miranda⁷³, que também começou na instituição como orientador social em 1968, ao afirmar que

[...] a necessidade do SESC naquele momento era de pessoas com um perfil capaz de perceber contextos de cada realidade institucional, ter um olhar humanista, uma formação humanista, porque até então não havia uma formação específica que habilitasse um profissional a atuar nesse ou naquele cargo na instituição.

De fato, ao levantar o perfil dos diversos profissionais que atuaram como orientadores sociais no período em questão, foi possível validar a ideia inicial contida nas hipóteses desta pesquisa de que muito do caráter social das ações relativas ao cinema no SESC são tributárias da bagagem de formação humanística⁷⁴, no sentido laico e religioso, de muitos indivíduos no quadro funcional da instituição. Isso se deve em grande parte pela forte presença, no Brasil, de uma educação católica entre os jovens de classes médias⁷⁵. Miranda, em depoimento a um programa da TV Gazeta⁷⁶, em 2012, relata:

Saí antes, portanto, de me ordenar padre, alguns anos antes, tinha 23 para 24 anos, e logo em seguida prestei concurso no SESC. Na época, era uma época muito especial, o mundo estava vivendo transformações, a própria Igreja Católica, tanto que muitos colegas ex-

⁷³ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/08/2014.

⁷⁴ Verbete do Dicionário Básico de Filosofia: *Humanismo* (do lat. humanizas). Movimento intelectual que surgiu no Renascimento. Lutando contra a esclerose da filosofia escolástica e aproveitando-se de um melhor conhecimento da civilização greco-latina, os humanistas (Erasmus, Tomás Morus etc.) se esforçaram por mostrar a dignidade do espírito humano e inauguraram um movimento de confiança na razão e no espírito crítico. Por uma espécie de deslocamento, o termo "humanismo" tomou dois sentidos particulares: a) na filosofia, designa toda doutrina que situa o homem no centro de sua reflexão e se propõe por objetivo procurar os meios de sua realização; b) na linguagem universitária, designa a ideia segundo a qual toda formação sólida repousa na cultura clássica (chamada de humanidades). Numa palavra, o humanismo é a atitude filosófica que faz do homem o valor supremo e que vê nele a medida de todas as coisas. Herdeiro de Kant, o humanismo contemporâneo, sobretudo dos existencialistas e de certas correntes marxistas, define o homem como o ser que é o criador de seu próprio ser, pois o humano, através da história, gera sua própria natureza.

⁷⁵ Estas instituições de ensino fundamental, médio e superior seguiam (e muitas ainda seguem) linhas mais tradicionais que incluem matérias como filosofia, latim e grego.

⁷⁶ Programa Todo Seu, TV Gazeta. Entrevista em 25/08/2012.

seminaristas também participaram do SESC como funcionários, porque havia uma certa semelhança do ponto de vista das propostas, um trabalho voltado para a comunidade, voltado para a construção de um mundo melhor, de uma tentativa influenciar [as pessoas]. Havia um momento político delicado no país, e também isso fazia parte de um movimento muito interessante na época. Então, no início de 67, 68, ainda no início da “gloriosa” Revolução, a chamada Revolução, que era o golpe de Estado, nós estávamos naquele momento iniciando um trabalho muito interessante no SESC.

Outra das contribuições mais fortes foi a dos profissionais ligados às Ciências Humanas, especialmente os sociólogos, para os quais a abrangência no domínio dos repertórios sociais e culturais foi decisiva. Não por acaso, uma das figuras centrais no processo de solidificação do Programa de Cultura do SESC é o próprio Danilo Miranda, que concilia as duas formações, a religiosa (jesuíta) e de cientista social.

Em alguma medida pode-se dizer que a formação humanística e a discussão pelo engajamento artístico e intelectual, no âmbito do fazer e do saber cinematográfico são interdependentes. Contribuiu para isso, o modelo sartreano de “intelectual engajado”, entre os anos 1940 e 1970, que trouxe novas perspectivas das elites cidadinas para o envolvimento em ações sociais que tivessem resultados mais efetivos na transformação do mundo. Sabe-se que na América Latina as ambiências e sociabilidades do cinema foram marcadas pela participação e engajamento de jovens (estudantes e artistas) nas lutas revolucionárias nacionais, e, como já se observou anteriormente, os cineclubes e os festivais foram espaços de encontros e debates que acabaram por possibilitar o incremento da produção e das relações dos meios intelectuais no país e entre países (GUSMÃO, 2008, p. 185).

Certamente, muito das práticas sociais ligadas ao trabalho de mediação simbólica dos orientadores sociais tem relação com ambientes comunicativos de sociabilidade como lugares de circulação de saberes e fazeres, responsáveis pela constituição de um gosto específico de consumo cultural. Os conhecimentos que circularam nessas ambiências, uma vez apreendidos, estimularam a dinâmica dos modos de vida e, quando acumulados nos repertórios pessoais, passaram a ser retransmitidos para outros indivíduos e gerações, por meio de estratégias formais (como as que o SESC articula) ou informais, compondo a herança social de determinados grupos. No que se refere aos ambientes de cinema, era parte (recomendável) da formação dos orientadores sociais/agitadores culturais estabelecer vínculos com a dinâmica dos processos de aprendizagem no setor audiovisual, uma vez que a sétima arte, enquanto uma forte expressão cultural compunha uma das pontas de ação institucional junto às comunidades. Fomentar práticas cinematográficas nas Unidades e em comunidades

atendidas fazia parte do processo de promoção da qualidade de vida. Em conformidade com os dados do Relatório Anual do Departamento Regional do SESC São Paulo (1960/69)⁷⁷ é válido mencionar uma ação ocorrida em junho de 1967, quando foi criado um *Curso de Iniciação em Cinema* dentro do *Seminário de Estudos de Orientadores Sociais do SESC-SP*, gerando um documento específico que versava, entre outros conteúdos, sobre como dinamizar o trabalho dos técnicos que trafegavam pelas cidades com cinema nas ações das Unimos.

Analisando tais processos formativos foi possível encontrar nos modelos de ação do SESC correspondências com duas experiências paradigmáticas da formação audiovisual brasileira: as atividades dos cineclubes e a política cinematográfica da Igreja Católica. Ambas têm em comum a estruturação de práticas educativas atravessadas por uma formação artístico-humanística e, cada uma ao seu modo, se destacam pela presença marcante nas ambiências da vida cultural tanto dos grandes centros urbanos quanto em cidades de médio e pequeno porte.

O aspecto mais geral que define o universo fílmico dessa dupla referência é aquele que circunscreve a ação cinematográfica como um espaço diferenciado para difusão do cinema, particularmente no que tange ao filme de arte enquanto uma atividade “cultural” no sentido mais imediato e segmentado da ação. Aqui cabe uma consideração relevante: não há, decerto, uma definição concisa que abarque com clareza os limites de enquadramento do que de fato seja o cinema de arte, bem como sua usual contraposição ao cinema comercial, nem mesmo um corte possível entre os dois uma vez que ambos são facetas do mesmo processo industrial. Contudo, algumas características ao longo da história do cinema expressam seu perfil artístico/cultural.

Historicamente, a primeira manifestação destacada do filme de arte está ligada ao passado mais remoto do cinema francês, quando, nos primeiros anos do século XX, as adaptações de textos consagrados da literatura e do teatro, tais como os de Victor Hugo, Flaubert, Baudelaire, Balzac e Molière, entre outros, visavam elevar a qualidade dos filmes da época nas chamadas *Séries de Arte* e alçar o cinema à condição de uma *arte nobre*. Em contraponto aos temas recorrentes nos filmes de então e suas narrativas menos elaboradas, estas séries acolhiam os artistas mais respeitados pela elite francesa, como atores famosos do teatro, escritores e músicos de prestígio. Por estes mesmos anos, os irmãos Lafitte empreenderam a Sociedade do *Film D'Art*, cujo propósito era a

⁷⁷ Acervo do SESC Memórias/ DR-SP.

adesão das classes mais abastadas ao cinema, uma vez que este era considerado como “entretenimento vulgar tipo quermesse”, lugar de pessoas pouco cultas⁷⁸ (BEYLIE, 1991, p. 24).

Por volta dos anos 1920, o conceito de que esse labor criativo também podia ser uma arte invulgar era defendido e difundido por Ricciotto Canudo com a publicação do seu artigo *Manifesto da Sétima Arte* (1923) e visava conduzir o cinema a uma categoria compatível com as demais manifestações artísticas. Nessa época, ainda na França, o interesse pelo cinema possibilitou encontros entre pessoas que buscavam, na nova arte, uma qualidade para além dos interesses de mercado e do gosto médio das classes populares, cercando o cinema de atmosferas contemplativas e cerimoniosas, o que ajudou na construção de um certo ritual de projeção, apreciação e debates sobre filmes que consagrariam as primeiras experiências cineclubistas (MARTINS, 2003, p. 95-96).

Realizadores como Georges Méliès, David Wark Griffith, Sergei Eisenstein, Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang, que lapidaram a narrativa cinematográfica, e posteriormente movimentos como a *Nouvelle Vague* e o *Neorealismo Italiano* e o *Cinema Novo*, no Brasil, passaram a se tornar referência de linguagem, estética, conceito e reflexão sobre as implicações no potencial da feitura e do consumo do cinema, frequentemente na contramão dos interesses de mercado (particularmente o modelo de Hollywood), cujas práticas da produção de filmes se estruturaram fortemente nas relações de mercado. Na verdade, aquilo que se pode enquadrar como cinema de arte é, em muitos sentidos, uma variação da sua condição de produto, flexibilizada em prol de uma maior liberdade narrativa/criativa pela mão de alguns de seus criadores, no entanto, ainda indissolúvelmente subordinado às regras da sua condição de indústria.

O filme de arte, então, ao ser difundido em moldes específicos, se conforma como um elemento de interação social, formação e reflexão artística que contribui para compor repertórios culturais mais diversos que os filmes do grande circuito. Nas décadas de 1960/70, correspondentes aos investimentos na capacitação dos profissionais do SESC era forte a contribuição deste segmento na composição de ambientes para constituição de um gosto particular para o consumo cultural. A apropriação da linguagem cinematográfica enquanto recurso intelectual para a interpretação do mundo, construção, difusão e preservação de identidades era estimulada na formação destes

⁷⁸ Os chamados *Odeons de um níquel* ou *nickelodeons* eram galpões desconfortáveis com sessões de filmes de trinta minutos cada, distribuídas pelo dia inteiro, utilizados para acomodar a diversão de públicos de classe mais baixa.

técnicos. A circulação desses filmes também por outros espaços de sociabilidades foi marcante para a geração desse período, principalmente na formação de intelectuais, artistas, jornalistas e outros formadores de opinião. Daí, a importância das práticas dos cineclubes e da Igreja Católica no Brasil como referências ao organizarem atividades em torno do cinema, tomando seu público como produto de um conjunto de interações, seja de caráter familiar, escolar, religioso, seja por meio daquelas vivenciadas pelas ações pedagógicas e/ou de grupos de trabalho.

No que concerne às atividades cineclubistas, estas práticas sempre estiveram cercadas por um amplo processo cultural e vinculadas à ideia original desse cinema como a sétima arte⁷⁹, contando com públicos mais específicos como estudantes, artistas e intelectuais. Situadas em paralelo à referida dinâmica mercadológica, priorizavam modelos alternativos de exibição, visando ofertar acesso a certos filmes e a uma diversidade de obras cuja origem, conteúdos e narrativas são tomados, ainda hoje, como repositório de uma memória cultural (BUTRUCE, 2003, p. 118-125).

Por seu lado, a Igreja Católica dialogava com outra formação audiovisual, associada em grande medida às suas práticas assistenciais. Organizadas em torno da sua grande penetração nas camadas populares, essas atividades constituíram um importante fator de disseminação de modelos cineclubistas, orientados para os moldes e condições particulares da doutrina cristã. Sua ação foi responsável pela mobilização de um enorme investimento tanto na constituição de uma política interna específica para o trato com a sétima arte – inclusive com a publicação de uma encíclica papal⁸⁰ sobre o tema – quanto na associação destas atividades a processos multimodais de educação (SANTOS, 2009, p. 62).

As dinâmicas institucionais que permitiram a implantação de um cinema de viés educativo no Brasil, na qual a Igreja tinha papel fundamental, como sublinha Milene Gusmão (2008), serviam à percepção de que este meio de comunicação, mais que um entretenimento de massas, portava um alto potencial pedagógico como suporte de divulgação e propagação de uma determinada visão de nação brasileira. Segundo a

⁷⁹ Por ordem, Riccotto Cadudo, italiano radicado na França, elencou no seu *Manifesto das Sete Artes* (1923) determinadas manifestações artísticas, na qual o cinema incluiria elementos de todas as anteriores. São elas: Música (som); Dança/Coreografia (movimento); Pintura (cor); Escultura/Arquitetura (volume); Teatro (representação); Literatura (palavra); e o Cinema, como a sétima das artes.

⁸⁰ A encíclica, a primeira sobre o cinema, foi promulgada pelo Papa Pio XI, em 1936, intitulada *Vigilanti Cura*, dirigida “primeiramente a toda a hierarquia eclesiástica dos Estados Unidos e depois aos bispos de todo o mundo, para externar o parecer do pontificado sobre assunto ‘relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão’”.

autora, o Estado e a Igreja Católica “projetavam a reforma da sociedade pela via da reforma do ensino para a valorização dos instrumentos de difusão cultural”, e, nesse sentido, mantinham um olhar bastante reconhecedor deste cinema como ferramenta educativa de importância estratégica e formadora de opiniões e de identidades ao largo do caro discurso do estado nacional (GUSMÃO, 2008, p. 163).

Não por acaso, quando, entre os anos 1940/60, o SESC planejou a construção de uma rede de centros de atividades em todo o país, com uma considerável infraestrutura destinada às atividades educacionais, culturais, recreativas e médico-assistenciais, grande parte das Administrações Regionais deram início a atividades culturais justamente com o cinema educativo. Essa ação correspondia a um aceno direto às práticas realizadas pelo Estado e a Igreja (duas instituições com as quais, à época, a entidade mantinha estreita ligação) para a difusão do cinema em instâncias de grande alcance público (BRANDÃO, 1997, p. 16). Embora, naquele momento, as ações de cinema no SESC fossem pontuais, elas integravam os primeiros ensaios para uma prática mais sistemática.

Duas vinculações interessantes de se observarem entre as práticas de cinema do SESC e aquilo que se herdou dos cineclubes e da Igreja foram, em primeiro lugar, a maneira sistemática como a entidade passou a dispor suas ações tanto na execução quanto em seus documentos orientadores, distinguindo – como foi visto anteriormente – *público específico* (perfil cineclubista) e *público geral* (comunidades). Em segundo, a ressignificação de um modelo de trabalho voltado diretamente para o ensino formal, com o projeto geral do DN, *A Escola Vai ao Cinema* (2001-2007), nos moldes atualizados de um cinema educativo (num sentido mais amplo), cuja associação com as práticas da Igreja se amalgamava ainda com o histórico do Cineduc, instituição nascida dentro das ações de formação cinematográfica católica, responsável pela execução do projeto no Brasil em convênio com o SESC.

A memória desses processos de formação para atuação com o cinema de arte se estende para as questões mais cotidianas da instituição, como assinala Marco Aurélio Fialho⁸¹, assessor de cinema do Departamento Nacional:

Aí entra a dificuldade do nosso trabalho, o técnico tem que atuar numa outra forma de educação, em outra frente, que requer muito mais preparo dos nossos profissionais da ponta. Porque ele tem que estar preparado pra responder lá na frente por que não é o *Planeta dos*

⁸¹ Depoimento prestado a esta pesquisa em 15/08/2014.

Macacos que tá sendo exibido no SESC, por que não é o *Homem de Ferro*, por que não é o *Homem Aranha*. (Atuamos com) esse trabalho ideológico que começa no grande circuito e termina no SESC com o espectador que vai querer justamente esse tipo de filme. [...] Pra você ter toda essa indústria funcionando, é necessário ter um bom planejamento de marketing, e esse marketing tá ali, no ônibus, tá na hora que você liga a TV. Parece que o cinema está circunscrito somente a esses grandes lançamentos. Todo o trabalho que é feito nas locadoras, desde os anos 80, é voltado pra esse grande mercado. Então o SESC tá ali, envolvido nisso tudo, porque no momento que nós vamos trabalhar com a programação, a gente tem que dar conta de responder por que não este conteúdo, por que é outro. E aí vem toda a preparação que a gente faz e as conversas que nós fazemos com os programadores locais, que é “qual é o papel do SESC dentro desse mercado que é violento e que engole todas as outras formas, todas as outras cinematografias que existem e vem sendo produzidas no Brasil e no mundo?”.

O trabalho formativo dos técnicos, desde as décadas de 1960/70, visa municiar, pela vivência e reflexão acerca do cinema, profissionais capacitados a lidar com estas e outras questões da mediação cultural. E, neste sentido, o perfil de profissional desses quadros funcionais da instituição tornou-se central não apenas para o desenvolvimento das ações de cinema, mas para ajudar a pensar os rumos da relação do SESC com a cultura.

3.3. Do lazer à cultura: as bases para o cinema do SESC

A dinâmica da vida social brasileira estabelece outra conexão para pensar esses processos de formação, a saber, as tensões e negociações que levaram à estruturação do Programa de Cultura no SESC a partir da ampliação na discussão sobre os conceitos do lazer.

Entre os anos 1960/70, a geração inquieta que vinha participando, debatendo e produzindo cultura⁸² e da qual saíram alguns dos principais nomes da arte e da intelectualidade brasileira, passa paulatinamente a estabelecer outro nível de percepção e relação com um mercado em crescimento, efetivado nos processos econômicos, políticos e culturais do período, quando então se consolida uma indústria cultural no

⁸² Incluem-se nesse grupo muitos dos referido orientadores sociais do SESC.

Brasil⁸³ e um mercado de bens culturais. Como assevera Renato Ortiz, a complexificação da divisão do trabalho, a racionalização empresarial envolvendo uma crescente profissionalização e um novo tipo de relacionamento entre a empresa e o empregado mudam a tônica dos novos modelos econômicos. A cultura, segundo o autor, passa a ser um bem comercializável embora, nunca inteiramente uma mercadoria, pois encerra um "valor de uso" que é intrínseco à sua manifestação (ORTIZ, 2006, p. 146).

Para pensar essa composição, é necessário lembrar que foi no nexo decisivo da expansão sociocultural e econômica brasileira que a progressão dos debates e os aperfeiçoamentos organizacionais do SESC levaram-no ao gradual deslocamento da atuação no assistencialismo para um serviço social voltado às atividades de tempo livre, por meio dos debates referenciados em teóricos como Joffre Dumazedier, Ettore Gelpi e Pierre Furter, mudando a estratégia de mediação da entidade, fazendo-a organizar suas ações de lazer como educativas em si mesmas, onde os processos de fruição e aprendizagem estavam ligados diretamente à qualidade da atividade (ALMEIDA, 1997, p. 88-91).

Acerca do processo de modernização cultural, criação e mercado no Brasil que ensejavam esse contexto, Elder Maia Alves (2012) considera:

O cruzamento entre os diversos processos criativos, as transformações técnico-estéticas e a formação dos negócios culturais, entre as décadas de 40 e 70 do século passado, plasmaram novos gêneros artístico-culturais e seus respectivos mercados. Entre estes os que mais se destacaram foram o mercado musical, o cinematográfico, o editorial, o televisivo e o publicitário. A história social de consecução desses mercados e os seus elos de interdependência não podem se realizar à revelia do processo de criação artístico-cultural das linguagens e gêneros musicais, cinematográficos, editoriais, publicitários e televisivos. Cada um, ao seu modo, engendrou, potencializou e/ou acomodou as tensões e lutas entre o domínio estético-expressivo e econômico-comercial, mormente no que concerne aos modos de produzir (empresas especializadas), criar (artistas e criadores) e comercializar (meios técnicos) os bens culturais (ALVES, 2012, p. 15).

De fato, a pujança econômico-cultural descrita por Alves corresponde a uma intensa produção de bens simbólicos no país, quando, no mundo ocidental, eclodiam os mais diversos movimentos engajados na e para cultura. Nas manifestações dos anos

⁸³ Segundo Renato Ortiz (2006), a indústria cultural, incipiente nos anos 1940/50, se consolida nas décadas de 1960/70. Sua materialização é o resultado da articulação dos interesses do Estado com o avanço de uma nova racionalidade empresarial nos setores de produção cultural, notadamente na televisão.

1960/70 no Brasil, ressoavam as muitas ideias e valores contidos nas produções da indústria cultural que expressam a dinâmica e o espírito de um período contestatório dos padrões sociais, repleto de influências estrangeiras na cultura e discussões sobre a temática do nacional-popular⁸⁴.

Era o tempo de transformação nos comportamentos que se refletiam na maneira de criar, produzir, discutir e perceber o mundo. São dessa época os *hippies*, a pílula anticoncepcional e a liberação sexual, a minissaia, o *topless* e o LSD; massificavam-se o rock e a música dos Beatles; produziam-se a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo; o *Living Theatre* nos Estados Unidos, os teatros Oficina e Arena no Brasil; a literatura *nouveau roman*, na França, os *beatniks*, nos Estados Unidos, os *angry young men*, na Inglaterra, e os romances sociais brasileiros. No transcurso desse tempo, surgia e crescia a referida geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários, cuja culminância se viu manifesta nos atos de *Mai de 68* em Paris, nos festivais de MPB, nos *Centros Populares de Cultura* (CPCs) e na força arrematadora da *União Nacional dos Estudantes* (UNE), todos fortemente marcados pelos ritos da contestação.

Lembrando a primeira consideração de Salmito sobre os anos 1980 e a mudança no enfoque institucional para o Programa de Cultura do SESC, há de se notar que a época a que faz menção corresponde, no plano da realidade sociopolítica brasileira, a uma das fases mais importantes da história recente do país: o período de abertura política, com o processo de recuperação das instituições democráticas suprimidas por duas décadas de regime militar e que impôs um Estado de exceção às instituições nacionais.

Em meio à recessão econômica, o Brasil se transformava: o Congresso votara a Lei da Anistia; João Figueiredo sucedia a Geisel na presidência da República, mantendo a abertura política "lenta, gradual e segura" rumo à democracia; a classe operária voltara a se articular; em 1982, pela primeira vez desde 1965, houve eleições diretas para governadores e vereadores; e a partir de 1985, a campanha pelas *Diretas Já*, "contaminou partidos, ideologias, tendências, pensamentos. Explodiu incontrolável representando desejos e esperanças de todo um povo" (BRANDÃO, 1997, p. 22-23). A cultura, nos estertores desse regime, a despeito da forte presença de traços de repressão

⁸⁴ A noção de nacional-popular que vigora nos anos 1980, segundo Marilena Chauí (1986), comporta o todo da nação como internamente diversificado, mas essa diversidade é encarada apenas como pluralidade daquilo que é, em sim, considerado uno e idêntico, o que denota, no final das contas, não haver diferença interna (p. 105).

e censura, era o lugar do debate, da reflexão e do exercício da ação política no Brasil, e visava dar fôlego e consistência às manifestações populares.

Os impulsos da mudança alcançaram também o SESC: no plano da sua atuação durante todo o período militar, as diretrizes do Programa de Lazer eram sustentadas por duas perspectivas. A primeira, ligada a um certo senso econômico e utilitário, tributário da vocação assistencialista da entidade, onde era comum que tal prerrogativa fizesse parte da visão de muitas instâncias decisórias no SESC. Essa postura institucional de investimentos mais direcionados advinha, segundo Álvaro Salmito⁸⁵, do lugar de onde falavam seus principais dirigentes:

Os empresários, na formação de capital, proprietários dos meios de produção, o que eles fazem? Eles querem que o trabalhador tenha uma capacidade reprodutibilidade da força de trabalho. Então eles precisam, por exemplo, de saúde – e o SESC tem [modalidades de] educação e saúde, tem atividades médicas nos seus centros de atividades. E o SESC tem um programa de alimentação. [...] Os presidentes e conselhos das Federações gostam muito de atividades de saúde, educação - a “panaceia” nacional - mas principalmente gostam do Programa de Lazer.

Para além dos resquícios de um posicionamento assistencial nas instâncias diretivas da entidade, de maneira complementar, a outra faceta do programa tinha função estratégica: era mantida como uma alternativa às restrições políticas no país, para o qual o regime militar já havia inviabilizado qualquer tímida iniciativa que pudesse transpirar preocupações educativas muito explícitas nos processos sociais⁸⁶, (incluindo as ações de cinema). Próximas de uma nova formulação que as levaria para uma abordagem mais cultural, as atividades de lazer se ofereciam “como porta de entrada mais ‘discreta’ para os valores educativos que a instituição pretendia transmitir, relacionados à educação cívica, cidadania, sociabilidade e integração com o meio social” (OLIVEIRA, 2009, p. 66).

As discussões temáticas realizadas no seminário *Lazer: Perspectivas para uma Cidade que Trabalha* oportunizaram um debate fundamental no Brasil sobre questões como humanização x automação, mecanização do trabalho e tempo livre, correspondendo de um lado a uma tônica necessária à perspectiva do desenvolvimento

⁸⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

⁸⁶ Ainda que não assumisse qualquer postura política, no sentido partidário e/ou governamental, Brandão (1997) registra “um período de estreita colaboração com o governo” no sentido da manutenção ampla de atividades de lazer no Brasil.

econômico e do tratamento dado à força de trabalho, mas do outro também colocavam em campo aspectos convenientes à política do regime militar onde o lazer e o entretenimento se posicionavam em primeiro plano na vida cotidiana. O texto do então Diretor do SESC São Paulo, Renato Requiça, no folder do evento, inspirado pelas noções elaboradas por Dumazedier na época, trazia a ideia de que “o lazer cria uma nova moral de felicidade” (DINES, 2007, p. 177). A observação contida no trecho não é nem equivocada nem ingênua; de modo assertivo, denotava apenas avanços significativos na perspectiva educacional, embora circunstancialmente, no nível da política de Estado, servisse a outros propósitos.

Em seu trabalho sobre a contextualização histórica e filosófica do SESC, Rego (1999) observa que a instituição, cuja raiz é fortemente condicionada pelo paradigma da modernidade, nos anos do trabalho com o lazer, assume qualificar os seus serviços na direção da valorização do indivíduo e da diferenciação estética e cultural, sem, no entanto, deixar de se desapegar do utilitarismo (REGO, 1999; 2002). Ignácio Loyola Brandão (1997) reitera o que isso significou em termos de suas políticas culturais: “é a fase de afirmação da instituição como entidade de lazer de massas, onde a cultura desempenha um papel importante, entendida como um bem a ser desfrutado e *apenas secundariamente como instrumento de transformação humana* [grifos meus] e agente de mudança social” (BRANDÃO, 1997, p. 22).

Essa perspectiva encontra ressonância na percepção de alguns indivíduos dentro do quadro diretivo do SESC, sobretudo na crítica que faziam, nesses termos, à noção restrita da cultura ao lazer e ao entretenimento. Marilena Chauí (2008) faz considerações sobre esse tipo de enquadramento do consumo cultural:

Ninguém há de ser contrário ao entretenimento, ainda que possa ser crítico das modalidades do entretenimento que entretêm a dominação social e política. Seja qual for nossa concepção do entretenimento, é certo que sua característica principal não é apenas o repouso, mas também o passatempo. É um deixar passar o tempo como tempo livre e desobrigado, como tempo nosso (mesmo quando esse “nosso” é ilusório). O passatempo ou o entretenimento dizem respeito ao tempo biológico e ao ciclo vital de reposição de forças corporais e psíquicas. O entretenimento é uma dimensão da cultura tomada em seu sentido amplo e antropológico, pois é a maneira como uma sociedade inventa seus momentos de distração, diversão, lazer e repouso. No entanto, por isso mesmo, o entretenimento se distingue da cultura quando entendida como trabalho criador e expressivo das obras de pensamento e de arte (CHAUÍ, 2008, p. 60).

Sem abandonar os resultados pioneiros alcançados no trabalho com o lazer, a ideia em proposta era ampliá-lo, “não sendo visto apenas como diversão e evasão, mas ao mesmo tempo como cultura e educação” (LEMOS, 2005, p. 52). De fato, a inquietação dentro do SESC sobre os rumos do desenvolvimento do Programa de Cultura se exprimia cada vez mais forte. Atingia as sensibilidades daqueles que privilegiavam a criatividade e a inovação, agitando-os, sobretudo, quando viam nascer um novo cenário brasileiro, que comungava os últimos momentos de um processo repressivo, o retorno das liberdades individuais e coletivas e uma pauta cultural cada vez mais premente e intensa.

Se é possível uma visada parcial sobre o que pensavam estes indivíduos naquele contexto, um questionamento feito por Danilo Miranda, em uma palestra em 2013, parece relembrar o que se queria da cultura naqueles anos: “o que é a realidade brasileira, senão o resultado de encontros entre matrizes culturais de diversas partes do globo, aliado a uma vocação para contágios mútuos?” (MIRANDA, 2013b, p. 8). Para o SESC, do ponto de vista da sua política interna, a perspectiva de uma cultura ampla e aquilo que constava no seu eixo programático eram ainda duas coisas distintas, e destoavam consideravelmente.

O conceito de cultura que se debatia na época era frequentemente seguido pela categoria *identidade*, uma associação que se tornava cada vez mais comum naquelas circunstâncias históricas. No grupo profissional do SESC, as bases para essa discussão advinham de uma perspectiva sociológica, na qual a noção de cultura e identidade iria para além do que Denys Cuche (2002) considera como sendo uma “moda” das identidades:

Atualmente, as grandes interrogações sobre a identidade remetem frequentemente à questão cultural. Há o desejo de se ver cultura em tudo, de encontrar identidade para todos. Veem-se as crises culturais como crises de identidade. Chega-se a situar o desenvolvimento dessa problemática no contexto do enfraquecimento do modelo de Estado-nação, da extensão da integração política supranacional e de certa forma da globalização da economia. De maneira mais precisa, a recente moda da identidade é o prolongamento do fenômeno da exaltação da diferença que surgiu nos anos setenta e que levou tendências muito diversas e até opostas a fazer apologia da sociedade multicultural, por um lado, ou, por outro lado, a exaltação da ideia de “cada um por si para manter sua identidade” (CUCHE, 2002, p. 176).

A proposição colocada por esses inquietos quadros da instituição se garantia, portanto, pela compreensão clara da sua perspectiva nas Ciências Sociais, alicerçando o conceito de identidade cultural em toda a sua polissemia e fluidez. Em depoimento, Miranda⁸⁷ completaria:

Como você deve saber, a presença da educação na questão do lazer, do tempo livre e depois da cultura é um desdobramento natural, um amadurecimento no entendimento de que o nosso papel aqui no SESC como instituição de ação educativa se dá no dia-a-dia, naquilo que é permanente, no caráter contínuo da educação, que também não é uma educação regular, escolar. A cultura entra aí, é a grande ferramenta de transformação e mudança social, tem importância simbólica na formação das pessoas e, para isso, tem que estar acessível a todos.

A oportunidade histórica confienciava a estas pessoas que suas pautas podiam ser acolhidas. Salmito, em suas considerações, retoma o contexto da incipiência da política cultural no SESC e, ao fazê-lo, aponta os caminhos encontrados para o diálogo com a nova dinâmica: “tínhamos o Danilo em São Paulo e nós no Departamento Nacional, sem que houvesse uma diretriz institucional para o fortalecimento desse programa. E qual era o caldo de cultura que esse programa vicejava? Era a redemocratização do Brasil, ao meu juízo”⁸⁸. E elabora:

Nos primórdios da redemocratização brasileira, onde era que a política fluía? Ela só foi ter aqueles grandes comícios depois, quando a Ditadura fraqueja. Era nos movimentos e nos shows. A bomba do Rio Centro foi no show de Chico Buarque e outros artistas. Era a cultura por onde se respirava novos ares e por onde se respirava a política. Onde estava a respiração da redemocratização? Nas atividades artístico-culturais do Brasil... e o SESC foi nessa.

Seguramente, a tônica da cultura naquele momento os estimulava a rever as relações dos seus usos na perspectiva da recreação e/ou do entretenimento. A evidência da cultura consistia um ato político. Permeava as várias instâncias na vida brasileira, evidenciando a voz artística e popular; era um espaço para arregimentar multidões, o que, até bem pouco antes, era temível e fortemente repreendido pelos tempos mais duros da ditadura. O show do Riocentro, em 31 de abril de 1981, foi emblemático nesse

⁸⁷ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/09/2012.

⁸⁸ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

sentido e entraria para a história pela reação agressiva que causou entre os militares no final do regime⁸⁹.

Se a cultura se evidenciava na realidade brasileira de forma tão significativa, o olhar do SESC para essa movimentação abriria cada vez mais espaço para ela em seus debates internos. Na cronologia histórica da instituição no seu site oficial as informações sobre essa guinada para a cultura é recortada brevemente. Diz perceber a mudança política e social do país, e, ansioso por ocupar novos espaços, passa a investir em ações culturais, antes reprimidas pelo regime militar: “surgem diversos projetos dedicados ao Teatro, Cinema, Artes Plásticas, Música e Literatura” e no processo de abertura cultural também promove a cultura internacional, diferenciando-se por uma programação nacional alternativa e propositiva, assumindo, desse modo, “a responsabilidade de utilizar as diversas linguagens como instrumento de transformação, mas também de preservação das tradições regionais” (SESC, 2014).

Trata-se aqui de se observar como tópicos específicos se articulam ao longo dessa configuração que se inicia na primeira metade do século XX; de perceber como, de forma interdependente, as tensões e negociações, primeiro em torno do assistencialismo, levaram à discussão sobre o tempo livre e dela ao debate qualificado sobre o lazer e o entretenimento, quando a cultura – cercada de conceitos, práticas e iniciativas, enfim, envolta pelos processos de transmissão de conhecimento entre membros de uma mesma geração ou de gerações distintas – passa a ter espaço e ser ampliada, especialmente com os meios de comunicação de massa, onde, não por acaso, o cinema tem uma centralidade.

Nos próximos dois tópicos, a memória institucional retoma elementos que conferem fortes significados à prática cinematográfica, evidenciando conceitos de cultura como aqueles contidos na Carta da Paz Social, atualizando-os a partir da mesma referência inicial na Unesco. Pretende-se demonstrar ainda como, na convergência de saberes e fazeres transmitidos por certos agentes no fluxo da dinâmica do SESC, se

⁸⁹ No livro *Ministério do Silêncio*, de Lucas Figueiredo (2005), sobre a história do *Serviço Nacional de Informação* (SNI), um trecho dá a exata atmosfera do período. “O caráter político do show era outro fator que irritava o coronel Cerqueira. Aquilo era coisa de marxista, pensava ele. De fato, era. Pelo menos em parte. O show tinha sido organizado pelo Centro Brasil Democrático (Cebrade), que, entre outros tipos, abrigava comunistas de boa cepa, como o seu presidente, o arquiteto Oscar Niemeyer. A reunião dos artistas ficara a cargo do cantor, compositor e subversivo Chico Buarque, que emprestara uma de suas músicas para comerciais de TV que anunciavam o espetáculo. Era Apesar de você, talvez a música de Chico mais odiada pelos militares.” O referido coronel do Exército Newton Cerqueira tinha em seu currículo a chefia da operação que matara Carlos Lamarca na Bahia. Foi também o militar responsável por “dispensar” a segurança do Riocentro no qual ocorreu o conhecido atentado a bomba (p. 315-316).

solidificou uma política de cinema que, para além de uma formação particular pautada em filmes de arte, conseguiu efetivamente se manter de forma exemplar no mercado.

3.4. Cultura e memória social: trajetórias singulares para um cinema plural

A convergência das singularidades dos fenômenos já descritos impelem a lembrar que a política de cinema do SESC é tomada aqui como síntese de um processo social complexo, no qual se articula uma diversidade de elementos interdependentes que concorrem para formar uma configuração social. Nesse sentido, compreender sua trajetória significa entender o papel que ocupa na exemplar política cultural do SESC, com ações baseadas no conceito de acesso popular a uma diversidade de bens simbólicos, na contramão de um mercado hegemônico.

Aqui a questão central se coloca ao observar que o cinema passa a assumir um papel de destaque nas ações culturais do SESC à medida que se reconhece, no âmbito interno da instituição, a força e o amplo espectro das suas práticas sociais.

Numa primeira observação, é possível que, até a década de 1980, este seu cinema - de valor pedagógico, cultural e educativo - como uma ação social, fosse contabilizado apenas como mais uma modalidade entre as outras, sem a devida atenção às suas singularidades. Apesar de sua programação sempre qualificada (instância operacional), enquanto política (instância deliberativa) o cinema não encontrava expressividade no SESC. Não por acaso, vigorou durante muito tempo restrito a uma ação recreativa e, posteriormente, como entretenimento.

O programa de cinema não começou institucionalizado: ele era um programa que ficou dormitando de 1946 a 1981/82; aos 36, 37 anos é que ele começa a despertar enquanto tal, para usar uma linguagem *derridiana*. Com o movimento da redemocratização do país, o SESC, que embora fosse comandado por um coronel da reserva, coronel Maurício Mauro, tinha uma diretoria com alguns diretores de esquerda, inclusive oriundos da luta armada. Pessoas sérias, democratas, e que viam no Programa Cultura a manifestação política, não política partidária, mas no movimento do conceito e do acordar da sociedade brasileira pós-ditadura... Logo depois tem a campanha das *Diretas* e logo depois, a Constituição de 1988⁹⁰.

Novamente, o relato de Álvaro Salmito traz informações relevantes para pensar os contextos de significação em questão. Inicialmente, emerge o termo “dormitar”, ao fazer

⁹⁰ Depoimento prestado por Álvaro Salmito a esta pesquisa em 18/09/2012.

alusão ao fato de que as bases conceituais das ações de cinema já estavam desenhadas na instituição desde a sua fundação. No item quarto da Carta da Paz Social, documento base para a implantação do SESC, já se anunciava o investimento na “execução de medidas que não só melhorem continuamente o nível de vida dos empregados, mas lhe facilitem os meios para seu aperfeiçoamento cultural e profissional” (SESC, 2012, p. 13). Ou seja, para além do sentido prático e utilitário da ação em benefício ao trabalhador, as preocupações de ordem simbólica também comparecem, fazendo com que, no artigo primeiro (da Finalidade) do Decreto de criação do SESC, seja possível ler: “realizações educativas e culturais, visando à valorização do homem e aos incentivos à atividade produtora” (BRASIL, 1946, s/n).

Os dois documentos fazem referências às proposições da Unesco sobre a educação e a cultura, vistos como conceitos-chave para o equilíbrio da paz no mundo. Ao chegar aos anos 1980, a noção de cultura debatida dentro do SESC se volta novamente para as reflexões referenciais da Unesco: no órgão internacional, esse é o período em que, como sublinha Mariella Pitombo Vieira “se consolida então a virada epistemológica do conceito, quando assume definitivamente feições de uma perspectiva antropológica” (VIEIRA, 2009, p. 79-80).

A ampliação do referencial de percepção sobre a cultura encontrou a devida ressonância em muitas práticas que já vinham sendo paulatinamente implementadas e discutidas no SESC por alguns dos seus quadros diretivos. A ação desses agentes, em meio a disputas de significação sobre o mundo (e a vida), conduziu, para dentro da instituição, as perspectivas que lhes faziam sentido, e, com isso, sob a força dessa renovada pauta social, algumas atividades do Programa de Cultura ganharam especial relevo. Esse era o caso do cinema.

Salmito cita nos depoimentos cedidos à pesquisa alguns nomes que considera fundamentais para que essa ação despontasse dentro do SESC: Jaime Ariston de Araújo Sobrinho (SESC DN), antigo dirigente da Delegacia Regional do Acre⁹¹; Cláudio Roberto Marques Gurgel (SESC DN)⁹²; Sebastião Henriques Chaves (SESC DN); Juvenal Ferreira Fortes Filho (SESC DN); alguns diretores de regionais (não especificados), com destaque para Danilo Santos de Miranda (SESC São Paulo); e

⁹¹ As delegacias regionais eram denominações para administrações (similares aos Departamentos) localizadas nos antigos territórios federativos do país, como o Acre e o Amapá.

⁹² Professor doutor em Economia, hoje atuando na Fundação Getúlio Vargas. Sem perfil de atuação direta na cultura, mas progressista, segundo Salmito, e fundamental no alinhamento em defesa do Programa de Cultura do SESC nos anos 1980.

técnicos com especialidades diversas (também não nomeados); além do próprio Álvaro de Melo Salmito. A também socióloga Sandra de Azevedo Fernandes⁹³, ex-Assessora da Divisão de Artes Plásticas do SESC DN, ratifica a importância dessas pessoas:

Na verdade, isso foi levado por pessoas, pessoas que tinham um pensamento muito progressista e acreditando que a cultura era o caminho de reflexão. Não aquele lazer pelo lazer, mas a cultura enquanto reflexão, aprendizado e mudança. Uniram-se cabeças que pensavam dessa forma.

Como relatam Salmito e Fernandes, muitos destes passaram ou estiveram envolvidos nos processo de formação sociocultural do SESC nos anos anteriores. Era comum, inclusive – como foi o caso de Danilo Miranda – que todo o período de formação acadêmica (ou, pelo menos, a maior parte dele) se desse ainda enquanto no exercício de suas profissões na instituição. Considerados “esquerdistas”, o perfil desses indivíduos variava bastante e algumas de suas trajetórias são interessantes. O economista Claudio Gurgel, não tão afeito a cultura, como diriam os relatos, era considerado um progressista e esteve preso na Ilha de Itamaracá por “atividades de esquerda”. O mesmo modo ocorreu com Jaime Ariston, detido no Congresso da UNE⁹⁴ em Ibiúna, fichado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e suspeito de ter participado de “expropriações” junto com membros Partido Comunista Revolucionário (PCR), a qual era filiado. Apesar disso, o então dirigente geral do SESC, coronel Maurício Mauro, “tolerante”, fazia “vista-grossa” para tais históricos e tendências políticas dentro da instituição.

Nos fluxos e trânsitos constituintes de ambiências político-culturais (um caráter de dupla associação bastante comum neste período), onde sociabilidades e encontros possibilitavam acessos a novos aprendizados e percepções, o empenho articulado desses profissionais, cada um deles em suas respectivas posições no quadro diretivo do SESC, tanto no âmbito nacional como regional, se fazia presente pela crença e participação ativa no processo de transição para a democracia no país, marcando presença seja como representante institucional seja como cidadão.

No início dos anos 80, quando passa o núcleo duro da ditadura, no Rio e em São Paulo começa uma série de debates pelos movimentos

⁹³ Sandra Fernandes, além de contemporânea de atuação no SESC DN e em outros regionais, é casada com Álvaro Salmito. Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

⁹⁴ União Nacional dos Estudantes.

artísticos. Aqui no Rio de Janeiro, por exemplo, no Teatro Casa Grande⁹⁵ e nós aqui no SESC. Esse fortalecimento do SESC coincide com o fim da ditadura militar, com a saída do governo Figueiredo e a entrada do governo Sarney, a *Nova República*. Isso por volta da primeira metade dos anos 80. É nesse momento que assume em São Paulo, o Danilo Santos de Miranda, como Diretor Regional. Até então, o SESC de São Paulo tinha no Programa de Lazer a sua maior experiência, sua menina dos olhos, [porque] nós introduzimos teoricamente o conceito, nós fizemos a edição *A Sociologia do Lazer*, de Joffre Dumazedier. Então, sai do SESC São Paulo o Renato Requixa, que tinha no lazer o seu carro-chefe, onde se destacava o trabalho social com idosos e o trabalho de colônia de férias – o SESC hoje é a organização que tem o maior parque de colônia de férias do país – e entra o Danilo. Isso faz a maior diferença, porque o Danilo tem o maior orçamento do SESC do Brasil e colocou na cultura a missão maior. Ora, o SESC São Paulo corresponde a aproximadamente a 40% do orçamento nacional, de todo o Brasil. O SESC de São Paulo está para o SESC/Brasil assim como o estado de São Paulo na economia está para o Brasil⁹⁶.

De fato, sendo a maior representação estadual da instituição, o Departamento Regional de São Paulo⁹⁷, não apenas pelo porte, mas pelo embasamento histórico que confere à entidade, foi capaz de, na medida da realização de suas ações mais voltadas para a cultura, referenciar a instituição como um todo. Não raro, muitas de suas proposições, projetos e práticas se tornaram ações gerais, absorvidas pelos programas geridos pelo SESC DN⁹⁸, cuja perspectiva também se tornava cada vez mais socioeducativa e cultural.

⁹⁵ O Teatro Casa Grande foi fundado em 1966. Desde o primeiro ano, o espírito de engajamento político de seus fundadores Max Haus, Moysés Ajhaenblat, Moysés Fuks e Sérgio Cabral (pai) foram passados à linha artística do espaço cultural. Demarcando posição de enfrentamento à ditadura militar brasileira, seu palco se perpetuou através das mais diversas manifestações. Manteve-se não só apresentando peças de cunho político ao longo do período militar, como também realizou debates culturais e econômicos com nomes expressivos das artes plásticas, do cinema, da televisão, do teatro, da música, da propaganda, da literatura e da política. Palco de diversos atos pela anistia política e reuniões de artistas e produtores culturais contra a censura então vigente, foi ali que o então candidato democrático à presidência da República, Tancredo Neves, lançou a sua candidatura e, em 1984, batizou o espaço, com propriedade, de “o território livre da democracia do Brasil”. O teatro, ainda no mesmo ano, presenciou a primeira reunião da *Campanha das Diretas Já*, que contou com a participação de Ulisses Guimarães e Teotônio Vilella, líderes do movimento.

⁹⁶ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

⁹⁷ É válido registrar que em 2012, segundo a edição de 5 de abril da Folha de São Paulo, o orçamento anual da entidade atingiu R\$ 1,5 bilhão, consolidando um recorde para o SESC. Na mesma época, o montante era maior que o das secretarias de cultura da cidade de São Paulo (R\$ 400 milhões), do governo do Estado (R\$ 1 bilhão) e do que o do Ministério da Cultura (R\$ 800 milhões), que se somam a R\$ 2 bilhões vinculados a leis de incentivo).

⁹⁸ O sucesso de muitas iniciativas em variados setores, levam essas experiências a integrar Programas do DN, como é o caso do *Mesa São Paulo*, criado na década de 1990, ligado à alimentação e nutrição, que em nível nacional se tornaria o *Mesa Brasil*. O mesmo ocorre com as unidades de Bibliotecas Móveis. No campo cinematográfico muitas das atividades de maior expressão e visibilidade se encontram sobre a chancela do SESC São Paulo, a exemplo do Festival SESC Melhores Filmes, que em 2014 completou

Sobre essa constatação, é necessário esclarecer um aspecto singular importante: em termos organizacionais, existem as políticas definidas e hierarquizadas pelo DN, que assume a responsabilidade da articulação e gestão geral dos programas e projetos em toda a sua estrutura federativa, sancionada pelo Estado, e existe, de modo particular e extremamente representativo, a política cultural do SESC São Paulo, vitrine da instituição em todo o país por suas realizações e, sobretudo, pelas discussões e reflexões que empodera. Pensar essa condição no esquema configuracional do SESC em termos de Brasil nos leva às relações interdependentes da realidade sócio-histórica do Centro-Sul do país, onde efetivamente a vida econômica e cultural tem sua expressão mais potente. Por isso, há de se notar que as duas instâncias se equilibram, como de fato devem, mas é inegável a preponderância das realizações possibilitadas pela autonomia do DR-SP no contexto socioeconômico que o distingue.

Em termos operacionais, a perspectiva estendida da cultura impactava ainda mais no seu modelo de acesso, focado em oferecer o maior leque possível de bens culturais. Nesse sentido, é que as estratégias adotadas, até então, para o trabalho de formação cinematográfica se mostraram exemplares.

Sua programação, prioritariamente voltada para o estímulo ao consumo de filmes por grupos mais populares, demarcou espaço ao possibilitar uma alternativa aos mecanismos do mercado hegemônico. Nacionalmente, a base da ação do SESC na época era o projeto *Filmoteca*, criado em 1981, cujos filmes (em 16mm) eram oriundos do acervo adquirido junto à Embrafilme ou a variados consulados. Ou seja, filmes nacionais e outros tantos não-hollywoodianos. Essas realizações eram uma ilha no circuito de exibição do país. As razões eram visíveis. Além da crise econômica internacional, o acirramento da censura, os meios de comunicação maciçamente voltados para o entretenimento (na TV, sobretudo) e uma política estatal que reduzira ainda mais o investimento no campo cinematográfico, pouco se podia produzir e exibir do cinema nacional⁹⁹, o que inundou o mercado de filmes de baixo orçamento, em sua

quarenta anos de existência, e de outros tantos realizados em parceria. É também sob a administração do regional paulista que se encontra um dos espaços mais referenciados do circuito independente de exibição no país, o CineSESC.

⁹⁹ Segundo Sidney Ferreira Leite (2005), poucos filmes brasileiros alcançam êxito na crítica no início dos anos 1980, em meio à enxurrada de pornochanchadas: *Pixote*, de Hector Babenco e *A Idade da Terra*, último filme de Glauber Rocha (ambos de 1980); *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman; *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr; *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Sales, mesmo ano em que Eduardo Coutinho retoma as filmagens de *Cabra Marcado para morrer* (p. 145). A lista segue pequena até 1990, quando Fernando Collor de Mello extingue os principais órgãos de fomento ao cinema e a cultura, sob o pretexto de uma autorregulação do mercado.

maioria com temas eróticos. *Pari passu*, a presença do cinema norte-americano crescia na parcela de consumidores da sétima arte, ampliando o cenário de dificuldades para circulação de filmes de outras origens, estéticas e formatos.

Entre 1981 e 1988, os filmes de sexo explícito foram responsáveis em média por 68% da produção nacional. Em 1988, 20 das 30 maiores bilheterias do país foram para filmes eróticos ou pornográficos. Além disso, em termos de dimensão do mercado, o número de salas de projeção caiu de 3.276 em 1975 para menos de 1.500, em 1988. Durante o mesmo período, o número total de espectadores no mercado brasileiro para filmes nacionais e estrangeiros caiu de aproximadamente 211,5 milhões para 108,5 milhões (GUSMÃO, 2008, p. 127).

Pode-se dizer, portanto, que a dinâmica socioeducativa das práticas de cinema que o SESC moldou para as ambiências do entretenimento tomou direção contrária àquela que vigorava no Brasil naquele momento. Isso ocorre não por estar imune às adversidades do contexto geral do mercado cinematográfico, mas justamente porque, no momento em que o entretenimento assumia mais fortemente as fachadas dos cinemas em todo o país, o SESC, pela percepção propiciada por alguns percursos de seus quadros diretivos, se atenta para seu maior potencial como um instrumento de mediação e transformação social, e passa a prover-se de condições de expandir seu projeto de formação cultural.

Se então, como afirmaram Álvaro Salmito e Sandra Fernandes, “o Programa Cultura não foi acalentado pelos dirigentes, foi por iniciativa de pessoas no DN e em São Paulo que estas ações começaram a florescer”, para demonstrar como isso convergiu para conferir sentido social, afetivo e cognitivo à cadeia histórica de ações do SESC com o cinema, destaquei duas das suas principais referências. A primeira delas ocorre de forma pontual na antiga Delegacia Regional do SESC no Acre. Sua repercussão, entretanto, marcou de forma indelével a perspectiva do DN com relação às ações sociais com o cinema fora do eixo Sudeste do Brasil. A segunda acontece ao longo de anos no SESC São Paulo e acompanha o percurso mais amplo da ação cinematográfica da entidade. É marcada, assim como no Acre, especialmente pelas relações interdependentes que se estabelecem entre indivíduos e instituição, no aprofundamento dos principais fundamentos que sustentam sua política de cinema no país.

3.4.1. O cinema no Acre

O SESC Acre iniciou suas atividades no dia 21 de Janeiro de 1977. De 1979 até 1988, não dispunha de autonomia, e, enquanto Delegacia Regional, contou com representantes escolhidos pelo próprio Departamento Nacional, tendo estes poderes limitados. Ela compunha, junto com o Amapá e Rondônia, fundadas na mesma época, o que a instituição chamava de Delegacias da Amazônia. Neste período, a Delegacia Executiva do Acre desenvolvia atividades nas áreas de Educação (Ensino Supletivo), Esporte (Educação Física e Desporto), Cultura, Saúde e Assistência. Seu primeiro delegado foi Jaime Ariston de Araújo Sobrinho, que contava na sua equipe com Álvaro de Melo Salmito como gerente de bem-estar social (SESC ACRE, 2014).

O trabalho de cinema do Acre começa pela preocupação de Salmito com a programação de cultura, de como poderia aproveitar os espaços físicos, estabelecer parcerias. As principais ações de formação aconteciam com o apoio de Juvenal Fortes, viabilizando pelo DN estruturas para as atividades, que ocorriam em duas dimensões: a primeira delas, nos moldes cineclubistas, voltada para o público de classe média, especialmente da Universidade Federal do Acre (UFA), exibindo filmes nacionais e estrangeiros que vinham licenciados do Rio de Janeiro (SESC DN), no auditório da UFA; a segunda era direcionada para a população periférica da cidade de Rio Branco, em bairros afastados, longe do acesso a qualquer atividade cultural.

As ações na UFA mantinham sua regularidade, tinham um formato mas bem estruturado e, exercido de forma mais “confortável”, marcou-se especialmente pela qualidade dos filmes e a riqueza dos debates. Do outro lado, a realização das práticas de cinema nos bairros tinha, sobretudo, um sentido de pioneirismo: operavam à moda dos Unimos (sem a mesma estrutura disponível), tendo a equipe - muitas vezes, o próprio Salmito - que levar projetor, tela e demais equipamentos nas costas. A programação dos bairros contava com a exibição de filmes cuidadosamente selecionados¹⁰⁰, embora incluísse, com relativa concessão, algumas obras mais populares nessas exibições.

Às dificuldades de execução foi-se somando o esforço em manter a qualidade do trabalho sociocultural, visando estabelecer uma relação entre cinema e formação estética, de maneira intensa e significativa. Era comum, para suporte nas localidades,

¹⁰⁰ Por se tratar de uma ação educativa, o nível de aceitação da programação nem sempre trazia resultados esperados, sendo necessárias persistência e uma mediação habilidosa. O então Gerente de Bem-Estar Social relata, entre divertido e autocrítico, o episódio em que decidiu estender parte da programação cineclubista às comunidades (com uma sessão de Hamlet, de Eisenstein), redundando num completo estranhamento e rejeição ao filme.

que as práticas de cinema se realizassem nos Centros Sociais Urbanos (CSU), projeto federal do governo Geisel para ações de cunho social. Estes lugares operavam sob um senso assistencial, com mais atendimentos à saúde que à cultura, e eram resistentes às ações de natureza agremiadora, sendo geridos como espaços afinados com a política pouco amistosa do regime militar. Por isso, foi bem-vinda a parceria com as *Comunidades Eclesiais de Base*¹⁰¹ ligadas à Igreja Católica local. A diocese e as paróquias, naquele momento, se alinhavam com o pensamento de esquerda, sendo mais receptivas às atividades culturais, com especial gosto pelo cinema. As iniciativas do SESC contavam especialmente com a anuência e o apoio direto de D. Moacyr Grecco, bispo progressista daquela congregação.

Nas estruturas físicas do SESC - de forma similar ao que ocorria no restante do país - as ações de cinema não recebiam investimentos específicos na constituição de espaços devidamente adequados.

O cinema era para se exibido junto com as atividades do ginásio de esportes. Tinha-se o ginásio de esportes e numa das cabeceiras de lá se construía a sala de projeção, e a tela ficava do outro lado. Durante todo o tempo eram as atividades esportivas... futebol de salão, voleibol, handebol, basquetebol. Atividades esportivas para educação infantil. Ocorre que o cinema ficou subsumido. Desconheço um dia que a projeção foi lá para aquela salinha planejada e houve filme ali, eu desconheço. E por quê? Porque nós só começamos a trabalhar com equipamento Super 8 a partir da segunda metade dos anos 70.¹⁰²

Sandra Fernandes¹⁰³ corrobora:

Muitos outros lugares serviam também para fazer exposição: “arruma aqui, afasta ali, essas cadeiras, essas mesas, afasta tudo que aqui a gente vai botar uma exposição, vai exibir um filme”. Eram espaços inadequados totalmente, desconfortáveis. Como você atrai uma clientela se você não observa condição para ela ficar ali?

¹⁰¹ As Comunidades Eclesiais de Base (CEB) são comunidades inclusivistas ligadas principalmente à Igreja Católica que, incentivadas pela Teologia da Libertação se espalharam principalmente nos anos 1970/80 no Brasil e na América Latina. Consistem em comunidades reunidas geralmente em função da proximidade territorial e de carências e outras vulnerabilidades sociais em comum. São compostas principalmente por membros das camadas populares e despossuídos, vinculadas a uma igreja ou a uma comunidade com fortes vínculos católicos. Têm por objetivo a leitura bíblica em articulação com a vida, com a realidade política e social em que vivem e com as vicissitudes cotidianas com que se deparam na matriz ordinária de suas vidas comunitárias.

¹⁰² Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

¹⁰³ Idem.

O caráter de regularidade na ação e o envolvimento das comunidades com o cinema como espaço de formação mantinham o interesse pela continuidade das atividades por parte do Regional. Apesar dos obstáculos, as atividades no SESC Acre sedimentaram importantes experiências que viriam a se somar, na década seguinte, aos esforços para moldar uma diretriz normativa única para as práticas de cinema da instituição. Talvez essa ação se obscurecesse na engrenagem operacional, encoberta como apenas mais uma realização recreativa, não fosse um episódio específico, fundamental para oportunizar atenção maior ao que se realizava, sobremaneira num lugar que, para muitos e em muitos sentidos, era o extremo do Brasil:

Em 1977, nós começamos. E veja bem, quem é que dá visibilidade a este trabalho? Esse reconhecimento veio depois de um ano - sem o nosso conhecimento. Um correspondente do Estado de São Paulo no Acre, um jornalista chamado Elcio, vai e registra essa matéria no Caderno de Cultura do *Estado de São Paulo*. Aí estourou [essa ação no Acre]. O DN antes segurava, pedia pra eu e Jaime termos calma. [Fazia isso] porque o SESC de Rondônia, que era uma delegacia, era conservador... os caras que foram pra lá eram um contador... A Sandra [que foi da delegacia do Amapá] era uma socióloga jovem, pegou um delegado diferentemente do que tínhamos no Acre. No Acre, tanto Jaime quanto eu nos afinávamos, e eu sempre fui vocacionado, eu sou um cara de formação religiosa [que] já tinha essa sensibilidade de trabalhar com isso. [...] Então quando sai no *Globo*, na *Folha de São Paulo*, no *Estado de São Paulo*, dá visibilidade. E esse reconhecimento do *Estado de São Paulo*, o maior jornal do país na época, isso “abriu as torneiras” para nós no Departamento Nacional. E foi aí que começou o cinema, quer dizer, o cinema das atividades culturais *stricto sensu*. Se a gente listar as atividades visuais e as outras não visuais, por assim dizer, o cinema desponta como aquela atividade que se sobressaiu primeiro no reconhecimento da sociedade.

104

A experiência do Acre se tornou emblemática, persistindo em existir um pouco mais que as outras na história do Serviço Social do Comércio. Quando se buscou construir uma narrativa para o tipo de ação formativa cinematográfica que o SESC realizava pelo país, que congregasse seus mais caros conceitos, uma relação de proximidade com a vida social brasileira e suas comunidades periféricas e um cuidado efetivo com a diversidade cultural, as páginas do *Estado de São Paulo* fariam lembrar que essas referências poderiam existir também em outras partes do país, para além do que já se fazia no Rio de Janeiro e, principalmente, em São Paulo.

¹⁰⁴ Depoimento prestado por Álvaro Salmito a esta pesquisa em 18/09/2012.

3.4.2. O cinema em São Paulo

Durante o tempo em que se iniciavam as ações de cinema do SESC nos estados brasileiros - pelas inúmeras razões já descritas até aqui -, sua maior parcela de atividades tinha sede em São Paulo. As primeiras práticas, que seguiam a linha recreativa, têm registros entre 1948 e 1951, na sala de cinema do SESC Bertioga. Neste intervalo, foi contabilizada uma progressão de 15 para 150 sessões de cinema ao longo desses três anos. Essas dinâmicas favoreciam que publicações como o *SESC em Marcha* e a *Revista do Comerciário* disponibilizassem espaços para a difusão da sétima arte, com textos que discorriam tanto sobre a vida dos artistas quanto ocasionais artigos de crítica. Num desses periódicos, de setembro de 1951, é possível observar até a existência de um cineclubes promovido pelas entidades patrocinadas pelo SESC¹⁰⁵.

Com o passar das décadas, o DR-SP oportunizou a circulação de produtos culturais e artísticos ligados ao cinema pela via recreativa e/ou educativa, e, não raro, suas atividades congregavam intelectuais, estudantes, arquitetos, artistas, jornalistas e outros tantos profissionais liberais no trânsito de ideias, sensibilidades e tendências na constituição de ambiências onde sociabilidades e encontros possibilitavam novos aprendizados e percepções, formando públicos e gostos específicos para as diversas produções culturais. Vale dizer que muitos dos profissionais envolvidos com o cinema do SESC atualmente foram públicos fiéis das ambiências cinematográficas da instituição. A título de exemplo, dentre vários entrevistados para essa dissertação, posso citar Rodrigo Gerace e Talita Rebizzi (Assessores de Cinema do SESC São Paulo) e Simone Yunes e Graziela Marcheti (Programadoras do CineSesc). De forma similar, o mesmo ocorre no Rio de Janeiro, com Nádia Moreno e Marco Aurélio Fialho (Assessores de Cinema do SESC DN).

Como foi anteriormente relatado, o SESC São Paulo articulou fortemente a pauta de formação cinematográfica dos orientadores sociais nas décadas de 1960/70, tanto nos processo de aprendizagem no trabalho de campo (com as práticas das Unimos) quanto na realização de cursos de cinema.

No final da década seguinte, visando melhor estruturar suas ações em São Paulo, com espaços mais qualificados de acesso à sétima arte, o DR inaugura seu próprio

¹⁰⁵ Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio. São Paulo, 1951, p.41. Acervo SESC Memórias.

cinema, em 21 de setembro de 1979: o CineSesc¹⁰⁶. Com 330 lugares, voltado para uma programação alternativa, os primeiros filmes exibidos já denotavam o enquadramento das suas pautas: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Segundo o Relatório Anual de 1980¹⁰⁷, na ocasião, a nova Unidade ainda polarizaria projetos importantes já em andamento como *Geração 68... Cinema Paulista de 68 a 79*; *Tendências do Cinema Italiano*; *Melhores de 1978*; *30 anos de Cinema Russo*; *Cinema e Jornalismo*; e a parceria com a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*.

Figura 11 - Fachada do CineSesc, quando de sua inauguração em 1979



Fonte: Acervo SESC Memórias – SESC São Paulo

Figura 12 - Anúncio do CineSesc na Folha de São Paulo



Fonte: Acervo SESC Memórias – SESC São Paulo

O novo espaço - única Unidade especializada somente em cultura no estado – manteve a ênfase no lazer para uma educação não-formal, ofertando acesso a um patrimônio cultural cinematográfico o mais amplo possível, delineando o que chamaria de um *status* de “entretenimento inteligente”. No cartaz de inauguração (foto acima), publicado em anúncio na *Folha de São Paulo*, no dia 21 de setembro de 1979, com caricaturas de diretores e atores, além de máximas do cinema, a nova Unidade era apresentada com o entusiasmo de um filme em lançamento: “O CineSESC será mais que uma sala de exibição. Vai ser um cinema com uma programação muito especial. Lá você vai ver filmes de arte, filmes que divertem, filmes polêmicos. Que emocionam, que fazem pensar” (Acervo SESC Memórias).

¹⁰⁶ Ocupando o espaço do antigo *Cinema Um*, o CineSesc se tornaria referência para o circuito de cinema alternativo no Brasil a partir de então. Ligado fortemente à história das ações de cinema da instituição, seu nome seria adotado também junto ao principal projeto institucional de cinema do DN, substituindo, na reformulação, a antiga nomenclatura *Filmoteca*.

¹⁰⁷ Acervo SESC Memórias.

Segundo Gilson Packer¹⁰⁸, Gerente do CineSesc desde de 2008, o espaço visa atender não apenas aos comerciários, naquilo que concerne ao diálogo com os objetivos dos demais Programas da instituição (educação, lazer etc.), mas também

[...] complementar aquilo que a cidade não pode oferecer, ou seja, aquilo que a gente vai colocar em cartaz é aquilo que não vai estar no circuito comercial. Basicamente o que você vai encontrar no CineSesc são títulos e obras que você raramente vai encontrar nos circuitos dos shoppings.

O CineSesc se tornou um dos espaços mais referenciados para o circuito alternativo de cinema no Brasil. Sua programação acolhe não apenas exibições regulares, mas também realiza e/ou sedia importantes parcerias nacionais e internacionais com instituições, consulados, organizações e associações que desenvolvem mostras e festivais de cinema como a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*; *In-Edit*; *É Tudo Verdade*; *Mostra de Tiradentes de Cinema Brasileiro Independente*; *Kinoforum Festival Internacional de Curtas-Metragens*; *Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade Sexual*; e *Festival de Cinema do Rio*, entre outros. Além de exibições, promove cursos, debates e outras atividades formativas de reflexão sobre a arte cinematográfica como o *Cinema da Vela*, *Cine Psique* e *Aula Magna*. Com preços de ingressos acessíveis, quando não gratuitos, a Unidade aproxima-se do circuito exibidor alternativo com programação regular para todos os públicos, inclusive com um projeto especial para crianças, o *CineClubinho*.

Todas essas atividades são recobertas pelo guarda-chuva conceitual da instituição – implantado nos anos 1980 – que visa à ampla preocupação com as questões do incentivo e proteção cultural nos contextos local e global, na esfera pública e privada. A entrada de Danilo Miranda no SESC São Paulo aprofundou essa proposta, acentuando as ações de mediação na área cinematográfica. Ciente de que o cinema parte de um mercado simbólico em transformação, no qual as obras recebem valor não apenas monetário, mas de significados, seu papel, nesse setor, foi o de investir em novas estruturas e projetos e, sobretudo, reforçar aqueles já existentes.

No texto de apresentação do caderno comemorativo dos quarenta anos do Festival SESC Melhores Filmes (2014), Miranda considera a importância das ações mediadas na dinâmica da cultura do consumo cinematográfico. Faz alusão às possibilidades de transmissão de valores e percepções nas práticas, sedimentando

¹⁰⁸ Depoimento prestado a esta pesquisa em 22/09/2012.

memórias cognitivas e afetivas nesse consumo, dentro da arquitetura da política da instituição:

[...] o cinema é apontado como uma das atividades preferenciais do público em pesquisas de hábitos culturais, portanto, resta-nos como mediadores do campo cultural, conceder o acesso que, por descaminhos da distribuição, por vezes ofusca do cinema o título original de arte das multidões. [...] Para a instituição, a realização deste festival é um meio de celebrar e manter latente essa capacidade de atingir públicos que o cinema carrega consigo, e permite que estejamos disponíveis para o encontro com outros olhares (MIRANDA *In* Festival Sesc Melhores filmes 2014, p. 17).

Tais declarações registram, em breves linhas, aquilo que se tornou a tônica da nova fase do SESC no Brasil, a saber, a política de ações socioculturais com ênfase na diversidade.

Esse tema encontrou, em São Paulo, um especial lugar de debate, tendo na figura de Miranda seu principal articulador, como gestor e cientista social. Ao longo dos anos, para discutir a cultura em seus diversos segmentos artísticos, o gestor deu continuidade às práticas que aprendeu no próprio SESC, amadurecendo-as e conferindo-lhes uma nova dimensão: não foram raras as vezes que participaram de debates públicos e/ou da formação interna dos quadros técnicos do Departamento Regional, pensadores da cultura como Edgar Morin, Pierre Levy, Jean Baudrillard, Domenico De Masi e Mike Featherstone. O DR-SP investiu pesadamente na estruturação de publicações com chancela do SESC, mas com estrutura própria, oportunizando a tradução de muitos trabalhos inéditos dos teóricos com os quais estabeleceu parceria.

Embrenhado organicamente na história da entidade, a figura do filósofo e sociólogo Danilo Santos de Miranda passou a assumir posições de destaque também no cenário nacional e internacional, evidenciando o debate cultural da instituição em várias instâncias, como conselheiro do *MAM-SP*, da *Fundação Itaú Cultural*, do *MASP* e do *Art for the World* (Suíça) e da Revista *Cult*, e também como presidente do *Conselho Diretor do Fórum Cultural Mundial/2004* e diretor do *International Institute for Cultural Enterprise* (ICE) e presidente do Comissariado Brasileiro do *Ano da França no Brasil* (que deu origem à *Mostra do cinema francês contemporâneo*, no Departamento Nacional em 2009)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Danilo Miranda também é vice-presidente continental da *Federação Internacional de Esportes para Todos* (FISpT) e atua como membro do *Conselho Nacional de Segurança Alimentar* (CONSEA).

Nesses termos, somou peso às discussões implantadas pelo SESC DN, sobretudo na demarcação clara do posicionamento institucional acerca da linha de atuação que implementa frente a temas como o consumo cultural, discussão fundamental no que diz respeito especialmente ao mercado cinematográfico:

O Brasil está cada vez mais próximo da posição europeia, que é a de tentar retirar a questão cultural do âmbito das discussões sobre tratados comerciais. Enquanto países liderados pelos Estados Unidos desejam colocar tudo como uma coisa só. Eu não sou antiamericano, mas vejo que o comportamento do capitalismo no mundo inteiro funciona às vezes de maneira muito perversa. Essa ideia de consumismo, da forma como os americanos estabelecem, é um perigo para a humanidade inteira. Explicando melhor: se nossos padrões de consumo forem iguais aos padrões deles, não vai ter mundo suficiente para todo mundo. Não vai ter terra, não vai ter recursos. Ou a sociedade americana deseja isso, ou desejam esse padrão para eles e um outro padrão para o resto do mundo – ambas as visões são inaceitáveis. No campo da cultura, a posição americana é claramente preservar a hegemonia do seu modelo, seu tipo de música, de filmes, seu jeito de ser. Então na Unesco está se travando uma luta por isso. As nações europeias, a França, sobretudo, estão interessadas em separar os assuntos ligados à cultura dos assuntos comerciais. Eles querem se contrapor à ideia da atividade cultural como bem material. (MIRANDA, 2013, s/n).

Essas discussões não estão pautadas na entidade por acaso. Em grande medida, elas são desdobramentos de reflexões que vêm sendo feitas ao longo dos anos e que tiveram especial ascendência em um seminário de formação de técnicos do SESC São Paulo, em 1995, sob o título *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, cuja centralidade das teorias foi apresentada presencialmente pelo teórico Mike Featherstone¹¹⁰.

Featherstone (1997) parte da ideia de que atualmente não existem modelos que abarquem por completo a complexidade de um mundo globalizado e, nesse sentido, um elemento fundamental para sua compreensão é, na observação da convivência com a diversidade e a diferença, a desintegração de um eixo cultural único, representado pelas teorias ocidentais. No conceito que liga a formação da atividade cultural aos efeitos da globalização na cultura, o eixo da discussão ocorre quando o global e o local se atravessam nos fluxos, os mesmos fluxos que têm pesos diferenciados e se distribuem de maneira desigual, ultrapassando a dicotomia entre o local e o global (FEATHERSTONE, 1997, p. 124-129).

¹¹⁰ Desse seminário resultou a publicação no Brasil do livro *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*, sob o selo do SESC e Studio Nobel. O teórico retornaria ainda no ano seguinte para outro seminário intitulado A Cultura das Metrôpoles, dividido discussões com outras personalidades do pensamento cultura como Edgar Morin, Massimo Cenevacci e Roberto Da Matta.

Essas discussões são fundamentais para pensar o âmbito das práticas do SESC, quando Featherstone faz reflexões também sobre a ideia de cultura do consumo.

O termo *sociedade do consumo* introduz uma mudança: em vez de o consumo ser considerado como mero reflexo da produção, passa-se a concebê-lo como fundamental para a reprodução social. O termo *cultura do consumo* não apenas assinala a produção e o relevo cada vez maiores dos bens culturais enquanto mercadoria, mas também o modo pelo qual a maioria das atividades culturais e das práticas significativas passam a ser mediadas através do consumo (Idem, p. 109).

Figura 13 - A principal iniciativa que tem por objetivo a formação de novos quadros no SESC São Paulo é o Centro de Pesquisa e Formação criado em 2012



Fonte: site do Centro de Pesquisa e Formação

Figura 14 - Os espaços do Centro mantêm um calendário contínuo de formação que mantém especial atenção no tema da gestão cultural



Fonte: site do Centro de Pesquisa e Formação

Daí a importância da experiência qualificada nos projetos culturais: a preocupação institucional cada vez maior com construção do significado, com as formulações nas ações que o SESC implementa. No início dos anos 1990, com as iniciativas do DN, do DR-SP (pela sua centralidade nas discussões) e de *alguns* regionais, as mais diversas atividades dos seus principais programas começam se ancorar no desenvolvimento de ações processuais, formativas, integrando a programação permanente das Unidades, com caráter de mediação e desenvolvimento artístico-cultural, primando pelo cuidado com os conteúdos que ofertam. No que se refere às ações de cinema pelo país, elas começam a disseminar efetivamente muitas ações de estímulo à reflexão em modelos consagrados de sociabilidades (cineclubismo, debates, bate-papos, palestras, cursos regulares, discussões e pesquisa sobre a linguagem) potencializando as ambiências para a formação de públicos, para o qual a cinefilia, o conhecimento e gosto pelo cinema começam com a contextualização.

Desnecessário, no entanto, alongar a observação de que esse avanço não ocorre de forma homogênea em todos os Departamentos Regionais. Basta dizer que, nas relações de interdependências, esses percursos sócio-históricos têm, muitas vezes, perfis

e interesses bastante distintos. Amparados em sua autonomia operacional, cada DR desenvolve caminhos próprios para o estímulo à formação de seus quadros técnicos e isto se reflete na maneira como prioriza os enquadramentos de suas programações, inclusive para o cinema. Isso significa que, ao longo dos anos, muitos regionais podem ter-se afinado, em maior ou menor grau, com esse movimento interno no SESC para uma ampliação do Programa de Cultura. Entretanto, por estarem ligados hierarquicamente ao eixo organizativo do Departamento Nacional, a discussão interna do conceito e das práticas de cultura tomou contornos mais relevantes para o SESC em todo o Brasil, trazendo os DRs para também repensar muito de suas ações.

3.5. Desdobramentos para a política de cinema do SESC no Brasil

Na estrutura da administração do SESC, a representação do empresariado comercial se localiza nos Conselhos, tanto no que diz respeito ao âmbito nacional quanto às realidades regionais. Esta é a sua principal estrutura deliberativa, organizacionalmente estabelecida ao lado dos Departamentos (executivos) e dos outros Conselhos (financeiros/fiscais). São os Conselhos deliberativos que determinam as linhas de ação da entidade. Neles residem também, no jogo interno entre proposições modernas e posturas conservadoras, os rumos e os perfis da instituição.

Estes traços conservadores na linha dirigente do SESC, em boa medida, advêm da mesma contradição inicial contida na Carta da Paz Social, ou seja, o fato de os proprietários dos meios de produção serem os mesmos a decidirem e aplicarem com recursos públicos ações sociais para as classes trabalhadoras, fazendo as vezes do Estado. Mesmo tendo obrigatoriamente que observar o retorno social devido a este investimento, a administração desse recurso se liga a uma outra diretiva, priorizada a partir do interesse econômico do segmento. Isto se reverte numa constante demanda por equilibrar quantidade de atendimentos (unidade-chave de medição dos trabalhos executados) e qualidade de serviços. Em última instância, trata-se de uma tensão entre a objetividade dos números e a subjetividade conceitual necessária às ações.

Como assevera Álvaro Salmito¹¹¹, uma parcela considerável da resistência dos dirigentes ao Programa de Cultura nos Conselhos residia – e ainda reside, em muitos estados – em enxergar a cultura como uma área, se não secundária, minimamente menos

¹¹¹ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

atrativa conceitualmente que outras mais “objetivas” como a saúde e o lazer. Para estes empresários, que “são ou não pequenos comerciantes, e mesmo alguns aventureiros”, Salmito observa que a importância da cultura dentro da instituição é expressa pelo grau de autonomia técnica e gerencial que é conferido aos seus quadros técnicos executivos, na relação direta à maneira como estes são formados e/ou absorvidos pela instituição.

Se, nos anos 1980, a presença de técnicos preparados nas principais instâncias da entidade¹¹² foi capaz de influenciar a guinada orientacional da entidade para as ações mais culturais, melhor sistematizando-as no incremento do seu Programa de Cultura, isto, porém, não se deu na mesma medida nos diversos outros regionais, pela realidade e pelo grau de autonomia administrativa locais e, sobremaneira, pelos percursos distintos constituídos nesses lugares.

No que se refere ao cinema, muito especialmente, foi possível detectar que fatores como a infraestrutura física disponível para as ações são relativizadas frente aos percursos de aprendizagem historicamente registrados decorrentes da circulação de saberes e fazeres que integram a trajetória de cada DR com relação às práticas culturais e cinematográficas. Em entrevista, Nádia Moreno¹¹³ lembra o caso do Departamento Regional da Paraíba:

A Paraíba não tem tanta infraestrutura, mas o Chico Noronha, que é o coordenador de cultura, começou com o cinema, passou por toda uma questão [de formação específica], tem toda uma visão. Apesar de ser jornalista, ele começou como uma pessoa que desenvolvia atividades na área. Passou por todo aquele processo dos treinamentos, ele tem uma visão diferenciada do trabalho de cultura do SESC, do trabalho de formação daquela época [anos 1980].

Outro exemplo dado pela assessora de cinema, o do SESC Arsenal, no Mato Grosso, demonstra que a percepção e o interesse atual da Administração Regional pelas capacitações e processos de formação contínua contribuem para o fomento de ações e criação de espaços de sociabilidades que oportunizam lugares de encontro para a prática do cinema. O trabalho do Núcleo de Cinema do SESC Arsenal, formado em 2011, se destaca pela regularidade da presença de seus frequentadores, pela forma como a programação vai se modificando e se desenvolvendo, inclusive em grupos de estudos,

¹¹² Especialmente, como foi visto, no Departamento Nacional, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, sua maior e mais histórica representação regional.

¹¹³ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

gerando demandas para participação em oficinas. Isso se reflete até mesmo no aumento do volume de empréstimos de livros de cinema nas bibliotecas da Unidade. No caso do SESC Bahia, embora haja uma estrutura bastante considerável para as diversas atividades-fim, ocorre o contrário, uma vez que os percursos de formação não demonstram um histórico de profissionais com formação ou vínculos de interesse na área cinematográfica. Isto se reflete, em muitos aspectos, no fato de que o cinema (e mesmo a cultura) sejam áreas pouco autônomas frente às atividades de lazer e/ou recreação. Suas atividades de cinema se limitam a ser executadas nos moldes básicos desenhados pelo DN.

As ações de cinema constituídas no SESC Acre, ainda que hoje não sejam mais tão destacadas¹¹⁴, contaram historicamente com a presença de profissionais como Álvaro Salmito e gestores como Jaime Ariston de Araújo Sobrinho, cujos aprendizados foram fomentados e fomentadores de e para uma percepção que potencializou as ações de cinema, legando à instituição referências importantes.

Neste sentido, os processos de formação para a cultura, e para o cinema em particular, dentro do SESC, onde e como se realizam, tornam-se referências para a renovação, ressignificação e/ou ruptura das suas práticas, na medida em que são transmitidos como uma memória institucional, tornando possível à política ser uma expressão de experiências que compuseram o quadro geral das suas ações no Brasil. São estas memórias que compõem nos jogos de negociação entre os quadros técnicos gerenciais e os dirigentes dos Conselhos, os técnicos do trabalho de ponta e seus superiores hierárquicos, constituindo outras referências de continuidade, moldando-se nos aprendizados deixados por percursos anteriores, práticas para outros envolvidos que ainda virão.

3.6. Relações de mercado para um cinema diverso

Como já vem sendo discutido aqui, a política de cinema do SESC expressa, nos seus fundamentos e nos percursos de formação de seus quadros funcionais, a memória de suas práticas e proposições, sejam aquelas organizadas, em primeiro plano, a partir

¹¹⁴ Segundo informações do assessor de cinema do DN, Marco Fialho, em depoimento prestado a esta pesquisa em 18/09/2012.

do seu Departamento Nacional seja em iniciativas regionais, realizadas conforme os interesses, as trajetórias e disponibilidades técnicas, estruturais e financeiras dos DRs¹¹⁵.

Para completar o quadro geral dessa política, discorro aqui sobre um dos seus aspectos mais efetivos, aquele que é imediatamente visível a todos: a presença concreta do SESC no circuito exibidor. Não se trata de descrever a política, como foi necessário fazer na primeira parte deste trabalho. O que se discute, nesse tópico final, é como, nos processos sociais que conformam e articulam as dinâmicas da sua operacionalidade, a preocupação com os aprendizados com e para difusão da cultura e do cinema competem para manutenção e ressignificação constante de suas práticas, mantendo em movimento as engrenagens institucionais de formação focadas na diversidade e nas variadas gamas de seu público.

Para circunscrever a análise apenas às propostas diretamente referidas ao DN, examinei aqui o trabalho junto ao processo de licenciamento de filmes, hoje a estrutura básica da modalidade cinema em nível nacional. Esta é a ação mais atualizada da longa cadeia de práticas que foram analisadas nos percursos sociais descritos e aquela que mais reflete seu posicionamento no mercado.

Começo destacando o relato de Nádia Moreno Rodrigues¹¹⁶, do Departamento Nacional do SESC:

A gente trabalha com o que não entra no circuito comercial, ou se entra, entra timidamente porque tem uma proposta de caráter mais artístico, menos comercial. Existe a fórmula do bolo, para se vender mais. [Um filme] pode até vender muito, mas que tenha uma proposta. Por exemplo, Matrix é um filme *blockbuster* arrasa-quarteirão, mas que tem uma proposta fantástica. Ele não entra na nossa programação não é porque a gente não quer. Porque ele poderia entrar, não na hora que está no auge, mas depois, só que os distribuidores não aceitam nosso formato de projeção. Porque não está no padrão comercial. A gente trabalha num formato alternativo que não é o mesmo formato que as salas de cinema. A gente tem que seguir todas as regras do mercado, tem que ter contrato de licenciamento para exibição pública de todos os filmes. Nenhum filme que vai para o circuito que a gente manda a partir daqui, ou que está dentro de uma mostra, está sendo exibido sem um contrato durante o determinado tempo em que o SESC faz a exibição pública. Os filmes das distribuidoras associadas à Motion [*Motion Picture Licensing Corporation*] a gente não consegue fazer com esse mesmo contrato. E aí existe uma política de mercado, porque eles têm um convênio guarda-chuva que eles querem oferecer

¹¹⁵ Observando o respeito à autonomia administrativa de cada estado, mesmo um projeto de articulação nacional como o CineSESC necessita ser incluído um “aprovado” entre as atividades que devem entrar no plano anual de execução nos Regionais.

¹¹⁶ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/08/2014.

para as Unidades, só que é uma política nefasta de mercado, de reserva de mercado. [...] Porque eles têm a convenção de qual é o formato que vai, mesmo sendo um espaço alternativo. Há um problema aí que envolve ética, envolve até reserva de mercado, porque, para quem vai os direitos autorais se você está pagando esse contrato? Vai para eles mesmos usarem nas campanhas, nas políticas de articulação. E aí a gente é contra essa iniciativa.

Esse é um ponto essencial na cadeia de distribuição dos filmes do SESC em todo o Brasil, seja por iniciativa da curadoria do DN ou dos regionais, na medida das responsabilidades de cada instância: a autonomia do formato que garante as diretrizes culturais da modalidade e demarca sua política de exibição de forma independente, focada no direito que se construiu internamente de negociar e exibir outros tipos de filmes. Embora o SESC seja ligado a uma instituição mantida pelo comércio, o CNC, a estruturação de uma ação sistemática não-comercial não é necessariamente uma relação de conflito. Ela absorve uma outra dinâmica da economia, facilitando o trânsito de outro tipo de consumo.

Se você tem essa realidade, então ela não é nem contraditória com a questão de vir do comércio. A produção de um filme já move a economia com um todo, a exibição já move uma outra grande parcela. Se se pegar tudo o que está envolvido, desde os insumos, material de cenografia, roupa, papel, tinta, luzes, material elétrico, transporte, logística, comida, tudo o que envolve a produção de um filme, se você for ver, move todos os setores da economia. Então você tem uma produção audiovisual dinâmica no país, você tem uma movimentação dinâmica de todos os outros setores da economia. A exibição é um outro momento também de movimentação da economia, [...] porque depois que vai para o shopping, é mais ainda, porque nunca é assistir só a um filme, é um programa¹¹⁷.

Ainda que o modelo de ação da política não estimule diretamente a economia dos filmes comerciais, sua presença forte nos circuitos independentes favorece percursos alternativos de circulação de bens simbólicos e materiais no mercado cinematográfico. Essa é a principal característica da sua seleção de filmes; olhar para o diverso, para outras culturas e identidades.

Em um artigo intitulado *Para uma visão não-instrumental e mercantil da cultura*, publicado em 2005, Danilo Miranda faz considerações sobre como isso se fundamenta na ação do SESC.

¹¹⁷ Idem.

A questão do patrimônio artístico e cultural e sua relação com o mercado seguem duas tendências básicas. A primeira é a de que há um conjunto de justificativas que entende a proteção da diversidade cultural como primordial na construção e manutenção das identidades e na memória/imaginário dos significados sociais. Segundo essa abordagem, as criações que fazem parte dessas identidades devem estar acessíveis, seja por meios educativos, seja por formas subvencionadas pelas políticas públicas, já que devem ter autonomia perante o mercado. A segunda, os produtos culturais e artísticos tendem a ser oferecidos como bens de consumo, especialmente diante das tendências centralizadoras da globalização. De acordo com a lógica comercial, importa menos preservar conteúdos e formas culturais originais, sendo usual adaptá-las aos padrões que regem a lógica de mercado. Essas visões antagônicas, de um lado a preservação, de outro, a exploração comercial das culturas, parecem configurar o centro do problema das políticas de natureza pública (MIRANDA, 2005, p. 158).

De fato, a ideia de proteção à diversidade cultural mantém-se atenta nos trânsitos e nas estruturas de acesso às práticas de cinema da entidade, procurando equilibrar demandas de mercado e propostas mais alternativas de circulação de obras filmicas. Gilson Packer¹¹⁸, gerente do CineSesc SP, considera que o que entra na programação da instituição são filmes que raramente chegam à carreira no circuito comercial, talvez por isso o SESC contribua para quebrar algumas resistências.

Nossa programação dá vazão a uma gama de diretores, artistas, atores, roteiristas que encontram no SESC um lugar para poder se expressar. Muitas vezes é a partir do SESC que grupos de empreendedores artísticos acabam alcançando o mercado comercial. No geral, nossa preocupação é essa, possibilitar a troca de informação, para que o nosso público venha e consiga, de uma forma ou de outra, apreender a informação que ele não vai conseguir em outro lugar.

Figura 15. O CineSesc, em São Paulo é referência nacional no circuito alternativo de exibição, com sessões contínuas durante todo o ano



Fonte: Acervo SESC São Paulo

Figura 16. Criado em 1974, o festival tem júri especializado e popular.



Fonte: Acervo CineSesc

¹¹⁸ Depoimento prestado a esta pesquisa em 22/08/2014.

Por ser um lugar referenciado do mercado exibidor independente, ter um filme em cartaz nos espaços do SESC – ser filtrado pelo crivo curatorial da instituição – contribui, em muitos casos, para sua circulação em outros espaços, alternativos ou não. Isso ocorre tanto para a realidade dos filmes selecionados para as salas de exibição do SESC, quanto para a programação das mostras que circulam pelo Brasil.

Nesses termos, em se tratando de abrangência, a curadoria que mais efetiva e estimula a movimentação dessa diversidade de filmes é, de fato, o CineSESC DN¹¹⁹. Segundo as informações disponibilizadas por Nádia Moreno Rodrigues (SESC DN), o modelo atual do projeto é resultado das primeiras negociações diretas entre o Departamento Nacional e as distribuidoras¹²⁰, sem instituições intermediárias, como foi o caso da Riofilme durante alguns anos para a execução do projeto anterior, *A Escola Vai ao Cinema*¹²¹.

O principal formato dessa linha de ação formativa são as mostras. Elas têm por objetivo estabelecer uma curadoria e licenciar filmes sob uma temática única para distribuição e exibição pelas Unidades do SESC espalhadas pelo país, por um período limitado de tempo, normalmente dois anos. As seleções podem incluir desde o olhar para um diretor em especial¹²², passando por homenagens a atores consagrados¹²³ até a seleção de filmes clássicos e/ou recentes, traçando um panorama sobre aspectos culturais de um determinado movimento cinematográfico e/ou a produção de algum país¹²⁴.

Projetos como a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, em 1995; *Um Século do Cinema Brasileiro*, em 1998; *Mostra 1959: o ano mágico do cinema francês*, em 2010; e *Mostra Nueva Mirada*, com curtas de animação da América Latina, em 2012, são apenas alguns de uma considerável lista de filmes/mostras selecionados que

¹¹⁹ Não confundir com a Unidade CineSesc SP.

¹²⁰ A *expertise* dos técnicos ligados ao Departamento Nacional (todos com formação e atuação na área do cinema) foi fundamental para essas negociações.

¹²¹ Depoimento prestado a esta pesquisa em 18/08/2014.

¹²² São exemplos: *Mostra Tati por inteiro*, de 2012; *Mostra 100 anos Humberto Mauro*, SESC/Funarte, 1997; e *Mostra Jodorowsky*, SESC, 2009.

¹²³ Como a seleção de títulos icônicos do chamado filme B, em homenagem ao ator Vincent Price.

¹²⁴ Uma das seleções mais significativas nessa lista é a *Mostra do cinema francês contemporâneo*, resultante da parceria entre o SESC e a Embaixada da França no Brasil, com o Convênio de Cooperação Técnica e Artística na Área do Audiovisual, compondo as atividades do *Ano da França no Brasil*, em 2009, e que teve como presidente do Comissariado Brasileiro, o Diretor do SESC São Paulo, Danilo Santos de Miranda.

percorrem os estados brasileiros anualmente, além de serem extensivos a outros espaços de exibição, como escolas e universidades, que normalmente se somam ao SESC para a difusão dessas obras.

Seus usos pelos DRs e Unidades compõem a célula-instrumental para proposição de ações locais de formação cinematográfica. Por isso, as mostras são pensadas sempre em termos de poderem ser materiais de referência, de fácil circulação, em suporte digital.

Figura 17 - A *Mostra Melhor do Anima Mundi Brasil* procurou divulgar a produção do nosso mercado de animação



Fonte: Acervo SESC DN

Figura 18 - A *Mostra 1959: o ano mágico do cinema francês* trouxe obras de Truffaut, Godard, Resnais, Chabrol e Bresson



Fonte: Acervo SESC DN

A Gerente de Cultura do SESC DN, Marcia Costa Rodrigues Leite¹²⁵, afirma a importância de oportunizar ambiências como essas na capilaridade do CineSESC em todo o Brasil:

Pra mim, o cinema é porta de entrada para as novas gerações do SESC. Se eu chamar [algum jovem] pra ler um livro, ele pode me olhar torto, mas pra ver um filme? Pode ser. Isso faz parte do universo dele. O cinema trabalha com várias linguagens artísticas [...], pra mim é a arte que mais seduz. A linguagem audiovisual é a linguagem do mundo contemporâneo. A imagem é muito importante. Não que ela tenha superado o lugar da palavra, do texto escrito, não. Mas ela é muito presente no mundo cotidiano. Inclusive aproximando muito os jovens. Então, o cinema é a grande linguagem, o grande meio de comunicação das novas gerações. [No] audiovisual você tem fácil acesso, você tem como facilitar esse acesso, as pessoas têm essa sensibilidade para o audiovisual. A gente discutia muito a questão de ser alfabetizado para a mídia, a alfabetização do olhar, mas as pessoas se alfabetizam no mundo real, não precisa de uma escola para isso - que era a grande briga -, não tinha que ter conteúdos na escola sobre “como ver televisão criticamente”. Você vai construindo isso na vida, nas relações que você estabelece, com as recepções que você tem.

¹²⁵ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/08/2014.

Nessa dimensão, acho o cinema - o audiovisual - fundamental no mundo contemporâneo. É uma linguagem muito presente.

Suas principais contribuições, no lugar de gestora e educadora, para atual configuração da política foi, em primeiro lugar, solucionar o fluxo das ações de cinema do SESC que, em suas próprias palavras, se encontravam “desmotivadas” pelos usos inadequados do VHS. O formato de vídeo contribuiu para uma queda sensível no padrão de qualidade de imagem e som, muito aquém daquilo que era considerável satisfatório para uma experiência cinematográfica referenciada numa sala de cinema e/ou sessão de exibição num espaço cineclubista. Por isso, investiu em estabelecer um padrão para o licenciamento dos filmes que são distribuídos pelo DN, em conformidade com as normas de mercado, possibilitando que as atividades de ponta nas Unidades (sessões de cinema, núcleos de cinema e mostras temáticas), mantivessem a qualidade da ação. Mais do que isso, o desenvolvimento dessa cadeia de distribuição garantiu efetivamente uma forte presença do SESC no mercado exibidor.

Outra preocupação da gerência foi avançar no legado deixado pelas práticas de formação possibilitadas por Álvaro Salmito, Danilo Miranda e seus contemporâneos, na efetivação de profissionais com formação específica na área:

A gente tem formado quadros mais profissionais. Isso é um processo histórico da profissionalização da cultura no Brasil. No passado todo mundo entendia de cultura e todo mundo podia fazer produção cultural. Hoje você tem cursos, começa a ter um olhar mais profissional sobre isso. A mesma coisa nas linguagens artísticas. E o SESC acompanha esse movimento histórico, esse contexto. A gente hoje está muito mais profissional. Eu tenho uma equipe aqui de profissionais. Quando eu cheguei não encontrei isso. [Era] o cara que gostava de cinema, que tinha feito economia, a outra que era assistente social, mas gostava de arte. Hoje não, hoje todo mundo aqui é formado na área, e não para nisso, eles estão sempre se atualizando, se capacitando, pra gente poder cuidar do Brasil.¹²⁶

O plantel de assessores técnicos especializados contribuiu também para desenvolver ações de parcerias junto às mais diversas instituições, como consulados, universidades, festivais e o próprio Estado. A respeito dessa última instância, valem algumas considerações sobre o convênio firmado com o Ministério da Cultura (MinC) para distribuição dos filmes da Programadora Brasil. Embora a ação não esteja mais em

¹²⁶ Depoimento prestado a esta pesquisa em 25/08/2014.

vigor, ela denota como a articulação do SESC com o mercado é bem mais extensa do que aparenta.

Nascida em 2006, a Programadora Brasil, distribuidora de filmes brasileiros em DVD para exibições não comerciais, foi gerida pela Cinemateca Brasileira e pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv/MinC), e, até 2011, já havia ultrapassado a casa dos 500 mil espectadores. Por meio de uma permissão de uso, filmes e vídeos brasileiros eram vendidos a preços mínimos e liberados para exibição em cineclubes, Pontos de Cultura, escolas, universidades e centros culturais. O projeto integrava as políticas de audiovisual do MinC, que visava contemplar todo o processo do audiovisual: criação, produção, distribuição, fruição, preservação e formação, mas, no início de 2012, suspendeu suas atividades, sem maiores explicações, por parte do órgão governamental¹²⁷.

Como afirma Carlos Alberto Mattos, do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), as ações da Programadora Brasil cobriam um amplo espectro da nossa cinematografia:

Não é só na perspectiva histórica que se afirma a abrangência do catálogo da Programadora Brasil. Há também uma variedade consistente no que se refere a modalidades cinematográficas, gêneros, metragens e bitolas originais. Dos 825 títulos incluídos até meados de 2011, cerca de 250 são documentários, 226 são animações, pouco mais de 100 classificam-se como filmes experimentais e os demais 400 são obras de ficção (MATTOS, 2014, s/n).

O objeto do convênio com o SESC foi a aquisição do catálogo de lançamento da Programadora, com 126 títulos organizados em 38 programas. Em contrapartida, o MinC equipou 15 centros educacionais SESC LER com o *kit* básico do Projeto Olhar Brasil, que inclui tela, sistema de som, projetor digital e aparelho de DVD. A escolha dos municípios que abrigam postos do SESC LER¹²⁸ foi feita a partir da avaliação do

¹²⁷ Até o término dessa dissertação, o convênio entre o MinC e o SESC para difusão do acervo da Programadora Brasil se encontrava suspenso, sem nenhum comunicado oficial por parte do governo que explicasse o fim ou a paralisação do projeto. Esta situação se deve, a princípio, a uma mudança no perfil das ações do Ministério após gestões de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), com as entradas de Ana de Holanda (2010-2012) e Marta Suplicy (2012-2014) no órgão, cujos perfis à frente da pasta passaram a abandonar paulatinamente os programas e projetos, bem como as discussões, encampados na cultura nas gestões dos dois primeiros.

¹²⁸ As atividades do SESC LER, embora não ligadas diretamente às do CineSESC, também atuavam de forma colateral na difusão da Programadora Brasil e na formação audiovisual do seu público.

Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), elencando cidades com os números mais baixos para serem contempladas (MINC, 2013)¹²⁹.

Quando da assinatura do acordo, a parceria possibilitaria levar os filmes da Programadora para municípios que não dispunham de salas de cinema, como Manacapuru (AM), Ceilândia (DF), Deodoro (MA), Bom Despacho (MG), Canoinhas (SC). Ano a ano, a aquisição dos catálogos era atualizada pela entidade, feita diretamente pelas demandas de cada Departamento Regional e/ou Unidade. Até 2011, a Programadora mantinha disponíveis 255 discos (ou programas), com 825 títulos, entre curtas, médias e longas-metragens, totalizando 407 horas de cinema.

Figura 19 - Banner do site de acesso ao sistema de acompanhamento de exibições dos filmes da Programadora



Fonte: Ministério da Cultura

Figura 20 - Junto com os filmes adquiridos do projeto, acompanhava também um catálogo atualizado



Fonte: Ministério da Cultura

Projetos como esses aqui elencados, pelo aporte estrutural do SESC que permite capilarizar ações de realização direta ou redimensioná-las com parcerias, desempenham um papel significativo no circuito alternativo de exibição no país, não apenas pelo volume e qualidade das ações, mas também pela maneira como as viabiliza, produzindo outros impactos nesse circuito.

Em função do caráter institucional do SESC, bem como sua missão, objetivos da modalidade cinema e a gratuidade das exibições, o Departamento Nacional conseguiu estabelecer um padrão de negociação diferenciado, onde critérios de números de exibições e número de salas foram substituídos pelo número de Departamentos Regionais e o tempo de autorização para exibição. [...] No CineSESC o Departamento Nacional assume a função semelhante à do distribuidor: centraliza as negociações para os licenciamentos dos filmes, com melhores condições de negociação no que se refere ao

¹²⁹ Informações disponibilizadas pela assessoria de Comunicação Social/MinC. Maiores informações no site do MinC, constante nas referências da dissertação.

valor final do licenciamento, e faz chegar às salas de cinema dos D.D.R.R. os filmes para serem exibidos, recebendo dos mesmo, o retorno referente ao número de exibições e ao volume de público (SESC, 2007, 11).

A partir da seleção de filmes licenciados, os Departamentos Regionais, que coordenam as atividades em cada estado, acompanham e criam mecanismos de controle da modalidade nas Unidades do interior e das capitais, contabilizando corretamente o número de espectadores por sessão, por filme e mídia projetada. Isto contribui fundamentalmente para argumentos de barganha nas negociações para novos licenciamentos e - talvez o mais importante - para o registro contínuo de um imenso histórico de desempenho de público para os filmes que exhibe.

Na prática, significa dizer que o mecanismo contabiliza, junto aos produtores e distribuidores, um formidável índice de público fora do circuito comercial. A acentuada diferença de critérios que definem o sucesso econômico-comercial de um filme é medida convencionalmente pelos parâmetros de desempenho nas bilheterias por meio dos dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), onde estão dispostos os registros exclusivamente do público pagante. Estes critérios destoam, ou sequer levam em conta, os aspectos artístico-culturais que fazem parte da outra ponta do circuito exibidor. Obras que podem obter sucesso de crítica, classificadas ou não como filmes de arte, mas registram baixos números de espectadores em relação às produções brasileiras voltadas para o mercado hegemônico interno, têm computadas por esse modelo apenas o número de público nas salas de cinema comerciais, desconsiderando quaisquer índices do circuito alternativo¹³⁰.

Este que é justamente um dos maiores gargalos de mensuração de público em espaços independentes como cineclubes, centros culturais e afins, parece ser um mecanismo que pode gerar alternativas parciais de quantificação nessas atividades do SESC. O que não pude apurar com a pesquisa, no entanto, é *se e como* esses índices chegam a esse circuito brasileiro, deixando margem para futuras investigações.

Para finalizar, vale registrar alguns números que evidenciam a dinâmica desses veios operacionais. De acordo com a Gerência de Cultura do DN, em 2013, o

¹³⁰ Casos como o do longa-metragem *O Som ao Redor*, do cineasta Kleber Mendonça Filho, apontado entre os melhores títulos de 2012 por publicações como *The New York Times* e *Cahiers du Cinéma* registram números baixos em relação às produções brasileiras do mercado hegemônico interno, muito embora a carreira do filme pernambucano aponte para números muito maiores no circuito alternativo. Comparativamente, em abril de 2013, o filme de Mendonça alcançou a marca de 100 mil espectadores de público pagante, segundo informações do Diário de Pernambuco (versão online), contra os mais de três milhões de pagantes da comédia brasileira *Até que a Sorte nos Separe*, do cineasta Roberto Santucci.

CineSESC contabilizou um público de 603.573 (seiscentos e três mil, quinhentos e setenta e três) espectadores em 12.035 (dozes mil e trinta e cinco) sessões de cinema, o que perfaz uma média acima de cinquenta pessoas por exibição.

4. CONSIDERAÇÕES

Nos dois principais momentos da pesquisa empírica, primeiro em 2012 e novamente em 2014, uma observação curiosa, feita *en passant*, por alguns dos entrevistados¹³¹ surgiu mais de uma vez durante seus relatos: muitas das práticas do SESC, em várias instâncias dos seus diversos programas, afora o que se registra em relatórios e/ou documentos factuais, raramente dispõem de análises internas que reflitam sobre suas atividades. Ou seja, excetuando as discussões que as precedem – como debates e prospecções sobre novas diretrizes ou planejamentos – não há, de forma sistemática, uma produção endógena voltada para pensar as ações realizadas pela instituição. Este foi o caso relatado por Nádía Moreno¹³² acerca da dificuldade em encontrar referências mais sistematizadas sobre o que se fazia na política de cinema quando da sua chegada à instituição em 2004.

Isso reforça a ideia contida nessa dissertação de que a expressão e a memória da política de cinema do SESC se efetivam pelos percursos dos aprendizados que se expressam em práticas que, por sua vez, têm o mesmo objetivo de propiciar a continuidade da formação. Por isso, é relevante observar que, a despeito de toda a orientação formal e operacionalidade técnica das suas políticas culturais, a parte mais valiosa das suas memórias se mantém ainda nas experiências possibilitadas por muitos de seus quadros técnicos mais antigos, como repositórios das principais histórias que podem explicitar o sentido mais fundamental dessas práticas. Não obstante isso, estes mesmos saberes e fazeres também se delineiam por entre as linhas dos documentos normativos, nos padrões de procedimentos estabelecidos para os usos do cinema e na lida diária com os novos públicos, desvelando, aí também, os traços de uma memória intergeracional e intrageracional.

Sendo um órgão paraestatal de ação social, não é possível que as políticas, elaborações e ações da instituição se desvinculem da relação interdependente que estabelece com as pautas e os movimentos de mudanças na sociedade. O SESC se constituiu assistencial quando necessário, desdobrou-se em recreativo quando foi preciso expandir e tornou-se cultural quando não foi mais possível ser *moderno* (ou pós-

¹³¹ Observações feitas em 2012/14 por Nádía Moreno e Marco Fialho (DN) e, em 2014, por Rodrigo Gerace e, em certa medida, por Danilo Miranda (DR-SP). Foram comentários informais, prévios às entrevistas em áudio, mas que registrei no diário de campo.

¹³² Rever primeira parte da dissertação, página 38.

moderno) de outra forma que não essa. Tudo ali reflete, em maior ou menor escala, as etapas da vida social brasileira, circunscrita logicamente à complexidade das relações de uma instituição que mantém hierarquias e formas de organização diferentes da dinâmica da vida comum, mas que, também, por lidar com as dimensões dessa mesma vida oferece um recorte interessante dos processos socioculturais das últimas sete décadas.

Assim, ao longo do texto, busquei demonstrar que toda a estrutura, recursos materiais e humanos, legislações e normatizações, operam em função da mediação prioritária direta com o segmento comerciário. Com o tempo, tornaram-se extensivas às comunidades mais diversas, formadas primordialmente pelas camadas populares, o que não excetuou a circulação de públicos das classes média e alta em suas atividades. Essa articulação tem aporte financeiro público, e, no que tange à política de cinema, somente pôde ser pensada, em primeira instância, como um serviço em si mesmo, uma ação funcional dos objetivos institucionais do seu Programa de Cultura. Depois observada como uma atividade educativa, historicamente conceitualizada no direito ao acesso a bens culturais, implementada no direcionamento aos conteúdos artísticos diversos e sintetizada na maneira como instrumentaliza o filme de arte na sua contínua e regular execução como prática social.

E, por fim, a visão mais relevante em todo esse encadeamento se mostrou pela filiação à perspectiva configuracional de Elias, na qual pude analisar essa política pela dinâmica de uma configuração implicada no emaranhado de fatores dispostos no contexto social brasileiro formado desde os anos 1940 até os dias atuais. O exame seguiu, neste sentido, pela investigação processual e relacional de uma quantidade considerável de elementos interdependentes, no agenciamento de tensões e disputas entre eles, tornando possível dizer que, na esteira dessa configuração, a essência das memórias da política de cinema do SESC se encontra na inter-relação entre suas práticas históricas, os fundamentos da política e as trajetórias de formação dos seus quadros técnico-operacionais.

Por isso, foi fundamental tomar as práticas socialmente constituídas pelo SESC pelos percursos de aprendizagem que mobilizaram conhecimentos mediados simbolicamente, veiculando padrões de comportamento para um consumo cinematográfico distinto, a partir das trajetórias de formação de alguns indivíduos, especialmente personalidades como Álvaro Salmito, no âmbito do Departamento Nacional, e Danilo Miranda, pelo SESC São Paulo. Os dois estão no centro do processo

de mudança do SESC para uma reconhecida instituição de promoção cultural, sendo eles próprios responsáveis por grande parcela desse processo.

A discussão sobre as condições que levaram à estruturação de uma centralidade para a cultura não desconsidera, nem pode fazê-lo, a ação distinta, mas complementar, dessas duas instâncias. Enquanto a realidade do DN normatiza, direciona e legitima o projeto de cinema, é no DR-SP onde essa prática encontra maior expressividade, história e aperfeiçoamento. Desde as primeiras ações na sala de cinema na Unidade de Bertioga, em 1948, até a edição comemorativa do quadragésimo ano do *Festival SESC Melhores Filmes*, em 2014, o que se tornou cada vez mais visível no decorrer da pesquisa foi que cada uma dessas ações, projetos e articulações para a fruição e formação sociocultural cinematográfica referia-se a percursos de formação individuais/coletivos similares, realizados por dentro do próprio SESC ao longo das décadas.

Essas trajetórias, inequivocamente ligadas à geração criativa e contestadora dos anos 1960/70, das quais saíram inúmeros intelectuais, artistas, educadores, cineastas e outras personalidades de destaque no cenário nacional, levou para (ou moldou na) instituição ambiências propícias a uma reflexão - financiada e estimulada - sobre a vida e a prática cultural. Isso teve consequências importantes nos percursos de seus principais agentes de elaboração e execução de projetos - os orientadores sociais/agitadores culturais - estabelecendo um padrão de visão e sensibilidade, que compreendi como sendo traços fortes de uma formação humanística.

Essas referências de continuidade e ressignificação sentidas na sua política surgem em cada dimensão da ação: na curadoria, ao selecionar filmes pela relevância da diversidade cultural, seguindo moldes cineclubistas, priorizando uma prática sumamente coletiva e social; na compreensão dos códigos da cadeia produtiva do cinema pela perspectiva de discussões sobre bens culturais e valores de identidade, conferindo bases para seu posicionamento no mercado como um mediador cultural; e na ideia que subjaz a toda a sua prática, de que o cinema possibilita exercícios de fruição, reflexão e transformação das sensibilidades e comportamentos sociais (tais quais seus agentes aprenderam no SESC).

Para o fechamento desse texto, algumas outras considerações são necessárias em acréscimo. Este trabalho diz respeito à análise de uma política que se constituiu para viabilizar outras formações para o consumo do cinema, e isso implicou estruturar a pesquisa num recorte que marginalizou o outro lado da questão, ou seja, saber se essa

política realmente forma seus públicos. Adotar esse caminho levaria, entretanto, a uma outra perspectiva na dissertação, por ter que tomar como foco não a ação institucional, mas os resultados dela, deslocando o exame do SESC para o seu público. Entretanto, foi necessário indagar, durante as entrevistas, se há, de fato, algum mecanismo estabelecido e/ou um parâmetro de medição para referenciar estes resultados.

A este questionamento as respostas pouco variaram¹³³: segundo os depoentes, não há nenhum instrumento institucional pensado ou elaborado para tanto. O que todos, sem exceção, apontaram foi que esta se realiza apenas numa percepção subjetiva, tomada no cotidiano das práticas que revelam mudanças nos comportamentos, como plateias que se ampliam a partir de projetos de continuidade. Alguns exemplos foram oferecidos: a criação de um núcleo de cinema em uma Unidade (SESC Arsenal, no Mato Grosso) evidenciou o crescimento de seu público, sendo posteriormente comprovado pelo aumento no número de livros de cinema emprestados na biblioteca; a presença de perfis diferentes de público que encontram no SESC lugar de circulação em projetos que contemplem segmentos específicos, como o *Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade Sexual*, na capital paulista; ou o crescimento, em todo o Brasil, da procura por parcerias por parte de instituições de ensino (fundamental, médio e superior), onde as demandas por atividades renovam cada vez mais rápido os públicos das ações.

Nesses termos, por não haver nenhum instrumento de avaliação de resultados de público, outra dificuldade dos gestores da política se encontra em saber efetivamente quanto é gasto somente com as ações de cinema. Sabe-se que sua execução dispõe das estruturas, recursos humanos e financeiros já disponíveis, mas não se conseguem quantificar os custos da modalidade no Brasil, porque ela é diluída entre as atividades do Programa de Cultura, a saber, as categorias *Desenvolvimento Artístico e Cultural e Apresentações Artísticas*.

A não criação de mecanismos internos para que isso ocorra dificulta outros desdobramentos. Um deles é poder estruturar, a partir de investimentos específicos (visíveis), uma “política dentro da política” que vise dar destino ao imenso acervo de filmes espalhados nos armários de todas as Unidades do SESC no Brasil, que têm seus

¹³³ A pergunta foi direcionada no final das entrevistas para Marcia Costa Rodrigues Leite (Gerente de Cultura do SESC DN); Nádia Moreno Rodrigues e Marco Aurélio Fialho (Assessores de Cinema do SESC DN); José Rodrigo Gerace e Talita Rebizzi (Assistentes de Cinema do SESC São Paulo); Gilson Packer (Diretor do CineSesc - SESC São Paulo); Simone Yunes e Graziela Marcheti (Programadoras do CineSesc).

contratos de exibição vencidos, não podendo mais serem exibidos. Segundo o DN, o que se pretende nesse sentido é que se criem salas de visionamento¹³⁴ menores para esses acervos, estabelecendo um outro nicho de exibição: o filme como suporte audiovisual de consulta. Atualmente, a única ação nesse sentido é a recomendação de que estes filmes sejam disponibilizados nas bibliotecas, não para locação, mas para exibição interna nesses espaços, o que pouco ocorre porque não há estruturas disponíveis.

Por fim, resta acrescentar um último dado relevante para este estudo. Por escolher focar a política em âmbito nacional, ao longo do trabalho, nenhum outro Departamento Regional foi referido, além da justificada análise sobre o SESC São Paulo. Acredito ser necessário, no entanto, tecer breves linhas sobre as ações de cinema no SESC Bahia, lugar de onde, afinal, parto para conhecer a dimensão geral do tema.

Atualmente, o DR-BA conta com dezesseis Unidades, sendo dez em Salvador e seis no interior. Dessas, as duas estruturas disponíveis exclusivamente para atividades culturais se encontram na capital do estado: o *Cine Teatro SESC Casa do Comércio* e o *Teatro SESC-SENAC Pelourinho*. O primeiro integra um circuito cultural regular, recebendo inúmeras atividades nas modalidades do teatro e da música. A participação do cinema nessa Unidade é mínima. Na segunda, localizada no coração do Centro Histórico de Salvador, a programação para o teatro e a música é proporcionalmente similar, mas mantém mostras de cinema com certa regularidade, cuja curadoria é frequentemente estruturada sobre os catálogos atualizados pelo DN e/ou elaboradas a partir do acervo disponibilizado pelo CineSESC em todo o Brasil, o que inclui as mostras com licenciamento em vigência.

Embora as referências na área cultural no SESC Bahia sejam os dois espaços acima citados - o que em tese os habilitaria a orientar as demais Unidades da capital e do interior - a gestão das atividades de cinema estão alocadas na Divisão de Orientação Social (DOS), cujo perfil de ação é amplo e organizado, mas não dispõe de *expertise* na área¹³⁵. Efetivamente, cabe ao pessoal responsável pelas atividades de *Desenvolvimento Artístico e Cultural e Apresentações Artísticas*, em cada Unidade, a realização das ações de cinema, sua programação e curadoria. Orientações diretas entre esses técnicos e a

¹³⁴ O termo *visionamento* corresponde, na área audiovisual, ao exame de um filme, diapositivos, vídeos num aparelho óptico.

¹³⁵ Em 2014, o DR-BA instituiu seu primeiro coordenador de cultura, a partir de seu quadro funcional, entretanto, segundo as fontes do regional, este não dispõe de formação específica.

Assessoria de Cinema no Departamento Nacional são muito esparsas, e, quando ocorrem, são normalmente mediadas pelo DR. Não há, no que se refere aos processos de formação, uma sistematização de discussões e são pouquíssimos os encontros tematizados na área.

O que os assessores do DN ressaltam nesse sentido – e a pesquisa constatou – demonstra que o resultado do trabalho desse agente mediador na Bahia, assim como nos demais estados, depende de dois fatores fundamentais. O primeiro, uma formação particular para atuação com o cinema, que vai além do pedagógico: é necessário que ele conheça os códigos, a linguagem e que tenha, minimamente, afinidade com o trabalho. Em segundo, que a ação desse técnico encontre respaldo junto ao seu gestor imediato, e que este último torne viáveis ideias e projetos, dando corpo às iniciativas, para que elas prosperem e criem regularidade.

Buscando documentos históricos referentes ao SESC Bahia¹³⁶, foi possível constatar, tanto no que concerne a um investimento particular no cinema, quanto no que se refere ao perfil dos profissionais que, ao longo do tempo, puderam moldar a modalidade na instituição, não há registros de uma preocupação efetiva em tornar a formação cinematográfica um campo de destaque. A história do quadro diretivo do Regional mantém uma percepção sobre a ação cultural que pouco se expande para além das realizações e discussões nos antigos padrões do SESC para as atividades de lazer¹³⁷. Destacam as linguagens da música, do teatro e, em alguma medida, das artes plásticas; o cinema aparece de forma secundária no quadro geral da sua programação. As ações de formação cinematográfica que ocorrem com certo destaque dependem da ação do agente mediador da ponta, sendo apenas ratificada pela Unidade ou regional, limitando novas iniciativas e restringindo os avanços na modalidade.

Assim como ocorre no SESC Bahia, no SESC São Paulo e nos demais regionais, há de se levarem em consideração os percursos de formação nos contextos sócio-históricos a que se referem, para além do que as diretrizes da política demandam. Por isso, tratar a multiplicidade e as particularidades regionais neste trabalho foi deliberadamente descartado pela impossibilidade de abarcá-las no campo empírico.

¹³⁶ Relatórios de gestão de 1999, 2003 e de 2009 a 2012.

¹³⁷ Ainda hoje, os técnicos responsáveis pela execução dos projetos de cultura no SESC Bahia são chamados de *orientadores sociais*, antiga denominação dos técnicos do lazer que atuaram na entidade até o final dos anos 1970. A partir dos primeiros anos da década seguinte, quando o movimento institucional levou o SESC a privilegiar o Programa de Cultura, estes profissionais - como foi dito anteriormente - passaram a se chamar de *agitadores culturais*. Essa mudança de nomenclatura e sentido que ela agrega, numa primeira observação, aparentemente não se operou no DR-BA.

Entretanto, elas ensejam pensar, num momento oportuno, não apenas a perspectiva de um quadro comparativo, levando-se em conta as linhas interpretativas da política pelos percursos de formação regionais, como também ponderar se há, nessa dinâmica, validade em incluir uma análise por dentro da formação de seus públicos, na perspectiva de compreendê-los na outra ponta da relação com essas ações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ALMEIDA, M. **SESC São Paulo, uma ideia original**. São Paulo: SESC, 1997.
- ALVES, Elder P. Maia. A economia criativa no Brasil: modernização cultural, criação e mercado. In: ALVES, Elder P. Maia (Org.). **Latitude** - Revista do Programa de Mestrado em Sociologia / Instituto de Ciências Sociais. Maceió: EDUFAL, 2012.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo: 39-52, Out. 1997.
- BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A., BARBALHO, A. (Org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Ufba, v. 1. p. 37-60. 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.4-28.
- BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema: les films-clés du cinéma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 24.
- BRANDÃO, Ignácio Loyola. **SESC: 50 anos**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1997.
- BULLA, Leonia C. **Relações sociais e questão social na trajetória histórica do serviço social brasileiro**. Revista Virtual Textos & Contextos [Online], Porto Alegre / RS, v. 02, 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fass/ojs/index.php/fass/article/view/947/727>> Acessado em: 08 abr. 2011.
- BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. In: **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, nº. 1, p. 117-124, Jun. 2003.
- CARVALHO, Maria Bernadete O. **Nacionalismo e classes produtoras**. Revista Espaço Acadêmico (Online). Universidade Estadual de Maringá, Paraná. Ano 5, n. 55, nov. 2005. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/054/54carvalho.htm>> Acessado em: 12 jun. 2014.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In: **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Ano 1, n. 1, jun. 2008. Buenos Aires: CLACSO, 2008. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acessado em: 16 out. 2014.
- CUCHE, Denys. **A noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.
- DINES, Yara Schreiber. **Cidadelas da Cultura no Lazer - uma reflexão em antropologia da imagem sobre o SESC São Paulo**. Tese de doutorado. São Paulo:

Pontifícia Universidade Católica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular: Debates**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a.

_____. **Teoria Simbólica**. Oeiras: Ceuta Editora, 1994b.

_____. **Escritos e ensaios: Estado, processo, opinião pública**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

EVANGELISTA, Ely Guimarães dos Santos. **A UNESCO e o mundo da cultura**. Brasília; Goiânia: UNESCO; Editora UFG, 2003.

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

_____. O desmanche da cultura. **Globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI**. 2008. 278 f. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2008.

_____. **Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia**. In: GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; SANTOS, Raquel Costa (Org.). *Memória e cultura: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

IAMAMOTO, Marilda Villela; CARVALHO, Raul de. **Relações sociais e serviço social no Brasil: esboço de uma interpretação histórico-metodológica**. São Paulo: Cortez, 2005.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACERDA, Glauber Brito M. **Der Leone Have Sept Cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha**. 2012. 116 f. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Bahia.

LE MOS, Carmen Lia N. **Práticas de lazer em São Paulo: atividades gratuitas no SESC Pompéia e Belenzinho**. 2005. 129 f. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Fernanda. A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 89-107.

MATOS, Ralfo. **Migração e urbanização no Brasil**. Revista Geografias (virtual). UFMG, Belo Horizonte. n. 14,. jan/jun. 2012. Disponível em: <<http://www.cantacantos.com.br/revista/index.php/geografias/article/view/159/157>> Acessado em: 16 jun. 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. **407 horas de cinema brasileiro**. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (Online). Disponível em: < <http://www.cpcb.org.br/artigos/407-horas-de-cinema-brasileiro>> Acessado em: 09 mar 2014.

MIRANDA, Danilo Santos de. **Uma Arte para multidões**. In: Festival Sesc Melhores filmes 2014 / São Paulo; CineSesc. São Paulo: SESC SP, 2014a.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Instituições e públicos culturais**: um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo. 2009. 233 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo, Brasiliense, 2006.

REGO, Mauro Lopez. **A organização SESC**: contextualização histórica e filosófica. 1999. 32 f. Trab. concl. da disciplina Teoria das Organizações no Mestrado Executivo da Escola Brasileira de Administração Pública – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. 1999.

_____. **A responsabilidade social como resposta do Sistema S ao ambiente institucional brasileiro pós-década de 1990: o caso do SESC**. 2002. 86 f. Dissertação (Mestrado Executivo). Escola Brasileira de Administração Pública – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

REQUIXA, Renato. **O Lazer no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. **Sugestões de diretrizes para uma política nacional de lazer**. São Paulo: SESC, 1980.

SANTOS, Raquel Costa. **Lição de coisas**: Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Modelo da Atividade Cinema**: Modelo Programação. Rio de Janeiro, 2007.

_____. **Modelo da Atividade Cinema**: Modelo Instalação de Salas de Cinema. Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Legislação do SESC**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2010.

_____. **Sesc/ Senac: patrimônios do Brasil**. Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Carta da paz Social**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2012.

STEPANSKY, Daizy Valmorbida; GIANI, Luiz Antonio Afonso. **Texto Base sobre a história do SESC**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 1978.

_____. **Origens e Criação do Serviço Social do Comércio**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 1979.

VIEIRA, Mariella Pitombo. **Reinventando sentidos para a cultura: uma leitura do papel normativo da Unesco através da análise da convenção para a promoção e a proteção para a diversidade das expressões culturais**. 2009. 302 f. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

UNESCO. **Textos fundamentais**. Unesco: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2014.

DECRETOS

BRASIL. Decreto-Lei nº 19.402, de 14 de Novembro de 1930.

_____. Decreto-Lei nº 19.433, de 26 de Novembro de 1930.

_____. Lei nº 9.853/46, de 13 de setembro de 1946.

_____. Lei nº 61.836, de 5 de dezembro de 1967.

PALESTRAS / ENTREVISTAS

MIRANDA, Danilo Santos de. **História, formação, identidade e características culturais do Brasil**. Palestra. Projeto DNA do Brasil. Unisalle: Rio Grande do Sul. 10 abr. 2013b. Disponível em: < <http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/#/content=2014>> Acessado em: 16 jun. 2014b.

_____. **Discurso na entrega do Título de Cidadão Honorário de Campinas**. Palestra. Câmara de Veradores de Campinas. 19. Mar. 2009. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/#/content=2010>> Acessado em: 10 jun. 2014b.

_____. **Entrevista**. Programa Todo Seu, TV Gazeta 25. Ago. 2012 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hPDedYwkdg>> Acessado em: 20 Abr. 2014d.

_____. **Entrevista**. Revista IstoÉ, 20.Dez.13.

PERIÓDICOS

MIRANDA, Danilo Santos de. **Para uma visão não-instrumental e mercantil da cultura**. Revista Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 15, p. 157-163, 2005.

_____. **O gesto e o gestor**. Entrevista. Revista Raiz. n. 2. 2013a.

_____. **O Sesc e o seu papel na cultura**. Entrevista. Blog Acesso - Instituto Votorantim (online). Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=30>> Acessado em: 20 abr. 2014.

MONTEIRO, Alberto; ALDIGHERI, Ana Carolina. **Sesc se consolida como divulgador nacional do cinema de arte**. Revista Sesc Brasil, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 10, p. 10-14, 2014.

REVISTA DO COMERCIÁRIO. Serviço Social do Comércio. Ano I. N° 2, fevereiro de 1956.

_____. **Serviço Social do Comércio**. Ano IV. N° 2, 1960, p. 6 e 7.

RIGOBELLO, E. **No tempo das Unimos: um depoimento de Euclides Rigobelo**. In: Revista E. São Paulo: Lazuli Editora, ano 3, n.4, out, 1996. p. 66-67.

WEIS, Ana. **Missionário da Cultura**. Revista IstoÉ (online), Ed. 2301, 20. Dez. 2013. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/340498_MISSIONARIO+DA+CULTURA> Acessado em: 20 abr. 2014.

RELATÓRIOS

SESC Bahia. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 1999.

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 2003.

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 2009.

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 2010.

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 2011.

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. Bahia, 2012.

SESC São Paulo. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio**. São Paulo, 1951. (Acervo SESC Memórias – SESC SP)

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio.** São Paulo, 1960-69. (Acervo SESC Memórias – SESC SP)

_____. **Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio.** São Paulo, 1980. (Acervo SESC Memórias – SESC SP)

Serviço Social do Comércio. **Relatório anual do SESC: 2009.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/Transparencia_na_Gestao/Relatorio_de_Gestao> Acessado em: 13 fev. 2014.

_____. **Relatório anual do SESC: 2010.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/Transparencia_na_Gestao/Relatorio_de_Gestao> Acessado em: 13 fev. 2014.

_____. **Relatório anual do SESC: 2011.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/Transparencia_na_Gestao/Relatorio_de_Gestao> Acessado em: 13 fev. 2014.

_____. **Relatório anual do SESC: 2012.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/Transparencia_na_Gestao/Relatorio_de_Gestao> Acessado em: 13 fev. 2014.

SITES

CINEDUC. **Cineduc - Cinema e Educação.** Disponível em: <www.cineduc.org.br> Acessado em: 03 jul. 2014.

CONTROLADORIA GERAL DA UNIAO/SFCI/ PRESIDENCIA DA REPÚBLICA. **Coletânea de entendimentos da SFC/CGU sobre os principais temas da gestão do Sistema S.** Brasília: 2009. Disponível em: <<http://www.senar.org.br/sites/default/files/senar/CartilhaEntendimentosCISistemaS.pdf>> Acessado em: 16 jun. 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Brasil, Governo Federal. Disponível em: <www.cineduc.org.br> Acessado em: 08 dez. 2013.

SENADO FEDERAL. **Sistema S.** Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/glossario-legislativo/sistema-s>> Acessado em: 16 jun. 2014.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Departamento Nacional.** Disponível em: <www.sesc.com.br> Acessado em: 07 mar. 2014.

_____. **Departamento Regional de São Paulo.** Disponível em: <www.sescsp.com.br> Acessado em: 02 jun. 2014.

_____. **Departamento Regional do Acre.** Disponível em: <www.sescsp.com.br> Acessado em: 02 jun. 2014.

_____. **Departamento Regional da Bahia.** Disponível em: <www.sescsp.com.br> Acessado em: 02 jun. 2014.

_____. **Cultura: cinema.** Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/cultura/cinema>> Acessado em: 02 jun. 2014.

ANEXOS

ANEXO I.

TABELA 3 – Quadro dos entrevistados

ENTREVISTADO	CARGO	LOCAL	DATA
Álvaro de Melo Salmito	Diretor da Coordenação de Estudos e Pesquisas SESC DN	Rio de Janeiro - RJ	18/08/2014
Ana Paolilo	Gerente do Teatro SESC-SENAC Pelourinho	Salvador - BA	09/09/2013
Danilo Santos de Miranda	Diretor Regional SESC São Paulo	São Paulo - SP	25/08/2014
Elizabeth Brasileiro	Coordenadora do SESC Memórias / SESC São Paulo	São Paulo - SP	25/08/2014
Fabício Ribeiro	Pesquisador do SESC Memórias / SESC São Paulo	São Paulo - SP	25/08/2014
Gilson Packer	Diretor do CineSesc - SESC São Paulo	São Paulo - SP	22/08/2014
Graziela Marcheti Gomes	Programadora do CineSesc	São Paulo - SP	22/08/2014
José Rodrigo Gerace	Assistente de Cinema do SESC São Paulo	São Paulo - SP	22/08/2014
Marcia Costa Rodrigues Leite	Gerente de Cultura do SESC DN	Rio de Janeiro - RJ	19/09/2012 14/08/2014
Marco Aurélio Fialho	Assessora de Cinema do SESC DN	Rio de Janeiro - RJ	19/09/2012 15/08/2014
Marialva Monteiro	Educadora e fundadora do Cineduc - cinema e educação - RJ	Vitória da Conquista - BA	16/10/2014 11/12/2014
Nádia Moreno Rodrigues	Assessora de Cinema do SESC DN	Rio de Janeiro - RJ	19/09/2012 14/08/2014
Sandra de Azevedo Fernandes	ex-Assessora da Divisão de Artes Plásticas SESC DN	Rio de Janeiro - RJ	18/08/2014
Simone Yunes	Programadora do CineSesc	São Paulo - SP	22/08/2014
Talita Rebizzi	Assistente de Cinema do SESC São Paulo	São Paulo - SP	25/08/2014

ANEXO II.

ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM FUNCIONÁRIOS

1. Dados do entrevistado

Data:

Unidade:

Nome:

Tempo de trabalho no SESC:

Cargo atual:

Desde:

2. Perguntas sócio-históricas

1. Trajetória: formação, experiências profissionais anteriores antes do Sesc;
2. Memórias relativas a vivências culturais com o cinema
3. Trajetória no SESC: quando e por que entrou, onde atuou, que cargos ocupou;
4. Quais são suas atividades específicas no cargo?
5. Em relação às ações da Atividade Cinema, quais as suas atribuições específicas?
6. Pessoalmente, como se construiu seu interesse pessoal pelo cinema dentro da instituição?

3. Perguntas da dinâmica sobre a Política cinematográfica

7. Como se dá o processo de formação dos técnicos direta e indiretamente responsáveis pela atividade no SESC e qual a frequência de atualização?
8. Quem define as orientações gerais para a atividade? Desde quando elas foram elaboradas?
9. Em que medida as ações da Atividade Cinema são pensadas como atividades de formação educacional e cultural?
10. Qual o grau de autonomia dos DR's na execução dessas atividades?
11. Como as políticas se atualizam e quais os mecanismos da política para isso?
12. Quais os critérios para definição da programação de filmes, mostras, oficinas e eventos de cinema do SESC?
13. Como se dá a relação das políticas do cinema com o Estado e demais parceiros institucionais?
14. Como o SESC avalia o impacto dessa educação cinematográfica? Existem instrumentos específicos para essa avaliação? Se sim, quais são? Caso não, existe essa pretensão?
15. Como o SESC define o conceito de qualidade nas ações culturais/cinematográficas do Sesc?
16. Qual a visão do SESC sobre seu papel no circuito alternativo de exibição de cinema no Brasil?

4. Perguntas sobre a infraestrutura operacional

17. Atualmente qual o percentual das Unidades do SESC no Brasil adota a política cinematográfica da instituição? Como se dá esse encaminhamento pelo DN?
18. Quais os DRs mais afinados com as diretrizes dessa política e quais os que mais contribuem para essas experiências?

4.1. Outras informações

19. Qual o histórico do Departamento Nacional do SESC? Qual o seu organograma?
20. Onde encontrar dados atuais sobre os investimentos (valores, número de público).
21. Onde localizar: cronologia das ações de cinema do SESC, catálogos antigos e novos, documentos referenciais.

5. Outras adicionais

22. Qual a vinculação entre as ações do SESC e a formação do Serviço Social na história do SESC?
23. Conhece alguma história de formação dos primeiros funcionários do SESC? Caso sim, algumas delas é ligada às Pontifícias Universidades Católicas? Ou às práticas assistenciais da Igreja Católica?