

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

PEDRO RHUAN PIAUILINO LIMA

"NÃO É APENAS CINE, TAMBÉM É CLUBE": CINECLUBISMO COMO PRÁTICA CULTURAL: A EXPERIÊNCIA DO CINECLUBE DA CASA DA CULTURA DE TERESINA

Teresina

2019

PEDRO RHUAN PIAUILINO LIMA

“NÃO É APENAS CINE, TAMBÉM É CLUBE”: CINECLUBISMO COMO PRÁTICA CULTURAL - A EXPERIÊNCIA DO CINECLUBE DA CASA DA CULTURA DE TERESINA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na linha de Pesquisa Territorialidades, sustentabilidades, ruralidades e urbanidades, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Dione Carvalho de Morais

Teresina

2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processos Técnicos

L732n Lima, Pedro Rhuan Piauilino.
"*Não é apenas cine, também é clube*" cineclubismo como prática cultural : a experiência do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina / Pedro Rhuan Piauilino Lima. -- 2019.
265 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Teresina, 2019.
"Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Dione Carvalho de Morais."

1. Cineclubes - Teresina. 2. Cinemas - Teresina. 3. Prática cultural - Teresina. I. Morais, Maria Dione Carvalho de. II. Título.

CDD 791.430 608 122

Bibliotecária: Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB3/1282

PEDRO RHUAN PIAUILINO LIMA

“NÃO É APENAS CINE, TAMBÉM É CLUBE”: CINECLUBISMO COMO PRÁTICA CULTURAL - A EXPERIÊNCIA DO CINECLUBE DA CASA DA CULTURA DE TERESINA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na linha de Pesquisa Territorialidades, sustentabilidades, ruralidades e urbanidades, como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Dione Carvalho de Morais

BANCA DE AVALIAÇÃO

_____

Profª Dra. Maria Dione Carvalho de Morais – PPGS (UFPI)
Presidente da banca

_____

Prof. Dr. Francisco de Oliveira Barros Júnior – PPGS (UFPI)
Membro Interno

_____

Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros – PPG Artes (UEMG) e PPG Cultura e Sociedade (UFBA)
Membro Externo

_____

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres – PPGL (UESPI)
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Não poderia iniciar este momento sem antes agradecer a Deus. Sim, este não é apenas um daqueles agradecimentos banais, mas um reconhecimento de que tudo até aqui foi condução Dele. Iniciar esta jornada foi um apontamento divino, terminá-la também será.

Agradeço a meus pais, Francisco Barbosa e Francimar Piauilino, e a meu irmão, André Yan, pelo sustentáculo familiar que me deu base e fôlego para chegar até aqui.

Agradeço aos amigos e irmãos da Comunidade Católica Shalom que foram o acolhimento necessário nos momentos mais angustiantes desta jornada.

Agradeço às contribuições intelectuais e metodológicas da minha orientadora, Profª Dra. Maria Dione Carvalho de Morais. Com sua ajuda experimentei um abrir de horizontes sem igual.

Agradeço aos amigos do Cineclube da Casa da Cultura, pelo coração aberto e a disponibilidade para contribuir o máximo possível para este trabalho, especialmente a Eduardo Silva, Alfredo Werney, Alderon Marques, que em suas entrevistas ajudaram-me a compreender sua paixão pelo cineclubismo. E ao amigo Wanderson Lima pela disposição de sempre.

Agradeço as contribuições do Prof. Dr. Francisco Júnior, da Profª Adriana Galvão, do Prof. Francisco Sales e da amiga Josy Brito.

Agradeço ao amigo Pablo Cavalcante, por fazer brotar em mim a ideia do mestrado.

Agradeço aos amigos que formei durante o Mestrado em Sociologia. Compartilho com eles este trabalho.

RESUMO

Este trabalho aborda o fenômeno do cineclubismo, como prática cultural, tomando como lócus empírico o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, fazendo emergir um conjunto de práticas e sentidos com suas peculiaridades e linguagens próprias, como objeto de pesquisa cientifica. Partimos do pressuposto de que o cineclubismo é uma prática cultural que se desenvolve de forma organizada e estruturada, conseguindo aglutinar uma gama de pessoas de diferentes categorias sociais, gêneros, gerações, utilizando a potência da linguagem cinematográfica como vetor de organização de um coletivo, como espaço cultural fomentador de intensos debates, coadunando-se, inclusive, com o disposto nos objetivos do Plano Nacional de Cultura (PNC) do Brasil. A pesquisa que dá origem a esta dissertação envolveu pesquisa de cunho bibliográfico, documental e de campo, com vistas a situar tanto a prática cultural cineclubista em termos mais amplos, quanto a experiência localizada do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina. Assim, esta experiência fica localizada no contexto mais amplo no qual exponho a trajetória da entidade cineclube e do movimento cineclubista, a partir do seu surgimento e posterior desenvolvimento como prática cultural consolidada, observando-se a própria história do cinema e de sua evolução como linguagem artística. Para falar propriamente da prática cineclubista, apresento conceitos como o de práticas culturais, campo, *habitus* e gosto, dentre outros, em uma perspectiva relacional. Busco, ainda, demonstrar a ligação umbilical do cineclubismo com o processo de construção da linguagem cinematográfica e a transformação do olhar dessa forma de ver o mundo, através da imagem em movimento. Discorro, ainda, sobre o surgimento, a formação, e a expansão do cineclubismo no Brasil, apontando para características de diferentes modelos cineclubistas, no país, como o cineclubismo sob influência da Igreja Católica; como resistência à ditadura civil-militar, entre os anos 1960 e 1980, e na abertura politica, até o cineclubismo em tempos do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC), ou seja, na atualidade. Em seguida, apresento alguns dados do cineclubismo no Piauí e focalizo, em especial, essa prática cultural em Teresina, capital do estado, pondo em relevo suas peculiaridades, a partir de uma reconstrução com base documental e informações orais de cineclubistas. Em seguida, abordo a trajetória do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, a partir da minha própria experiência e de pesquisa de campo na qual recorri a técnicas de observação direta e participante, além de um breve questionário, etnografia de uma sessão, e entrevistas com grupo focal. Abordo esse cineclube desde seu surgimento até os dias atuais; sua composição, estrutura e formalização; relação com a Casa da Cultura de Teresina, onde funciona atualmente; programação: processos, divulgação e realização; atores envolvidos, suas inserções sociais, motivações para a prática cineclubista, sentidos produzidos sobre ela, inclusive sociabilidades para além das sessões de cinema. Aponto, ainda, para os limites da continuidade dessa experiência, em particular.

Palavras-chave: Cinema. Cineclube. Prática cultural. Teresina.

ABSTRACT

The present paper addresses the phenomenon of Film Clubs as a culture, taking as an empirical *locus* Teresina's House of Culture Film Club (Cineclube da Casa de Cultura de Teresina), which provided the rise of a set of experiences and meanings with its peculiarities and its own languages, as an object for scientific research. We assume that a Film Club is a cultural practice that develops in an organized and structured way, bringing together a range of people from different social categories, genres, generations, using the power of cinematic language as a vector to organizeboth a collective and cultural space that fosters intense debates, following one of the main goals of Brazil's National Plan of Culture (Plano Nacional de Cultura). The research that originated this dissertation involved bibliographic, documental and field research, aiming to situate both the Film Club cultural practice in broader terms, as well as the specific experience of Teresina's House of Culture Film Club. Thus, we place this research in a broader context, presenting the history of Film Clubs and its movement, from its emergence and later development as a consolidated cultural practice, following the history of Cinema itself and its development as an artistic language. In order to make a proper discussion towards the cinematic practice, we present concepts such as *field*, *habitus*, and *taste*, among others, in a people-oriented perspective. We also seek to demonstrate the umbilical link between Film Clubs and the process of creation of a cinematographic language and the transformation of thatpoint of view, through the moving image. We also discuss the emergence, formation, and expansion of Film Clubs in Brazil, pointing out the different models of Film Clubs in the country, such as the ones founded with the influence of Catholic Church; as an act of resistance to the civil-military dictatorship, between the 1960s and 1980s, and in the redemocratization process, until the Film Clubs in times of the National System of Culture (Sistema Nacional de Cultura, SNC) and the National Plan of Culture (Plano Nacional de Cultura, PNC) at present. Next, we present some data about the Film Club in Piauí and we focus particularlyon this cultural practice in Teresina, capital of the state, highlighting its peculiarities, from a documentary-based reconstruction and oral information of Film Club goers.Then, I approach the trajectory of Teresina's House of Culture Film Club, based on my own experience and field research, using direct and participant observation techniques, as well as a brief questionnaire, ethnography of a session, and interviews with a focus group. We approach this film club from its creationuntil the present days; its composition, structure and formalization; its relationship with the Teresina's House of Culture, where it currently operates; its programming: processes, dissemination and realization; actors involved, their social insertions, motivations for film club practice, significations produced about it, including sociability beyond cinema sessions. We also point out the limits of the continuity of this particular experience.

Key-words: Cinema. Film Clubs. Cultural practices. Teresina.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Um esboço da linha do tempo da fotografia, até o surgimento do cinema..... 29

Figura 2 - Imagem de um cinematógrafo..... 37

Figura 3 - Ilustrações que evidenciam a relação entre imagem e sensações do(a) espectador(a), como explica o “Efeito Kulechov” 42

Figura 4 - Imagem de um nickelodeon de Paris, em 1915..... 52

Figura 5 – Imagem fotográfica de reportagem do Jornal da Manhã (periódico de Teresina-PI) informando sobre a inauguração do Cinema de Arte Hebert Parente.... 126

Figura 6 - Imagem fotográfica de sessão no Cineclube Olho Mágico, com debate sobre o filme e o livro "Abril Despedaçado", conduzido pela mestranda em Letras pela UESPI, Sérgia Alves, em 04/09/2019..... 135

Figura 7 - Imagem do cartaz de lançamento do documentário “Na Estrada com Zé Limeira”, do cineasta Douglas Machado..... 136

Figura 8 - Imagem fotográfica das professoras Adriana Galvão e Luciana Soares na sessão que marcou a transição na coordenação do Cineclube Olho Mágico em abril de 2012..... 137

Figura 9 - Imagem fotográfica do lançamento da 3ª Edição da Revista Acrobata no Ciclo de Cinema Russo do Cineclube Olho Mágico, em 13/10/2014..... 140

Figura 10 - Imagem fotográfica da última sessão da Mostra Ingmar Bergman realizada em 29 de junho de 2015, com a exibição do filme “O Silêncio” 170

Figura 11 – Imagem fotográfica do folder de divulgação da Mostra “Abbas Kiarostami”..... 180

Figura 12 – Imagem fotográfica de folder de divulgação da Mostra Hayao Miyazaki..... 183

Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018..... 200

Figura 14 – Imagem fotográfica de participantes da entrevista com grupo focal realizada com cineclubistas em março de 2019..... 217

Figura 15 – Encontro de cineclubistas em locais fora da Casa da Cultura..... 227

Figura 16 - Imagem Fotográfica de confraternização entre cineclubistas após o final das atividades do Cineclube da Casa da Cultura em 2018..... 228

Figura 17 - Encontro de cineclubistas em locais fora da Casa da Cultura..... 228

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Faixa Etária declarada por cineclubistas..... 196

Gráfico 2 – Estado civil declarado por cineclubistas..... 196

Gráfico 3 – Nível de escolaridade declarado por cineclubistas..... 197

Gráfico 4 – Autodeclaração de cor da pele por cineclubistas..... 197

Gráfico 5 – Temáticas de mostras declaradas como preferidas de cineclubistas..... 198

Gráfico 6 – Renda mensal declarada por cineclubistas..... 198

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Jornadas Nacionais de Cineclubes..... 100

Quadro 2 – Exemplos de práticas cineclubistas no Piauí, nos anos 2000..... 119

Quadro 3 - Mostras realizadas no ano de 2015..... 166

Quadro 4 - Mostras realizadas no ano de 2016..... 175

Quadro5 - Mostras da programação de 2017..... 185

Quadro 6 - Programação de 2018: de mostras a filmes isolados..... 190

Quadro 7 - Motivações (declaradas) para a prática cineclubista..... 218

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine	- Agência Nacional do Cinema Brasileiro
ASA	- Ação Social Arquidiocesana
Adufpi	- Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí
CEC	- Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais
CCAC	- Cine-Clube Ação Católica
CCBH	- Cineclube de Belo Horizonte
CCT	- Cineclube Teresinense
CNC	- Conselho Nacional de Cineclubes
FCCMG	- Federação de Cineclubes de Minas
FCC-RJ	- Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro
FBN	- Fundação Biblioteca Nacional
FCRB	- Fundação Casa de Rui Barbosa
FUNARTE	- Fundação Nacional de Arte
FCP	- Fundação Cultural Palmares
FNC	- Fundo Nacional de Cultura
Ficart	- Fundos de Investimentos Cultural e Artístico
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura
PNC	- Plano Nacional de Cultura
Pronac	- Programa Nacional de Apoio à Cultura
Proex/BB	- Programa de Financiamento às Exportações/Banco do Brasil
PBPQ	- Programa Brasileiro de Produtividade e Qualidade
SNC	- Sistema Nacional de Cultura
UPC	- União de Propagandistas Católicos
UEMA	- Universidade Estadual do Maranhão
UESPI	- Universidade Estadual do Piauí
UFPI	- Universidade Federal do Piauí

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

2 ABORDAGEM METODOLÓGICA 16

3 CINECLUBE E CINECLUBISMO COMO PRÁTICA CULTURAL E MOVIMENTO: UMA TRAJETÓRIA 25

3.1 Práticas culturais: um debate no campo da Sociologia da Cultura 25

3.2 Cinema: o motor da prática cultural cineclubista 28

3.2.1 Abertura: fotografia em movimento como base da narrativa cinematográfica 28

3.2.2 Primeiros tempos do cinema 30

3.2.3 Construção da linguagem cinematográfica: processos e atores 35

3.3 Prática cultural cineclubista no mundo: uma trajetória 48

3.3.1 Trailer: cinema como entretenimento para pobres 50

3.3.2 Período fundacional: defesa de cinema como arte no surgimento do movimento cineclubista 56

3.3.3 Período vanguardista: luta contra a censura e expansão dos cineclubes 67

3.3.4 Cineclubismo: prática cultural em permanente movimento 70

4 CINECLUBISMO NO BRASIL E EM TERESINA, PIAUÍ: TRAJETÓRIAS 75

4.1 Prolegômenos: um olhar sobre a trajetória das políticas de cultura relacionadas a cinema e a cineclubes no Brasil 75

4.2 Cineclubismo no Brasil: surgimento e formação 89

4.2.1 Instituição do CNC e as Jornadas Nacionais de Cineclubes 98

4.2.2 Igreja Católica e cineclubismo no Brasil 101

4.2.3 Cineclube como espaço de resistência política 106

4.2.4 Cineclubismo, abertura política e retorno à democracia 113

4.2.4.1 Dos anos 1980 a 2000 113

4.2.4.2 No contexto do SNC e do PNC: anos 2000 114

4.3 Cineclubismo em Teresina, Piauí 119

4.3.1 Inícios: entre práticas de ver e de produzir cinema 119

4.3.2 Desdobramentos da experiência cineclubista, em Teresina 124

4.3.2.1 Cinema de Arte Herbert Parente e Cineclube José Medeiros 124

4.3.2.2 “Tela Sociológica”: diálogos com a prática cultural cineclubista.....127
4.3.2.3 Cineclube Prazer dos Olhos.....129
4.3.2.4 Cineclube Olho Mágico.....133
5 CINECLUBE DA CASA DA CULTURA DE TERESINA: PROCESSOS E ATORES 143
5.1 Um breve histórico do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina: grupo gestor, programação, relação com a Casa da Cultura.....143
5.1.1 Ainda sobre o Grupo Gestor do Cineclube: constituição e desafios de renovação.....153
5.1.2 Relação do Cineclube com a Casa da Cultura de Teresina.....158
5.2 Mostras que mostram o Cineclube da Casa da Cultura: uma leitura da programação dos processos e atores envolvidos: 2015 a 2018.....163
5.2.1 Programação de 2015.....164
5.2.2 Programação de 2016.....174
5.2.3 Programação de 2017.....182
5.2.4 Programação 2018: de mostras a sessões mensais, individuais.....189
6 SENTIDOS DE SER CINECLUBISTA: FREQUENTADORES (AS) DO CINECLUBE DA CASA DA CULTURA.....194
6.1 Sentidos da prática cineclubista no Cineclube da Casa da Cultura.....194
6.1.1 Quem são os(as) frequentadores(as)? Um breve perfil introdutório.....194
6.1.2 Ritual de uma sessão etnografada: um olhar sobre o acontecido.....199
6.1.3 Sentidos da experiência cineclubista.....217
7 CONCLUSÕES.....230
REFERENCIAS.....236
APÊNDICES.....256
ANEXOS.....261

1 INTRODUÇÃO

“Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva”[1]

Cinema é uma arte que, desde seus primórdios, utiliza-se das imagens em movimento como forma de qualificação do olhar do(a) apreciador(a)/espectador(a). O desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ao longo do tempo, aponta para um aprofundamento na utilização de recursos técnicos e narrativos, ampliando a multiplicidade de olhares sobre a obra exibida, assim como de percepções sobre e a partir dela.

Desde a infância, interessei-me por filmes como forma de entretenimento. Com o decorrer do tempo, o interesse pelo Cinema passou a ser mais aprofundado, e descobri um universo complexo e sedutor por trás da linguagem cinematográfica. Antes mesmo de iniciar minha graduação (em Direito pela Universidade Estadual do Piauí) no ano de 2009, comecei a debruçar-me sobre a leitura de teóricos como André Bazin e Ismail Xavier, que me ajudaram na compreensão acerca das técnicas utilizadas na produção cinematográfica, por cineastas, para provocar sensações, reflexões e pensamentos no(a) espectador(a) que recepciona tal obra.

Em 2012, conheci o Cineclube Olho Mágico em Teresina-PI, e, logo, encantei-me com aquele espaço onde pessoas reuniam-se para não apenas assistir aos filmes exibidos, mas, para também aprofundar conhecimentos sobre a linguagem cinematográfica através de longos e proveitosos debates. Após a graduação, em 2014, comecei a ver, no Cineclube, uma oportunidade de investigação científica sob vários aspectos. Ademais, constatei lacunas na pesquisa científica sobre cineclubes no Piauí e em Teresina. Antes de ingressar no Mestrado em Sociologia, desconhecia qualquer pesquisa que abordasse o cineclubismo local e, só durante minha pesquisa, no mestrado, tive acesso aos trabalhos de Rocha (2011) e Ribeiro (2018) sobre o Cineclube Teresinense, que funcionava no Colégio São Francisco de Sales – Diocesano.

[1] Fala do personagem Roy Batty no filme *Blade Runner:* O Caçador de Andróides (1982).

Inicialmente, visualizei a possibilidade de produção de artigos sobre mostras e ciclos temáticos ali definidos pelo Grupo Curador do Cineclube,com o objetivo de esmiuçar o debate sobre a obra de determinado(a) cineasta ou sobre a forma como determinado tema havia sido abordado no filme. Contudo, logo percebi que havia algo mais para se investigar, ali. A própria inserção daquele cineclube no cenário cultural local, cuja prática chegava a ponto de trazer obras cinematográficas que dificilmente chegariam à cidade de Teresina se ele não existisse; a sociabilidade entre membros que estreitavam laços afetivos, para além das reuniões cineclubistas semanais; a heterogeneidade de pessoas que, vindas de várias áreas de estudo (Direito, Psicologia, Música, Engenharia, Economia, etc.), contribuíam, cada uma, ao seu modo, para uma variedade de pensamentos no debate democrático, naquele espaço.

Para mim, estavam latentes, ali, múltiplas possibilidades de refletir sobre um fenômeno social que chamava à atenção por trazer consigo uma forma diferente de se relacionar com o cinema e de criar novos espaços de sociabilidade, assim como por ser uma prática cultural importante no cenário teresinense. Dessa forma, compreendi que o Mestrado em Sociologia seria um lugar adequado para desenvolver uma pesquisa sobre o tema, por proporcionar bases teóricas e metodológicas necessárias para explorar tal fenômeno social. No Mestrado, pude aproximar-me, inclusive, do debate sobre políticas de cultura, e minha leitura da prática cultural cineclubista ganhou contornos mais amplos.

Com base no exposto, encaminhei meu trabalho de dissertação de mestrado a partir do seguinte problema de pesquisa: como se dá a prática cultural do cineclubismo, no Cineclube de Teresina, inclusive, em seus diálogos implícitos e explícitos com o Plano Nacional de Cultura?

Como pressuposto inicial, tomo o Cineclube de Teresina como uma prática cultural com características do que se convenciona definir como prática cineclubista em sentido específico. Como tal, desenvolve, de forma organizada e estruturada, suas atividades, conseguindo aglutinar uma gama de pessoas de diferentes categorias sociais, utilizando a potência da linguagem cinematográfica como vetor de organização de um coletivo voltado à prática cineclubista, tornando esse espaço um intenso fomentador cultural, coadunando-se, inclusive, com o disposto nos objetivos do Plano

Nacional de Cultura (PNC) do Brasil, uma vez que a prática cineclubista dialoga sobretudo com a política nacional de cultura, especialmente no campo da atividade audiovisual, como veremos no capítulo II desta dissertação.

Como objetivo geral, a pesquisa visa a compreender como se dá a prática cultural do cineclubismo, tendo por base empírica o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em seus diálogos implícitos e explícitos com o Plano Nacional de Cultura. Os objetivos específicos são: 1 - construir a trajetória do Cineclube de Teresina como prática cultural, situando-a no contexto mais amplo de mundo e de Brasil; 2 - apreender e interpretar sentidos produzidos por atores sociais envolvidos sobre a linguagem cinematográfica e sobre a própria prática cineclubista; 3 - identificar diálogos implícitos e explícitos entre a prática cultural cineclubista de Teresina e objetivos do Plano Nacional de Cultura.

O último objetivo não chegou a ser trabalhado de forma aprofundada, de modo que a dissertação traz apenas alguns elementos que fazem referências a essa relação, no plano nacional, sem descer a detalhes nos planos estadual e municipal, como pretendido, inicialmente. Isto deveu-se, por um lado, a dificuldades operacionais, em face de dificuldades decorrentes do próprio processo de construção/implementação dos planos estadual e municipal de cultura. Por outro lado, deveu-se, também, a uma mudança no foco da pesquisa, cuja ênfase foi posta, no decorrer desta, na prática cultural em si mesma, sobretudo, observando a cena cineclubista local e seus atores, e cuja abordagem metodológica exponho a seguir.

2 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa tem abordagem predominantemente qualitativa, na perspectiva da interpretação de sentidos da ação social, na esteira da tradição weberiana e seus desdobramentos na Sociologia e Antropologia interpretativas (WEBER, 2001; GEERTZ, 1989). Nessa direção, esta abordagem resulta da interpretação racional, sem desconsiderar sua dimensão intuitiva e subjetiva, dos fenômenos sociais, tendo como fundamento principal a descrição e compreensão do fenômeno de forma contextualizada.

Para tanto, realizei pesquisas bibliográfica, documental, e de campo. A pesquisa bibliográfica foi utilizada tanto visando a construtos teóricos, quanto a leituras de estudos de casos e de documentos relacionados ao tema. No que tange à pesquisa bibliográfica de cunho teórico-conceitual, dialogo tanto com autores(as) e ideias do campo da Sociologia, em sentido estrito, quanto de outras áreas do conhecimento. A pesquisa bibliográfica auxilia na investigação das diferentes contribuições científicas sobre a prática cineclubista, de forma que é utilizada para confirmar, confrontar ou enriquecer os pressupostos iniciais. Assim, exponho a seguir, sem esgotar o leque das fontes estudadas, algumas referências centrais neste estudo.

Especialmente a partir da Sociologia da Cultura, conceitos teóricos como os de campo, *habitus* e gosto, de Pierre Bourdieu, ajudam a refletir sobre o tema. A ideia de campo (BOURDIEU, 1998), por exemplo, aplicável a espaços sociais que possuem suas próprias regras, princípios e hierarquias construídos através de redes de relações ou de oposições entre atores sociais (membros), e definidos a partir de conflitos e tensões, pode ser aplicada tanto no estudo de cinema quanto de cineclube, em si. No que diz respeito a cineclube, o conceito de *habitus* (BOURDIEU, 2015) demonstra-se relevante na análise das práticas de agentes nesse campo.

Quanto à reflexão teórica sobre gosto como produção social, sobretudo, de classe, nos termos de Pierre Bourdieu, esta não pode prescindir da atual reflexão sobre práticas culturais (FLEURY, 2009), com a contribuição teórica de autores como Laurent Fleury e Michel de Certeau. Essa reflexão permite compreender que tais práticas – das

mais rotineiras às menos –, como comer, beber, vestir, falar, ouvir determinadas músicas, frequentar salas de cinema, teatros, concertos musicais, ir a galerias de obras de artes, escolher um mobiliário para casa, dentre outras, são determinadas pela origem social a que se pertence, e, hoje, cada vez mais, pelas redes sociais, inclusive, as virtuais, propiciadas pelas tecnologias digitais, nas quais nos incluímos.

Na reflexão teórica sobre práticas culturais, importante para adensar o olhar que lançamos ao fenômeno cultural cineclube, essas são entendidas como local “de estruturação do comportamento social e dos modos de representar” (FLEURY, 2009, p. 10), o qual estabelece “os parâmetros do trabalho criativo e da percepção[...]” (FLEURY, 2009, p. 11). A ideia desse autor aplica-se ao contexto cineclubista, inclusive, para pensar cineclube como movimento (MACEDO, 2010), no processo de socialização, estabelecendo padrões de práticas, modalidades de práticas culturais e visões de mundo. Assim, cineclube e cineclubismo são pensados, aqui, no âmbito das práticas culturais cineclubistas

E como não é possível falar de cineclube sem se referir ao fenômeno cultural do cinema, embora o foco não seja cinema, em si, recorro a autores(as) e ideias, também, de forma interdisciplinar, sobre o tema. Nessa perspectiva, Edgar Morin é um dos autores que contribui para o debate acerca do alcance do cinema, ao apresentar o que denomina de complexo projeção-identificação, o que tem a ver com prática cineclubista. Para Morin (2014), o filme não é somente uma projeção isolada da identificação do(a) espectador(a). Há uma simbiose de psiquismos: o do(a) espectador(a) e o incorporado pela película, com transferências recíprocas que compõem a formatação final da obra. Isso acontece porque o cinema não elabora apenas o real, o concreto, mas carrega, em si, o imaginário que desenrola processos de inteligibilidade humana. Dessa forma, Edgar Morin compara a arte cinematográfica ao espírito humano.

Nessa esteira, ao estudar a semiologia do cinema, Christian Metz diz que este representa um sistema de comunicação no qual todo seu uso pode ser poético ou inventivo. Assim, diz, o(a) autor(a) da obra cinematográfica utiliza códigos para alcançar o(a) espectador(a), através da justaposição de imagens, formulando significados que provocam reações imediatas (METZ, 1972). Marcel Martin faz um estudo singular sobre a linguagem cinematográfica ao demonstrar a influência de movimentos de câmera na

posição política de uma obra cinematográfica, ou, mesmo, dos diferentes tipos de planos utilizados pelos cineastas para criar no(a) espectador(a) o tipo de sensação que o cerne do filme pretende alcançar. Dispõe ainda sobre a utilização de elipses, formatações de tela, transições, metáforas e símbolos que contribuem para aumentar a potência da linguagem do Cinema (MARTIN, 2005).

Tal reflexão é explorada por Ismail Xavier, que aprofunda o debate acerca da experiência de assistir a um filme, revelando a ideia da “situação cinema” (XAVIER, 1983, p. 145), em que a noção de tempo e espaço é alterada de modo a provocar efeitos psicológicos diferenciados no(a) espectador(a). O autor aborda ainda o que chama de aparato cinematográfico, como uma série de elementos técnicos relacionados à montagem, fotografia, figurino, direção de arte, movimentos de câmera, que contribuem para a formatação de uma narrativa que se delineará através das imagens em movimento.

No que diz respeito à narrativa cinematográfica, Gaudreault e Jost (2009), exploram as relações entre narrativas fílmicas e literárias, com relação à temporalidade de cada uma e à disposição do ponto de vista do(a) espectador(a) em relação à obra. Ao trazerem a narratologia para o cinema, os autores exploram a perspectiva deste em dar forma ao ilusório, o que estende o alcance desta forma de arte.

Mas, no que tange à relação entre cinema e cineclube, cabe destacar, como explica Macedo (2006), que cineclube não é um mero espaço de exibição de filmes, mas uma prática de apropriação do audiovisual em múltiplas dimensões e complexidades. Isto dá-se, principalmente, com a prática de debates após cada sessão fílmica, quando o público é instigado, por um(a) mediador(a), a participar, expressando o que aquela obra que acabou de contemplar lhe provocou.

No que tange ao tema políticas de cultura, país, e sua relação com o cineclubismo, Calabre (2014) e Rubim (2007) contribuem para a pesquisa, ao destacar o desenvolvimento da área cultural como uma política de Estado do país, principalmente com a criação do SNC e do PNC, com o estabelecimento de metas a serem atingidas em termos de produção, difusão, fomento, formação intelectual e critica, incluindo, aí, o cinema.

Nesse contexto, Silva (2010) e Baldini (2012) trazem contribuições para compreender que cineclubismo, atualmente, no Brasil, está intimamente ligado a debates, polêmicas e tensões que envolvem as políticas de cultura. Contribuem, ainda, com informações, especialmente sobre como, no Brasil, a partir de 2003, o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), vem desenvolvendo uma rearticulação do movimento cineclubista com a Ancine, o que contribuiu, inclusive, para a publicação da Instrução Normativa 63, que define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências, o que foi considerado importante passo para reconhecimento, regulamentação e conceituação do movimento cineclubista brasileiro.

Quanto à pesquisa bibliográfica de estudos sobre o fenômeno do cineclube, com vistas a ter elementos de uma reconstituição histórica dos cineclubes no mundo e no Brasil, as várias fontes consultadas encontram-se citadas no texto e relacionadas nas referências, ao final.

No que diz respeito à pesquisa documental, com base em Cellard (1997), para quem a análise documental, em parte, elimina a dimensão da influência dificilmente mensurável do pesquisador sobre o sujeito, recorro a estatutos e atas de sessões dos cineclubes pesquisados, especialmente do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, objeto de estudo desta pesquisa, assim como textos de leis e de políticas públicas (BRASIL, 2010; 2008), além de registros de cunho oficial, diversos, seja físicos, seja disponíveis em sítios eletrônicos de instituições públicas ou de entidades do campo do audiovisual.

Quanto ao uso de imagens fotográficas, são utilizadas no texto desta dissertação tanto aquelas produzidas por mim quanto por outrem, na direção do que observa Loizos (2008). Algumas foram acessadas a partir de acervos públicos ou particulares, ilustrando situações de interesse da pesquisa. São imagens diversas, inclusive, de realização de sessões em cineclubes, não só de eventos realizados no Cineclube de Teresina. Recorri, ainda, à força das imagens, para sintetizar percursos – inspirado pelas linhas narrativas de Spink (2000) – e outras informações, em alguns quadros e figuras. Todas elas, imagens fotográficas ou não, inclusive as produzidas na pesquisa, trazem indicações das fontes.

Na pesquisa de campo, na observação participante, como considera Richardson (1999), o observador não é apenas espectador das ocorrências relacionadas ao objeto de estudo. Ele coloca-se na posição e no nível dos atores sociais no âmbito do fenômeno observado. Essa observação é a base deste trabalho na pesquisa de campo, sobretudo porque, como pesquisador, não posso ignorar que faço parte do cineclube de Teresina há cinco anos. Assim, cabe mencionar que a relação entre este pesquisador e demais membros do cineclube deve ser destacada para demarcar valores envolvidos. Como ensina Gilberto Velho, ao estudar aquilo que lhe é familiar, o pesquisador expõe-se ao confronto com outros sujeitos. Por isso, deve “estranhar o familiar” (VELHO, 1979, p. 124) para identificar e relativizar seu papel no local pesquisado para, assim, transcendê-lo. Essa perspectiva tem especial importância, aqui, pelo fato de eu ser membro do cineclube objeto desta pesquisa.

Assim, como parte deste trabalho de observação, recorri à minha própria memória da experiência cineclubista, como mecanismo de aproximação com o tema, sobretudo nos diálogos travados durante o trabalho de campo, com registro etnográfico de uma sessão do cineclube em um dos ciclos temáticos realizados pelo Cineclube de Teresina. Na observação direta e participante (ROCHA e ECKERT, 2005), registrei detalhes envolvidos na realização da sessão etnografada, desde a escolha do filme exibido, até a interação social entre os indivíduos que, dela, participaram. Através de registro em diário de campo (OLIVEIRA, 2014), anotei detalhes essenciais à compreensão de elementos da prática cineclubista em Teresina e dos atores sociais envolvidos nesta, sempre vivenciando a tensão envolvida no processo de estranhar o familiar. Anexa a esta dissertação, uma cópia da ata (Anexo 2) da sessão etnografada.

No âmbito da observação, questionários, entrevistas semiestruturadas e conversas no cotidiano foram, também, procedimentos usados nesta pesquisa, especialmente no que diz respeito à construção da trajetória do movimento cineclubista em Teresina e no que tange a sentidos da prática cineclubista acionados por participantes. Como diz Bourdieu (1999), a relação de proximidade com o tema e com pessoas envolvidas com ele pode facilitar o acesso a informações fundamentais, em entrevistas. De fato, pude experimentar essa condição, no processo de delineamento

do percurso histórico dos cineclubes em Teresina, inclusive recorrendo também a “conversas no cotidiano” (MENEGON, 2013, p. 33).

Apliquei um pequeno questionário, abrangendo onze pessoas, com vistas a estabelecer, nesta pesquisa, um perfil de cineclubistas que frequentam o Cineclube da Casa da Cultura. Como aponta Gomes (2004), através de questionários, há a possibilidade de categorização que permite ao pesquisador apreender matematicamente certos índices. Tais questionários, nesta pesquisa, estão submetidos à lógica interpretativa.

As entrevistas individuais realizadas nesta pesquisa tiveram como escopo o resgate da trajetória do cineclubismo, no contexto local, e a apreensão de sentidos da experiência do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, por participantes deste. Busquei entrevistar pessoas que ajudaram a construir o movimento cineclubista em Teresina, e com experiência em grupo gestor, a exemplo de Adriana Galvão, Alfredo Werney, Alderon Marques, Alfredo Werney, Eduardo Silva e Josy Brito, que contribuíram com informações relevantes para a tessitura deste texto.

Todos(as) os(as) entrevistados(as) autorizaram a utilização de suas falas e nomes nesta pesquisa, através da assinatura de termos de consentimento livre e esclarecido. As poucas dificuldades na realização das entrevistas deveram-se a algum impedimento na agenda rotineira de cada uma dessas pessoas, requerendo reagendamentos. Mas todas elas aceitaram participar, com boa vontade e interesse. Assim, tive pleno acesso ao campo, em virtude de fazer parte dele, sendo todas as entrevistas realizadas pessoalmente, e gravadas em áudio, em aparelho digital, com a devida permissão do(a) entrevistado(a).

Para melhor apreensão desses sentidos, utilizei, ainda, a técnica de entrevista com grupo focal, com base em Gaskell (2002), visando a um debate fundamentado na experiência de cineclubistas no Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em uma discussão ampla. O grupo foi composto pelos(as) cineclubistas Afonso Cavalcante, Anderson Moura, Flalrreta Alves, Lucas Belchior e Solange Lustosa. O objetivo foi o de apreender sentidos do “ser cineclubista”, sem ser de grupo gestor. Os critérios de escolha foram os seguintes: não fazerem parte do grupo gestor do cineclube; não coordenarem mostra do cineclube; terem frequentado mais de cinco mostras do

cineclube. O fundamento foi o de que tais critérios permitiriam conhecer a perspectiva cineclubista para além da organização interna do cineclube.

A técnica foi desenvolvida em um auditório da Casa da Cultura para que os(as) participantes se sentissem à vontade no mesmo espaço onde ocorrem as sessões cineclubistas. Como moderador, utilizei imagens fotográficas de algumas sessões do cineclube para estimular o início do debate, sendo estas enviadas ao grupo de *WhatsApp* que criei com os(as) participantes do grupo focal. Houve certa dificuldade inicial para conseguir uma data e horário para que todos(as) estivessem presentes, sendo o dia 26 de março de 2019, às 18:30, a data e horário definidos. Algumas pessoas não compareceram, devido a imprevistos, ao encontro, que durou cerca de oitenta e cinco minutos. A ideia inicial era gravar um vídeo do grupo focal como forma de melhor captar a conversa e o debate entre participantes, contudo, houve imprevisto, também, por parte da pessoa que iria manusear a câmera de vídeo. Como moderador, eu não poderia desempenhar as duas funções ao mesmo tempo, de forma satisfatória. Optei, então, por registrar a técnica através de um gravador de áudio que serviu satisfatoriamente ao registro da entrevista grupal.

Na perspectiva epistemológica e metodológica da produção de sentidos, para sistematizar as informações das entrevistas individuais e grupal, e construir dados na pesquisa, utilizei procedimentos técnicos como linhas narrativas e mapas de associação de ideias como meio de melhor apreender as ideias contidas nas entrevistas, em especial, da realizada através de grupo focal. Conforme indica Spink (2000), mapas de associação de ideias contribuem na sistematização e interpretação do conteúdo das entrevistas e das conversas no cotidiano. Neste âmbito, as linhas narrativas são apropriadas para esquematizar conteúdos das histórias utilizadas como ilustrações e/ou posicionamentos identitários no decorrer da entrevista. São procedimentos essenciais para apreender sentidos produzidos e agenciados por atores sociais na prática cineclubista, assim como para traçar a história dos Cineclubes no contexto local, em especial, a trajetória do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina.

Na sessão etnografada, era como se eu estivesse na prática corriqueira, com a evidente diferença de que eu assumia um duplo papel: cineclubista e pesquisador, no desafio de observar o familiar, com o estranhamento necessário. Com essa intenção,

cheguei um pouco antes, para incorporar esse novo papel (pesquisador), atento a essa nova experiência, naquele recinto. A descrição etnográfica da sessão encontra-se no texto desta dissertação, no quarto capitulo. Infelizmente, por limitações operacionais, não foi possível produzir imagens fotográficas da sessão.

No que tange ao método de exposição, a escritura da dissertação traz um texto organizado da seguinte forma: após os elementos pré-textuais, esta introdução, na qual já apresento a abordagem metodológica. Em seguida, quatro capítulos, conclusões e referências, seguidos de apêndices e anexos.

No primeiro capítulo, com vistas a situar a experiência localizada do Cineclube de Teresina em contexto mais amplo, aludo a trajetória da entidade cineclube e do movimento cineclubista, a partir do seu surgimento e posterior desenvolvimento como prática cultural consolidada, fitando-se a própria história do cinema e de sua evolução como linguagem artística. Nesta direção, antes de falar propriamente da prática cineclubista, apresento o conceito de prática cultural, o processo de construção social da narrativa cinematográfica e a transformação do olhar para essa nova forma de ver o mundo, através da imagem em movimento.

No segundo capitulo, abordo o surgimento, a formação, e a expansão do cineclubismo no Brasil, apontando para características de diferentes modelos cineclubistas, no país. Nesta trajetória, destaco o cineclubismo sob influência da Igreja Católica; a prática cineclubista como resistência à ditadura civil-militar, entre os anos 1960 e 1980, e na abertura política; até o cineclubismo em tempos do SNC e do PNC, ou seja, na atualidade. Em seguida, falo sobre a trajetória do cineclubismo em Teresina, com algumas breves informações sobre a prática, no Estado do Piauí. Com o foco na prática cineclubista teresinense, ponho em relevo suas peculiaridades, inclusive abrindo o leque da prática cineclubista *stricto senso* para referir outras experiências, a exemplo do Projeto de Extensão Tela Sociológica, da Universidade Federal do Piauí, não identificadas, formalmente, como cineclubes, mas que guardam estreita relação com práticas cineclubistas, para além dos aspectos formais.

No terceiro capítulo, focalizo a prática cultural cineclubista no Cineclube de Teresina, em suas especificidades. Reconstituo a trajetória desse cineclube do seu surgimento aos dias atuais; apresento sua composição, estrutura, formalização e

relação com a Casa da Cultura de Teresina, onde funciona atualmente, e sua programação, em termos de definição, divulgação e realização. Assim, trago à tona processos e atores envolvidos nessa prática cultural, evidenciando inserções sociais desses atores, motivações para a prática cineclubista e sentidos produzidos e acionados sobre ela.

No quarto capitulo, apresento sentidos atribuídos à prática cineclubista, por frequentadores(as) do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, trazendo o ponto de vista de cineclubistas, para além dos(as) componentes do Grupo Gestor. Assim, adentro o campo da prática cineclubista não apenas no que tange às experiências das sessões fílmicas como, ainda, nas formas de sociabilidade entre participantes, para além das sessões.

Nas conclusões busco sintetizar as principais discussões abordadas no texto, apontando para os resultados da pesquisa, no que tange ao seu objetivo principal, qual seja, abordar o fenômeno do cineclubismo como prática cultural, tomando como lócus empírico o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina.

3 CAPÍTULO 1 - CINECLUBE E CINECLUBISMO COMO PRÁTICA CULTURAL E MOVIMENTO: UMA TRAJETÓRIA

"Nós sempre teremos Paris"[2]

Neste capítulo, abordo a trajetória[3] da entidade cineclube e do movimento cineclubista, tendo como ponto de partida o seu surgimento e posterior desenvolvimento como prática cultural consolidada, observando-se a própria história do cinema e sua evolução como linguagem artística, Nesta direção, antes de falar propriamente da prática cineclubista, apresento o conceito de prática cultural, o processo de construção social da narrativa cinematográfica e a transformação do olhar para essa nova forma de ver o mundo, através da imagem em movimento.

3.1 Práticas culturais: um debate no campo da Sociologia da Cultura

O que se denominam práticas culturais, no campo da Sociologia da Cultura e da Antropologia, refere-se a um amplo espectro de práticas culturalmente orientadas, sendo objeto ou não de políticas de cultura. Assim, englobam tanto expressões culturais diversas, das tradicionais às modernas[4], quanto a relação dos atores sociais

[2] Fala do personagem Rick Blaine no filme Casablanca (1942).

[3] A noção de trajetória estabelecida por Bourdieu (1986, p. 190) pressupõe a construção dos "estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis."

[4] Por práticas culturais tradicionais, Maria Celeste Mira refere "[...] no sentido de serem originárias ou terem tido seu auge antes do advento da indústria capitalista no país. São formas de cultura que surgiram no Brasil colonial e escravocrata, em sua maioria, criadas pelos africanos ou afro-descendentes, bem como, por vezes, também ligadas ao catolicismo de então (Del Priori, 1994; Abreu, 1999; Tinhorão, 2000; Jancsó, Kantor, 2001; Souza, 2002). Após o final do século XIX, abandonadas pelas elites, pelos brancos, pela população urbana, elas passaram a ser consideradas "populares". Têm sido também chamadas de "folclore", "cultura popular", "folguedos" ou "brincadeiras populares" e, quando têm natureza religiosa, de "catolicismo popular". Ao longo do século XX ficaram em segundo plano em relação à destacada posição da cultura veiculada pelos meios de comunicação de massa até que, no seu final, começaram a encontrar vários canais de escoamento. Um deles são os grupos que,

com formas diversas de expressão cultural, sobretudo na perspectiva da fruição e do consumo. Neste sentido, trata-se de um fenômeno inscrito nos quadros teóricos e ideológicos da perspectiva da democratização cultural[5].

Pesquisas pioneiras realizadas por Pierre Bourdieu, no início da década de 1960, encomendadas pelo então Ministério dos Negócios Culturais, constataram a existência de uma hierarquia social das práticas culturais. A sondagem sobre a frequentação dos museus na Europa revela obstáculos simbólicos e não materiais que acarretavam em taxas diferenciais de frequentação dos equipamentos culturais. Assim, Pierre Bourdieu, ao debruçar-se sobre os dados pesquisados, desenvolveu a ideia de que o problema não estava na ausência de relação com a arte, mas na “ausência do sentimento de ausência" (FLEURY, 2009, p. 43)

Ainda segundo Fleury (2009), nas décadas seguintes, o Ministério da Cultura da França encomendou novas pesquisas sobre públicos, e sobre profissionais da cultura que trabalhavam cotidianamente com esses públicos. As sondagens e enquetes realizadas permitiram um maior conhecimento dos comportamentos culturais, além de estabelecer uma base para realização de pesquisas mais detalhadas junto a certos públicos e/ou instituições culturais. Dessa forma, a cultura torna-se um objeto da sociologia.

Mas, como observa Barbosa (2016), os estudos estatísticos das práticas culturais inclinam-se a associarem um referencial de acesso a igualdade a uma definição normativa de cultura, algo que Bourdieu (2015) denominou cultura legitima, ou seja, a cultura dotada da legitimidade dominante. Nesse sentido, as pesquisas sobre práticas culturais permitem a análise do progresso ou regresso da democratização cultural e sua pressuposição de que existe uma cultura legítima a ser acessada por todos.

---

em várias cidades do País, se dedicam a pesquisar e recriar as agora denominadas culturas tradicionais” (MIRA, 2009, p. 564-565)

[5] A noção de democratização cultural pressupõe o acesso de todos ao consumo de um bem universal, acesso que é preciso organizar, pois ele não é óbvio, e cuja organização é de incumbência dos poderes públicos e das instituições culturais. Nesse sentido, haveria uma cultura tida como legitima que deveria ser levada a todos (FLEURY, 2009). Em contraponto, a noção de democracia cultural refere-se a um processo voltado a proporcionar condições que tornem possível acesso, fruição, produção e distribuição de oportunidades do exercício dessas dimensões da prática cultural por todos os cidadãos e cidadãs. Isso exige a ação efetiva das várias esferas do Estado na formulação de políticas públicas (BOTELHO, 2001)

Na reflexão sobre o tema, a partir daí, como indicam Fleury (2009) e Barbosa (2016), tende-se cada vez mais a se pensar, no campo da Sociologia da Cultura, que práticas culturais não dependem, estritamente, dos capitais cultural e econômico[6], ou seja, de pertencimento a grupos socioeconômicos redutíveis a construtos estatísticos que possibilitam o cálculo das probabilidades de maior ou menor exercício de determinadas práticas. Na atualidade, vê-se que tais práticas dependem, em larga medida, de redes de sociabilidade, da experiência em espaços de interação social, o que guarda estreita relação com a estrutura institucional no âmbito das cidades e do campo, de ideologias e interesses, que variam no tempo e nas trajetórias de vida. Isso remete à compreensão de que tais práticas dependem das institucionalidades, ou seja, "das possibilidades da oferta de bens e equipamentos culturais, e, especialmente, do acionamento de disposições genéricas e múltiplas que levam os indivíduos àqueles espaços de transmissão e socialização" (BARBOSA, 2016, p. 221).

Nesse sentido, a ideia de *habitus* como princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis, e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas, permite observar/interpretar práticas culturais como forma de expressividade de indivíduos e grupos, constituindo um mundo social representado. Em relação às práticas, o *habitus* também as classifica, diferencia, aprecia, fornece sentido e as organiza. Trata-se de uma competência prática, adquirida "na" e "para" a ação, que opera sob o nível da consciência, não sendo uma aptidão natural, mas social. No que concerne às incorporações do meio, reúne as necessidades, advindas da divisão em classes sociais, estruturas, tendências imanentes e ritmos temporais do mundo social. *Habitus*, assim, pode ser visto como expressão de uma fórmula geradora de diálogo entre indivíduo e sociedade, que permite justificar práticas e produtos classificáveis (BOURDIEU, 2015). Na atualidade, essa perspectiva ganha maior complexidade, com

[6]Bourdieu (2015) utiliza a noção de capital cultural para explicar diferentes graus de aprendizagem de alunos(as) oriundos(as) de diferentes classes sociais. Para esse autor, a cultura, em uma sociedade dividida em classes, transforma-se em uma espécie de moeda que as classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças, transformando-se em instrumento de dominação. Por seu turno, o capital econômico, sob a forma dos diferentes fatores de produção (terras, fábricas, trabalho) e do conjunto de bens econômicos (dinheiro, patrimônio, bens materiais) é acumulado, reproduzido e ampliado por meio de estratégias específicas de investimento econômico e de outras relacionadas a investimentos culturais, assim como à obtenção ou manutenção de relações sociais que podem possibilitar o estabelecimento de vínculos economicamente úteis, a curto e longo prazo.

a participação de indivíduos em redes cada vez mais ampliadas de novos padrões de sociabilidade.

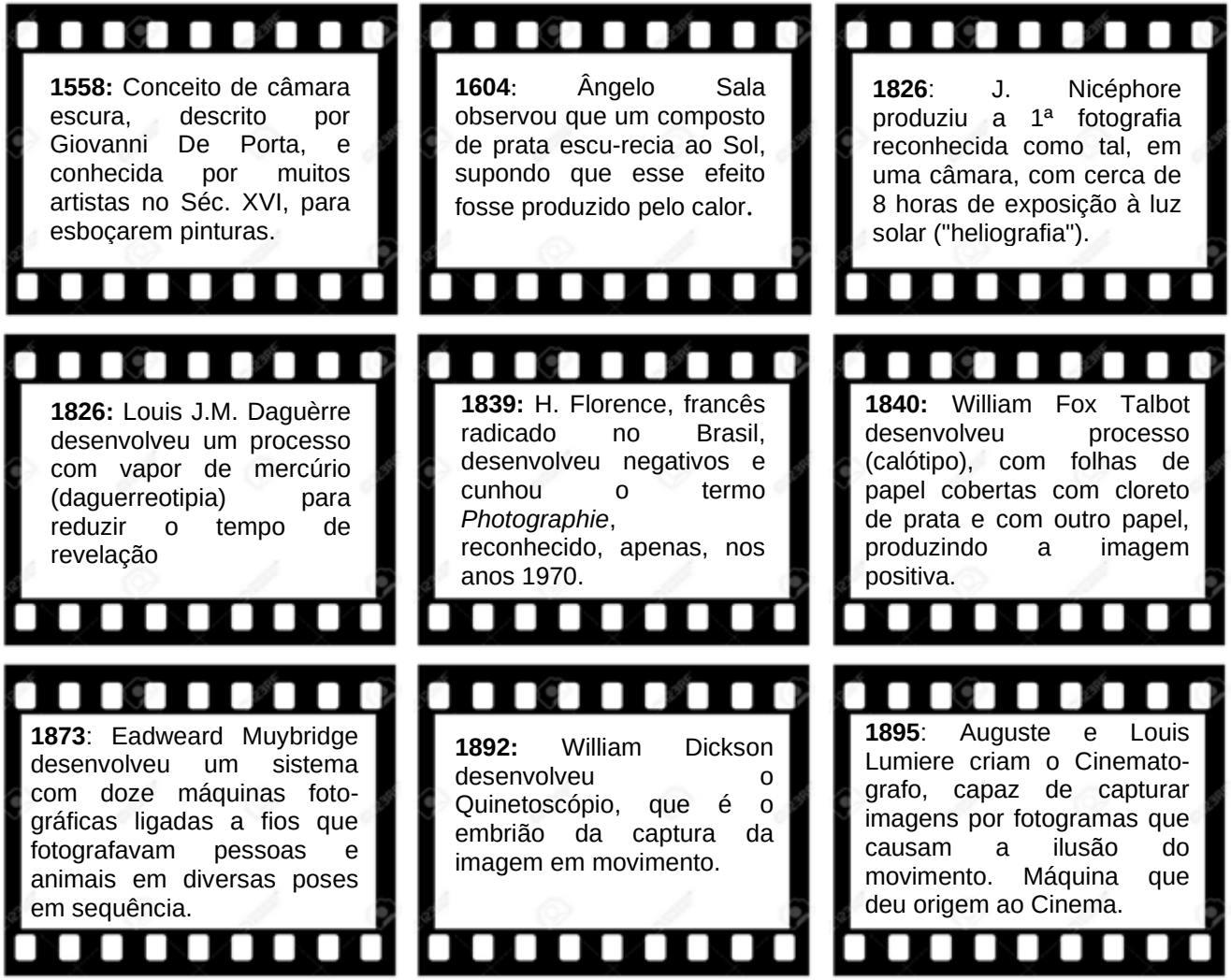
3.2 Cinema: o motor da prática cultural cineclubista

3.2.1 Abertura: fotografia em movimento como base da narrativa cinematográfica

Falar de cineclubes implica falar de cinema[7]. Falar de cinema supõe referir a fotografia. Isso porque o campo de debates que fazem parte da cena da prática cineclubista abrange, também, detalhes técnicos da linguagem cinematográfica. Sem pretender fazer uma abordagem profunda dessa dimensão técnica, o que foge aos limites desta dissertação e extrapola minha competência, apresento uma rápida trajetória de um aspecto que considero fundamental: o motor da prática cineclubista, ou seja, a linguagem do cinema guarda estreita relação com a fotografia. Assim, dizer que cinema (cinematografia) reporta à tecnologia que reproduz fotogramas de forma rápida e sucessiva, criando a chamada "ilusão de movimento", implica considerar que sua base material de produção é a fotografia. Esta, por sua vez, é caudatária de experiências que, em largos traços, podem ser resumidas na linha do tempo que se segue (Figura 1).

[7]Em sua etimologia, a palavra cinema vem do francês “cinemá”, por sua vez, uma abreviação da palavra “cinematografe”, nome dado à máquina óptica criada em 1890 pelos irmãos Lumière, a partir do termo grego *kinema*, que significa movimento. Sobre a invenção do cinematógrafo (COSTA JUNIOR, 2015), voltarei, adiante, ao tema.

Figura 1 - Um esboço da linha do tempo da fotografia, até o surgimento do cinema



Fonte: construída pelo autor desta dissertação com base em Kossoy (2003; 2004).

Como explica Samain (1998), na fotografia, o borrão, o tremido (longa exposição), a falta de nitidez que corrompe a rigidez das formas, ou mesmo a ausência de realidade, propõe uma realidade duplicada por um afastamento em si mesmo. Um signo reconstruído, um efeito do real sem nunca se passar pela realidade. Quando essa imagem ganha o movimento explorado no cinema, a dinâmica ganha contornos diferenciados que levarão à reflexão sobre o passado e o presente e sobre a relação com o tempo.

3.2.2 Primeiros tempos do cinema

As origens do que se define como linguagem cinematográfica remontam à crise de identidade advinda dos seus próprios criadores, que não percebiam nas máquinas ópticas, recém-criadas, possibilidade de produzir arte. Portanto, não podemos atribuir ao cinema, nos momentos inaugurais, o sentido que conhecemos. Como se percebe nesta descrição de Arlindo Machado,

> O cinema, mesmo, o cinema *stricto sensu*, ou seja, o cinema que se constitui a partir do cinematógrafo de Le Roy, Edison, Paul, Skladanowsky e dos Lumière, não era ainda, nos seus primórdios, o que hoje chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivadas das [ditas] formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à [chamada] cultura popular[8], ele formava

[8] Tentativas de definições de cultura popular permeiam o debate teórico e guardam relações com o debate sobre origem do cinema. Bourdieu (2004), quando fala sobre usos da categoria povo, utiliza a expressão “saco de gatos” para referir-se a cultura popular, apontando para a complexidade do seu estudo, uma vez que o termo “popular” é alvo de uma batalha intelectual entre o etnocentrismo de classe e o populismo, incluindo distinções entre o “popular negativo” (popular vulgarizado e que obstaculizaria a legitimidade dessa cultura) e o “popular positivo” (troca de sinal entre clérigos, que traria “enobrecimento” a essa cultura). Para Hall (1999), cultura popular é o terreno sobre o qual as transformações são operadas, estando intrinsecamente ligada ao campo de força das relações de poder e da dominação cultural. O autor aborda o tema a partir da história da classe trabalhadora, tomando cultura popular em um sentido de movimento duplo de contensão e resistência em que se considera o trabalho ativo sobre as tradições existentes e suas reconfigurações. Santos (1988, p. 45), por sua vez, diz que termos totalizantes como “cultura erudita/grande cultura” ou “cultura popular/cultura de massas” não dão conta de explicar as práticas culturais, uma vez que o processo de penetração do capital na produção, na circulação e no consumo cultural leva a que culturas marginalizadas e minoritárias sejam apropriadas pela indústria cultural, fazendo emergir novas formas de hierarquização e transformações na dicotomia estabelecida.

> também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata. (MACHADO, 1997, p.76)

Assim, em termos de uma cultura “legítima”, no sentido referido por Pierre Bourdieu, quando fala das disputas no campo da cultura (BOURDIEU, 2015, p 179), cinema, em seus primórdios, sequer poderia ser considerado arte, no sentido atribuído à pintura, escultura, música, literatura, teatro (incluindo a dança) e arquitetura, tidas como tal[9]. Como lembra Pierre Bourdieu, o campo da arte pode ser definido como um sistema ou espaço estruturado de posições, que possui regras instituídas que regem o acesso e o êxito no campo e que determinam a posição ocupada por seus agentes, que lutam pela apropriação do capital cultural (BOURDIEU, 2015). Isso equivale a dizer que, como linguagem ainda nebulosa, sem uma concepção estética clara, ou regras estruturais estabelecidas, cinema, em suas origens, ainda não poderia ser identificado como uma expressão do campo da arte, sendo tido, inicialmente, como expressão populesca, em definição. André Gaudreault afirma que o cinematógrafo e a ideia de contar histórias nasceram concomitantemente, *“*mas, no começo o argumento narrativo era muito simples” (GAUDREAULT, 2009, p. 37).

É, portanto, em um cenário de indefinições e contradições que se observa a constituição de elementos que possibilitaram o surgimento do que viria a ser considerado como uma nova arte: o cinema. Sua trajetória seria recheada de improvisos e imprevistos, e o movimento cineclubista, cuja origem é, majoritariamente, referida como tendo sido na França, a partir das duas primeiras décadas do século XX, teve particular importância no processo de afirmação do cinema como linguagem artística, haja vista que os cineclubes aprimoravam a discussão da nascente linguagem cinematográfica em debates e estudos práticos realizados por cineclubistas. Em seus inícios, os espetáculos das imagens em movimento eram destinados ao

---

[9] Essas linguagens correspondem às chamadas “Belas Artes”, as quais destacavam a beleza, sem nenhum imperativo de relacioná-la a coisas práticas ou úteis. Tal conceito e categorização data do final do século XVIII na Europa, quando nasciam as Academias de Arte. No século seguinte, essas Academias de Arte transformaram-se em Escolas de Belas Artes e no Século XIX estavam listadas as seis “artes” referidas. A invenção dos irmãos Auguste e Louis Lumière, do final do século XIX, o cinema, ganharia o lugar como sétima arte, denominação atribuída por teóricos e críticos franceses (COSTA JÚNIOR, 2015).

público[10], então constituído por pessoas das camadas sociais mais pobres, as quais não podiam ter acesso ao teatro ou a outros entretenimentos frequentados pelas elites econômica e cultural.

No entanto, se a base do cinema que se consolidou foi a da fotografia em movimento, vale ressaltar que a mera criação e o aperfeiçoamento das máquinas ópticas, em si, não traduzem a complexidade que envolve o nascimento dessa nova forma de entretenimento/arte. Trata-se de uma longa trajetória, impregnada de uma variedade de intervenções, processos e atores, em cujo âmbito encontram-se desde pessoas dedicadas a pesquisas científicas e cuja atenção volta-se para desafios técnicos e científicos, a charlatões que viam naquelas máquinas, apenas, uma possibilidade de lucro fácil.

Mas o próprio início da trajetória do cinema é indefinido e, dependendo do foco da pesquisa, o ponto de partida pode ser bastante diversificado. Mas, apesar dessa fluidez, destaco a perspectiva da historiadora do cinema Flávia Cesarino Costa:

> As datas referentes ao primeiro cinema não são arbitrárias. A delimitação do período abarcado pelo primeiro cinema fundamenta-se na constatação, por parte da historiografia recente, da presença de algumas características constantes no cinema até 1908. São características relativas aos modos de produção e exibição dos filmes, à composição e comportamento do público e às formas de representação destes filmes. A dificuldade em descrevermos o primeiro cinema decorre do fato de que este período é um momento de constantes transformações. (COSTA, 2005, p. 35)

Foi dessa forma que, de início, ocorreu a consolidação do aparato cinematográfico e dos espaços dedicados a essa nova forma de entretenimento. A partir daí, observa-se a transformação de ordem tecnológica pelos quais se desenvolviam esses novos aparatos, criando novas formas de projeção e de alcance a

[10] Cabe lembrar aqui a noção de público explorada por Michel de Certeau como expressão da sociedade de massa e dos espetáculos voltados a elas, com o crescimento do termo “cultural”, empregado como substantivo, como sinônimo de “atividade cultural” ou “ação cultural” e um movimento semântico que transforma “povo” em “público”. Nesse sentido, as instâncias ideológicas transformam-se em espetáculos para agradar a um “público”, mero receptor. Ver, ainda, Guy Débord, com reflexão mais ampla sobre “sociedade do espetáculo”. Para esse autor, é principio do fetichismo da mercadoria que o espetáculo se realiza absolutamente, sendo o espetáculo o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social.

um público que ainda não compreendia a dimensão da nova linguagem que surgia.

Tais aparatos são diversos e espalhados na rede do tempo. Recuando cronologicamente, podemos mencionar, a título de exemplo, a criação da lanterna mágica (1646), pelo jesuíta alemão Athanasius Kirsher no século XVII, uma engenhoca elaborada a partir da inversão do princípio da câmera escura, composta por uma caixa cilíndrica, em cujo interior havia uma vela que emitia luz através de uma lâmina de vidro com desenhos feitos de tinta transparente e fazia projetar em uma parede branca a imagem desenhada na lâmina de forma ampliada.

Outra máquina óptica que causava espanto nas multidões foi o fantascópio ("*Phantoscope")*, criado em 1799, pelo físico belga Étienne-Gaspard Robert (1763-1837). Essa máquina fundia os princípios da câmara escura (Aristóteles, Leonardo da Vinci, Della Porta) e da lanterna mágica (Kirsher). A novidade era o fato de estar apoiada sobre rodas e sua projeção ocorrer por trás da tela. O motivo era criar uma atmosfera de mistério e suspense, já que os desenhos projetados eram de fantasmas e demônios, e com o recurso da máquina apoiada sobre as rodas, podia aproximar-se ou afastar-se da tela, criando assim um efeito de deformações, ampliando ou reduzindo a imagem, o que causava uma sensação de fantasmagoria na multidão que assistia ao espetáculo.

Também a prestidigitação teve presença marcante no nascimento do cinema, e o taumatrópio, de 1825, invenção dos ingleses Fitton e John Ayrton Paris, seria a demonstração disso. Esse objeto consistia em um disco com figuras diferentes e invertidas desenhadas em cada lado. Usando um pedaço de fio, girava-se a gravura, dando a ilusão de misturar as duas imagens.

Por seu turno, o fenaquisticópio, criado em 1832 pelo cientista belga Joseph Plateau, foi outra valiosa contribuição ao processo de conhecimento e desenvolvimento das máquinas ópticas. Plateau foi um pesquisador dos fenômenos da física, matemática e da fisiologia óptica, sendo considerado um dos primeiros a dedicar-se ao esboço da persistência retínica da imagem[11]. Seu estudo foi

[11] Vale lembrar que o século XIX contou com muitas invenções de aparelhos com o objetivo de estudar o que se denomina fenômeno da persistência retiniana, caracterizado por manter a imagem em fração de poucos segundos na retina. Joseph-Antoine Plateau foi um dos precursores na construção de aparelhos que conseguiam medir o tempo em que a retina mantinha a imagem, concluindo que, para se ter uma

fundamental para se entenderem e aplicarem os fenômenos ópticos, como seu fenaquisticópio, que consistia de um disco preso a uma haste, de forma a fazê-lo girar, e, olhando através de um espelho, ter-se-á impressão dos movimentos das gravuras desenhadas naquele disco em sequências diferentes. Em 1833, surgiu o Zootrópio, criado pelo britânico William George Horner, inspirado no fenaquisticópio, porém, já bastante aperfeiçoado.

Todavia, foi através de uma aposta relativa ao andar e relacionada aos movimentos do cavalo a galope que um milionário californiano, Leland Stanford, financiou a experiência do fotógrafo britânico Eadweard Muybridge em 1878, auxiliado pelo engenheiro John D. Isaacs, e assim foram efetuadas as primeiras filmagens. (SADOUL, 1983, P. 11). Muybridge já tinha uma vasta experiência com as *Pictures Motion*, tendo inclusive publicado em 1907, a obra *The Human Figure in Motion*, que esperou treze anos para ser concluída, de 1872 a 1885.

Importante também lembrar as experiências do fisiologista Etienne-Jules Marey, que fazia estudos sobre o movimento dos animais, e que, a partir daqueles, surgiram o cronofotógrafo, em 1882, e o fuzil fotográfico, podemos dizer, antecessores da câmera cinematográfica, começando, assim, o aperfeiçoamento das técnicas e das máquinas que visavam a capturar o movimento a partir de uma série de fotografias. Contudo, tais experimentos tinham objetivos meramente “científicos” e seus artífices não poderiam imaginar que aquelas máquinas ópticas um dia seriam utilizadas para fins de diversão.

Os irmãos Auguste e Louis Lumière vislumbraram estar diante de uma nova possibilidade de entretenimento e lucro, a partir do desenvolvimento do Cinetógrafo (1891), e do Cinematógrafo (1894), respectivamente. Tais aparatos ópticos desenvolveram-se tecnologicamente de forma rápida, sendo importante expor uma breve trajetória para compreendermos suas aplicabilidades iniciais e principais aspectos, mesmo não sendo o ponto central do surgimento do cinema:

> A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que

---

ilusão de movimento, necessita-se de uma série de imagens fixas. Seu Fenacistoscópio, de 1832, era uma série de figuras de uma única pessoa em posições diferentes, desenhadas em um disco. Quando este era girado, tinha-se a ilusão de que pessoa se movimentava.

> contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de “cinematógrafo” eram, em sua maioria, curiosos, bricoleurs, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. Paradoxalmente, os poucos homens de ciência que por aí se aventuraram caminhavam na direção oposta de sua materialização. (MACHADO, 1997, p. 15)

Assim, foram os curiosos, *bricoleurs,* ilusionistas profissionais e oportunistas que se apropriaram desses aparatos cinematográficos e tentaram transformá-los em uma modalidade de entretenimento que teria como público, inicialmente, proletários, predominantemente homens, que viviam nos guetos e nos cinturões industriais. Portanto, o cinema, em seus primórdios, não era alvo de respeitabilidade por parte das elites, sendo a princípio considerado uma atividade indigna e de baixo nível por intelectuais, pela classe média e pela burguesia.

3.2.3 Construção da linguagem cinematográfica: processos e atores

Walter Benjamin afirma que, para que a arte seja reconhecida como tal, é necessário considerá-la enquanto linguagem e, dessa maneira, procurar a conexão dela com as linguagens da natureza e da sociedade, então,

> [...] é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental. (BENJAMIN, 1994, p. 195)

O cinema tem, como especificidade, a presença fundamental de uma linguagem que transmite a espectadores(as) uma relação entre o espetáculo ou a sequência de imagens e a representação do real. De fato, cinema é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos. É preciso frisar, ainda, a relação com o(a) espectador(a), o qual é fator essencial no desenvolvimento do cinema, e consequentemente dos fatores que também fazem parte da

linguagem cinematográfica.

> O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante como significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações uma sem contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas há de fato uma 'linguagem cinematográfica'. (METZ, 1980, p.59). Aspas no original.

O estudo mais aproximado das diversas teorias sobre cinema e sua linguagem leva a considerar, como faz Marcel Martin, a distinção entre linguagem e meios de expressão, assim como os elementos que compõem, aquela, como meio de expressão.

> Diz-se também que o cinema é uma linguagem, o que é falar muito imprudentemente. Quem confundir linguagem com meio de expressão expõe-se a graves dissabores. A impressão é um meio de expressão: pode esperar que a inventassem. Porque o [...] [ser humano] teve sempre diversos meios de se exprimir, nem me parece que tenham sido inventados ontem, nem que se possa jamais inventar outros. A linguagem nasceu com o [...] [ser humano]. (MARTIN, 2003, p. 23).

Fato é que, tratando cinema como linguagem[12] ou como meio de expressão da linguagem humana, até chegar-se ao que a análise contemporânea diz sobre a linguagem cinematográfica, o cinema atravessou uma trajetória histórica de múltiplos desenvolvimentos. A captura da "imagem-movimento" – desde 1929, padronizada em 24 fotogramas por segundo, o que nosso cérebro consegue decodificar – dando a ilusão de movimento contínuo –, só foi possível a partir de 1889, com a criação do cinetoscópio por William Dickson, assistente do cientista e inventor americano Thomas

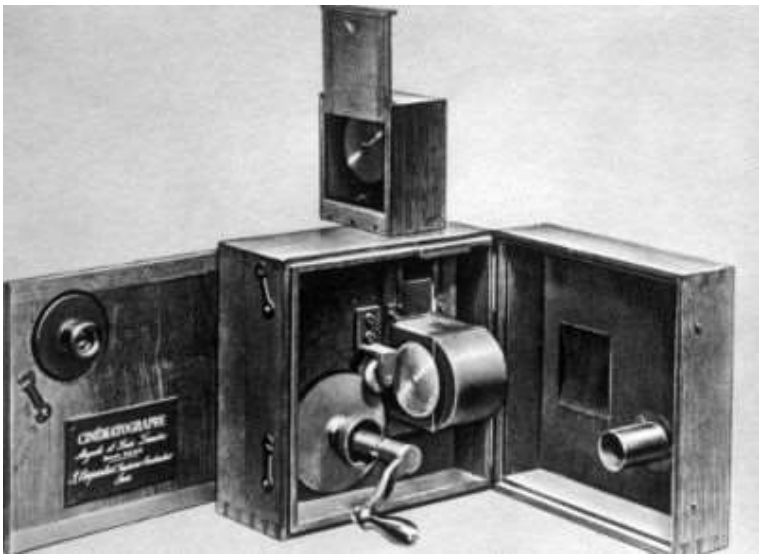
[12]Vale lembrar a perspectiva da relação entre cultura e linguagem, com Gonçalves (1996), quando esse autor lembra que, apesar de o conceito de cultura ter se estabelecido no século XIX, a preocupação em compreender a diversidade cultural já aparecia em textos de escritores e exploradores nos séculos XVI e XVII, com o inicio das grandes expedições geográficas. As teorias antropológicas evolucionistas transferiram as interpretações de uma sociedade das explicações teológicas para a cultura, com uma nova perspectiva de entendimento da humanidade. O deslocamento da noção de cultura para o plural (culturas) marca o debate da antropologia moderna e dá origem ao surgimento de novas linguagens interpretadas a partir de signos peculiares e com significados próprios. Nesse sentido, cultura é pensada como uma infindável conversação.

Edison. Esse invento e os modelos que o sucederam na década seguinte contribuíram para o desenvolvimento do cinema tal como o compreendemos hoje, ou seja, a arte cinematográfica.

O cinema, portanto, teve origem no cinetoscópio, que, todavia, não projetava as imagens em telões, como mencionamos. O(a) espectador(a) do cinetoscópio tinha de observar, durante um tempo-limite de quinze minutos, as imagens no interior de uma câmara escura por meio de um orifício em que colocava um dos olhos. Nesse sentido, a experiência visual proporcionada pelo cinetoscópio não podia ser feita coletivamente. Thomas Edison não chegou a patentear o invento, o que abriu portas para outros inventores, sobretudo da Europa, aperfeiçoarem o modelo.

No ano de 1892, o francês Léon Bouly conseguiu, a partir do cinetoscópio, desenvolver o cinematógrafo (Figura 2), um modelo que conseguia gravar e projetar a luz das imagens-movimento em tela, em quadros por segundo. Contudo, Bouly não possuía dinheiro para registrar a patente do invento. O cinematógrafo acabou por ser patenteado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, que passaram, a partir de 1895, a fazer várias produções cinematográficas de pequena capacidade e a exibi-las em sessões especiais para isso.

Figura 2 - Imagem de um cinematógrafo



Fonte: *Site* Mundo Educação[13]

[13]Ver em <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/origem-cinema.htm>

A primeira exibição de filme feito por Auguste e Louis Lumière ocorreu em 22 de março de 1895. O filme era intitulado *La Sortie de L'usine Lumière à Lyon* e registrava a saída dos funcionários do interior da empresa Lumière, na cidade de Lyon, na França. Foi ainda com os irmãos Lumière que começaram as primeiras "direções cênicas" para cinema. Assim, o cinematógrafo logo passou a registrar não apenas cenas do cotidiano, mas também cenas dramáticas, elaboradas com certo nível de teatralidade, como bem atesta, Edgar Morin:

> [...] por sua própria natureza, e desde o seu aparecimento, o cinematógrafo era essencialmente espetáculo: ele exibia suas cenas a espectadores[as], para espectadores[as], e implicava assim a teatralidade que ele desenvolveria em seguida através da direção, da mise-en-scène. De resto, os primeiros filmes do cinetoscópio já apresentavam lutas de boxe, atrações de music-hall e pequenas cenas. O próprio cinematógrafo, desde seu primeiro dia, já mostrava o homem que regava as plantas sendo regado pela mangueira. A 'espetacularidade cênica' aparece assim ao mesmo tempo que o cinematógrafo. (MORIN, 2014, p.75). Aspas no original.

Os primeiros filmes eram na verdade curtas-metragens[14], com duração média de um minuto e tinham sempre o caráter documental. Registro de paisagens e pequenas ações eram as mais comuns, revelando que os filmes desse período de descobrimento eram experimentais e desprovidos de uma narrativa. Mas isso não impediu os realizadores de popularizarem seus filmes e, no mesmo ano em que Auguste e Louis Lumière inventaram o cinematógrafo, a dupla também fez a primeira exibição coletiva de cinema da história. Nela foram exibidos alguns filmes produzidos pelos irmãos, entre

[14] Nesse momento da história do cinema, a definição de curta-metragem era associada à limitação técnica, pois não havia tecnologia suficiente à época para fazer os filmes obterem duração mais prolongada. Com o avanço do aparato técnico, o termo "curta" seria usado para se referir à pouca extensão de um filme, com duração inferior a trinta minutos. A convenção serviu para diferenciar esse formato de duração de um longa-metragem, com duração superior a setenta minutos de projeção. Entre os dois, existe ainda a figura do média-metragem, com duração superior a trinta minutos e inferior a setenta. Curta-metragem, como gênero cinematográfico, ganhou "peculiaridades discursivas importantes, como o reduzido número de personagens e diálogos, condensação narrativa que, por sua vez, leva à condensação da linguagem e da ação; tempo da história, na maioria dos casos, linear; verossimilhança com a realidade, grande carga emotiva e sugestiva, além de apresentar desfechos geralmente surpreendentes. E, pela sua natureza cinematográfica, é grande a possibilidade de veicular conteúdos culturais com valores educativos. Por isso mesmo, torna-se uma fonte inesgotável e valiosa para trabalhar aspectos da interação humana, como cultura e linguagem". (ALCANTARA, 2014, p.17)

eles “A Chegada do Trem na Estação”, de 1895, que entrou para a história, pela reação dos trinta espectadores que estavam na exibição. O filme mostra o trem aproximando-se da câmera, apavorando a quem estava na sessão. Era a primeira de muitas reações inusitadas que entrariam para os anais da história da chamada Sétima Arte.

Nos anos seguintes, o cinema passaria por uma revolução sem igual, e uma das grandes alavancas desse processo foi o ilusionista francês Georges Méliès, que logo depois de ver as primeiras exibições dos irmãos Lumière atinou para as grandes possibilidades que o cinema daria à ilusão e a fantasia. Considerado até hoje como o homem que inventou os efeitos especiais, Méliès não só fazia truques de mágica na frente da câmera (utilizava espelhos para modular o tamanho de objetos, por exemplo), como também experimentava técnicas de animação *cut-out*, além de várias técnicas de edição, além de pintar os filmes frame a frame para “dar cor”[15] às imagens.

Méliès também foi responsável por inventar o estúdio de cinema, ao filmar sempre em cenários gigantescos e manipulados de forma criativa. Foi o primeiro homem a investir seriamente em cinema e no desenvolvimento de sua linguagem, e, com paixão e dedicação, deixou sua marca na história: até hoje é lembrado pelo filme *Le Voyage dans la Lune*, de 1902, um épico de quatorze minutos. Sua Lua com feições humanas pode ser considerada o primeiro personagem de ficção científica, assim como seu filme, o primeiro do gênero (COSTA JUNIOR, 2015).

No primeiro momento da história do cinema, chamado por muitos historiadores de “cinema de atração”, o objetivo maior era provocar espanto em espectadores(as) e chamar-lhes a atenção. Cinema era um espetáculo visual que lembrava as antigas lanternas mágicas que fascinaram o público nos espetáculos circenses. Nas três primeiras décadas do século XX, cinema afirmar-se-ia como arte. E isso ocorreu, sobretudo, pela ação de artistas interessados em teatro, mágica (e ilusionismo) e todo tipo possível de efeito cênico. Um dos principais nomes dessa fase do cinema foi o

[15] Conforme Stamato (2013), os primeiros filmes coloridos foram feitos por Georges Méliès, sendo pintados à mão, por operários, no princípio, o que se tornou muito trabalhoso conforme os filmes ficavam maiores. Pelo método chamado Tintagens, a película era tingida de cores uniformes, com estas simbolizando várias funções: azul indicava a noite; verde mostrava as paisagens; e vermelho era utilizado para incêndios. Posteriormente, eram utilizados filtros coloridos, com cada cena filmada várias vezes com diferentes filtros, formando imagens bicolores. Nos anos 1930, criou-se a empresa *Technicolor*, surgindo, então, uma película que possuía três cores primárias, dando maior realismo aos filmes.

referido Georges Meliès, com seu referido Viagem à Lua, de 1902, conseguindo efeitos visuais verdadeiramente impressionantes para a época.

Após os filmes de Meliès, surgiram produções ao redor do mundo que demonstram a evolução estética e narrativa dessa "nova arte" e de sua linguagem própria. Vale lembrar que durante algum tempo o cinema preocupou-se em registrar fatos, com a câmera fazendo o papel do expectador(a). Mas a construção da imagem foi aos poucos modificando-se, em larga medida, pela evolução dos equipamentos. Assim, a história não mais acontecia na frente da câmera nem era encenada em quadro como em um teatro, deixando de ter aspecto documental. A definição da linguagem cinematográfica foi-se definindo, com a história passando a ser contada através de planos, movimentos da câmera, enquadramentos e cortes, e montagem. Ou seja, em um processo próprio de construção da narrativa, como teorizaram, inclusive, muitos cineastas, como os norte-americanos Edwin Porter e David Griffith; os soviéticos Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov[16].

Nessa mirada, David Griffith revolucionava essa nova linguagem, buscando desenvolver os ritmos da edição para ligar os planos: quando cortar languidamente para dar a impressão de quietude e despreocupação, quando usar cortes rápidos para transmitir a impressão de tensão e velocidade, ou quando cortar subjetivamente para revelar os pensamentos ou intenções dos personagens. Nos chamados "tempos mortos", ou seja, quando nada acontece e os olhares e expressões fisionômicas encontram-se ou distanciam-se, há um universo de possibilidades narrativas a serem

[16]Nos primórdios da constituição da linguagem cinematográfica, não havia tecnologias que permitissem a sincronização do som às imagens exibidas, ficando o cinema desse período conhecido como "cinema mudo". O desenvolvimento desse período caracterizou-se pelo que Gaudreault (2009) chamou de mostração (manipulação de espectadores (as) para determinado fato, de acordo com a perspectiva que a imagem oferece) e narração (instância que dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, e em um vocabulário escolhido). Apesar da nomenclatura "mudo", havia sons nos filmes desse período, em geral utilizados para provocar reações que a narrativa fílmica ainda não conseguia alcançar apenas com a imagem. O período denominado como "cinema falado" tem seu marco inicial, em 1927, com o lançamento do filme "O Cantor de Jazz", que continha alguns números musicais e outras cenas apresentadas com a tecnologia de som e imagem sincronizadas. No ano seguinte, foi lançado o primeiro filme totalmente sonorizado, "Luzes de Nova York". A novidade revolucionou toda a indústria produtora de cinema, que passou a substituir os filmes mudos pelos famosos *talkies*, como ficaram conhecidos (NASCIMENTO, 2018). Para além disso, a inserção da fala no cinema permitiu mudanças na forma de comunicação da linguagem cinematográfica, que abandona o histrionismo de sua primeira época para estabelecer a montagem e decupagem como centro narrativo.

exploradas. Também desenvolveu a técnica do “mascaramento” (*masking*), na qual parte do retângulo da tela é escurecido para focalizar atenção sobre algum círculo ou forma oval ou horizontal, ou outro contorno de luz e imagem dentro do quadro.

Griffith desenvolveu ainda o efeito denominado “Íris”, no qual uma cena começa com um pequeno círculo de luz dentro do quadro e então se expande para preencher toda a tela e termina de forma reversa, encolhendo a imagem plena para um pequeno ponto de luz. Foi Griffith, em suma, o codificador ou o primeiro cineasta a combinar os planos criativamente dando a estes uma lógica racional e narrativa.

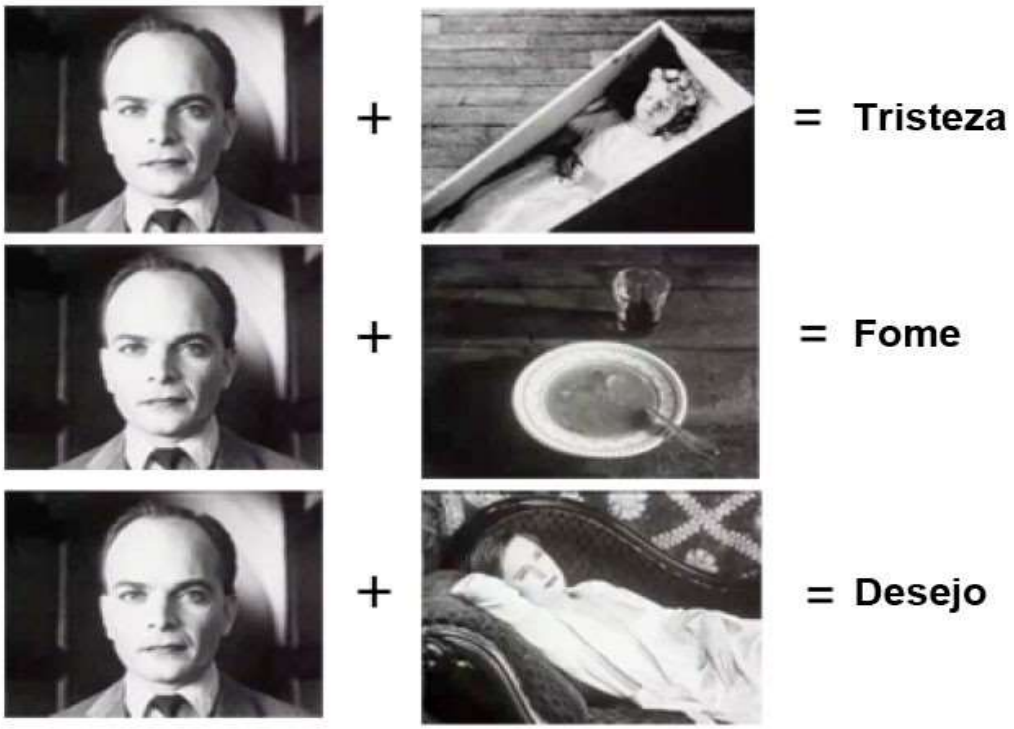
O ucraniano Lev Kuleshov defendia a ideia de que cada parte de um filme sempre tinha um duplo valor: aquele contido em si mesmo como imagem fotográfica da realidade; aquele que adquire quando é colocado em justaposição com outras partes. O segundo valor – característico da montagem – concentraria o sentido da linguagem cinematográfica. Portanto, Lev Kuleshov concebia a montagem como um *processo expressivo* através do qual imagens diferentes poderiam ser ligadas num significado não-literal ou simbólico, como descreve Jean-Claude Bernadet;

> Essa é uma experiência que Kulechov teria feito nos anos [19]10. Em [19]19 faz um pequeno filme em seis planos: prato de comida - rosto de um homem - criança brincando - rosto de um homem - um caixão - rosto de um homem. Quem viu o filme concordou que o célebre ator Mosjukin interpretava maravilhosamente o desejo, a ternura e a tristeza. Só que ... os três planos de Mosjukin eram exatamente o mesmo. Os sentimentos lidos na cara do ator foram interpretações dos espectadores, as quais nascem de seus valores (a fome diante da comida, a ternura diante da criança), mas valores provocados naquele momento pela aproximação das imagens. Ternura ou tristeza não são expressas pelo filme; elas resultam da reação do[a] espectador[a] diante da justaposição de duas imagens. E como se não se pudesse ver duas imagens seguidas sem estabelecer entre elas uma relação significativa. (BERNADET, 1980, p. 144)

Kulechov foi o teórico e professor de cinema que mais influenciou uma geração inteira de diretores soviéticos, dentre os quais aquele tido como um dos mais importantes, Sergei Eisenstein. Para o cineasta soviético, uma imagem deve personificar ou condensar emocionalmente o tema do(a) autor(a) (Figura 3), mas a combinação deve ser feita de tal forma que o(a) espectador(a) participe do processo

criativo e, portanto, o espetáculo não deve oferecer um impacto meramente alienante aos sentimentos.

Figura 3 – Ilustrações que evidenciam a relação entre imagem e sensações do(a) espectador(a) como explica o "Efeito Kulechov".



Fonte: Site Revista Moviment[17]

Nesse sentido, deve-se formar nos sentimentos e consciência do(a) espectador(a) a mesma imagem geral que inicialmente pairou na mente de seu(sua) criador(a). Dessa forma, a força da montagem residiria justamente no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do(a) espectador(a), que deveria ser compelido(a) a passar pela estrada criativa do(a) autor(a) e a experimentar o mesmo processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem(emocional). No entanto, este arrastar-se pelo ato criativo não significava que o(a) espectador(a) estaria anulando a sua individualidade.

[17] Ver em https://revistamoviement.net/o-efeito-kuleshov-e-a-consci%C3%AAncia-intencional-c2bf78ca52bd.

Na verdade, segundo Eisenstein, espectadores(as) criariam, também, sua própria imagem ao interagirem com a orientação plástica do(a) autor(a), preservando sua individualidade na forma de entender e sentir o tema, ele próprio, uma síntese de experiências em que se entrelaçam seu caráter, hábitos e condição social. Portanto, a imaginação filmográfica não produziria quadros conclusos. Assim, ao roteiro caberia, apenas, sugerir representações decisivas que comunicassem a experiência da ação aos sentidos, de modo a conseguir fazer com que as imagens (estruturas expressivas) trouxessem para espectadores(as) as linhas-mestras da experiência emocional do(a) autor(a), estabelecendo, assim, os primeiros conceitos de montagem.

> Quem desenvolverá esta teoria da montagem é Eisenstein, para quem de duas imagens sempre nasce uma terceira significação. Ele vê aí a estrutura do pensamento dialético em três fases: a tese, a antítese e a síntese. Essa montagem não reproduz o real, não o macaqueia, ela é criadora. Não reproduz, produz. Já que a estrutura da montagem é a estrutura do pensamento, o cinema não terá por que se limitar a contar estórias, ele poderá produzir idéias. O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos a relatar para contar uma estória ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio. (BERNADET, 1980, p.145). Grifos meus.

Nesse sentido, a evolução da linguagem cinematográfica passa necessariamente pelo conceito de montagem, que seria, portanto, o processo de combinação das imagens e de confecção do movimento preciso para elas, oferecendo ao cinema esse caráter de representação da realidade, levando espectadores (as) ao deleite estético. Mas, como vimos, ela também dá ao cinema um caráter participativo e, ao espectador, por exemplo, uma sensação de identificação como filme. O período de evolução e transgressão na técnica da montagem cinematográfica, realizada especialmente por soviéticos nos anos 1920, propiciou ao mundo um mecanismo que passaria a ser determinante na confecção de obras fílmicas.

Com essa mirada, após o surgimento do cinema falado, em 1929, e a eclosão da II Guerra Mundial em 1939, o cinema europeu adere a uma guinada panfletária e ideológica, enquanto o cinema norte-americano desenvolve um sistema de produção cinematográfica que viria a progredir mundialmente:

> Os anos de 1930 a 1948 correspondem à chamada era de ouro dos

> estúdios de cinema americanos. Há, evidentemente, muita invenção nos filmes de terror da Universal, nos policiais da Warner Brothers e nos luxuosos produtos da MGM. Mas, grosso modo, o espaço de invenção dos cineastas trabalhando dentro dos grandes estúdios nesse período concentrava-se mais na história, na atuação, na cenografia e cinematografia do que na decupagem e na montagem. Filmes como *Frankstein* (1931) da Universal, ou *Relíquia Macabra* (1941) da Warner, são obras de referência como consolidadoras de gêneros, especialidade de cada estúdio na época. No entanto, apesar de serem filmes notáveis na construção de clima e personagens, são convencionais, clássicos, quanto a decupagem e montagem. Os anos 1940 representam o pleno estabelecimento do estilo clássico de se filmar e montar. (BARCINSKI, 2015, p. 27)

Em contraponto a essa forma mais convencional de produção cinematográfica, surge o Neorrealismo Italiano, entre os anos 1941 e 1960. Esse movimento voltou-se à produção de narrativas “duras”, com foco, sobretudo, em uma Itália destruída pela guerra. Os filmes neorrealistas italianos caracterizavam-se por atuações hiper-realistas, à época, com estilo visual assemelhando-se a um documentário, destoando radicalmente do ilusionismo hollywoodiano. Com filmagens realizadas em locações, diferentemente dos filmes americanos, o som era gravado como guia e posteriormente dublado, com um padrão técnico de sincronia tido como inferior ao americano. Contudo, tecnicamente não se diferenciava do padrão convencional propagado pelos filmes norte-americanos, com uma articulação de campo e contracampo, de acordo com a ênfase da narrativa, sempre com uma linearidade de ações e movimentos que se convencionou chamar de “sistema de continuidade”. (BARCINSKI, 2015, p. 18)

O sistema de continuidade, da montagem invisível, tornou-se mais forte ainda. Os cortes abstratos, conceituais ou rítmicos pareciam ter ficado para trás, em um cinema do passado. Diversos filmes e cineastas, de exceção, incluíram elementos das vanguardas nos primeiros anos do cinema sonoro:

> René Clair criou fantasias musicais como *Sob os tetos de Paris* (Sous les toits de Paris, 1930). Em Hollywood, Ernst Lubitch misturou convenções de operetas com ritmos de montagem mais cinematográficos em *Monte Carlo* (Monte Carlo, 1930), assim como fez Rouben Mamoulian em *Amam-me esta noite* (Love Me Tonight, 1932). Para muitos observadores, os desenhos de Walt Disney

> mostraram que o cinema sonoro podia integrar adequadamente o dinamismo pictórico do cinema mudo em uma unidade audiovisual. (BORDWELL, 2013, p. 35)

No entanto, o cinema norte-americano dos grandes estúdios dos anos 1930 e mesmo os filmes neorrealistas italianos ainda representavam o cinema de continuidade, de linguagem clássica, de decupagem[18] "[...] operação que consiste em recortar (decupar) de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação em planos" (BURCH, 1969, p. 23).

No pós-segunda guerra, na Europa, ocorreu um *boom* da cinefilia e da crítica cinematográfica, com a proliferação, em 1946, de revistas sobre cinema e cineclubes. Nesse período, o cinema falado, sobretudo norte-americano, estava plenamente estabelecido comercialmente em sua linguagem clássica. O pensamento cinematográfico, contudo, estava defasado. Enquanto a linguagem do cinema mudo havia produzido extensa e aprofundada reflexão sobre seu caráter cinematográfico, o cinema falado ainda não possuía fortuna crítica. Possivelmente o filme de maior impacto nessa geração emergente de cinéfilos foi *Cidadão Kane* (lançado em 1941 nos Estados Unidos e em 1946 na França) que, juntamente com filmes de Jean Renoir e William Wyller, ampliaram a gramática do cinema da linguagem clássica por meio do uso da movimentação da câmera e da composição do quadro. Esses cineastas, que buscavam equilibrar a narrativa clássica com experimentação, encontravam formas de valer-se das inúmeras possibilidades oferecidas pelo recurso da montagem, em meio à produção de alguns filmes narrativos no padrão industrial. (BARCINSKI, 2015)

A busca pelo equilíbrio entre narrativa clássica e experimentação de linguagem encontra seu ponto de convergência em um cinema influente com distribuição em salas em muitos países: *Nouvelle Vague*. Formado por um grupo de jovens cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Agnés Varda, Claude

[18]O termo *decupagem* - do francês *decoupage*, de *découper,* cortar, em português – refere-se à etapa técnica da preparação de um diretor para filmar, seu planejamento sobre onde colocar a câmera. Empregado em cinema desde os anos 1910 (BARCINSKI, 2015; AUMONT, 1995), foi definido por Noel Burch como "a operação que consiste em recortar (decupar) de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma açãoem planos". (BURCH, 1969, p. 23).

Chabril, entre outros, esse movimento buscava transformar a linguagem cinematográfica através de um realismo poético e da liberdade autoral do diretor. Esse grau de liberdade formal que, de modo geral, havia sido deixado para trás no cinema, desde sua passagem para filmes sonoros, é retomada com ânimo não apenas pelos jovens do grupo francês. Em compasso libertário com os ares da contracultura e da revolução de costumes dos anos1960, esse cinema prospera e germina, mundo afora. Os anos de 1960 e os primeiros da década seguinte demarcam um período de maior triunfo comercial desse tipo de filme. Em meio ao caldeirão da revolução de costumes da época, grandes cineastas-autores como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, e Ingmar Bergman ganharam distribuição mundial em salas de cinema com pesquisas de linguagens radicais. Os conceitos de cinema de arte e cinema comercial embaralharam-se em um período criativo e revolucionário, de contestação e rediscussão dos modelos sociais. O cinema produzido na época refletiu esse clima em cinematografias diversas, no mundo. No Brasil, o Cinema Novo trazia à tona tanto questões da vida social brasileira e da nacionalidade, quanto experimentações técnicas[19].

A importância dessas considerações, nesta pesquisa sobre cineclube como prática cultural, é enfatizar que, diferentemente de outras linguagens artísticas que também dão impressão de realidade – fotografia, teatro, pintura – cinema possui um caráter ativo que transforma apercepção de espectadores(as) diante de uma obra de arte. E, especialmente, na linguagem cinematográfica, o referido recurso técnico da montagem é responsável pela impressão de realidade na linguagem cinematográfica. Dessa forma, a representação da realidade em narrativas através de imagens em movimento, ou seja, cinema, está na base da participação afetiva, intelectiva e perceptiva de quem assiste a um filme.

> É assim o que cinema desenvolve em nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, de toda a gama de fenômenos de projeção-identificação, desde o estado de alma inefável às fetichizações mágicas. Basta considerarmos o amor, projeção – identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor

[19] Voltarei ao tema desses movimentos, no âmbito da trajetória cineclubista, ainda neste capítulo.

> que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugigangas, os seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obriga-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo cotidiano disso. A experiência de assistir o filme é significada pela mente como se fosse o próprio ato de estar atuando psicomotoramente. No cinema a câmera carrega o[a] espectador[a] para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que veem. (XAVIER,1983, p. 85).

A definição da natureza da linguagem cinematográfica, em seu percurso, rápida e resumidamente apresentado acima, fez com que o cinema adentrasse o universo da cultura moderna, estabelecendo convenções particulares, próprias da linguagem cinematográfica, estruturando-se de forma industrial na produção e distribuição. Isto dá-se no contexto de grandes mudanças nas primeiras décadas do século XX, quando a chamada cultura erudita se vê frente ao fenômeno do surgimento das artes de massa. Um momento no qual cinema se destaca como um dispositivo de linguagem atuante na maneira como as pessoas concebem o mundo (SALLES, 2015). Ao provocar uma experiência sensorial diferenciada, em relação às demais artes, o cinema modifica o meio, através daqueles(as) que se colocam como receptadores(as) dessa experiência.

Tudo isso aponta, expressamente, para a relação dessa linguagem com a prática cultural cineclubista. Essa prática funda-se, sobretudo, na emergência de um “sujeito atento instável”, no contexto da “reestruturação da percepção produzida pelo *modus operandi* industrial-capitalista e das reviravoltas das coordenadas temporais e espaciais experiência do instante, do efêmero e o da imersão nas imagens” (SALES, 2015, p. 5). Nesta nova experiência perceptiva, o cinema, enquanto linguagem artística com estruturas especificas, além de instalar-se como indústria, passa a ser, também, uma forma de experiência, dentre elas, a prática cineclubista relacionada umbilicalmente com esse fenômeno.

3.3 Prática cultural cineclubista no mundo: uma trajetória

Falar da prática cultural cineclubista requer referência ao campo de conhecimento do que se denomina teoricamente recepção[20] ou espectatorialidade:

> [...] tanto as pesquisas sobre a recepção como as da espectatorialidade vêm sendo dominadas por uma grande diversidade de abordagens e de modelos de análises. No caso da abordagem contextualista, o objeto de estudo será a série de determinações e de mediações de ordem sociocultural e institucional que decretam em maior ou menor grau a autonomia das instâncias espectatoriais no consumo ou leitura/interpretação dos filmes. Por outro lado, afirmar a particularidade dos estudos sobre a espectatorialidade fílmica no interior das pesquisas sobre a recepção é, de certa forma, levantar a questão da sua importância minorada com relação ao interesse e às teorizações que suscitaram as problemáticas de linguagem, de forma e de estilo dos filmes (BAMBA, 2013, p. 23).

Uma obra ou produto cultural artístico, em sua recepção, compreende dimensões subjetivas que incluem a singularidade dos gostos – aqui compreendidos no sentido referido por Pierre Bourdieu – e muitos outros determinantes do julgamento. A identificação com o universo cultural de indivíduos relaciona-se, no âmbito das análises de recepção, com o que se denomina "horizonte de expectativas[21]", o qual compreende os contextos histórico, social, cultural, econômico, político, no qual as pessoas estão inseridas. É quando leitores(as), espectadores(as) assumem papel de coprodutores(as), pois a obra completa-se quando lhes faz sentido, mesmo que lhes traga elementos desconhecidos. O próprio estranhamento é parte do processo de

---

[20] Sobre a importância dessa abordagem na sociologia da cultura contemporânea, na França, ver Fleury (2009).

[21] Expressão de origem alemã, acionada na teoria da recepção, caudatária da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer, em larga medida divulgado nos anos 1970 e 1980, por Hans Robert Jauss, discípulo da hermenêutica de Gadamer, membro da Escola de Constance, crítico da estética da recepção. Esse horizonte é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjectivo, característica fundamental de todas as situações interpretativas, no sentido de que, quando interpretamos, não o fazemos a partir de um ponto zero. Possuimos, já, um conjunto de crenças, de princípios e de ideias que (de)limitam a liberdade total do ato interpretativo. Por outro lado, quando lemos um texto, em sentido lato (literário, teatral, cinematográfico), nosso horizonte de expectativas atua como a nossa memória de todas as leituras e aquisições culturais, desde sempre, em uma fusão do nosso horizonte individual com o horizonte do outro, ou seja, a compreensão (*Verstehen*), ou a *f*usão de horizontes*,* do presente de quem interpreta com o horizonte do passado inscrito no texto. (CEIA, 2006).

recepção e de compreensão da realidade em que a obra está inserida, assim como de suas intenções. Isso leva, inclusive, à construção de novos conceitos para julgar uma obra.

Assim, falar de cineclubes é falar de:

> [...] cinema como mobilizador do olhar [...] das práticas em torno do cinema. O cinema existe através dos olhos de seus espectadores, críticos e responsáveis pela sua realização; é a partir das ações em seu entorno que ele passa a ter uma existência concreta, reunindo uma gama de fazeres e saberes que permitem sua transformação ao longo do tempo. Ou seja, o cinema exige que, além de visto, dele se fale, escreva, discuta, que se criem discursos, publicações e polêmicas. É também um ritual íntimo e subjetivo que, em alguns momentos da história, se configurou com maior magnitude como intimidade partilhada por coletivos e instituições. [...] Um deslocamento da imagem para o olhar sobre ela (SALES, 2015, p. 2).

A trajetória da prática cultural cineclubista relaciona-se, diretamente, com movimentos e debates que buscavam dar reconhecimento ao cinema, como linguagem artística, no sentido de atribuir-lhe o status das chamadas belas-artes (como se designaram literatura, pintura, teatro, etc). Esses enfrentamentos tiveram seu ápice nas duas primeiras décadas do século XX, quando, na França, particularmente, intelectuais e ativistas culturais empunharam a bandeira do chamado “Filme de Arte”. Como relata Jacques Aumont,

> [...] em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, A dama das camélias, Ruy Blas e Macbeth. O filme mais conhecido dessa série é *L'assassinat du duc de Guise* (roteiro do acadêmico Henri Lavedan, partitura musical de Camille Saint-Saëns), com o ator Le Bargy, que assinou a direção (1908). (AUMONT, 1995, p. 91). [Itálicos no original]

Era um momento de intensa controvérsia sobre esses espaços a começar pela nomenclatura *Ciné-Club*. Tradicionalmente, atribui-se essa nomenclatura ao crítico de cinema francês Louis Delluc, mas essa afirmativa não teve sustentação numa investigação mais rigorosa. Logo, outros nomes surgiram, reivindicando a paternidade da nomenclatura: Riccioto Canudo, Edmond Benoît-Lévy e Jorge Alcalde. De todo

modo, a criação do vocábulo *Ciné-Club* não esgota, qualifica, ou evidencia o total significado por trás do nome, nem o que pretendiam homens e mulheres que passaram a frequentar espaços onde se exibiam filmes e se travavam acalorados debates em defesa de cinema como arte. Além do quê, cineclube não foi produto de uma trajetória linear no processo de transformação histórica do cinema. Este, por sua vez, não apresenta uma trajetória linear, em uma sucessão histórica tranquila e, muito menos, foi encarado, em seus primórdios, de forma consensual, como arte.

3.3.1 Trailer: cinema como entretenimento para pobres

O cinema surge historicamente em espaços populares que tinham como objetivo promover diversão e entretenimento, tais como as casas de variedades, os *music-halls*, *café-concerts* e *vaudevilles*e por fim os *nickelodeons.* Esses locais caracterizavam-se pelos baixos preços dos ingressos e pela possibilidade de comer, beber e dançar a baixo custo. Dessa forma, tornavam-se um atrativo para pessoas de parcos recursos que, a baixo custo, podiam assistir a uma das diversas atrações exibidas, inclusive com uma variedade de filmes que os produtores classificavam, conforme a temática, em: “paisagens”, “notícias”, “tomadas de *vaudeville*”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “*teasers*” (filmes de conteúdo erótico ou pornográfico).

O primeiro público do que, posteriormente, convencionou-se denominar cinema não parecia importar-se com a má reputação daquela forma de entretenimento. A mistura de atrações circenses, danças e projeção de filmes de curta duração parecia não lhe causar estranheza, ao contrário, eram a forma original de chamar a atenção dos espectadores.

Levando em conta a característica popular desses espaços, não se podia pensar em termos de nascimento de uma arte no sentido mais convencional, especialmente que pudesse ser apreciada por elites intelectuais que debatiam sobre arte, em espaços mais requintados. Aqueles ambientes chegavam a ser vistos como degenerados e de má reputação. Além disso, não havia, nos primeiros filmes exibidos nos *vaudevilles,* um zelo com a construção narrativa através de um sequenciamento

lógico, das imagens em movimento, que pudesse estabelecer uma história a ser contada. A fragmentação e a falta de preocupação em manter sequências que levassem a um roteiro nas narrativas predominantes à época era notória, como afirma Jacques Aumont.

> A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. (AUMONT, 1995, p. 91)

Intelectuais da época, acostumados (as) com a narrativa clássica do teatro, sobretudo, shakespeariano, não assimilavam a linguagem dos filmes exibidos que, em sua maioria, eram *gags* entrecortadas da vida cotidiana, de danças, ou animais circenses. Destaca-se ainda o fato de as apresentações serem de curta duração (cinco minutos no máximo), haja vista outros espetáculos concorrerem no mesmo espaço e no mesmo tempo.

Esse cenário começaria a mudar em 1905, quando, na cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos da América, surgem os *nickelodeons*. Eram casas de diversões, criadas por Harry Davis e John P. Harris, que possuíam esse nome por uma engenhosa combinação do preço do ingresso (níquel – aproximadamente cinco *cents*) e da palavra *Odeon*, que significa “teatro coberto”, em grego. Nos *nickelodeons*, os filmes passariam a ser a atração principal, mesmo que, no início, as características dos filmes pouco tivessem mudado em comparação às daqueles apresentados nos *vaudevilles*, tendo-se a necessidade de um *host* para explicar ao público o que acontecia na tela.

Figura 4 – Imagem de um *nickelodeon* de Paris, em 1915.



Fonte: *Site* Sagiacapri[22]

Os primeiros *nickelodeons* tinham a capacidade para pouco mais de 100 espectadores(as). Apesar de maiores que os *vaudevilles*, não se diferenciavam tanto no que diz respeito às condições de higiene, sendo espaços um tanto malcuidados e infestados de ratos e baratas. Eram ambientes hostis, que lotavam rapidamente, abrigando espectadores(as) de forma pouco confortável, inclusive muitos(as) ficando em pé durante as exibições. Alguns *nickelodeons,* que tinham um espaço menos degradado e mais limpo, chegavam a receber mulheres da alta burguesia ou imigrantes recém-chegados(as), que não dominavam o idioma, poisas imagens em movimento, cheias de articulações e *gags*, superavam facilmente obstáculos idiomáticos.

Mesmo com tais agruras, o surgimento e crescimento dos *nickelodeons* impulsionaram a produção de mais filmes, e, diante de certa reação conservadora, criou-se, naqueles que decidiam investir nessa forma de entretenimento, a necessidade de atingir um novo público que abarcasse, sobretudo, as classes médias e a elite burguesa.

Aqui, vale lembrar o equívoco de chamar de público um conjunto não-homogêneo e unitário de leitores, ouvintes, espectadores de uma obra ou de um espetáculo. Como diz Laurent Fleury,

[22] Ver em <https://www.sagicapriprodutora.com.br/blog/a-historia-do-cinema-tudo-o-que-voce-precisa-saber-guia-completo-2>

> [...] o público monolítico não existe, um descrédito sociológico condena o emprego do singular como uma ingenuidade do senso comum: não existe um público, mas públicos, e há tanto a existência de gêneros artísticos quanto [o horizonte de] “expectativas” afetivas e intelectuais dos indivíduos. (FLEURY, 2009, p. 49). Grifo meu. Aspas no original.

Na trajetória da prática cineclubista, podemos identificar em seus inícios um movimento que vai na direção do que Fleury (2009, p. 53) refere como “não-público”, que, no âmbito das políticas de cultura, sobretudo na perspectiva da democratização da cultura, corresponde a uma imensidão humana composta daqueles(as) que ainda não têm nenhum acesso, nem qualquer chance de se aproximarem do fenômeno cultural sob as formas pelas quais ele persiste em revestir-se na quase totalidade dos casos.

> A invenção da noção de “não público” participa da naturalização de uma construção social. A discriminação assim introduzida não é um tanto sociológica quanto precisamente ideológica. A palavra reduz-se, aqui, a uma etiqueta e não possui em nada o valor da ferramenta de apreensão do real (FLEURY,2009, p. 53). Aspas no original.

O que o autor refere como uma etiqueta acionada para se referir a uma parcela da população excluída do circuito das práticas culturais como frequentação de museus, galerias, bibliotecas, etc, parece ser o público inicial dos *vaudevilles* e *nickelodeons.* Mas o cinema pretendia abarcar camadas sociais mais elitizadas. Para tanto precisava estabelecer-se no mesmo patamar das chamadas belas-artes, a exemplo da literatura e do teatro.

Costa Júnior (2015) diz que a estratégia de investidores(as) da época foi a de incorporar uma linguagem linearizada ao novo entretenimento, e os *nickelodeons* já teriam uma parcela de colaboração nesse sentido, pois, além de aumentar o consumo de películas, estas tiveram ainda duas alterações que seriam decisivas para o surgimento do fenômeno do cinema como conhecemos nos dias de hoje: 1/ mudança no sistema de venda, com a criação da figura da distribuidora, empresa que intermediava a aquisição de filmes, não mais vendidos, mas alugados; 2/ proibição de retalharem filmes para serem exibidos, os rolos, em sequências alteradas, ou mesmo

omitindo algum dos rolos. Esses pequenos ajustes foram decisivos para a sedimentação das imagens em movimento rumo à consolidação do estatuto de cinema como arte.

Observa-se, então, que a jovem arte cinematográfica, em desenvolvimento, começava a aproximar-se de uma determinada classe social seleta e com gostos específicos relacionados ao seu comportamento social e estilos de vida. Como referido, Pierre Bourdieu (2015, p. 264) diz que o “gosto”, seja em suas manifestações artísticas ou cotidianas (em matéria de música, decoração, literatura, sabores de comida, esportes, lazer, roupas, turismo etc.), longe de ser uma prerrogativa do indivíduo não passível de discussão, é a forma, por excelência, de “esquecimento do social”. Pierre Bourdieu argumenta que os julgamentos de gostos e preferências são socialmente construídos, explicitando a relação estreita entre aquilo que se convencionou chamar de gosto e as classes sociais. Assim, um dos princípios da distinção, nas sociedades modernas, é construído a partir da familiaridade e da naturalidade de indivíduos e de grupos sociais com uma cultura determinada como legítima. Nessa perspectiva, o julgamento estético realizado pelos difusores das chamadas “belas-artes” nada mais é que uma produção e reprodução de diferenciações entre indivíduos e classes sociais, legitimando e naturalizando o acesso privilegiado das classes dominantes a bens e recursos materiais e simbólicos, escassos.

Dessa forma, julgamentos e preferências estéticas ligam-se à posição social do indivíduo, o que Pierre Bordieu chamou de *habitus* de classe. Ou seja, ligam-se às diferenças entre *habitus* de classes, estilos de vida, que estão na base da distinção entre as classes sociais, e que são analisados a partir das práticas culturais e de consumos culturais, o que implica em violência simbólica, não perceptível enquanto tal, inclusive, pelas suas próprias vítimas (BOURDIEU, 2015, p. 163).

É a partir da definição dos critérios e esquemas de classificação social ligados a julgamentos de gostos e preferências, tidos como legítimos, que são construídas as formas de legitimação das desigualdades sociais. A definição de classes e frações de classes dos critérios de classificação social, nos seus termos, permite que as disposições ligadas ao princípio da distinção, que são típicas das classes dominantes,

sejam percebidas como disposições universais, como se servissem de medida para orientação e avaliação do comportamento e do gosto de todas as classes sociais.

> Este sistema de classificação que é o produto da incorporação da estrutura do espaço social tal como ela se impõe através da experiência de uma determinada posição neste espaço é, nos limites das possibilidades e impossibilidades econômicas – que ele tende a reproduzir em sua lógica – o princípio de práticas ajustadas às regularidades inerentes a uma condição, ele opera continuamente a transfiguração das necessidades em estratégias, das obrigações em preferências, e engendra fora de qualquer determinação mecânica, o conjunto das "escolhas" constitutivas de estilos de vida classificados e classificantes que adquirem seu sentido – ou seja, seu valor - a partir de sua posição em um sistema de oposições e correlações. Necessidade tornada virtude, ele tende a transformar continuamente a necessidade em virtude, levando a "escolhas" ajustadas à condição de que ele é o produto: como é bem visível em todos os casos em que, na sequência de uma mudança de posição social, as condições sociais em que o *habitus*[23] foi produzido não coincidem com as condições nas quais ele funciona e em que é possível isolar sua eficácia própria, o gosto , ou seja, *gosto de necessidade ou gosto de luxo* – e não uma baixa ou elevada renda – é que comanda as práticas objetivamente ajustadas a tais recursos. Ele é o que faz com que o indivíduo seja detentor do que gosta porque gosta do que tem, ou seja, as propriedades que lhe são atribuídas, de fato, nas distribuições e fixadas por direito nas qualificações (BOURDIEU, 2015, p.166). Aspas no original.

Nesse sentido, a compreensão desse processo de subjetivação e motivações dos atores sociais que elevou cinema ao status de arte coaduna-se com a noção de *habitus*, formulada buscando articular tanto as motivações inconscientes quanto as conscientes da ação.

A trajetória do cinema rumo à sua ascensão ao campo das chamadas belas-artes teve capítulo especial na França, impulsionado pela influência da imprensa, que crescia vertiginosamente, com um aumento de 250% entre 1880 e 1914 em sua circulação. Esse fenômeno levaria cidadãos e cidadãs parisienses a consumirem diariamente as narrativas expostas em suas páginas, fossem eventos cotidianos

[23] Para Pierre Bordieu, "*habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (principium divisionis) de tais práticas." (2015, p.162). Nesse sentido, tal conceito contribui para a compreensão de como as condições objetivas que caracterizam a posição do indivíduo na estrutura social dão origem a um sistema específico de disposições e predisposições para a ação.

banais ou fantásticos, apresentados, muitas vezes, em tom novelístico. Jornais populares do período apostaram nos chamados *fait divers* (fatos diversos), que eram garantia de sucesso, conforme diz Schwartz (2004).

A ênfase ficava por conta da narrativa de crimes e acidentes dramáticos, além da seção destinada a romances, em capítulos diários ou semanais, muitas vezes, inspirados nas próprias notícias. Junte-se a isso o fato de que Paris, no último terço do século XIX, havia-se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento[24].

3.3.2 Período fundacional: defesa de cinema como arte no surgimento do movimento cineclubista

De início, vale lembrar que o emprego do termo movimento[25], para referir cineclubismo, decorre do entendimento de que

> [...] cineclubes são entidades surgidas no começo do século XX, em meio ao processo de legitimação cultural do cinema tendo como base a organização do público em torno da arte cinematográfica, que [...] irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses. Tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema, contribuíram também para a constituição do[a] espectador[a] crítico[a] frente à imagem fílmica e seus desdobramentos sociais e políticos. Espaço público por excelência, marcado pela discussão político-cultural, os cineclubes em sua trajetória assumirão variados perfis e diferentes práticas conforme os espaços em que se

[24] Três eram as principais formas de entretenimento: necrotério de Paris, Museu de cera Grévin, e os Panoramas ou Dioramas. O que existe de comum entre esses entretenimentos são suascaracterísticas de voltarem-se para a narrativa. (SCHAWARTZ, 2004).

[25] Embora a prática cultural cineclubista não seja tema da literatura de movimentos sociais, o trecho que grifei, no texto de Sales (2015), a seguir, dialoga com elementos teóricos dessa literatura, sobretudo pela concepção de que os novos movimentos sociais transformam a sociedade não apenas a partir doaparelho do Estado, mas também no nível das ações concretas da sociedade civil. (SCHERER-WARREN,1993). Mutzenberg (2015, p. 417) identifica no termo “novos movimentos sociais” aspectos culturais e ideológicos, assim como nas lutas do cotidiano e na construção de novas identidades. Abre-se, então, um amplo leque de orientações políticas presentes nas múltiplas manifestações coletivas em sua diversidade de pontos de identificação (nacionalismos, gênero, etnia/raça, religião, localismo, cidadania etc.). Dessa forma, há um reconhecimento de uma conformidade entre a complexidade da sociedade civil e a heterogeneidade dos atores coletivos, caracterizando um campo plural e dinâmico em que identidades se redefinem nos processos de articulação.

> estabelecem [...] Trata-se de uma manifestação política exterior ao da política habitual ligados aos partidos e dispositivo estatal. (SALES, 2015, p. 1). Grifo meu.

Nessa direção, cineclubismo pode ser visto como um movimento no âmbito da prática sociocultural, na medida em que nasce da interação entre agentes multifacetados, na dialética de encontros e desencontros entre grupos de atores da sociedade cível, Estado, indústria cinematográfica, e outros, com investimentos culturais, políticos, pedagógicos, econômicos, nesse campo. Assim, é formado, para muitos desses atores,

> por um sentido de luta difuso em nome dessa causa. Difuso porque abrange mais de uma forma e mais de um compromisso. Programar, exibir e debater, já é uma forma, um compromisso, e uma luta. Por outro lado, como *habitus* de movimento, ele se manifesta com envolvimento político, engajamento, ativismo, militância, posicionamento crítico e reconhecimento do que está em jogo[26]. (SILVA, 2014, p. 203).

Sua trajetória remete a múltiplos enredos e à produção de ambientes férteis demarcados pela narrativa cinematográfica, que provocara mudanças na perspectiva do olhar. Nesse processo histórico surgiria a figura do(a) espectador(a) daquilo que se definiria como cinema, como elemento fundamental para preparar o terreno no sentido de se criar um "público" – categoria tão cara à chamada cultura de massa, como lembra Certeau (1995) – que não somente estivesse apto a ver cinema como arte, mas que se tornaria determinante nesse sentido. Esse novo ator social, cujo olhar seria moldado pelo encantamento da imagem em movimento, gradativamente constituiria não apenas um público receptor passivo, mas atores sociais que organizariam formas de ver filmes e de debatê-los, tomando decisões em todo o processo. A origem dessa mobilização é tema controverso.

Felipe Macedo (2006), por exemplo, em contraponto ao que costumeiramente se diz a respeito do período fundacional dos cineclubes, desenvolve a seguinte observação:

[26]Essa temática ganha elementos mais consistentes, adiante, na reconstrução da trajetória do cineclubismo, sobretudo no que se refere ao tema das vanguardas.

> [...] os cineclubes não surgiram nos anos [19]20, em torno das Chiques premières da revista Ciné-club ou das ceias elegantes de Ricciotto Canudo. A origem dos cineclubes é simultânea e paralela à do cinema e de seu público, e deita raízes distantes nos clubes políticos e culturais operários do século 19 e nas conferências e debates ilustrados com projeções de lanternas mágicas. Nos séculos 17 e 18 os jesuítas já usavam essas projeções para maravilhar e "fazer a cabeça" dos índios nas colônias americanas. (MACEDO, 2006, não paginado).

Nesta perspectiva, o fundamento da experiência cineclubista tem relação intrínseca com cinema, mesmo que sua organização e estruturação tenha surgido posteriormente à invenção do cinematógrafo. A existência de locais periféricos que se utilizavam de projeções cinematográficas com intentos sociais e políticos é anterior à discussão da linguagem cinematográfica, em si mesma. Nesse ambiente fértil, emergiria o gosto pela narrativa cinematográfica e a progressiva mudança de perspectiva no olhar do (a) espectador(a) sobre o cinema.

Paulatinamente, o cinema começou a ser visto por intelectuais da época como bela-arte, modificando o seu status, o que pode ser atestado com a difusão de jornais, periódicos e revistas especializadas sobre o tema. Abraçado por um novo público, impôs-se a presença de novas salas de exibição direcionadas à projeção dos filmes, não somente com espaços apropriados para assisti-los, mas para debater aquela nova arte. Assim, surgem os primeiros cineclubes, no sentido que lhes são atribuídos até hoje.

Um cineclube é, em suma, e de forma simplista, um clube onde pessoas aficionadas por cinema reúnem-se para assistirem a filmes e debaterem-nos. Esse modelo teria surgido por influência dos *Clubs*[27] onde se reunia a elite da sociedade parisiense para desfrutar momentos de lazer. "Existe o *Touring Club,* é preciso haver também o Cine Clube*".* A frase é atribuída a Louis Delluc e teria saído na edição nº 1 do periódico *Ciné-Club*.

Os clubes eram espaços que originalmente surgiram como alternativa às casas

[27] O verbete clube, segundo o dicionarista Aurélio Buarque, vem do inglês *club* e refere-se, primeiramente, a um "local de reuniões políticas, literárias ou recreativas ou ainda, local que tem, geralmente, edificações, piscina, etc" e onde, comumente, pagando uma mensalidade ou taxa, se reúnem pessoas para praticar esportes, jogar, dançar, etc, sendo, por fim uma "Associação de pessoas com o objetivo de promover debates em torno de matéria de interesse comum, tal como literatura, ciência, política, etc." (COSTA JUNIOR, 2015, p. 111)

de café do século XVIII, particularmente em Londres, onde essa prática atingiu seu auge no final do século XIX. Os primeiros clubes eram mansões de arquitetura vitoriana, preferencialmente destinados a membros da aristocracia, onde estes poderiam dedicar seu tempo ao lazer, ao ócio, e à solução de problemas comuns. Nesses locais, podiam-se desfrutar de prazeres tais como: fumo, bebida, uma boa refeição; e era onde também podiam-se encontrar bibliotecas e salões para leitura. Para fazer parte de um desses clubes, era necessário ser aceito por seus membros, e, ao se tornar associado, cada membro podia pleitear também fazer parte das instâncias diretoras, desde que assim seus pares o decidissem. Era comum que tais clubes fossem regidos por estatutos, em que estavam definidos suas finalidades e objetivos. O que aglutinava esses homens eram seus interesses comuns, fossem políticos ou recreativos.

Portanto, não era de surpreender que intelectuais cinéfilos elegessem a configuração de clubes para exibição e debate de filmes. Havia entre os membros dessa nova associação um interesse em comum: elevar o cinema à condição de arte. Isso tornou-se uma prática que se disseminaria por toda a Europa. A criação de cineclubes é o resultado desse modelo associativo.

Nessa perspectiva, um dos responsáveis pelo surgimento das salas de cineclube foi Louis Delluc, filho de um farmacêutico, nascido em 14 de outubro de 1890, em *Cadouin* (*Dordogne*), França, e que precocemente destacou-se na arte da escrita, passando a produzir obras literárias (contos, romances, poesias etc). Aos vinte e sete anos, tornava-se redator-chefe da revista *Le Film*.

Como destaca Costa Júnior (2015, p. 57), Louis Delluc observava cinema com certo distanciamento, pois via nos filmes exibidos na França apenas um primo pobre do teatro. Chamá-lo para assistir a um filme seria perda de tempo, a recusa era veemente. Para ele, faltava aos filmes substância artística, não passando de meros entretenimentos baratos e de reputação duvidosa. Sua aproximação com cinema aconteceu como fruto de relacionamento com a atriz Eve Francis. Ao começar a assistir às películas vindas da América, de diretores como David Griffith, Cecil DeMille, Thomas Ince e, em especial, Charles Chaplin, Louis Delluc abandonou a cinefobia para converter-se em cinéfilo. Começou a observar, ali, uma potência que, até então,

não reconhecia nas demais artes com as quais mantinha contato. O desenvolvimento da noção de montagem o fez apreciar as novas obras fílmicas que surgiam, advindas de lugares fora do padrão parisiense.

Louis Delluc passa, então, de ferrenho critico a defensor do cinema criando um reduto para o combate que estava por vir, utilizando sua melhor arma: escrever sobre cinema. Criou, em 14 de janeiro de 1920, o semanário *Le Journal du Ciné-Club,* com a finalidade de debater filmes, fossem americanos, alemães, suecos e, principalmente, os franceses. Outro objetivo dessa publicação era demonstrar que cinema era, sim, uma bela-arte.

O *Le Journal du Ciné-Club*, além de espaço reservado para a crítica cinematográfica, também estimulou leitores(as) a associarem-se ao *Ciné-Club,* por doze francos ao ano, e, como uma espécie de bonificação, esses(as) leitores(as) teriam o direito de participar das reuniões da Associação, cuja finalidade era assistir aos (e debater os) filmes ali exibidos. Recebiam, ainda, semanalmente, um número daquele semanário, que poderia ser encontrado nos quiosques (bancas de revistas) e nas bibliotecas do Metrô (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 59).

Contudo, o semanário teve vida breve, de 1920 a 1921. Mas sua herança supera a rápida existência, tanto por ter estimulado com relativo sucesso a prática de assistir a filmes e debatê-los, quanto por fomentar espaços específicos para essa finalidade (cineclubes), além de utilizar a nomenclatura *Ciné-Club*, verbete que se consolidou em definitivo para nomear esse movimento.

Cineclubes tinham como frequentadores(as) jovens da elite intelectual que vislumbravam não apenas assistir às películas, mas, também, debater e produzir obras com essa nova forma de arte. Entre esses jovens intelectuais, destacam-se pessoas muito próximas de Delluc, como Abel Gance, Germaine Dulac, e Jean Epstein, que comporiam o denominado Movimento Impressionista[28] no cinema francês.

A primeira reunião de Associados(as) de *Le Journal du Ciné-Club* ocorreu em

[28] O Impressionismo foi um movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX. Caracterizava-se pelo uso de sombras luminosas e coloridas, como é a impressão visual que nos causam, e não escuras ou pretas, como os pintores costumavam representá-las até então. As pinturas registravam as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz solar num determinado momento, pois as cores da natureza modificam-se constantemente, dependendo da incidência da luz do sol (REIS, 2015).

12 de junho de 1920, na sala *Pépiniére*, e reuniu um público de setecentas pessoas. Em 11 de fevereiro de 1921, *Le Journal du Ciné-Club* deixou de circular e em 6 de maio de 1921, Louis Delluc, financiado pelo banqueiro e colecionador de arte russo, Arkady Roumanoff, fundou a revista *Cinéa*, um novo semanário dedicado ao cinema, que teve atuação decisiva a favor dessa linguagem. Louis Delluc, além de responder cartas de leitores(as) da nova publicação, também continuaria a escrever sobre cinema (COSTA JÚNIOR, 2015).

Esse periódico promoveu, em 14 de novembro daquele ano, a lendária sessão do filme expressionista do diretor alemão Robert Wiener, O gabinete do Doutor Caligari, no *Théatre du Colisée*. Em suas páginas, *Cinéa* preparava, antecipadamente, artigos que visavam a promover o debate sobre as obras cinematográficas, ora incitando leitores(as) com aforismos, ora instigando-os(as) através de comentários sobre obras fílmicas, debate que efetivamente ocorreu após a exibição do filme expressionista.

O ativismo de Louis Delluc ficaria evidenciado na máxima exposta na capa da revista *Cinéa*: *Que le cinema français soit français; que le cinema français soit du cinema*[29]. O nome de Louis Delluc constou como diretor de *Cinéa* até o número 81, dividindo a função com François Tedesco. A partir da edição de número 82, de 29 de dezembro de 1922, seu nome não figuraria mais como diretor, mas como fundador. Em 1924, Louis Delluc fez seu último filme, *L'inondation*, no vale do Ródano. As filmagens realizaram-se em condições climáticas adversas e, nessa situação, Louis Delluc contraiu uma pneumonia aguda, que o fez sucumbir em poucas semanas. Em 22 de março, com trinta e três anos de idade, veio a falecer (COSTA JÚNIOR, 2015).

Mesmo com o falecimento prematuro de Louis Delluc, ele deixou uma importante contribuição para o movimento cineclubista que iria além da própria terminologia *Ciné-Club*, consolidada definitivamente entre amantes do cinema, apesar de alguns historiadores do cinema alertarem para o fato de não ter sido Louis Delluc o criador da expressão[30]. Mas incontestavelmente sua atuação à frente de *Le Journal du Ciné-Club* e, posteriormente, de *Cinéa,* foi um marco para o cineclubismo, fomentando

[29] "Que o cinema francês seja francês; que o cinema francês seja cinema". (Tradução livre, minha).

[30] Apesar de convencionar-se Louis Delluc como pai da nomenclatura *ciné club*, Edmond Benoit-Levy escreveu um artigo em 15 de abril de 1907, utilizando pela primeira vez o nome (MACEDO, 2011, p.52)

atitudes, práticas e ritualísticas cineclubistas. Contudo, não somente Louis Delluc contribuiu na gestação do cineclubismo, outros contemporâneos merecem destaque.

Ricciotto Canudo seria um deles. Italiano de nascimento, da cidade de *Gioia del Colle*, na região da *Puglia,* nascido em 2 de janeiro de 1877, o quinto de sete filhos do casal Eugenio Canudo e Stampacchia Emilia, foi aluno no Instituto Técnico de Palermo e, aos 18 anos, abandonou os estudos universitários para alistar-se no exército, de onde saiu em 1898. Voltando aos estudos, dessa vez de idiomas, sempre se interessou por dialetos e línguas (hebraico e chinês), história, geografia do Extremo Oriente, música, poesia, e expressava o desejo de viver em Paris, centro cultural da Europa, para onde finalmente migraria. Envolveu-se com diversos intelectuais e teve uma agitada vida de boemia. As atividades literárias, apesar de intensas, sofriam severas críticas. Era considerado, entre outros adjetivos, um pouco engraçado, um pouco sinistro e com um ar verdadeiramente pedante (COSTA JUNIOR, 2015).

Apesar desses ataques, Ricciotto Canudo foi ativista cultural e defensor incondicional do cinema e, onde alguns viam apenas uma forma de distração sem futuro, Ricciotto Canuto percebia a gênese de uma nova arte. Em Paris, fundou *Montjoie*!, periódico bimensal ilustrado, dedicado à divulgação do movimento Cerebrismo, que consistia basicamente em conceber arte não como fruto do sentimentalismo, mas do sensualismo e da racionalidade. A princípio, nesse periódico, dedicava mais espaço a escrever sobre música, uma de suas grandes paixões, mas, desde 1908, surgem seus primeiros escritos sobre cinema, em que se tem notícia das primeiras palestras proferidas por esse autor, anunciando sua tese: o cinema é a sétima arte, a síntese das artes até aquele momento. Em 1911, nas ruelas e cafés do *Quartier Latin*, ele retomaria essa tese.

Em 1914, quando eclodiu a primeira grande guerra, Ricciotto Canudo publicou um manifesto, convocando estrangeiros a alistarem-se no exército italiano. Ele próprio participou da retirada na Sérvia, sendo condecorado por heroísmo. O advento da guerra faria norte-americanos participarem dela com apoio logístico de armas, blindados e filmes. Ricciotto Canudo, ao voltar do *front* de batalha, recusou convites para retornar para a Itália, continuando em Paris, onde retomou seu trabalho de jornalista. Ao ter contato com filmes produzidos nos Estados Unidos da América, ficou

impressionado, mas também desferiu duras críticas ao se referir ao cinema norte-americano.

> O fato é que os americanos, raça mesclada, raça sem raça - produto humano, por mais que a este se admire, mais do que raça humana, por mais que a esta se deteste - não tem tradições intelectuais, não se embaraçam em nenhum entrave cultural. Nasceram esteticamente com a Arte da Tela, como o velho mundo nasceu com a Arte dos Sons, ou das Cores, ou da Pedra. Eles não têm nada a esquecer. (CANUDO, *apud* XAVIER, 1978, p. 47)

Convencido de que o cinema era a arte das artes, em 1921, no periódico *Cinéa*, dirigido por Louis Delluc, Ricciotto Canudo escreveu um artigo intitulado Arte para a sétima arte, em que reafirmou sua tese.

> A Sétima Arte. Isto me veio dois meses após minha palestra no Quartier Latin, (...). Mas é bom lembrar que já “Sétima Arte” é para aqueles[as] que chamam a síntese moderna e poderosa de todas as artes: artes em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Esta é a nossa definição de Cinema; e, é claro, para o Cinema-arte como o entendemos, e pelo qual lutamos. Sétima Arte, pois a arquitetura e a música as duas Supremas Artes, com o seu “complemento”: pintura, escultura, poesia e dança formado o sonho estético coro hexa-rítmico durante séculos. (CANUDO, *apud*. XAVIER, 1978, p. 49). Aspas no original.

Nesse mesmo artigo, Ricciotto Canudo comentou a existência do Clube dos Amigos da Sétima Arte (C.A.S.A), criado por ele em março de 1921, e lembrou que, além da França, já existiam clubes semelhantes em outras nações, tais como Itália, Estados Unidos, Polônia, Tunísia, Espanha, Romênia. A função do C.A.S.A. seria agrupar as forças da arte cinematográfica com a finalidade de enobrecê-la. Nesse intuito, esse militante organizou o Clube dos Amigos da Sétima Arte no Café Napolitano em Paris, em abril de 1921, e este, costumeiramente, passou a ser denominado simplesmente de “CASA”. As sessões eram invariavelmente precedidas de uma farta ceia, e nesses espaços, amantes do cinema reuniam-se para atribuir ao espetáculo das imagens em movimento o estatuto de arte.

Na edição do *Cinéa* de 13 maio de 1921, Ricciotto Canudo pontuou com clareza

os objetivos das reuniões no C.A.S.A. Primeiramente, “afirmar, por todos os meios, as características artísticas do cinema*”,* e sintetizava: *“*O filme é, sem dúvida, uma arte, a sétima*”.* Outros objetivos foram listados na mesma matéria, tais como: elevar o nível intelectual da produção cinematográfica; atrair uma nova geração de criadores; organizar a divulgação de tais obras; procurar mecanismos e leis por parte do Estado para dar suporte e proteção à arte cinematográfica; fomentar o primeiro festival de cinema francês e também o primeiro congresso de filmes latinos (COSTA JUNIOR, 2015, p. 59).

Incansável, Ricciotto Canudo lutou para garantir no Salão do Automóvel um espaço para a criação de um Festival do que ele denominava “sétima arte”. A princípio, o pedido enfrentou resistência, mas ele conseguiu realizar seu intuito. Os filmes exibidos no salão do Automóvel atraíram um grande público e o festival foi considerado um sucesso absoluto.

Com o intuito de fomentar as atividades do Clube dos Amigos, em dezembro de 1922, Ricciotto Canudo fundou a *Gazette des Sept Arts*, em que exporia os debates pertinentes a cinema com o intuito de provar que este já possuía a aura de uma arte. O que pretendia Ricciotto Canudo, falecido em 1923, era reafirmar o caráter artístico das imagens em movimento.

Na trajetória da defesa do cinema como arte, destaca-se, ainda, o nome de Edmond Benoît-Lévy, advogado, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette*, de 1905, proprietário da primeira sala fixa de cinema em Paris, o *Omnia Pathé*, em dezembro de1906. Este, um salão luxuoso e confortável concebido no estilo vitoriano, que pretendia atrair a burguesia, no momento em que os filmes ainda eram, majoritariamente, exibidos em lugares populares tais como feiras, *vaudevilles* etc. Tratava-se de um investimento da companhia *Pathé*, além de haver também o envolvimento pessoal de Benoît-Lévy na criação da *Société du Film d’Art* e da *Société Cinématographique des Auteurs et Gens* de *Lettres.*

Benoît-Lévy acreditava no cinema como arte. Para ele, o fato de as imagens em movimento terem um autor conferia-lhes o estatuto de arte. Para consolidar essa concepção, ele transformou o *Omnia Pathé* em um clube de cinema, onde seria possível assistir a filmes, ter acesso a uma sala de reuniões, a uma biblioteca e a um

boletim oficial de divulgação, o *Phono-ciné Gazette*. O objetivo dessas reuniões, em particular, era discutir o desenvolvimento e o progresso do cinematógrafo. Sem dúvidas, a contribuição de Edmond Benoît-Lévy para a elevação do cinema ao status de arte é considerável, fato que é facilmente constatável nas páginas da revista *Cinéa*. O *Ominia Pathé* era uma sala de exibição vinculada diretamente à companhia *Pathé*, portanto havia naquele espaço interesses comerciais. Os objetivos de Edmond Benoît-Lévy findaram ganhando outra dimensão, com a criação, em fevereiro de 1911, com o nome de *Association française du Cinématographe*, de uma agremiação de caráter corporativo e comercial, que se afastava da intenção de ser um espaço voltado para o estudo e incentivo do cinema de arte.

Também há de se destacar a experiência realizada por Jorge Alcade na Cidade do México, em 1909, por quem a palavra *Cine-Club* foi empregada para nomear seu empreendimento: *Cinematógrafo Cine-Club*. O Cinematógrafo chegou ao México em 1896 e, segundo Gabriel Rodriguez Álvarez, foi bem recebido e pouco a pouco incorporou-se aos costumes da população urbana, tendo-se notícia, em 1906, da abertura de um Salão Cinematográfico na cidade (COSTA JUNIOR, 2015).

Mas somente em 1909, no Edifício Paris, Jorge Alcalde abriria uma sala com capacidade para oitocentas pessoas, onde se podia, por módicos trinta centavos, ter acesso a variados entretenimentos e atividades, tais como: assistir às películas, ou escutar cantores(as) e pianistas que ali tocavam. Podia-se, também, beber refrescos ou degustar um café e, nesse local espaçoso, as damas reuniam-se para conversar e cuidar de sua aparência. Havia ainda uma “sala de luto”, onde famílias em consternação podiam ter um pouco de privacidade (COSTA JUNIOR, 2015, p. 71).

Tratava-se de um espaço de múltiplas atividades, no qual Jorge Alcalde usou o expediente de publicar anúncios, valendo-se de nomes dos grandes atores e atrizes das companhias produtoras e da metragem de cada fita para chamar a atenção do público. Ele também investiu na aquisição de variadas produções fílmicas, películas de ficção, como *O Assassinato do Duque de Guise* e *O Regresso de Ulisses*, fitas de meios de transportes, como por exemplo, o voo de Santos Dumont. Sua intenção era atrair um público específico: a elite social porfiriana.

> Em 1912 Jorge Alcalde fechou as portas do Cinematógrafo Cine-Club e partiu rumo a Paris. Não se sabe as razões precisas, mas, entre seus legados ao cinema nacional, está o vocábulo que ressurgiria onze anos mais tarde naquela cidade europeia, ligado a uma das primeiras revistas especializadas em cinematografia: Le Journal du Ciné-Club, concebida por Louis Delluc (COSTA JUNIOR, 2015, p. 62)

Esses primeiros cineclubes, frequentados basicamente por amantes do cinematógrafo, visavam a debater o cinema do ponto de vista estético e suas possibilidades enquanto linguagem, explorando possíveis novidades técnicas e elementos que constituíam as curtas narrativas desenvolvidas nas obras fílmicas da época. Tal público, constituído de intelectuais e ativistas culturais, seria conhecido como cinéfilo, e sua prática como cinefilia. Segundo Jacques Aumont,

> O termo “cinéfilo” aparece nos escritos de Ricciotto Canudo no início dos anos [19]20: designa o amante informado de cinema. Há muitas gerações de cinéfilos com suas revistas e seus autores preferidos. A cinefilia teve um desenvolvimento considerável na França do pós-guerra (1945). Exerce-se por meios das revistas especializadas, das atividades de muitos cineclubes e da assiduidade às programações de filmes de arte, da frequência ritual a uma cinemateca etc. O “cinéfilo” constitui um tipo social que caracteriza a vida cultural francesa em virtude do contexto cultural particular oferecido pela riqueza da exploração parisiense dos filmes, em particular: é fácil reconhecê-lo a partir das condutas miméticas; organiza-se em confrarias, jamais se senta no fundo de uma sala de cinema, desenvolve em qualquer circunstância um discurso apaixonado sobre seus filmes predileletos. (AUMONT, 1995, p. 10)

Foi a partir do espólio de Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Edmond Benoît-Lévy e Jorge Alcade que alguns cineastas e ativistas continuaram seus esforços no sentido de conferir ao cinema o status de arte. Entre estes, podemos citar: Germaine Dulac, Léon Moussinac, L’Herbier e Jean Epstein. Influenciados pela iniciativa de Delluc e Canudo, surgiram várias salas dedicadas a exibição e debates de filmes; em sua maioria, esses locais de exibição assumiram o formato de clubes e associações, práticas que estavam em vigor naquele momento.

3.3.3 Período vanguardista: luta contra a censura e expansão dos cineclubes

Para compreender a evolução histórica do cineclubismo, as fronteiras cronológicas não visam apenas a uma linearização temporal; devem ser vistas tal como uma maneira de perceber a necessidade de romper limites impostos pela narrativa clássica, oferecendo perspectivas diferentes dentro da linguagem cinematográfica. O cineclube torna-se o espaço no qual as "vanguardas"[31] se reuniam e onde se davam os debates mais acalorados acerca da nova arte. Vanguardas artísticas dos inícios do Século XX, como dadaísmo[32], cubismo[33], surrealismo[34], futurismo[35], modificaram a estética das diversas linguagens artísticas, dentre elas,

[31] Sob o prisma sociológico, Velho (1989) diz que dificilmente pode-se encontrar consenso sobre uma definição de vanguarda, termo que teria uma linha intelectual ligada ao progressismo no sentido de renovação constante para contestar o *estabilishment*. Como tal, é geralmente empregado no universo artístico-intelectual para referir novas formas de expressão, buscando fugir das convenções e do academicismo que cerca, especialmente, a arte. Assim, vanguardas seriam grupos artisticamente revolucionários que negam os valores mais caros aos grupos dominantes. Em geral, essas novas formas, quando não cooptadas pelos *estabilishment* (ambiguidade ressaltada por Gilberto Velho), são rechaçadas pelo *status quo*. Os espaços cineclubistas seriam, então, um reduto das vanguardas por serem locais mais abertos a essas perspectivas e novidades, sendo ideal para reflexões e exposições dessas perspectivas de caráter revolucionário.

[32] Com origem na Suíça, em 1916, o movimento artístico liderado por Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp, caracterizou-se pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, um exercício extremo de negação que rejeita, inclusive, a sua ação. Como intervenção artística que se autorrejeita, tem como máxima a negação emergente de tudo, sem qualquer exceção. Para esse movimento, arte nada tem a ver nem com o belo nem com o feio; ela visa, acima de tudo, a originalidade que não recua diante do absurdo. (TRINGALI, 1990);

[33] O Cubismo tem seu surgimento no inicio do século XX, tendo como precursores Paul Cezanne e Pablo Picasso, com pinturas que buscavam a destruição da harmonia clássica das figuras e na decomposição da realidade. Esse movimento possuía uma estética realista, mas com objetivo de criar algo novo que daria origem a um objeto irredutível a qualquer outro, dotado de uma estrutura e funcionamento próprios. Para os cubistas, a forma é parte integrante da realidade do objeto e as técnicas de colagem se tornaram freqüentes. (SILVA, 2012).

[34] Em 1924, com a publicação do "Manifeste de Surréalisme", por André Breton, a arte surrealista emerge em meio à crise de valores do pós-guerra e a necessidade de introspecção humana. Em sua primeira fase, influenciado pela psicanálise freudiana, o movimento propõe a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística baseada na livre associação, na análise dos sonhos, na escrita automática e na colagem, procedimentos da literatura, da pintura, da escultura, e também do cinema. Na década de 1930, a adesão da arte ao materialismo marxista e à conscientização política demarcaria o declínio domovimento, apesar da difusão em diversos países. Principais nomes: Salvador Dali, na pintura, e o cineasta Luis Buñuel. (HELLMAN, 2012).

[35] A publicação do Manifesto Futurista em fevereiro de 1909 – redigido pelo poeta italiano Felippo Tommaso Marinetti, no jornal francês *Le Figaro* – declarava buscar tanto a rejeição do passado quanto um interesse idólatra pelos presságios do futuro. Para adeptos(as), o futurismo era uma filosofia de vida politizada e fundamentada na rejeição a uma grande quantidade de forças consideradas hostis ao crescimento e à modernização, reverenciando a modernidade e aderindo aos objetos da revolução

cinema. Essas vanguardas artísticas relacionam-se intimamente com o cineclubismo, pois, nesses espaços, menos burgueses, as revolucionárias novas formas de ver um mundo tinham a chance de se expressarem.

Os primeiros filmes realizados por artistas de vanguarda surgem como extensão do que era produzido na pintura. Cinema aparece, então, como arte capaz de capturar o movimento da imagem, superando a natureza estática do plano pictórico. E cineclubes passam a ser espaços onde amantes da nova arte buscavam exercer sua paixão longe do controle da jovem, mas já poderosa, indústria do cinema norte-americano do pós-guerra[36].

Germaine Dulac, Léon Moussinac, L'Herbier e Jean Epstein, conscientes desse fato, continuaram a obra de Louis Delluc e Ricciotto Canuto e, a partir da fusão do C.A.S.A com o Clube de Cinema Francês, surgiu o *Cineclub du France***.** A diferença entre esse cineclube e os anteriores, criados por Delluc e Canudo, é que, além da preocupação em conferir ao cinema o estatuto de arte, acrescentava-se outra frente de combate: a luta contra a censura. Com essa bandeira, o *Cineclub du France*, em 1926, apresentou pela primeira vez, na França, a obra de Eisenstein *O encouraçado Potemkin*, que naquele momento (e durante muito tempo ainda) sofria censura na França. A sessão ultrapassou as expectativas, o público foi de quatro mil espectadores(as), em um espaço com capacidade para aproximadamente duas mil pessoas, o que causou tumulto, motivo suficiente para que a chefia da polícia censurasse a película e causasse transtornos ao cineclube.

Mesmo diante dessas consequências, cineclubistas defendiam que o público queria mais que mero entretenimento. No período, houve uma proliferação de

---

industrial, às máquinas. Com destaques na pintura, como Giacomo Balla e Gino Severini, influenciou o cinema com Georges Meliés. (HUMPHREYS, 1999).

[36] Horkheimer e Adorno (2002) definem indústria cultural como sendo um conjunto de meios de comunicação (cinema, rádio, televisão, jornais, etc), em um sistema organizado com vistas à geração de lucros. Esse sistema volta-se ao controle da produção/difusão de meios mais acessíveis às massas, exercendo um tipo de manipulação e controle social que alavanca a mercantilização da cultura. O processo, acelerado pelo avanço tecnológico, tolhe a preferência da massa, instaurando o poder da técnica e levando a uma hierarquização de produtos culturais, subordinando critérios de qualidade do conteúdo à quantificação no alcance de consumidores(as). A indústria cinematográfica, em especial, de Hollywood, busca, através de mecanismos de diversão, satisfazer necessidades de quem quer escapar do trabalho mecanizado condicionado, processo escapista e alienante em relação à mecanização que reproduz o processo de trabalho. A relação íntima entre indústria cultural e cinema ganharia ênfase nos EUA, nos anos de 1920, com o *star system,* que visava a propagar normatizações morais e valores do *way of life* norteamericano, fórmula que ressoa até os dias atuais.

cineclubes. Conforme George Sadoul,

> Os Cine-Clubes em breve transformaram-se. Multiplicando-se, tornaram-se agrupamentos de espectadores esclarecidos e fanáticos, que apresentaram em sessões privadas os novos filmes e os discutiram apaixonadamente. No fim do período Mudo, a França contava uns vinte cine-clubes, parisienses ou de província, federados sob a presidência de Germaine Dulac. Vários países tinham organizações análogas: os “Film Clubs” belgas, a “Film Liga” holandesa, os “Filmfreunde” alemães, a “Film Society” londrina, a “Film Art Guild” novaiorquina. (SADOUL, 1963, p. 182). Aspas no original.

Dentre esses cineclubes, podem-se acrescentar: Os amigos do Cinema (fundado em dezembro de 1921 pela revista Cinémagazine), o Cine-clube Bruxelense (primeira sessão em 5 de julho de 1921), o Clube de *Faubourg* (criado em 1922 por Léo Poldès), o Clube da Tela (criado em 1928 por Pierre Ramelot) e o Clube Francês do Cinema (fundado por Léon Moussinac, em 1922, e dirigido por Léon Poirier). Em 1928, Léon Moussinac, ao voltar da URSS, e contando com o apoio de Jean Lods, Georges Maranne e Paul Vaillant-Couturier, criaria um cineclube voltado para o engajamento na luta social: o cineclube Amigos *Spartacus*. A proliferação foi de tal ordem que em 1929 seria fundada a Federação de Cineclubes da França.

A partir de então, cineclubes tornaram-se uma prática mundialmente conhecida e cada vez mais comum. Em praticamente todos os continentes, surgiu esse tipo de entidade. No processo, mudavam-se perspectivas e acrescentavam-se novas temáticas aos debates. Não somente a estética era alvo dos embates, fossem orais (nos espaços dos cineclubes) ou escritos (nos periódicos especializados). As conjunturas políticas e sociais passaram a integrar os ciclos de conversas e estudos.

Esse crescimento do movimento cineclubista foi interrompido pela Segunda Guerra Mundial, porém, após 1946, o movimento retomou sua força. Surgiu a Federação Francesa de Cineclubes (FFCC) a partir da união dos seis cineclubes existentes naquele momento: *Cercle Technique de L’ecran*; *Ciné-Clube universitaire*; *Cercle du Cinéma*; *Ciné-Club Cedrillom*; *Ciné-Jeunes*; *Club Français du Cinéma*. O primeiro presidente do FFCC foi Jean Painlevé e, apenas em um mês, após sua fundação, a Federação já contava com mais oitenta entidades associadas, com cerca

de cinquenta mil membros. No ano seguinte, franceses(as), ingleses(as), belgas, italianos(as), holandeses(as)e poloneses(as), constituíram a Federação Internacional de Cineclubes. Em outubro de 1947, o FFCC fundou a revista *Ciné-Club*, que, em novembro de 1954, ganharia novo formato e nome: *Cinéma* 55. Sobre esse movimento, no Brasil, abordarei no capítulo seguinte.

3.3.4 Cineclubismo: prática cultural em permanente movimento

Como referido, o cineclubismo nasceu trazendo consigo uma marca indelével: o gosto pelo debate e a paixão pela polêmica. Certamente, saber como foi cunhado o verbete cineclube não é suficiente para explicar ou garantir com clareza o que venha a ser cineclubismo. Porém, não devemos perder de vista que, ao tratarmos de uma categoria conceitual, devemos observar a historicidade de sua construção, assim como suas inumeráveis ressignificações, no transcorrer de sua trajetória.

O próprio verbete cineclube passou por uma série de transformações, não somente em relação à sua grafia, mas principalmente em sua significação em tempos e espaços diversos. Em um primeiro momento, *Ciné-Club,* na versão francesa, resumia-se à ideia de um espaço onde determinada *intelligentsia* reunia-se com um olhar e interesses essencialmente esteticistas em relação a filmes produzidos, pois havia uma inquietação constante na defesa apaixonada do cinema como manifestação estética, buscando eleger qualidades passíveis de serem arroladas no rol do que se entendia como belas artes.

Particularmente após a Segunda Guerra, cineclube ganharia outra dimensão - sem abrir mão da conquista do status de arte -: o debate político, na França, em particular, quando cinéfilos (as) deram-se conta da necessidade de um espaço dedicado a resguardar a existência dos primeiros filmes, principalmente no tocante aos seriamente ameaçados de desaparecerem, visto que o cinema industrial, em particular o hollywoodiano, passou a dominar o mercado cinematográfico. Sem dúvida, cineclubes passaram a ter uma postura mais engajada no entre-guerras e, ainda mais, no pós-guerra. Vale lembrar, ainda, que, se aquele momento histórico provocou a

reflexividade nessa direção, engajamentos são características do cineclube: o gosto pela polêmica, pelo debate, seja ele oral ou escrito; enfim, pela controvérsia.

Também no pós-guerra ocorreria inclinação dos espaços cineclubistas, a ampliar o acesso a filmes. A ideia era promover acesso igualitário das obras fílmicas exibidas e debatidas, nos cineclubes, para demais pessoas e grupos. Vale lembrar Laurent Fleury, ao tratar do tema relacionado a políticas culturais, na França, no início dos anos 1950, na perspectiva da democratização da cultura:

> A reivindicação igualitária visa o acesso de todos ao consumo de um bem universal, acesso que é preciso organizar a partir de então, pois ele não é óbvio, e cuja organização é de incumbência (porque isso diz respeito ao interesse geral) dos poderes públicos e das instituições culturais. (FLEURY, 2009, p. 105). Grifo meu.

Sem dúvida, isto aponta para a construção política de valores estéticos tidos como legítimos por quem os reconhecia como tal. Para o autor, tal construção tinha a ilusão juvenil de fundar um espaço público com igualdade cultural entre cidadãos(ãs).

> A carga utópica do ideal de democratização da cultura se sustenta na juventude deste ideal de fundação de um espaço público que, na França, não possui muito mais de dois séculos de existência. Indissociável da fundação política de uma ordem republicana, a democratização da cultura se define, portanto, também nos termos de uma utopia histórica. (FLEURY, 2009, p. 110)

Participantes dos primeiros cineclubes tinham a intenção de tornar o cinema parte de uma cultura denominada “legítima” (BOURDIEU, 2015, p. 410), elevando-o ao patamar de arte conceituada. Nesse sentido, a busca pela projeção das imagens em movimento seria uma oportunidade de deter um monopólico cultural que transformaria um dito direito em privilégio para iniciados(as).

Felipe Macedo (2006), além de corroborar com esse entendimento, diz, ainda, que outros espaços, como ligas, clubes e outras formas populares de associação, também foram utilizados para projeções de filmes. Assim, a experiência cineclubista, *stricto sensu*, inspiraria o surgimento de um conjunto de práticas cuja intencionalidade era de outra natureza. O uso do cinema poderia ter a função de doutrinação

ideológica, de catequese, de instrumento a serviço da disciplina, principalmente acionando no âmbito da educação formal, assim como de instrumento de formação política. Vale, ainda, lembrar a considerável proliferação de salas de cinema em Paris. Desde 1913, já se podia contar com um número próximo a duzentas salas.

Entre esses cinemas, contabilizam-se aqueles ligados ao clero, a associações e cooperativas, caso típico do *Cinéma du Peuple*. Eric Jarry refere-se a uma instituição regida por estatuto, aos moldes dos cineclubes, que estabelecia princípios que balizavam seu funcionamento:

> a empresa evitaria toda atividade e propaganda eleitoral; a nenhum dos membros seria permitido usar seu nome ou sua sede para tentar se eleger, sob pena de expulsão. A companhia se esforçaria para aprimorar o nível intelectual das pessoas. Deveria manter-se em comunhão intelectual com quaisquer seções do proletariado que tomassem posição baseada na luta de classes e cujo objetivo fosse acabar com a escravidão do salário por meio de uma transformação econômica da sociedade. (JARRY, 2009, p. 143)

O debate político de natureza marxista era o principal objetivo do *Cinéma de Peuple*, motivo pelo qual foi construído um grande salão na *Maison des Syndiqués*, de grande capacidade, com a finalidade de exibir filmes, produzidos por eles mesmos, no universo da temática libertária. Destacam-se dessas produções: *Les misères de l'aiguille* (1914), de Raphäel Clamour; *Le Vieux docker* (1914) e *La Commune* (1914), de Armand Guerra, entre outros.

Portanto, se levarmos em consideração as características do *Cinéma du Peuple* - projeção cinematográfica, produção de filmes, divulgação de suas atividades nos jornais libertários da época (*Le Libertaire, La Guerre, Sociale, Les Temps nouveaux* e *La Bataille syndicaliste*) e os debates com inclinações políticas marxistas, podemos afirmar que em 1913 já se havia constituído a primeira experiência cineclubista

O cineclube teria surgido em 1913, a partir do *Cinéma du Peuple*; ou em 1920, como classicamente é aceito, com Loius Delluc e Ricciotto Canuto, sem esquecer de Edmond Benoît- Lévy, que teria criado a *Phono-ciné Gazette* em 1907, de onde surgiria supostamente, pela primeira vez, o verbete *Ciné-Club* nas páginas dessa revista? Teria surgido junto com o cinema, como diz Macedo (2010)? O nome teria

surgido fora da Europa, com Jorge Alcalde, na cidade do México, em 1909, quando nomeou seu empreendimento de Cinematógrafo *Cine-Club*? Esta não é a questão objeto central deste trabalho. Contudo, as controvérsias sobre isto são elementos importantes na construção da trajetória dessa prática cultural, para o entendimento de que cineclube não se define de forma simples, mas como construção histórica cuja trajetória tem tempos e espaços diversificados, assim como formas que resultam de escolhas de pessoas, em vários contextos sociais, políticos, econômicos, culturais.

Era perceptível que, desde suas primeiras formulações dessas experiências, a prática cultural do cineclube ganhava características de movimento. Assim, falar em cineclube remete a falar em Movimento Cineclubista, cuja marca é a mudança contínua em suas relações tanto internas como externas e a defesa de pautas. Contudo, vale lembrar, ainda, que, além de movimentos localizados de organização de cineclubes de várias naturezas e em lugares e tempos diversos, o Movimento Cineclubista buscou organizar-se no plano internacional.

Nos anos 1920, no contexto de agitação cultural e política da década, realizou-se em 1929, na Suíça, no histórico castelo de La Sarraz, o 1º Congresso Internacional do Cinema Independente. Nesse Congresso, foi aprovada a proposta de criação de uma Liga Mundial de Cineclubes, com sede em Genebra, e de uma Cooperativa Internacional do Filme Independente. No entanto, as grandes divisões ideológicas entre defensores(as) do cinema experimental, como investigação formal, e do cinema de massas vieram à tona. Um filme sobre o encontro foi realizado por Serguei Mikhailovitch Eisenstein: Tempestade sobre La Sarraz. Mas o filme perdeu-se. Embora o congresso não tenha concretizado seus objetivos, produziu um programa geral para o Movimento Cineclubista Internacional, em expansão (BRASIL/MINC/SAV, 2017).

Contudo, com a ascensão dos regimes fascistas na Europa do início dos anos 1930, houve um recrudescimento desse movimento que tinha características revolucionárias. A desestruturação da atividade cineclubista tem seu auge com o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período em que praticamente houve a interrupção dessa prática cultural.

Apenas no período pós-guerra, o processo de reconstrução e transformação toma conta da Europa, acompanhado por uma grande movimentação cultural que

inclui a renovação dos cinemas nacionais. O movimento cineclubista volta a ganhar corpo, especialmente na França, onde 20 cineclubes são fundados em 1945, 80 em 46, 130 em 1947, com cerca de 100.000 associados. Em ritmos diferentes, federações nacionais foram criadas em vários países e, em 1947, foi constituída a Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Essa organização estabeleceu alguns princípios gerais e fundamentais, como o caráter não comercial dos cineclubes, o compromisso com o cinema independente e de experimentação, a disposição de criar uma rede internacional de circulação de filmes.

O movimento cineclubista reafirmou seu papel de discussão e renovação do cinema e de produção de uma crítica impressa que influenciava o cinema do mundo. Por essa via, assumia igualmente uma importância política, na defesa do pluralismo, na luta contra o colonialismo cultural, pela renovação da linguagem, contra a padronização dos produtos comerciais.

4 CAPÍTULO 2 - CINECLUBISMO NO BRASIL E EM TERESINA, PIAUÍ: TRAJETÓRIAS

"Tudo que você encontrar, ame muito. Como amou a cabine do Paradiso"[37]

Neste capítulo abordo o tema da trajetória do movimento cineclubista no Brasil e no Piauí. Para tanto, inicio pelo tema das políticas culturais brasileiras, com ênfase no que diz respeito àquelas voltadas para o cinema. Após esta breve introdução, abordo o surgimento, a formação, e a expansão do cineclubismo no Brasil, apontando para características de diferentes modelos cineclubistas. Nesta trajetória, destaco o cineclubismo sob influência da Igreja Católica; a prática cineclubista como resistência à ditadura civil-militar, entre os anos 1960 e 1980, e na abertura política, até o cineclubismo em tempos do SNC e do PNC. Em seguida, abordo a trajetória do cineclubismo no Piauí, e em Teresina, pondo em relevo suas peculiaridades,

4.1 Prolegômenos: um olhar sobre a trajetória das políticas de cultura relacionadas a cinema e a cineclubes no Brasil

Com um breve olhar sobre políticas culturais e cinema, no Brasil, remeto a aspectos fundamentais do objeto, por excelência, das práticas cineclubistas: o cinema. Entendo que refletir sobre a trajetória das políticas de cultura com foco em cinema contribui para melhor compreender as práticas culturais cineclubistas no país, as quais, em vários tempos e lugares, promoveram "um conjunto de práticas coletivas que permite entendermos o desenvolvimento da percepção do cinema [e do próprio cineclubismo] como manifestação cultural" (SALES, 2015, p. 2).

---

[37] Fala da personagem Alfredo em Cinema Paradiso (1990).

Inicio lembrando que as primeiras políticas públicas que influenciariam o cenário cinematográfico brasileiro foram implementadas por Getúlio Vargas, na década de 1930, com o Estado criando legislações para artes, radiodifusão, cinema, profissões culturais, constituindo diversos órgãos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço de Radiodifusão Educativa, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Conselho Nacional de Cultura (TIMES, 2003). A criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) impulsionou a produção de documentários de curta-metragem e a implantação da "cota de tela"[38] foi uma ação que traduziu uma primeira preocupação com o cinema nacional frente ao hollywoodiano.

Em 1939, o governo Vargas instituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, além de exercer a censura, passou a produzir filmes oficiais, de propaganda, que passaram a competir com os curtas independentes, nos mesmos espaços de exibição, com obrigatoriedade, pelo DIP, de exibição de longas-metragens. Após dezembro de 1945, com a cota de exibição passando para mais de um filme nacional para três longas metragens por ano, cresceu a produção de filmes desse formato. No contexto de adaptação do cinema sonoro, e de concorrência com filmes norte-americanos, ainda nos anos 1930, surge o gênero nacional que ficou conhecido como "chanchada[39]" e que alcançaria amplo sucesso (TIMES, 2003).

Nas décadas de 1940 e 1950, a tentativa de construção de uma indústria cinematográfica nacional viria não de uma política de governo, mas da criação de estúdios financiados pelo capital privado, desvinculados do Estado. No contexto, surgiriam dois estúdios, no Brasil, com linhas de atuação diferentes: o Atlântida, que se consolidou no mercado com a produção de filmes considerados "populares" e de

[38] O Decreto-lei n.º 21.240, de 1932, instituiu a obrigatoriedade da exibição de um filme nacional para cada programa exibido nas salas de cinema. Foi o primeiro marco legal de proteção ao cinema nacional (TIMES, 2003).

[39] "As chanchadas se constituíram sobre uma coletânea de gêneros já reconhecidos sem maiores dificuldades pelos espectadores brasileiros, mesclando melodrama, drama romântico, aventura, policial e, sobretudo, musicais e comédia. (...) se afirma não como um lugar de proveniência e fim de algo, mas uma terra de convergência para todas as orgias do imaginário cinematográfico, repletas de deusas, personalidades do mundo social e político, indígenas, faraós, gangsters, bailarinas, figuras bíblicas, personagens teatrais, enfim, uma desmesurada gag cultural embalada por músicas carnavalescas e por adaptações populares de peças eruditas." (LYRA, 2007)

baixo custo de produção; e o Vera Cruz, que em 1949 investiria em produções com orçamentos elevados, procurando seguir o modelo das produções europeias e de *Hollywood* (BAHIA, 2009)

Mas, em meados dos anos 1950, esses grandes estúdios começariam a entrar em falência: primeiro a Vera Cruz, em 1954; depois, o Atlântida, em 1962. Nem a cota de tela garantia a sobrevivência do setor, nem havia uma política mais articulada para promover a indústria cinematográfica nacional (TIMES, 2003).

Em 1966, o Estado passaria a financiar a produção cinematográfica, com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), com recursos advindos do imposto de renda das distribuidoras estrangeiras, com o financiamento acontecendo, pela primeira vez, no Brasil, através de um órgão voltado especificamente para o cinema. Durante os três primeiros anos de funcionamento, o INC realizou 38 filmes em regime de produção associada. Os governos civil-militar perceberam a importância estratégica do cinema e instituíram medidas para incentivar/controlar a produção nacional: isenção de impostos sobre a importação de material e equipamentos cinematográficos; ampliação do alcance da exibição nacional compulsória em todas as salas de cinema das grandes cidades do país (TIMES, 2003).

Sem dúvida, a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), no ano de 1969, é um grande marco do intervencionismo estatal no cinema. Macedo (2006, p. 137) ressalta que “a criação da empresa estatal garante à produção de longas-metragens uma forma de financiamento mais segura e dá origem a uma safra volumosa e rica, sem aceitar rótulos, busca fundamentalmente conquistar o mercado brasileiro para o filme brasileiro”. Como destaca o autor, o surgimento da Embrafilmes demonstrou uma preocupação estatal em investir no produto cinematográfico brasileiro, incentivando não apenas a produção, mas também o consumo de filmes nacionais, levando-o à maior parcela da população possível. No contexto, grandes filmes foram lançados e a produção cinematográfica nacional bateu sucessivos recordes. Em 1976, foi criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine) com o objetivo de fiscalizar e normatizar o desenvolvimento cinematográfico do país. O Concine foi responsável por ampliar as atribuições da Embrafilme, agora, uma

agência financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes nacionais[40].

Ao longo da década de 1980, porém, ocorreram diversas alterações na área cultural, a começar pela criação, em 1985, do Ministério da Cultura (MinC), através da unificação de instituições voltadas para a área cultural, o que influenciou na incorporação de uma nova concepção à Constituição Federal de 1988. O MinC nasceu sob uma matriz discursiva de cultura como área fundamental e que precisa de autonomia: “a cultura, ademais de elemento fundamental e insubstituível na construção da própria identidade nacional, é, cada vez mais, um setor de grande destaque na economia do País, como fonte de geração crescente de empregos e renda” (MINC, 2007)[41].

Mas, no contexto, a política de cultura resumiu-se à criação de uma lei de incentivo fiscal, a Lei Sarney, primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil, criada um ano após a separação dos ministérios da Cultura e da Educação.[42]

> Dentro dessa conjuntura de escassez de recursos, presenciamos a criação da primeira lei de incentivo fiscal, a Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, que ficou conhecida como Lei Sarney. Os mecanismos de funcionamento da lei sofreram intensas críticas durante seu curto período de vigência, mas não podemos negar que o fluxo de recursos gerados por ela contribuiu para dinamizar o campo da produção cultural, em especial nos grandes centros urbanos. (CALABRE, 2014, p. 142).

Em relação ao cinema, a década de 1980 foi palco de inúmeras mudanças:

> Vieram o acirramento da competição com as mídias de exibição doméstica (TV e vídeo) e a crise do mercado de salas de exibição, novas e mais agressivas estratégias de lançamento das *majors* [...],

[40]O sistema de financiamento à produção, até 1973, previa que os recursos deveriam ser reembolsados à empresa após no máximo três anos, com juros de 4% ao ano. Mas houve um estado de inadimplência generalizado, ante a falta de estrutura operacional para o gerenciamento dos incentivos. A partir de 1974, houve a fusão entre INC e Embrafilme, com mudanças nas formas de financiamento. (TIMIS, 2003).

[41] MINC. Histórico do Ministério. 2007. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/site/o-ministerio/historico-do-ministerio-da-cultura/. Acesso em abril de 2018.

[42]O Ministério da Cultura, foi criado em 15 de março de 1985 pelo decreto nº 91.144 do presidente José Sarney. Antes, as atribuições da pasta eram de autoridade do Ministério da Educação, que, de 1953 a 1985, chamou-se Ministério da Educação e Cultura (MEC).

> o acirramento da crise econômica nacional e as críticas apontando a ineficiência do modelo de atuação da Embrafilme, cuja defasagem estrutural podia ser verificada ao se constatar que as estratégias competitivas na indústria cinematográfica já não podiam mais ser pautadas apenas no mercado de salas de exibição. (MATTA, 2010, p. 44).

Ainda em 1985, a partir de uma parceria entre a Embrafilme e o *National Film Board* (NFB), do Canadá, um acordo de cooperação técnica daria origem à criação do Centro Técnico Audiovisual (Cetav)[43], vinculado, à época, à Diretoria de Operações Não-Comerciais da Embrafilme (DONAC).

Com a promulgação da Constituição de 1988, cultura, em termos constitucionais, no país, é concebida na perspectiva de promover a qualificação dos processos de desenvolvimento através da ampliação dos espaços públicos de troca, interação e formação da cidadania, e como recurso na formação das capacidades individuais e coletivas da população. Mas, se uma das metas pretendidas pelas políticas públicas de cultura se refere ao desenvolvimento como configuração de uma nova cultura política, que assegure a cidadania cultural, até então a política cultural do país não contemplava as dimensões simbólica, econômica e cidadã, o que se refletia na inexistência de ações e programas para ampliar o acesso da sociedade à produção e consumo cultural.

E, quando o presidente Fernando Collor assumiu, no ano de 1990, com forte tônica neoliberal, foi extinto o Ministério da Cultura, transformado em Secretaria da Cultura diretamente vinculada à Presidência da República.

> O Ministério foi extinto logo no início de 1990, já no governo Collor, sendo substituído por uma secretaria, e os órgãos a ele vinculados, na maioria, foram agrupados em dois grandes institutos: o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) e o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC); e a Lei Sarney extinta. (CALABRE, 2014, p. 142).

[43] O Ctav tem entre seus objetivos declarados: “Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta-metragem; (…) promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; (…) atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles”.(http://ctav.gov.br/institucional/historico/)

Vale lembrar que, naquele contexto,

> [...] o fim dos regimes autoritários e a instauração de democracias neoliberais na América Latina, na virada entre as décadas de 1980 e 90, deu margem ao renascimento cinematográfico em vários países da região, notadamente Argentina, México e Brasil. As razões desse fenômeno (chamado de “Retomada do Cinema Brasileiro” no Brasil) foram diversas, entre elas a explosão de escolas de cinema na Argentina; a privatização dos meios de produção no México; a redistribuição dos recursos da extinta Embrafilme pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e a introdução da Lei do Audiovisual em 1993, no Brasil (Dennison, Nagib e Shaw, 2003). Os efeitos negativos do neoliberalismo nesses e em outros países não tardaram a aparecer e se ampliar com os anos, o mais grave deles, o aprofundamento do abismo entre as classes sociais. Não obstante, o clima de abertura política ofereceu terreno propício para o desenvolvimento e a criatividade no cinema. No Brasil, o resultado foi um salto de dois longas-metragens em 1992, sob o breve mas nefasto governo Collor, para mais de 200 entre 1994 e 2000 (Nagib 2003), passando a seguir a uma média de 100 longas anuais. (NAGIB, SOUSA e BRANDÃO, 2018, [n/p]).

No governo Collor, a Embrafilme também foi extinta, sob argumentos da má fase apresentada na década anterior, de sua inoperância, da má gestão administrativa, do favoritismo e do não cumprimento de compromisso. O modelo adotado vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela própria opinião pública, mas sua não substituição por uma nova política para os filmes causou impactos na produtividade nacional.

Diante da retração das políticas de cultura, no decorrer da década de 1990, agentes culturais movimentaram-se, visando a um processo de reorganização que adotasse programas e mecanismos estáveis de fomento às atividades culturais. Nessa lógica, atividades como a modernização dos museus nacionais, programas de proteção ao patrimônio histórico, artístico e cultural, e a política para o cinema merecem acento pelas inovações institucionais que significaram. Com o *impeachment* do presidente Fernando Collor, em 1993, as pressões do setor cinematográfico e de outros setores organizados da sociedade fizeram com que o governo federal promovesse alterações nas políticas culturais. O então presidente da República,

Itamar Franco, recriou o Ministério da Cultura e nomeou como Ministro Antônio Houaiss. Em 1994, algumas das instituições extintas no governo Collor foram recriadas. A nova estrutura do Ministério mantinha como entidades vinculadas: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Cultural Palmares (FCP) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Até o ano de 2002, a política cultural brasileira era fundada em renúncia/incentivo fiscal, como a Lei Rouanet[44], de 1991, criada ainda no Governo Fernando Collor de Melo, que envolvia recursos públicos através da renúncia de impostos, e a Lei do Audiovisual, criada em 1993, no Governo Itamar Franco, que também criou a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. A Lei do audiovisual estabelece um sistema de incentivos fiscais à produção e à distribuição[45], e foi revisada no ano de 1996[46].

> Durante o[s] governo[s] do presidente Fernando Henrique Cardoso [1995-2003], o uso de Lei Rouanet foi consolidado. O governo federal investiu largamente no *slogan* "Cultura é um bom negócio". Foram oito anos de governo de inspiração neoliberal, trabalhando pela construção de um Estado mínimo e repassando para a iniciativa privada, através da

[44]Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. "Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências". (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm).

[45] Ottone (2007) refere dois outros acontecimentos da mesma época que, segundo ele, favoreceram a retomada da atividade cinematográfica e sua abertura a vários diretores limitados, até então, à direção de curtas-metragens: 1/ criação, em novembro de 1992, da agência de distribuição de filmes, vídeos e programas televisivos brasileiros, denominada Riofilme, pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, destinada, ainda, ao financiamento e à co-produção de curtas e longas-metragens brasileiros, assim como a iniciativas culturais e de promoção; 2/ Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, criado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Esse prêmio, diz o autor, contribuiu à finalização de 90 projetos (25 curtas, 9 médias e 56 longas-metragens), no curso das três seleções promovidas entre 1993 e 1994.

[46]Pela Lei nº 9.323, de 5 de dezembro de 1996, que "Altera o limite de dedução de que trata o § 2o do art. 1o da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências" (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9323.htm#art1). Essa lei sofreria nova alteração com a Lei nº 13.594, de 5 de janeiro de 2018, que "Prorroga o prazo para a utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine), instituído pela Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, bem como dos benefícios fiscais previstos nos arts. 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e no art. 44 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; e altera a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001" (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Lei/L13594.htm#art2).

.

> Lei Rouanet, o poder de decisão sobre o financiamento e apoio da produção cultural do país. Foi com esse quadro, de um Ministério da Cultura voltado para a administração dos mecanismos da Lei de Incentivo, que o governo Lula se deparou. (CALABRE, 2014, p. 142)

A Lei Rouanet, atualizada em 1995, é responsável pela criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), baseia sua atuação no tripé Fundo Nacional de Cultura (FNC), Incentivos a Projetos Culturais, e Fundos de Investimentos Cultural e Artístico (Ficart), este, nunca implementado. Essa lei, defendida como uma via de incentivo às atividades artístico-culturais do Brasil, durante os governos do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), é apenas um mecanismo de renúncia fiscal, possuindo uma visão limitada no que se refere ao campo da política cultural. Destinada a estimular investimentos e doações à produção cultural, no caso do cinema, pelos parâmetros dessa lei, essa atividade pode ser financiada através do Incentivo a Projetos Culturais, isto é, pelo investimento de contribuintes, dedutível do Imposto de Renda. Essa lei foi bem aceita no meio cinematográfico, apesar de esse mecanismo de patrocínio ser considerado insuficiente para reerguer o cinema nacional, que se encontrava desestruturado e desarticulado.

A Lei do Audiovisual, por seu turno, movimentou o meio cinematográfico, aumentando o volume de produção nacional, ao estimular a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente através da aquisição das cotas dos futuros direitos de comercialização das obras audiovisuais. Essa articulação trouxe, mais uma vez, a característica do cinema de autor, evidenciando o desinteresse com os outros elos da indústria cinematográfica. Com essa lei, vislumbrou-se a possibilidade de autonomia da indústria do cinema brasileiro após dez anos de sua vigência. Entretanto, isso não ocorreu na prática e somente a manutenção de leis de incentivo tem garantido a sobrevivência e o desenvolvimento do setor.

As leis de incentivos fiscais (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual) tomaram montantes significativos de recursos para o financiamento de projetos culturais, fossem provenientes da renúncia fiscal ou de aportes adicionais das empresas financiadoras. Críticas fortes foram feitas às leis de incentivo, inclusive em relação à não-criação de um mecenato independente dos recursos públicos, o que acabou por enfraquecê-las ao

longo do tempo.

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

No ano de 2002, foi criada a Agência Nacional do Cinema Brasileiro (Ancine), visando à reestruturação do financiamento da produção de cinema, som e vídeo, através da reconfiguração do papel da administração pública no que diz respeito ao audiovisual. Contudo, isso trouxe algumas divergências e conflitos, optando-se por uma ação interministerial em favor do fomento da produção nacional cinematográfica em moldes industriais. Dessa forma, a Ancine permaneceu no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), devendo o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria do Audiovisual (SAV), dedicar-se ao fomento da produção independente (curtas e documentários).

Em relação ao cinema, então, a Lei do Audiovisual mostrou-se como a principal política pública de apoio à distribuição, até 2006, já no governo Luis Inacio Lula da Silva. Nesse ano, ela sofre alterações, o que a aproximou da lógica do mecenato, antes característica da Lei Rouanet. Assim, a busca incessante de financiamentos por produtores(as) acaba por fazê-los(as) confundir políticas culturais com leis de incentivo, o que aproximou ainda mais esse campo da lógica de mercado. Mas é importante que a cultura não tenha o mercado, em sua lógica econômica concorrencial, como o único regulador da produção cinematográfica nacional: “se a cultura é espaço de diversidade, produzir cinema no Brasil é relevante porque estimula o sentimento de identidade dos indivíduos e o respeito à diversidade da arte nacional” (MELO, 2008, p. 909).

A polêmica em torno do financiamento de políticas culturais, diz respeito, sobretudo, à problemática relacionada a interesses empresariais e à construção de uma democracia cultural que deve ser objetivo de uma política cultural, como se lê nas diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC). Isso porque o Estado, legitimado pela sociedade, tem como papel atender ao imperativo de cidadania pela promoção da igualdade de direitos e pelo reconhecimento da diversidade cultural, o que, se não significa ignorar a iniciativa privada, não pode significar reduzir políticas públicas à sua lógica.

De fato, a partir de 2003, no primeiro governo Lula, buscou-se construir uma política de cultura, com base na Constituição Federal de 1988 (CF/88), que, em seu artigo 215, dispõe: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Assim a ênfase da Política Nacional de Cultura foi posta tanto na economia da cultura, quanto no reconhecimento da diversidade e dos direitos culturais. Assim o que era

> inicialmente associado às elites e aos interesses dominantes, paulatinamente, [...] passa a ser conformado por expedientes democráticos, que implicam na construção de hegemonia e o colocam na cena política como condição vital para a direção da sociedade. Desse modo, política e cultura se articulam para o direcionamento intelectual e moral do país. (RUBIM, 2007, p. 2).

Essa perspectiva promoveria alterações significativas tanto na gestão da cultura quanto nas políticas culturais, as quais influenciaram diretamente na configuração cinematográfica nacional nos diversos setores que a abarcam, inclusive no estimulo à pratica cineclubista.

Dois mecanismos foram criados para favorecer o investimento em obras cinematográficas: 1. Programa Nacional da Renda; 2. Programa Ancine de Incentivo à Qualidade no Cinema Brasileiro. O primeiro premia empresas de produção, distribuição e exibição segundo os resultados obtidos pelos filmes exibidos e os recursos do prêmio devem ser aplicados em novos projetos. O segundo programa apoia as produtoras em caso de premiação ou indicação de seus filmes para

apresentação em festivais nacionais e internacionais (MELO, 2009).

No ano de 2007, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) interferiu na estrutura da Ancine, na medida em que os recursos do Condecine e ainda a parcela do Fistel (Fundo de Fiscalização das Telecomunicações) destinada à agência foram direcionadas para o FSA. Os recursos do fundo, que contemplam o estímulo a diversos segmentos da cadeia produtiva do setor, trouxeram de volta para o âmbito do Estado o arbítrio do destino de parte da verba pública de incentivo ao audiovisual. (IKEDA, 2011).

Nessa perspectiva, com base na Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007, da Ancine, o PNC concebe cineclubes como uma prática cultural visando à formação de público na área do audiovisual, incluindo-se aí experiências com resultados de experimentações, de videoarte, videodança, arte digital, novas mídias, dentre outros. O PNC traz uma série de objetivos e metas dentre os quais se incluem aqueles voltados à prática cineclubista no país. Dentre as metas traçadas em 2011 (BRASIL/PNC, 2011) relacionadas a cinema constam: “Meta 21 - 150 filmes brasileiros de longa-metragem lançados ao ano em salas de cinema [...] meta 27 - 27% de participação dos filmes brasileiros na quantidade de bilhetes vendidos nas salas de cinema [...] Meta 30 - 37% dos municípios brasileiros com cineclube” (BRASIL/PNC, 2011, p. 13. Grifo meu.).

Podemos pensar, então, nos marcos do PNC (BRASIL, 2008), construído em um processo deslanchado pelo MinC, a partir de 2003, com metas até 2020, sobre como a prática cineclubista foi incluída nas políticas públicas de cultura do país. Antes disso, a prática cineclubista movimentava-se de forma quase autônoma e lenta, sem registros de políticas públicas nacionais que a fomentassem.

Como diz Rubim (2007), políticas de cultura são instrumentos utilizados pelo Estado para promover a cultura de e para um povo, ampliando as perspectivas de observação das complexidades que o formam. Para tal, precisam contemplar algumas dimensões analíticas, dentre as quais se destacam: noção de política; o delineamento do conceito de cultura; a implementação de ações e formulações na área; o desenvolvimento de objetivos e metas; delimitação e caracterização dos atores e dos públicos-alvo; instrumentos, meios e recursos acionados (humanos, legais, materiais,

financeiros); momentos acionados do sistema cultural; e interfaces pretendidas e acionadas.

A constatação dessas necessidades no contexto nacional levou à instituição, no ordenamento jurídico brasileiro, através da Lei nº 12.343/2010, do PNC, que se torna um marco legal das políticas públicas de cultura no Brasil, consolidando princípios e objetivos, definindo prioridades, estipulando metas e delimitando as ações do poder público (VARELLA, 2014), nos níveis federal, estaduais e municipais, constituindo-se, assim, um Sistema Nacional de Cultura (BRASIL, 2011). Com o PNC e o SNC, o poder público brasileiro finca, legalmente, um processo de articulação entre os componentes responsáveis pela gestão das políticas de cultura, estimulando o fluxo de bens e atividades culturais, seja de qualidade estética ou científica. Os objetivos declarados voltam-se ao reconhecimento da diversidade cultural brasileira e de identidades particulares, com políticas de cultura voltadas à produção e à fruição.

Nesse movimento de valorização e fomento das políticas de cultura, o PNC traz como uma de suas diretrizes: “Estimular a criação de programadoras nacionais, estaduais e municipais de distribuição de conteúdo audiovisual para os meios de comunicação, cineclubes, circuitos universitário e comercial de exibição, escolas, centros culturais, bibliotecas públicas, museus e videolocadoras” (BRASIL, 2010. Grifo meu). Para além de um direcionamento, a fomentação de espaços cineclubistas torna-se meta declarada do PNC, podendo-se ler, em sua Meta nº 30, ter “37% dos municípios brasileiros com cineclube”. Tal meta deve ser atingida até 2020, quando as metas do PNC serão avaliadas.

Destaque-se o Programa Cine Mais Cultura[47] do MinC, com objetivo declarado de implementar e ampliar espaços de exibição audiovisual, fora do padrão comercial e, essencialmente, representados por atividades cineclubistas. O projeto prevê a disponibilização de equipamento audiovisual para projeção digital, assim como acesso

[47]“Os Cine Mais Cultura são espaços para exibição de filmes com equipamento de projeção digital, obras brasileiras, em DVD, do catálogo da Programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista. Cada espaço recebe um kit contendo telão (4m X 3m), aparelho de DVD, projetor, mesa de som de quatro canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e centenas de filmes brasileiros (curtas, médias e longas metragens, além de documentários e animações) selecionados pela Programadora Brasil, para exibições semanais” (http://antigo.cultura.gov.br/web/guest/cine-mais-cultura)

à Programadora Brasil[48], espécie de videoteca que disponibiliza, gratuitamente, filmes brasileiros às salas do Cine Mais Cultura. Equipamentos, obras e oficinas de capacitação cineclubista foram disponibilizados através de editais e parcerias diretas, atendendo prioritariamente a periferias de grandes centros urbanos e municípios. A partir de uma ação pública concreta como o Cine Mais Cultura observou-se a ampliação de cineclubes no país, além de uma "nova estrutura de rede" (BALDINI, 2012, p. 137) que redefiniu o movimento cineclubista no cenário nacional.

Nessa mirada, a criação de cineclubes ganha importância singular no contexto de implementação de políticas culturais no país. O olhar mais atento sobre esses espaços indica uma percepção diferenciada de cineclube, que vai além do conceito de uma organização de pessoas que se vinculam para a análise de obras cinematográficas de forma coletiva, de maneira democrática e participativa (FIGUEIREDO, 2006). Os cineclubes passam a ser observados como uma forma de participação que, embora mais buscada pelos amantes da sétima arte, deseja ter um caráter inclusivo, como lugar de desenvolvimento do senso crítico, de construção intelectual e de formação coletiva, com um papel político-pedagógico importante na formação de seus/suas participantes, por ter como prática fundamental: a pesquisa e o debate (CLAIR, 2008).

Sem dúvida, o movimento cineclubista, constituído com objetivos culturais, éticos, políticos, estéticos e religiosos, embora originado, muitas vezes, de grupos identificados como elite cultural (BOURDIEU, 2015), em seu desenvolvimento, tem buscado contribuir para as comunidades nas quais se insere, difundindo, produzindo e modificando culturas, em movimentos de junção de idéias, pessoas, e práticas culturais.

> [...] o movimento cineclubista, dentre outros, através do trabalho de pesquisa realizado pelas equipes que formavam os cineclubes, constituiu-se num lugar de produção, aquisição e divulgação de conhecimentos, materializados no momento do debate. Momento este de troca, de diálogo entre diferentes sujeitos, instituindo um movimento dialético entre pensar e fazer, que configurou experiências formadoras para os envolvidos neste processo. (CLAIR, 2008, p. 21)

[48] Para detalhes, ver http://ctav.gov.br/tag/programadora-brasil/.

Podemos considerar que o PNC reconhece a prática cultural cineclubista como potencializadora das políticas de cultura. Assim, cineclubes concretizam algumas das idéias centrais do PNC, como as relativas ao desenvolvimento horizontal de reflexão social através da difusão de uma linguagem artística (no caso, o cinema). A reflexão crítica estimulada nos cineclubes leva não apenas a uma preocupação voltada à exibição, mas ao debate sobre cinema, articulado a temáticas da vida social, e mesmo de realidades nacionais. Assim, o Plano Nacional de Cultura reconhece as possibilidades de alcance da prática cineclubista, no âmbito das comunidades, o que pode ser atestado tanto pelas mudanças culturais empreendidas pelo movimento cineclubista quanto por mudanças comportamentais em localidades por ela afetada. (BALDINI, 2012)

Assim, ter como meta a criação de cineclubes, nos munícipios brasileiros, reflete o interesse do poder público em estimular esses espaços, reconhecendo-lhes a ressonância culturalmente positiva onde estão instalados, não apenas no que tange à formação de plateias, como, ainda, no que diz respeito à formação de programadores(as).

No que tange, especificamente, ao Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, tema do capítulo III desta dissertação, este é formado por um grupo de pessoas que, voluntariamente, organizam e gerenciam a prática. A relação com objetivos da gestão pública da cultura está, como veremos, em detalhes, no fato de ele desenvolver suas atividades primárias (exibição e debate de filmes) em um equipamento cultural do Município de Teresina, a Casa da Cultura de Teresina. Considero, assim, haver um diálogo implícito com os objetivos do PNC, pois, apesar de não haver financiamento direto por parte do Estado, o Cineclube da Casa da Cultura só desenvolve suas atividades, como veremos, graças a um amparo estatal explícito com auxílio logístico e estrutural. Assim, o cerne das intenções de fomentação cultural e desenvolvimento de espaços cineclubistas, que se encontram no espírito da instituição do PNC, é contemplado na existência do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina.

4.2 Cineclubismo no Brasil: surgimento e formação

Como vimos, a maioria dos pesquisadores(as) de cineclubes aponta Louis Delluc como precursor da prática cineclubista no mundo. Contudo, Renato Cunha, em seu "manifesto cineclubista", refere a existência de uma expressão embrionária de um futuro movimento cineclubista, no Brasil, no início do século XX.

> História pra boi acordar. Em 1912, o futurista italiano Ricciotto Canudo, radicado em Paris, tratou o cinema de sétima arte. O sistema nervoso cinematográfico estava a se formar. Em 1920, juntamente com Louis Delluc, fundou o Club des Amis du Septième Art. Sem dúvida, um marco. Mas se tem notícia de que, em 1917, no Rio de Janeiro, um grupo de amigos, entre eles, Adhemar Gonzaga, promovia debates após sessões nos cines Íris[49] e Pátria. Era o Cineclube Paredão, uma alusão ao muro de pedra que separava a baía de Guanabara da avenida Beira-Mar, local onde as discussões se prolongavam. Em 1928, também no Rio, nasceria o Chaplin Club, o primeiro cineclube brasileiro com registro oficial. Vê-se que o Brasil tem tradição (CUNHA, 2008). Grifo meu.

Narrativas sobre origens costumam apresentar divergências e sua propagação/afirmação guarda estreita relação com hierarquias construídas nos tempos e espaços e quem diz o quê, no campo do que Pierre Bourdieu define como "poder simbólico" (BOURDIEU, 1989, p. 59). Como diz Moraes (2000, p. 03), muitas vezes trata-se de disputas entre "narrativas mestras e narrativas eclipsadas"

O "Cineclube Paredão" era formado por um grupo de amigos, liderados por Adhemar Gonzaga, que estudavam no Colégio Pio Americano[50]. Os jovens estudantes frequentavam com constância os cinemas Íris e Pátria, e, após as sessões, reuniam-se em um local próximo à baía da Guanabara, conhecido como Paredão. Nesse local, passavam longas horas discutindo sobre os filmes exibidos, criando uma prática

[49] O Cine-Theatro Íris é, provavelmente, o cinema mais antigo ainda em atividade no Rio deJaneiro, talvez no Brasil. Sua tradição na cultura popular e erudita carioca persiste há mais de um século. Precursor dos filmes seriados, marco da arquitetura *Art Nouveau* e frequentado por nomes como Ruy Barbosa e Paulo de Frontin, esse cinema, hoje, tem uma programação de vídeos pornográficos e *shows* de *Strip Tease*. (http://curtaocurta.com.br/filme/rua_da_carioca_49-1471.html). Acesso em 25/11/2018.

[50] Colégio fundado em 1934, e dirigido por jesuítas. Ficou famoso por ter um considerável número de seminaristas formados na instituição. Recebia uma grande quantidade de alunos oriundos das classes mais abastadas do Rio de Janeiro. Mais informações no *site* http://www.piobrasileiro.com/site/historia/.

habitual, que foi ganhando novos membros, com a regularidade das reuniões. Posteriormente, começaram a promover reuniões nas casas de alguns participantes do grupo, que possuíam pequenas coleções de filmes (COSTA JUNIOR, 2015, p. 80).

Há nessa prática características que consagraram o cineclubismo ao longo da história, como a exibição de filmes e a existência de debates, como afirma André Gatti. Contudo, poucos são os registros sobre o regular funcionamento dessas reuniões do Cineclube Paredão, não se atestando, de fato, a existência de um cineclube formado pelos estudantes do Colégio Pio Americano:

> A ideia de ter existido um cineclube naquelas circunstâncias deve-se mais à "leitura" da postura dos estudantes do Colégio Pio Americano, de sistematicamente assistirem aos filmes exibidos nos cinemas Pátria e Íris e após as sessões debaterem os mesmos, o que poderia ser considerado, conforme a elasticidade do conceito, "uma prática cineclubista", visto que não havia, até onde sabemos, estatutos e periodicidade regulando tais atividades. (COSTA JUNIOR, 2015, p. 81)

Apesar das indefinições quanto à adequação do Cineclube Paredão ao formato de um cineclube, destaca-se que alguns dos jovens que articulavam as reuniões tornaram-se personalidades importantes no debate sobre linguagem cinematográfica, como Adhemar Gonzaga, que, em 1926, tornar-se-ia um dos criadores da revista Cinearte[51], que focava no ativismo do cinema nacional. O surgimento dessa revista e de outros periódicos especializados em cinema nos anos 1920 impulsionou a criação de espaços voltados para exibição e discussão de filmes, no país.

Em 13 de junho de 1928, entusiastas do cinema, como Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, e Almir Castro, fundaram o Chaplin-Club, funcionando em uma sede provisória, na cidade do Rio de Janeiro. Conforme seu estatuto, o cineclube tinha como objetivo discutir o cinema como arte, cristalizando esse status recém-adquirido,

[51]Criada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga, Cinearte era feita por intelectuais, cineastas, advogados, literatos, educadores, críticos de arte. Era uma publicação quinzenal que se tornou, depois, bimensal e, em sua última fase, mensal, chegando à marca de 250 mil exemplares por edição, sendo impressa em papel jornal, inspirada na revista americana *Photoplay.* A revista oferecia informes sobre produções hollywoodianas, mas também destacava as incipientes produções nacionais e o mercado cinematográfico. Entre seções de temas variados, uma em especial era a de crítica de cinema, que viria a tornar-se indispensável nos grandes periódicos do país. Sua ultima edição foi a de número 561, de julho de 1942. A Biblioteca Nacional possui em seu acervo 569 edições referentes aos anos 1926 a 1942, todas digitalizadas e disponíveis neste site: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/cinearte/.

e formar verdadeiros intelectuais sobre o tema.

Como forma de dar vazão às ideias debatidas no *Chaplin-Club*, os organizadores criaram o periódico *O Fan*[52], revista que funcionaria como meio de comunicação oficial do cineclube, publicando artigos escritos pelos realizadores sobre os filmes ali exibidos, assim como discussões que giravam em torno da estética do cinema. *O Fan* teve ao todo nove edições publicadas até o fim do cineclube em 1931. Havia nessas publicações, um tom ácido e critico por parte dos jovens escritores, que pregavam a superioridade do cinema mudo em detrimento do cinema falado. Os participantes privilegiavam filmes europeus, especialmente aqueles ligados à estética de planos longos, reflexões sobre o expressionismo alemão[53], e filmes lançados na então União Soviética, que expressavam a supremacia da montagem no cinema.

O *Chaplin-Club* ganhou a adesão de personalidades prestigiadas na cena cultural da, então, capital federal. Figuras dessa cena, como o poeta Vinícius de Moraes[54] e o cineasta Mário Peixoto, eram intensos frequentadores do cineclube. Este último, por sinal, teve seu filme "Limite" lançado de forma apoteótica pelo *Chaplin Club*, no cinema Capitólio, situado na antiga Cinelândia carioca, em 1931.

Contudo, três anos após a sua fundação, o primeiro cineclube oficial brasileiro chegava ao fim. Há quem diga que o avanço do cinema falado levou a uma desarticulação dos organizadores, intensamente contrários ao "som no cinema", apesar de nunca ter havido, de fato, uma confirmação disso por parte de algum dos participantes do Cineclube. Há, ainda, quem afirme que o elitismo dos organizadores teria contribuído para sua derrocada, pois os debates que ocorriam no *Chaplin Club*

---

[52] O *Fan*, Órgão oficial do *Chaplin-Club*, Ano 1, n. 3, Rio de Janeiro, jan. 1929, p. 4. As edições dessa revista, de 1928 a 1930, encontram-se disponíveis em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=097187&pasta=ano%20192&pesq=

[53] O expressionismo alemão é uma cultura de crise, reflexo da profunda crise espiritual gestada nos campos de batalhas da Primeira Guerra Mundial. Surge como uma reação ao impressionismo e ao naturalismo, explorando uma abstração da realidade fruto da constatação da limitação humana. O cinema expressionista alemão, em sua estetização radical dos paradigmas espirituais do expressionismo, atingiu um grau máximo de abstração do universo real, de desconstrução da realidade sensorial e dos dados objetivos da consciência. Os elementos essenciais do expressionismo só conseguiram sua realização definitiva por intermédio de uma nova arte, o domínio da imagem em movimento, que deu vida a um mundo paralelo, povoado por visões subjetivas, misteriosas agitações do inorgânico e profecias inquietantes sobre uma nova era, a aurora da modernidade (http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html).

[54] Sobre a relação de Vinicius de Morais com o cinema, ver Bueno (2015).

pouco fugiam de questões estéticas do cinema, em uma evidente preocupação em "elevar" a intelectualidade dos participantes nos debates, como explicita Constância Hertz Rodrigues:

> O C*haplin Club* mostrava-se distante de debates que ocorriam no Brasil da década de 1930 e seguia uma tendência que também se via na Europa antes da Segunda Guerra Mundial com a formação de grupos que discutiam essa nova possibilidade estética que surgiu em fins do século XIX. Esta nova linguagem, marcada por ritmo, imagem e movimento, e determinada pelo desenvolvimento tecnológico, causaria grande impacto em outras linguagens por interferir de modo profundo nas formas do olhar. A imagem em movimento que surgiu com o cinema alterou a relação que até então se estabelecia com a palavra e suas possibilidades de representação. (RODRIGUES, 2006, p. 15)

Após um hiato de quase dez anos sem movimentação cineclubista no país, em 1940, é fundado o Clube de Cinema de São Paulo. Capitaneado por Paulo Emilio Salles Gomes, um grupo de jovens, dentre os quais Décio de Almeida e Prado, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza, Marcelo Damy de Souza Santos e Gilda de Mello e Souza, articulou-se para elaborar um formato de cineclube semelhante aos que aconteciam em Paris.

Essa influência foi trazida por Paulo Emilio, que, ao exilar-se na França após perseguição política sofrida no Brasil, obteve contato direto com o *Circle du Cinéma*, criado em 1935 por Henri Langlois e Georges Franju, com o objetivo específico de oferecer a espectadores(as) a continuidade do contato com filmes antigos, silenciosos. Retornando ao Brasil em 1939, Paulo Emílio buscaria inserir, no contexto nacional, ideias do cenário cultural parisiense.

O Clube de Cinema de São Paulo, que era "desde o início declaradamente continuador do *Chaplin Club*" (SOUZA, 2009, p.52), tinha preferência por exibir filmes mudos, que, com o advento do cinema sonoro, estavam quase em extinção. Essa herança ressoava também no conteúdo dos debates que focavam na discussão sobre linguagem cinematográfica. Contudo, o Clube de Cinema de São Paulo adotava uma postura mais crítica em relação ao cinema industrial e ampliava suas perspectivas, buscando alcançar um público mais abrangente, em especial universitários:

> Decididos a ampliar a iniciativa, os jovens programam duas sessões públicas no auditório da Faculdade de Filosofia – que funcionava num andar da Escola Normal Caetano de Campos, na praça da República. Na primeira, a 24 de outubro de 1940, exibem-se Caligari e Spione (Fritz Lang, 1928). Guilherme de Almeida, poeta e crítico de cinema do jornal O Estado de S. Paulo, comenta simpaticamente o evento. O Diário de S. Paulo, ao anunciar a sessão, informa que se planeja a constituição de uma biblioteca de cinema e de uma cinemateca. Um folheto, distribuído na sessão, ataca o predomínio das fórmulas comerciais do cinema norte-americano e informa que a filmoteca a ser constituída contaria com o apoio do Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, do Clube de Cinema de Buenos Aires (criado por um amigo que Paulo Emilio fizera em Paris) e, com o fim da guerra, com o de organismos franceses, britânicos e alemães. Metrópolis (Fritz Lang, 1926) e The Immigrant (Charles Chaplin, 1917) foram exibidos na segunda sessão pública, a 12 de novembro, seguidos de comentários de Paulo Emilio e do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, professor de literatura na Faculdade. As discussões foram em francês. (SOUZA, 2009, p. 53). Grifos nossos.

Porém, as ações do Clube já eram vítimas de olhares repressivos desde as primeiras sessões domésticas. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no nível federal, era informado constantemente a respeito daquelas tidas como estranhas reuniões comandadas por um suposto líder da Juventude Comunista. Sob alegação de que o Clube não tinha registro e não recolhia as taxas fiscais obrigatórias, o DIP apreendeu cópias de filmes e proibiu as sessões. Em maio de 1941, fora criada a revista *Clima*[55], que serviria de periódico oficial do Clube, mas que, com sua desarticulação, transformou-se em um lançamento nacional das raízes da moderna crítica literária, teatral, de artes plásticas e de cinema. A revista foi publicada até o final de 1944.

Em 1946, Francisco Luís de Almeida Salles, crítico de cinema, do jornal *Diário de São Paulo*, observaria a lacuna deixada pelo Clube de Cinema de São Paulo, e, inspirado neste, provocaria reuniões de organização do novo Clube de Cinema. Entusiastas como Manuel Tavares da Silva, Saulo Guimarães, Rubem Müller e Clóvis Graciano, além de membros do antigo Clube, foram convocados, como Lourival Gomes Machado, por exemplo.

[55] É possível ver as edições desse periódico em: http://www2.eca.usp.br/bctb/palavra_chave.php?cod=8802

O novo Clube elegeria para sua diretoria Almeida Salles como presidente, iniciando as atividades na sala do Consulado Americano, em São Paulo. Contudo, o espaço cedido pelo Consulado Americano começava a ficar pequeno, logo após as primeiras sessões, de modo que o Clube transferiria suas atividades públicas para a cabine de projeções do Departamento Estadual de Informações (DEI)[56]. Porém, no início de outubro de 1947, jornais de São Paulo e de fora do estado informariam sobre a suspensão das atividades no local.

> Aparentemente tudo não passou de uma atitude arbitrária de Antônio Constantino – "canalha", chama-o Lourival em carta a Paulo Emilio –, diretor do DEI. Benedito J. Duarte, em suas memórias, escreve que a alegação de Constantino foi "que os 'cinegrafistas' (entre aspas) ali praticavam atos atentatórios à moral". Durante meses as sessões do Clube perambulam por cabines de distribuidoras americanas ou se realizam, aos domingos de manhã, em cinemas do centro da cidade. Somente em abril de 1948 a Diretoria encontra uma parada estável para as projeções: o amplo salão de conferências do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento – sociedade de estudos espiritualistas criada em 1909 –, na praça Almeida Júnior, onde permanecerão até o final do ano. Os programas são organizados em forma de ciclos, com filmes obtidos basicamente junto às distribuidoras norte-americanas e francesas – vários de Fritz Lang, Lewis Milestone, Jules Dassin, Raoul Walsh, produções de Val Lewton, fitas de J. Duvivier, H.-G. Clouzot, René Clement e Chaplin. Benedito J. Duarte, na sua coluna em O Estado de S. Paulo, publica resumos dos debates sobre o "específico fílmico" – alguns bastante acalorados – realizados após as projeções (SOUZA, 2009, p. 55). Aspas no original.

Com a criação do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, através da figura de Cicilo Matarazzo[57], surge o convite para que o Clube de Cinema pudesse vincular-se a ele para gerir a Filmacoteca do MAM. Contudo, essa ideia encontrou

[56] Órgão Cultural do governo paulista que foi criado para substituir o DEIP, sessão estadual do DIP (órgão responsável pela censura na época do Estado Novo). Pretendia acabar com o caráter censor e propagandista do governo estadonovista de Getúlio Vargas, adequando-o aos novos tempos democráticos (PARADA, 2018)

[57] Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Cicilo Matarazzo, foi um industrial e mecenas paulista (Itaú Cultural, 2018). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16545/ciccillo-matarazzo>. Acesso em: 20 de Out. 2018. Como tal, foi diretor de empresas de diversos ramos em São Paulo e grande incentivador das artes plásticas. Fundou, em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), inaugurado no dia 8 de março de 1949, e, em 1951, criou a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, entidade que presidiu até a data de sua morte. Foi, também, um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (COSTA JUNIOR, 2015).

resistência entre os membros do Clube, pois houve o temor de sua extinção ao vincular-se ao MAM, fato que poderia alterar o prestígio que vinha adquirindo em São Paulo e em outros estados, fomentando a criação de núcleos de estudos cinematográficos em Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Recife. Havia, inclusive, a ideia de criar uma Federação Brasileira de Clubes de Cinema. A situação foi solucionada com a manutenção do Clube de Cinema como entidade à parte da Filmacoteca:

> a alternativa escolhida foi a da coexistência do Clube de Cinema com a Filmoteca do Museu de Arte Moderna, articulação regulamentada por um acordo que previa, entre outros itens, que a Comissão de Cinema do Museu fosse integrada pela Diretoria do Clube e que as atividades promovidas fossem sempre conjuntas, embora a parte administrativa ficasse toda a cargo do Museu. O acordo foi estabelecido a 5 de março de 1949, três dias antes da inauguração das instalações do Museu de Arte Moderna no segundo andar do edifício Guilherme Guinle, dos Diários Associados, à rua Sete de Abril, no mesmo pavimento onde se instalara o Museu de Arte de São Paulo. (SOUZA, 2009, p. 58)

Tal iniciativa incentivou a criação de um Departamento de Cinema no também recém-criado MAM do Rio de Janeiro. Com a consolidação do MAM-RJ, O Departamento de Cinema cresceu e tornou-se de forma oficial a Cinemateca desse museu. Esse espaço, coordenado pelo crítico de cinema José Sanz, ganhou notoriedade, tornando-se uma referência nacional no que diz respeito à preservação da memória do cinema e à divulgação dessa linguagem.

A Cinemateca ganha ainda maior visibilidade com a organização de Mostras Internacionais de Arte Cinematográfica, Mostras sobre o Cinema Italiano, Francês e Soviético. Em geral, as exibições aconteciam no auditório da Associação Brasileira de Impressa (ABI), todavia, com o sucesso dos festivais, os organizadores chegaram a realizar projeções nas grandes salas de cinema da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, a Cinemateca também passaria a distribuir filmes para os mais diversos cineclubes que surgiam no país.

A partir de 1964, a Cinemateca do MAM-RJ, ganharia contornos de um espaço contrário ao regime civil-militar que se instaurara no Brasil. A programação buscava driblar a censura, projetando filmes fora de circulação no país, fossem nacionais ou

estrangeiros, incluindo filmes proibidos em outros países. Essa postura ajudaria a formar uma nova geração de cineclubistas preocupados(as) em compreender o que ocorria no Brasil naquele momento.

Esse período demonstrou-se fértil para a prática cineclubista, com a criação de vários espaços que a efetivavam em todo o Brasil, inclusive com a criação de Federações Regionais e do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), no início da década de 1960, consolidando a irradiação do cineclubismo no país.

De fato, inspirados nas experiências surgidas no eixo Rio-São Paulo, três jovens apaixonados pelo cinema resolveram fundar o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) em 15 de setembro de 1951. Eram eles: Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira de Salles, que não tinham a pretensão de desenvolver uma produção cinematográfica, mas objetivavam estudar os filmes exibidos.

As reuniões do grupo aconteciam aos sábados, quando havia exibição de um filme, seguido de debates entre sócios e convidados. Entre os convidados, nomes como Nelson Pereira dos Santos e Vinícius de Moraes contribuíram em alguns debates. Para expandir e divulgar o trabalho do CEC-MG foi criado, em 1954, um órgão divulgador, que fez história na crítica cinematográfica brasileira: *Revista de Cinema*:

> Desde este primeiro número, datado de 1954, a revista seria publicada initerruptamente até o ano de 1957, sob o nº 25 do ano IV, em seu vol. V referente aos meses de novembro-dezembro. A publicação sofreria interrupção de três anos, voltando a circular somente em 1961, com o nº 1, referente aos meses de janeiro-fevereiro. A última edição da Revista de Cinema sairia no ano de 1964 nº 4 (setembro-outubro) e trazia os seguintes artigos e críticas: Três depoimentos sobre “O Processo”, assinados por Maurício Gomes Leite, Haroldo Pereira e por Cyro Siqueira; Cyro Siqueira assinaria também o artigo intitulado Cinema, Estética de consumo e Cinema em Crise, naquela mesma edição, além de três artigos: Cinema em Revista, Cinema Brasileiro e o quadro de cotações, com assinatura coletiva da equipe da Revista de Cinema (COSTA JUNIOR, 2015, p. 95). Aspas no original.

O CEC notabilizou-se por acolher uma plateia mais variada, não se restringindo a intelectuais e iniciados na linguagem cinematográfica, e ampliando seu alcance para

todas as camadas sociais e políticas de Belo Horizonte. No fim dos anos 1960, o CEC passaria por momentos de fragilidade econômica para manter-se em funcionamento, além das restrições que a censura do Regime Militar aplicava às exibições. Por vários momentos, as atividades foram interrompidas e, posteriormente, reiniciadas, perdendo, assim, a periodicidade característica de um cineclube (COSTA JUNIOR, 2015, p. 96).

No mesmo período, registra-se o surgimento de mais uma prática cineclubista, no Nordeste Brasileiro, no Estado da Bahia. Capitaneado por nomes como Glauber Rocha, o Clube de Cinema da Bahia desenvolveu a proposta de promover a produção local e se estabelecer como alternativa a filmes hollywoodianos. Logo no ano de sua fundação, em 1951, O Clube de Cinema da Bahia já mostrava a que veio ao organizar o I Festival de Cinema da Bahia, entre os dias 28 de abril e 6 de maio daquele ano, quando foram exibidos curtas-metragens de doze países, especialmente latino-americanos.

Contudo, sofria de um problema que viera a tornar-se comum no cineclubismo brasileiro: a ausência de uma sede fixa.

> No caso baiano, esse nomadismo começou na década de 1960, quando o “Clube” passou a funcionar aos sábados, de manhã, no Cine Liceu. Em 65, houve nova mudança, dessa vez para o Cine Guarany, mas foram mantidas suas sessões sempre aos sábados, com a finalidade de atingir um determinado público: os cinéfilos e os estudantes, fossem secundaristas ou universitários. Continuando sua trajetória nômade, o Clube de Cinema da Bahia, em 1967, mudou-se para o cine Popular. Segundo André Setaro, outro destino dos frequentadores do Clube de Cinema da Bahia era o “Bar e Restaurante Cacique”, onde os debates continuavam acalorados após a exibição dos filmes. (JUNIOR, 2015, p. 99). Aspas no original.

Mesmo com a repressão e censuras recorrentes pós-1964, o Clube de Cinema da Bahia continuou suas atividades, que só viriam a encerrar-se em 5 de novembro de 1970, com o falecimento de Walter Silveira, um dos membros que estavam à frente do Clube, naquela época.

4.2.1 Instituição do CNC e as Jornadas Nacionais de Cineclubes

O cineclubismo no Brasil deu uma guinada ao longo da década de 1950. As práticas cineclubistas eram cada vez mais regulares e organizadas, necessitando de uma articulação no nível nacional e de uma representatividade em âmbito internacional que consolidasse a prática no país. Em maio de 1962, foi fundado o Conselho Nacional de Cineclube (CNC).

Esse órgão nasce com o objetivo de defender interesses dos cineclubes junto aos órgãos de direitos público e privado do país, além de representar o cineclubismo brasileiro junto à Federação Internacional dos Cineclubes em sua seção Latina e também junto ao setor da Organização das Nações Unidas para a Educação e a cultura (UNESCO), além de outras instituições internacionais que, direta ou indiretamente, estivessem ligadas ao cinema. O CNC também seria o responsável por oferecer condições básicas para o funcionamento dos cineclubes filiados, incentivar a criação de novos cineclubes, federações ou entidades equivalentes, além de promover a pesquisa e restauração de filmes, bem como a produção e difusão de filmes e, consequentemente, a formação profissional básica dos membros. Outro objetivo do CNC seria o de organizar, anualmente, a Jornada Nacional de Cineclubes, que teriam o intuito de avaliar as atividades cineclubistas e apontar as diretrizes do movimento, além de estimular a organização de entidades federativas.

As Jornadas Nacionais de Cineclubes tornaram-se os eventos mais importantes para o movimento cineclubista no Brasil[58]. A I Jornada foi realizada em 1959, na cidade de São Paulo, e foi o marco inicial desses eventos. Na III Jornada, realizada em 1962, na cidade de Porto Alegre, foi fundado o Conselho Nacional de Cineclubes, que organizaria as jornadas e daria apoio às entidades federativas. A IV Jornada, em 1963, na cidade do Rio de Janeiro, foi marcada por disputas pela hegemonia dentro das Federações, particularmente entre cineclubes sob influência da Igreja Católica e os demais, como veremos adiante.

Dessa forma, era natural que o movimento cineclubista quebrasse as barreiras

[58] Como veremos adiante, a Igreja Católica Apostólica Romana também teria papel importante.

do engajamento estético e começasse a se preocupar com as questões sociais e políticas. Essa ruptura deveu-se ao cenário extremista que se vivia no Brasil na metade da década de 1960, em que o cineclubismo ganhou contornos de engajamento político. A rede de cineclubes articulada em torno do Conselho Nacional possibilitaria ao movimento certa comunicação. As Federações, o CNC e alguns cineclubes publicavam boletins propagando seus interesses e projetos culturais e políticos. Sua atuação, no decorrer dos anos 1960 e 1970, foi importante, inclusive, por manter diálogo com diferentes instituições do meio cinematográfico e por reunir diversos modelos de cineclubes em associações de bairros, igrejas, escolas, sindicados, universidades (SALES, 2015).

> Deve-se, contudo, observar que em alguns anos houve interrupção e/ou postergação das Jornadas, caso típico de 1974, que aconteceu seis anos após um longo silêncio do CNC. Essa Jornada teve o tom de resistência ao regime ditatorial que se vivia naquele momento. (JUNIOR, 2015, p. 105).

De fato, a VIII Jornada de Cineclubes, em 1974, em Curitiba, retomaria as atividades cineclubistas que estavam suspensas desde 1968. Vale lembrar que o regime civil-militar, de 1964 a 1985, instaurado no Brasil em um momento de expansão das práticas de cineclubes, desarticularia as atividades cineclubistas[59]. Na VIII Jornada, foi lançada a “Carta de Curitiba”, documento “que definiu as ações dos cineclubes até a volta da democracia” (SALES, 2015, p. 9). A prática cineclubista adentrava, também, o universo dos sindicatos e associações, com cineclubes politicamente engajados em um contexto de formação de novos sujeitos coletivos, em um período marcado por autoritarismo (SALES, 2015).

Como foco principal das ações, estabeleceu-se a luta contra a censura e a defesa do cinema brasileiro, com cineclubistas retomando seu papel de cinéfilos. Na carta de princípios, lançada na Jornada, lê-se:

> O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação e de formação de público, atuando como preocupação cultural, o cineclube supera os limites comerciais do

[59] Adiante, voltarei ao tema, destacando cineclubes como espaços de resistência no período.

> exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo este fato básico, a 8º Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema. (SALES, 2015, p. 9). Grifo meu

A trajetória do cineclubismo brasileiro sofreu várias interrupções, além da referida, acima.

> Outra interrupção, não menos longa, mas por motivação das lutas internas do movimento, aconteceria entre os anos de 1989 a 2003, um longo intervalo de 14 anos. A XXIII Jornada, de 1989, ocorreu na cidade de Vitória, no Espírito Santo, em meio a uma das mais graves crises do cineclubismo brasileiro. Parecia o prenúncio do fim, um encontro esvaziado e sem representatividade. (COSTA JUNIOR, 2015, p. 105)

Assim, em meio a avanços e recuos, o cineclubismo evoluiu no país e tornou-se um espaço alternativo em que era possível ter acesso a filmes que circulavam fora do circuito comercial, como também a debates aprofundados sobre a linguagem cinematográfica. Tais debates levavam a uma formação de cinéfilos, críticos e cineastas. A X Jornada, por exemplo, notabilizou-se pela criação da Dinafilmes - Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes.

Ao todo, foram 29 edições das Jornadas de Cineclubes (Quadro1), que ocorreram entre os anos de 1959 a 2013 (COSTA JUNIOR, 2015), sendo que em 2003, de 21 a 23 de novembro, deu-se a retomada das Jornadas, realizando-se a XXIV, em Brasília, com a proposta de reorganização e rearticulação do movimento cineclubista brasileiro. A seguir, o Quadro 1 sintetiza elementos dessas jornadas.

Quadro 1 - Jornadas Nacionais de Cineclubes (continua).

JORNADA	LOCAL E DATA	CONTEÚDOS/PROPOSIÇÕES
I Jornada Nacional de Cineclubes	São Paulo-SP, 1959	Deu início às reuniões entre os entes federativos responsáveis pelas práticas cineclubistas em seus respectivos estados.
III Jornada Nacional de Cineclubes	Porto Alegre-RS, 1962	Criação do CNC (Conselho Nacional de Cineclubes), que viria a aglutinar as Federações estaduais.
IV Jornada Nacional de Cineclubes	Rio de Janeiro-RJ, 1963	Disputa interna entre os cineclubes sob influência da Igreja Católica e os congêneres fora dessa esfera.

Quadro 1 - Jornadas Nacionais de Cineclubes (fim).

JORNADA	LOCAL E DATA	CONTEÚDOS/PROPOSIÇÕES
VIII Jornada Nacional de Cineclubes	Curitiba-PR, 1974	Retomada das atividades cineclubistas após o hiato de 1968. Manifesto em defesa do cinema nacional. Cineclubistas retomaram seu papel de cinéfilos.
X Jornada Nacional de Cineclubes	Juiz de Fora-MG, 1976	Criação da Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes).
XXIII Jornada Nacional de Cineclubes	Vitória-ES, 1989	Esvaziamento e falta de representatividade. Demonstrou a queda da atividade cineclubista no país.
XXIV Jornada Nacional de Cineclubes	Brasilia-DF, 2003	Proposta de reorganização e rearticulação do movimento cineclubista brasileiro. Lançamento da *Revista Cineclube Brasil.*

Fonte: elaborado pelo autor desta dissertação com base em Costa Junior (2015).

4.2.2 Igreja Católica e cineclubismo no Brasil

O intenso crescimento do cinema ao redor do mundo despertou o interesse e engajamento da Igreja Católica em relação à sua propagação. O Papa Pio XI expôs as preocupações do Pontificado com a expansão do cinema por meio da Encíclica *Vigilanti Cura*[60]. Essa carta começava exaltando a “Legião da Decência” e a iniciativa do Clero norte-americano, e alertava contra possíveis abusos das representações cinematográficas.

Na *Vigilanti Cura*, procurava-se abranger todos os segmentos da obra fílmica: produção, distribuição e exibição. Para cada um, tinha-se uma orientação reservada. Destacavam-se em particular dois pontos: a exortação do público cristão a contribuir com a classificação dos “bons filmes”, e a restrição a filmes considerados ofensivos à moral cristã, além de sugerir a organização de salas de cinemas nas paróquias e nas associações católicas, de maneira a garantir a essas salas filmes selecionados.

Em 1953, a Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) autorizou a criação do Centro Nacional de Orientação Cinematográfica (CNOC), sob direção do Padre Guido Logger. Esse órgão teria o objetivo de desenvolver a formação de

[60] IGREJA CATÓLICA. Pio XI (1922 – 1939) Carta Encíclica *Vigilanti* Cura do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos veneráveis irmãos Arcebispos, Bispos e demais ordinários dos Estados Unidos da América, sobre o cinema. Roma: Vaticano, 1936. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p- xi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html. Acesso em 24 de março de2018

cinéfilos, sob a orientação dos valores cristãos. Posteriormente, essa entidade veio a ser substituída pela Central Católica de Cinema (CCC), para fins de organizar e fazer a classificação moral dos filmes.

> A atuação da Central não foi tão ligada à organização de cineclubes, mas sim ao direcionamento estratégico de suas atividades, dos filmes a serem apresentados e principalmente, de produção de massa crítica para debates. A articulação nacional passava em parte pela Central, elo de ligação internacional dos católicos brasileiros. (PAES, 2010, p. 55).

Dessa forma, esse período caracterizou-se pela multiplicação dos cineclubes pelo Brasil. Em Belo Horizonte, foi fundado o Cineclube da Ação Católica (CCAC). Em Porto Alegre, fundou-se o cineclube *Pro Deo*, exclusivo para católicos (as), e que possuía, inclusive, padroeira oficial: a Imaculada Conceição, sendo dirigido por Humberto Didonet, um militante do cineclubismo católico. Havia um nítido projeto na criação desses cineclubes.

> A preocupação específica de educar as plateias jovens era uma diretriz da igreja, que para isso formava professores e dirigentes cineclubistas. Os cursos ensinavam a fazer fichas filmográficas, assegurando aos educadores uma utilização racional e eficiente dos filmes disponíveis. Estas fichas, na metade da década de sessenta, não eram nenhuma novidade. Como desdobramento das atividades do Cineclube Pro Deo, Didonet passou a publicar em 1958 o Guia Cultural de Filmes, que chegou a seis edições, a última em 1965, como complemento ao Catálogo Geral das Cotações Morais, editado pela Divisão Arquidiocesana de Cinema. (LUNARDELLI, 2000, p. 108)

Em 1958, na cidade de São Paulo, foi fundado o cineclube do Centro Dom Vital. Estavam à frente de sua criação Rudá de Andrade e Carlos Vieira. A iniciativa desse cineclube foi o resultado da ação de diversas instituições: a Cinemateca Brasileira, por meio da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Orientação Moral dos Espetáculos (OME).

> O cineclube Dom Vital promovia debates de filmes em cartaz em geral nos cinemas do Centro ou nas sessões da Cinemateca, no MAM (situado próxima ao Centro Dom Vital, na Rua Sete de Abril);

> promovia também palestras, conferências e cursos, e eventuais exibições. Boletins do Cine- clube apontam que a simples exibição de filmes não era a finalidade, pois nesse caso seria apenas mais um centro de diversões. (LUNARDELLI, 2000, p. 108)

A estrutura do cineclube Dom Vital não se diferenciava dos chamados "cineclubes leigos" (não vinculados à Igreja Católica). Havia os debates, que costumavam acontecer uma vez por semana, em que, geralmente, alguém da direção do cineclube ficava incumbido (a) de fazer a abertura das sessões com uma pequena palestra, partindo de uma análise fílmica bastante aprofundada, que resultaria em uma resenha a ser publicada nos jornais locais. Ressalta-se que o objetivo primordial desses debates era estudar não apenas os elementos estéticos do filme, mas a relação entre essa estética e a moralidade defendida por cristãos(ãs) católicos(as).

Pode-se afirmar que esse cineclube foi, em certa medida, um espaço onde muitos futuros críticos e cineastas foram forjados, em que pese o relato de Rudá de Andrade[61] sobre cursos, ali ministrados, dizendo que a fundação de cineclubes por católicos se apoiava em cursos de base, geralmente fracos e insuficientes para formar dirigentes. Mas era uma rede que estimulava o desenvolvimento de centros com o encorajamento e o apoio de organismos religiosos locais. Com o objetivo de "formar o espectador", os cineclubes e as outras instituições católicas se valiam de cursos cada vez mais estendidos e editavam brochuras como "Curso de Cinema" e "Guia Cultural dos Filmes" ou "Elementos de Cinestética". O objetivo consistia em estimular participantes a serem mais que meros 'bons' espectadores, pretendendo que, até o final do curso, elas pudessem realizar uma obra cinematográfica.

Cabe destacar a importância da criação do movimento Cinema e Educação (Cineduc), entidade auto-declarada sem fins lucrativos e de utilidade pública por lei municipal do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1984. Fundada em 1970, seu objetivo é estreitar a relação entre cinema e educação. Seu modelo lembrava a concepção de um cineclube. O artigo primeiro do seu estatuto diz[62]:

---

[61] Ver: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/01/ao-dos-cineclubes-e-das-cinematecas-na.html>. Acesso em 25/11/18

[62] Disponível em: <https://www.cineduc.org.br/missao.html>.

> Art. 1º - Cineduc – CINEMA E EDUCAÇÃO, resultante de uma experiência da central católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, é uma entidade provida de personalidade jurídica, de duração ilimitada, de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, com sede e foro no Município do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro.

O Cineduc não era um cineclube nos moldes clássicos, mas possuía prática semelhante, o que lhe dava tal status. A CNBB abraçou a ideia em 1970, utilizando a metodologia que consistia em exibir fotografias de cenas, ouvir a trilha sonora e, em seguida, os membros envolvidos, especialmente crianças, produziriam um filme. Havia aulas quinzenais, sendo que os dois primeiros anos eram dedicados ao estudo da linguagem cinematográfica, e o último, à produção do filme a partir do roteiro produzido pelas crianças.

O Cineduc procurava exibir filmes consagrados e clássicos da arte cinematográfica. Os filmes em bitola de 35 mm eram apresentados em salas comerciais e os de 16 mm em cineclubes conveniados, caso do Cineclube Glauber Rocha, que se localizava na Igreja São Francisco Xavier, em um espaço cedido pelo pároco Monsenhor Vital. Esse cineclube foi um dos recintos onde o Cineduc desenvolveu suas atividades, geralmente aos sábados. Ideologicamente atrelado à Igreja Católica e atuando sob forte orientação da doutrina cristã, o Cineduc desempenhou um papel de formador de cinéfilos (as), fossem do apostolado católico, fossem leigos(as). Nas páginas de seu Boletim, sucedeu-se uma sequência de críticas a filmes brasileiros junto com análises da sociedade, em particular, no campo da educação. Assim, fomentou, além de cinéfilos(as), futuros ativistas e críticos de cinema e, ao contrário de outras entidades cineclubísticas, não encerrou suas atividades precocemente, superando um fenômeno comum aos clubes de cinema e cineclubes da época – a curta existência e a descontinuidade das ações.

Não somente a longevidade foi marca do Cineduc, mas também o foi a sua produtividade. Entre os anos de 1972 a 1977, foram realizados 82 filmes por seus alunos. A partir dos anos 1980 (até os dias atuais), patrocínios possibilitaram estender o trabalho às escolas públicas. O filme Super-8 desapareceu. A solução foi usar películas de 35 mm para as crianças produzirem filmes. A experiência do Cineduc foi levada a outros estados brasileiros e a vários países da América Latina através do

OCIC-AL (Organização Católica de Cinema da América Latina).[63]

Na trajetória da prática cineclubista no Brasil, não se pode ignorar o papel da Igreja Católica, nem os atritos entre esta e o movimento cineclubista laico. Assim, no final dos anos 1950, começaram a se intensificar disputas internas no movimento cineclubista que tinham como principais partícipes católicos (as) e comunistas, quanto ao monopólio ideológico do movimento. A capacidade de organização e articulação da Igreja Católica era maior que a de qualquer outra instituição cineclubista, o que ficaria evidente a partir das lutas pela hegemonia nas Federações Regionais de Cineclubes e também nas edições da Jornada Nacional de Cineclubistas, promovidas por essas entidades.

Foi com a fundação de um cineclube ligado à Igreja Católica, o Cineclube de Belo Horizonte (CCBH), a partir do final da década de 1950, formado por estudantes ligados (as) ao movimento estudantil católico, que se aprofundou o confronto entre cineclubistas sob influência da Igreja Católica e ateus, comunistas, fascistas e centristas. O CCBH nasceu com o nome de Cine-Clube Ação Católica (CCAC) e teve, a princípio, o apoio e entusiasmo do Frei franciscano Francisco de Araújo. Mas foi sob a proteção da Ação Social Arquidiocesana (ASA) que esse cineclube conseguiu consolidar-se, passando a denominar-se Cineclube do Departamento da ASA. Somente depois é que ganhou o nome definitivo de Cineclube de Belo Horizonte (CCBH). Suas primeiras sessões aconteceram no Salão Paroquial da Igreja São José e foi somente a partir de 1960 que o CCBH passou a conduzir as atividades em outro espaço, quando ficou responsável pela programação do Cinema do Colégio Arnaldo, convertido em sala comercial.

O CCBH também teve seu órgão de divulgação, nesse caso a Revista de Cultura Cinematográfica, editada sob os cuidados da União de Propagandistas Católicos (UPC), fundada em 1957, onde foram publicados, até 1963, artigos de críticos nacionais e estrangeiros. Ainda que estivesse sob a orientação da doutrina católica, o CCBH apresentava uma programação cada vez mais próxima do CEC-MG. Títulos tais como *La Dolce Vita*, de Fellini; Hiroshima, *Mon Amour*; de Alain Resnais; além dos brasileiros Moral em Concordata, Rio 40 Graus, Sinhá Moça, Estranho

[63] Ver mais informações em: https://www.cineduc.org.br/. Acesso em 25/11/18

Encontro e Ravina pareciam apontar também para uma preocupação com o estudo da linguagem cinematográfica. O CCBH encerrou suas atividades em janeiro de 1961, contudo, isso não significou o fim do cineclubismo católico.

Em julho de 1960, foi fundada a Federação de Cineclubes de Minas (FCCMG), com a adesão de mais de vinte cineclubes mineiros, em sua maioria católicos, e uma ausência que chamava a atenção: o CEC não era filiado ao FCCMG e o motivo já era a discordância com o dirigismo da doutrina católica. Havia, desde a criação do CCBH, uma clara cisão entre alguns componentes do CEC e do cineclubismo católico. E, nas Jornadas Nacionais de Cineclubes, o enfrentamento entre este e os demais radicalizava-se. O que parecia ser uma briga paroquial ganhava contornos de confronto nacional. A Igreja Católica tinha ligação com mais de uma dezena de cineclubes em território nacional e, em particular no Estado de Minas Gerais, predominavam as entidades sob essa orientação. Tal predomínio dava à Igreja Católica um poder de voto decisivo nas reuniões das Jornadas Nacionais, o que incomodava os demais grupos cineclubistas.

Até meados dos anos de 1960, o cineclubismo ampliava a sua área de abrangência: escolas, universidades, paróquias, algumas salas de cinemas foram locais de atuação dos cineclubistas. As Jornadas caracterizavam-se como momento oportuno para a reflexão e ampliação do movimento cineclubista e este, por sua vez, ganhava força e influência. Contudo, essa ascensão sofreria um retrocesso, como referido, com o regime civil-militar instaurado em 1964, o que terminou impondo uma nova situação para cineclubistas.

4.2.3 Cineclube como espaço de resistência política

A prática cineclubista foi um nascedouro de importantes movimentos estéticos e políticos no país. Dentre os mais relevantes, cabe destacar o Cinema Novo. Movimento politico-intelectual crítico e reativo à problemática racial e classista no Brasil, e à própria produção cinematográfica vigente, nos anos 1960 e 1970. Influenciado por movimentos cinematográficos como o neorrealismo italiano e a

Novelle Vague francesa, foi liderado por Glauber Rocha, que propunha romper com as antigas fórmulas, particularmente com a chanchada, que predominou no país entre os anos 1930 e1960. A compreensão do fenômeno social, em perspectiva sociológica, do Cinema Novo, requer que se considere sua constituição como movimento, grupo e referência geracional, em interrelações, considerando aspectos estéticos e culturais, embates da própria arena cinematográfica, além de elementos da conjuntura política e social (LEME, 2013)[64].

De fato, participantes do movimento cinemanovista[65] foram cineclubistas, sendo que, ao assistirem às obras fílmicas, em geral vindas da Europa, tomavam posição em relação ao cinema produzido no país.

> No que concerne ao Cinema Novo, os cineclubes foram uma importantíssima estrutura de sociabilidade para aqueles que participaram do movimento, pois cumpriram, entre outras, a função de circuito exibidor paralelo e alternativo, formador de um público específico. Eram o lugar onde se projetavam obras fundamentais da história do cinema mundial, importantes para a formação teórico-prática dos cinemanovistas. Nos cineclubes se davam discussões teóricas e políticas. Eram um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades ou cursos de cinemaregulares. (SIMONARD, 2016, p. 70)

Cinema Novo e cineclubismo tiveram uma forte ligação. Os principais cineastas[66] desse movimento frequentaram algum cineclube, inicialmente com o intuito de conhecer obras clássicas do cinema, de cineastas como David Llewelyn Wark

[64]Sobre Cinema Novo e alegoria do subdesenvolvimento, ver Xavier (2013, [n/p]), quando reflete sobre a alegoria e as relações entre estética e política e se refere ao final dos anos de 1960 como "[...] um momento de forte transição – política, cultural, estética – em que o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB, de forma conjunta e em constante interação, definiram uma época e mantiveram um debate de rara densidade".

[65]Movimento que se caracterizava pela defesa do cinema independente em oposição ao esquema industrial de produção desenvolvida pelos estúdios paulistas no início da década de 1950. A busca por cinema dito mais "popular", que falasse sobre peculiaridades do país, norteava a direção desse movimento com fortes tonalidades marxistas. Dois motivos, diretamente relacionados, foram indispensáveis para os cinemanovistas na defesa da produção independente: 1) independência ideológica; e 2) independência financeira. Para cineastas, dificilmente uma produtora preocupada com a bilheteria do filme poderia abster-se de intervir na produção cinematográfica. (SOUZA, 2003, p.138).

[66] Cineastas que se destacaram no Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos ("Vidas Secas'), Cacá Diegues ("Bye Bye Brasil"), Joaquim Pedro de Andrade ("Macunaíma"), Leon Hirszman ("A Falecida"), Paulo César Saraceni ("O Desafio"), Ruy Guerra ("Os Fuzis"), dentre outros.

Griffith, Charles Chaplin, Serguei Mikhailovitch Eisenstein, ou mesmo aprofundar-se em escolas estéticas com os filmes do Neorrealismo italiano[67] que tiveram marcante influência sobre os cinemanovistas, além do primeiro contato com as obras do cinema brasileiro. Além disso, noutro momento, os cineclubes passaram a ser um espaço de exibição das obras dos próprios integrantes do Cinema Novo.

Como não havia escola de cinema, no país, os cineclubes oportunizaram que futuros cineastas tivessem contato com a sofisticada linguagem cinematográfica, fosse por meio da leitura das críticas publicadas nos periódicos dos próprios cineclubes ou nas resenhas veiculadas nos jornais e revistas especializadas da época. Essas leituras favoreceram a formulação da crítica ao cinema hollywoodiano e brasileiro daquele momento, além de estimular a proposição de novas concepções para o cinema nacional, fugindo do padrão dominante nas salas de exibição, comerciais. Obras assistidas nesses cineclubes serviram de parâmetro a cinemanovistas, ao se contraporem ao cinema de *Hollywood* e procurarem dialogar com a realidade brasileira.

Mesmo após o golpe de 1964, a produção dos cinemanovistas permaneceu ativa, embora tenha existido um distanciamento gradual com seu público alvo, as classes subalternas. Mas, em 1969, a repressão passou a atuar de forma mais sistemática e violenta em todos as linguagens culturais, embora o cinema, em certa medida, tenha merecido um tratamento diferenciado, apesar de que, em um primeiro instante, durante a instauração do AI-5[68], ele tenha sofrido as mesmas adversidades de outras artes, que foram reprimidas. A sociedade civil procurava reagir dentro de suas possibilidades. Naquele momento de nossa história, aumentava drasticamente o número de presos (as) políticos (as), o desaparecimento de militantes políticos (as), e

[67] Movimento cinematográfico que surge no pós-segunda guerra mundial e que se apresenta como um novo humanismo, problematizando a exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, em meio às misérias resultantes da guerra. Um ser humano, portanto, dentro da história e, também, projetado no mundo, à procura de novas dimensões do conhecimento da existência. Sua linguagem caracterizava-se pela utilização de parcos recursos, simples, fora dos estúdios, sem atores (ou com elenco amador), tendo como tema a vida de pessoas comuns, em mensagem de cunho humanista e dignificante (AUGUSTO, 2008).

[68] O Ato Institucional Número Cinco (AI-5) foi um decreto emitido pelo presidente militar Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, que resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura por parte do Estado.

rugia mais alto a censura, que tentava silenciar qualquer forma de oposição ao regime imposto.

O cineclubismo no Brasil, apesar do Golpe de 64, continuou a expandir-se, especialmente com a realização das jornadas. Em 1965, por exemplo, aconteceu a V Jornada Nacional de Cineclubes, promovida pelo Clube de Cinema da Bahia e pelo Conselho Nacional de Cineclubes. Nesse momento, mais de sessenta delegados, representando treze estados e cinco Federações estaduais, se encontraram em Salvador. Mas, em 1969, após a publicação do Ato Institucional nº 5, houve um gradual esvaziamento do movimento organizado a partir do CNC.

Assim, na década de 1970, nas edições dos jornais, não se encontram mais notícias sobre as ações do Conselho Nacional de Cineclubes. Contudo, isso não significou que o cineclubismo tenha desaparecido. Alguns cineclubes continuavam divulgando suas atividades, a exemplo de: Cineclube do Teatro da Maison de France/Cineclube da Aliança Francesa, Cineclube Tirol (RN), Cineclube da UFF (RJ), Clube de Cinema de Marília (SP), Cinemateca de Santos (SP), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), Cine Club da ASA (São Clemente), Associação Schölem Aleichem (RJ) e muitos outros.

O que deixava de existir, naquele momento, era uma entidade de organização de caráter nacional do cineclubismo, e as federações regionais, por sua vez, também ficaram isoladas. A atividade cineclubista não parou, mas aconteceu uma redução em suas programações, além do fato de que no período de 1969 a 1971 diminuiu vertiginosamente a abertura de novos cineclubes e muitos fecharam as portas.

A criação do cineclube Glauber Rocha, na cidade do Rio de Janeiro, em 1971, tendo à frente um grupo de jovens ligados ao proscrito Partido Comunista do Brasil, foi um importante passo para a reestruturação do cineclubismo, naquela metrópole, como movimento articulado. Armando Marques Sampaio, pertencente ao PCB, convidou Marco Aurélio Marcondes, que estava à frente do Cineclube Glauber Rocha, para assumir a direção da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (FCC-RJ); uma das primeiras atitudes a serem tomadas naquele momento era reaver os documentos da Federação que haviam sido tomados por censores.

Dessa atitude, emergiu outra característica que diferenciou a atuação dos novos

cineclubes em relação aos anteriores: foi a postura política dessa nova geração, que, mesmo sob um regime de exceção, resolveu debater os temas que afligiam a sociedade por meio dos filmes ali exibidos, continuando esses debates nos bares que frequentavam ou nas praias em que se reuniam. Apesar da universalidade do cinema, havia um desejo de entender dilemas e problemas específicos vivenciados pela sociedade brasileira:

> Assistindo a filmes de diferentes países, íamos percebendo que mesmo vendo mundos tão distantes do nosso, o cinema nos propiciava estabelecer pontes, descobrir no “estranho”, no não familiar, um mundo que era nosso também, em que nos reconhecíamos, em que nos estranhávamos. Começávamos a compreender que as situações ou personagens não precisavam ter uma referência direta com a nossa vida, pois o que podíamos trocar, dialogar com os filmes, eram nossos sentimentos. Descobríamos nossa singularidade na mediação com os outros, quer fossem os amigos, o público e/ou personagens e situações. (CLAIR, 2008, p. 112). Aspas no original

Esse diálogo possível com os cinemas estrangeiros aprofundou o sentimento de estranheza de cineclubistas com sua realidade imediata. Estranheza essa, que se tornou mais presente ao se constatar que os cineclubes, até então, exibiam filmes sobre outras realidades nacionais: os clássicos das filmografias alemã, francesa, italiana e até mesmo norte-americana. Contudo, havia poucas produções nacionais.

Superado o momento inicial de recuo que aconteceu no movimento cineclubista, devido à desarticulação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), especialmente após ser outorgado o AI–5, verifica-se, a partir de 1971, o surgimento de cineclubes, além dos muitos tradicionais que não cessaram suas atividades, e que, inclusive, voltaram a intensificar sua programação.

Na Região Nordeste do país, naquele momento, estavam em atividade o cineclube do Ceará (CE), o cineclube do Sergipe, o cineclube Tirol (RN), o cineclube de Campina Grande (PB). Na Região Norte, o cineclube do Pará (PA). A Jornada nordestina foi de fundamental importância para a retomada do movimento cineclubista nessa região. De fato, as jornadas de cinema que aconteceram na Região Nordeste reacenderam a ideia de se promover a retomada da Jornada Nacional de Cineclubes, após a última de que se tinha notícia: a conturbada VII Jornada Nacional, que

aconteceu em 1968, na capital federal, Brasília.

Foi em 1973, durante o tradicional encontro para a entrega do prêmio “Curumim”, promovido pelo Cineclube de Marília (São Paulo), um dos mais antigos e em atividade, fundado em 1952, que anualmente premiava o melhor filme brasileiro, que se planejou a realização da VIII Jornada Nacional de Cineclubes. No entanto, a resolução que marcou essa Jornada diz respeito à decisão de apoiar, incondicionalmente, a produção cinematográfica nacional. Caberia aos cineclubes a defesa do cinema nacional. Nesse sentido, foi concebida a referida “Carta de Curitiba”, que exorta a defesa do cinema brasileiro a partir do aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional.

Contudo, a questão da distribuição acrescentou um novo elemento ao cineclubismo: um maior diálogo de cineclubistas com a realidade brasileira e com a situação social e política vigente. Isso em um momento de nítido recrudescimento de um regime político hostil a qualquer aventura democrática, que, sem muitas sutilezas, procurava através da censura evitar que o cotidiano de homens e mulheres brasileiros(as) fosse debatido.

Em 1975, aconteceu a IX Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Campinas (SP). Esta pode ser considerada como um momento de transição entre as propostas elaboradas na VIII e a sua concretização na X Jornada Nacional, com a efetiva criação da Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme).

Quando iniciou suas atividades em abril de 1976, a Dinafilme contava apenas com um convênio com a Cinemateca de São Paulo e o apoio e incentivo de Paulo Emílio Salles Gomes. No final daquele ano, a Dinafilme, apenas na cidade de São Paulo, já formara um acervo inicial de 250 filmes, alguns doados pela Cinemateca Nacional, a partir da intervenção de Paulo Emílio, além da aquisição de curtas-metragens exibidos na Jornada de Salvador, e vinte longas-metragens também adquiridos na mesma Jornada. Contudo, a Dinafilme não iniciou suas atividades de forma acanhada, pois, em termos de entidades ligadas a ela, podem-se contabilizar, em seus primórdios, mais de vinte cineclubes, somente em São Paulo.

Havia, naquele contexto, uma política das Federações de Cineclubes voltada para a interiorização do cineclubismo. Apesar dessa ação, a Federação Paulista de

Cineclubes, entidade à qual vinculava-se a Dinafilme, continuou atuando em nichos importantes para a expansão do movimento cineclubista tais como: igrejas, escolas, associações de bairros, comunidades e entidades de classe, além dos sindicatos, a exemplo do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, e em universidades e fundações, como a USP, a Fundação Getúlio Vargas, a PUC e a Unicamp.

Em um segundo momento, a Dinafilme mobilizou-se no sentido de consolidar sua expansão para além das fronteiras paulistanas, estimulando a criação de centros de redistribuição de filmes para cineclubes em praticamente todo o Brasil: Amazonas, Amapá e Maranhão; Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Pará; Paraná e Federação de Minas Gerais, em particular, Belo Horizonte; Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro; além das cidades de Vitória, Campina Grande e Salvador. O objetivo inicial da Dinafilme era de, junto às Federações de Cineclubes, organizar o acervo disponível e o acesso, para cineclubes, a filmes nacionais de curta ou longa-metragem, facilitando assim o aluguel ou compra, pois a aquisição dos mesmos nas distribuidoras comerciais era inviável a entidades cineclubistas e congêneres, deixando-os, em sua maioria, com dívidas que se acumulavam e findavam levando-os à falência.

Em 1974, a Dinafilme começou a distribuir aos cineclubes o primeiro filme que utilizou o sistema de distribuição paralela - Passe Livre, de Oswaldo Caldeira. A aceitação e repercussão dessa iniciativa foram tão positivas que outras produções seguiram o mesmo caminho. O filme de Caldeira não representou apenas o rompimento do cerco imposto pelas distribuidoras; foi o momento em que cineclubistas começaram a debater as contradições vigentes na sociedade brasileira, silenciadas pela censura. A finalidade era a de promover debates e chamar a atenção para os problemas sociais, econômicos e políticos daquele momento. Alguns cineclubes, que tinham maior dificuldade financeira, acrescentavam também outro elemento àquelas sessões: a possiblidade de que os filmes nacionais fossem atraentes ao público, possibilitando, também, o ajuste contábil, quase sempre deficitário. O documentário Jari, de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer, foi concebido e realizado visando, especificadamente, ao circuito alternativo, e, um ano após seu lançamento, já havia

entre 15 e 20 cópias dele circulando, intermediadas pela Dinafilme. A exibição clandestina de filmes nacionais nos cineclubes mostrou-se uma forma eficaz de romper com a imposição de um noticiário tendencioso que veiculava a imagem de um Brasil grande e sem conflitos.

Os cineclubes procuravam mostrar o Brasil que a TV não apresentava[69]. O filme nacional era, nesse sentido, um elemento fundamental para a desconstrução do Brasil ficcional criado tanto pelo telejornalismo como pela telenovela. A estratégia de exibir filmes nacionais mostrou-se correta para os fins desejados por cineclubistas. Os cineclubes passaram a atuar como catalisadores de alguns debates que ainda não podiam ser feitos mais abertamente. Ao mostrar o Brasil sem a maquiagem e os filtros ideológicos do regime ditatorial, os cineclubes começaram a avançar sobre a tão desejada abertura democrática, mas haveria recuos e desgastes, próprios desses tipos de intervenção. Em 1977, a Federação Paulista de Cineclubes, em seu boletim Cine-Debate, alertava para a situação, que era considerada delicada, no momento político, e fazia algumas recomendações a integrantes do movimento cineclubista.

4.2.4 Cineclubismo, abertura política e retorno à democracia

4.2.4.1 Dos anos 1980 a 2000

Os anos 1980 são marcados por um declínio da prática cineclubista, tendo início uma desarticulação advinda de desentendimento entre setores que compunham o movimento. Havia uma disputa entre cineclubes que utilizavam o formato 16 mm, nas sessões de filmes, e aqueles que aderiam ao formato 35 mm, considerado mais moderno. Esses últimos eram chamados de “burgueses” e eram rechaçados pelos contrários, fato que fez muitos cineclubes se afastarem do CNC, que era comandado por apoiadores (as) do formato 16 mm. Soma-se a isso o fato de o país estar passando

[69] Vale lembrar a importância estratégica das telecomunicações na ditadura civil-militar no Brasil, quando houve constante e crescente preocupação do governo e do empresariado com o setor, refletindo-se tal interesse na própria legislação, no período de 1962 e 1972. O setor de telecomunicações engloba todos os meios de comunicação: rádio e televisão a telefones sem fios e satélites de transmissão e a preocupação com ele tornou-se maior pós-64, principalmente voltada à televisão (MEIRELES, 2012).

por uma profunda crise econômica com inflação crescente, aumento nos custos de frete e uma sensível diminuição das atividades culturais das instituições federais, como a Embrafilme, o que prejudicou o funcionamento dos cineclubes menos organizados.

Como vimos, no Quadro I, em 1989, foi realizada a melancólica XXIII Jornada de Cineclubes, em Vitória-ES, elegendo uma diretoria que mal chegaria a assumir seu posto, pois não teve forças para articular os cineclubes. Após um hiato de quatorze anos, foi organizada uma Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista, em Brasília, que revelaria a existência de um grande número de cineclubes funcionando nas principais cidades do país, especialmente nas capitais. Foi criada, então, uma Comissão de Reorganização dos Cineclubes com os seguintes objetivos: 1) organização de uma Pré-Jornada, para preparar um congresso representativo, que pudesse reconstituir a entidade nacional dos cineclubes e reacender o movimento cineclubista; e 2) organizar uma nova Jornada de Cineclubes.

Dessa forma, a década de 2000 é marcada por uma tentativa de reorganização do movimento, conseguindo-se realizar mais algumas Jornadas Nacionais de Cineclubes que atraíram aqueles que estavam funcionando de forma isolada e sem apoio. Em 2008, o governo federal implementa o Cine Mais Cultura, criado em 2007, no âmbito da Política Nacional de Cultura, um programa de distribuição de *kits* de projeção cinematográfica para cineclubes, algo que alavanca e motiva a prática cineclubista no país (MACEDO, 2018).

Contudo, após o ano de 2010, há um novo momento de desarticulação no movimento cineclubista. Especialmente porque vários cineclubes não apoiavam a relação de subserviência existente entre o CNC e o Governo Federal. Após 2010, o movimento cineclubista brasileiro não conseguiu articular nenhuma jornada com base nos estatutos definidos (MACEDO, 2018).

4.2.4.2 No contexto do SNC e do PNC: anos 2000

Nos governos Lula (2003-2010), houve uma atenção manifesta em relação à cultura e às políticas culturais, inclusive com investimentos na reestruturação do Ministério da Cultura.

> A partir de 2003, vários estudos e análises sobre as diferentes áreas de atuação do Ministério foram produzidas e publicadas pelo Ipea por solicitação da Secretaria de Políticas Culturais (SPC). Também nesse momento foram retomados vários esforços no sentido de mapear e compreender o campo da economia da cultura[70]. (CALABRE, 2014, p. 146).

Nesse sentido, o Governo Federal assumiu o compromisso declarado de reconhecer e valorizar a diversidade cultural e regional, desenvolvendo as artes e as linguagens, e apoiando diretamente os projetos culturais de comunidades, grupos e artistas. O conceito de cultura adotado na gestão do ministro Gilberto Gil[71] foi baseado em três pilares: expressão simbólica, economia e cidadania. Com essa compreensão, as políticas culturais não se poderiam referir, apenas, às artes, mas às condições e formas de vida de toda a sociedade, as formas de participação, expressão e criatividade, com ênfase na diversidade cultural e no alcance desta.

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

Visando promover a universalização do acesso à produção e o consumo de bens e serviços culturais no Brasil, a partir de 2003, passou-se a discutir, de forma ampla, através de conferências de cultura nos níveis municipal, estadual e federal, o Plano Nacional de Cultura (PNC)[72]. Dentre as ações propostas, destacam-se: o

---

[70] Lia Calabre lembra que “os primeiros esforçosnesse sentido haviam sido envidados na gestão do economista e ministroda Cultura Celso Furtado, quando foram encomendados à Fundação JoãoPinheiro estudos sobre algo que era uma grande novidade: a economiada cultura” (CALABRE, 2014, p. 146).

[71] Gilberto Gil foi Ministro da Cultura do governo Lula, entre os anos de 2003 e 2008.

[72] O PNC é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, o Plano foi criado pela Lei n° 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Seu objetivo declarado é orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil. (http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/).

estímulo à criação artística; a democratização das condições de produção; o oferecimento de formação profissional; a preservação do patrimônio; bem como a difusão dos valores culturais.

Nessa direção, no ano de 2004, o Governo Federal estabeleceria o Sistema Nacional de Cultura (SNC)[73], tendo por objetivo descentralizar e organizar a gestão da cultura no país, integrando os governos federal, estaduais e municipais. O objetivo, em termos de gestão, é o de continuidade às políticas de cultura, independente da alternância governamental. O SNC pode ser entendido como um modelo de gestão criado para estimular e integrar as políticas públicas culturais implantadas pelos governos federal, estadual e municipal, com vistas a otimizar as ações de articulação, gestão e circulação de informação entre as entidades e a sociedade civil.

Ainda no governo do presidente Lula, foi lançado o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania, mais conhecido como Cultura Viva, com o objetivo de estimular e fortalecer uma rede de criação e de gestão cultural, a partir dos chamados "Pontos de Cultura"[74]. Tais Pontos são entendidos como iniciativas que envolvem comunidades em atividades de cultura, educação, cidadania e economia solidária, e estendem suas ações às mais diversas esferas culturais e linguagens artísticas, inclusive a audiovisual.

Em 2007, como referido, foi concebido o Programa Mais Cultura, como uma síntese do pensamento, das políticas e das ações culturais implementadas no governo Lula. Esse programa, também conhecido como "PAC Cultural", tem como finalidade declarada concretizar espaços que articulem agentes e ações e que propiciem o acesso e a manutenção criativa da diversidade cultural. Instituído pelo Decreto nº

[73] O SNC é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura, em regime de colaboração, de forma democrática e participativa entre os três entes federados (União, estados e municípios) e a sociedade civil, tendo por objetivo declarado promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (http://www.cultura.gov.br/sistema-nacional-de-cultura)

[74] Pontos de Cultura se definem como entidade cultural ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura, caracterizando-se como espaços de manifestações culturais dos grupos e localidades expressando-se por eles próprios. Nesse sentido, os Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Relacionam-se com as políticas culturais, como nódulos de uma trama se desenvolvendo como um programa que potencializa a gestão compartilhada articulada em rede. (NUNES, 2014)

6.226, destina-se a criar espaços para a produção e a democratização do acesso à cultura, reconhecendo a cultura como direito de todos(as) os(as) brasileiros(as) e como base econômica importante para o desenvolvimento do país.

> O PAC Cultural está organizado em torno de três diretrizes: garantir o acesso a bens culturais, oferecendo meios para a expressão simbólica, a promoção da auto-estima e a inclusão social; qualificar o ambiente social das cidades, com a ampliação da oferta de equipamentos e meios de acesso à produção e à expressão cultural; e gerar oportunidades de trabalho, emprego e renda. (IPEA, 2008, p. 132).

Passa a ser indispensável para o governo o investimento e o incentivo à cultura no país, visto que a grande maioria da população não tem estímulos à produção cultural e ao acesso a muitas formas de expressão cultural, pela própria realidade socioeconômica. Mas vale a ressalva de que o aumento da produção de bens culturais não implica disseminação de hábitos de consumo ou de práticas culturais. Em muitos casos significa que poucos consomem ou praticam mais e é nesse ponto que o governo declarava investir com esse programa. Assim, o Programa Mais Cultura promoveria o reconhecimento e a valorização das mais diversas expressões culturais. O Programa estrutura-se sobre três dimensões que se articulam, declarando buscar ampla participação da sociedade civil e dos poderes públicos: Cultura e Cidadania, Cultura e Cidades, Cultura e Economia. Na dimensão Cultura e Cidadania, o programa contemplaria o protagonismo cultural, as identidades e a diversidade; na dimensão Cultura e Cidades, voltar-se-ia para a qualificação do ambiente social, com criação de infraestrutura nos diversos territórios; e na dimensão Cultura e Economia, focaria nas questões de ocupação, renda, emprego e financiamento da cultura

Na vertente Cultura e Cidadania, foram desenvolvidos projetos, visando a ampliar e otimizar o acesso a bens considerados legítimos do ponto de vista cultural. Dentre tais projetos e ações, encontram-se: Pontos de Cultura, o Cine Mais Cultura, conteúdos para a TV pública, Espaços de Brincar, Pontos de Leitura, Agentes de Leitura e Vale Cultura. A vertente Cultura e Cidades, por sua vez, buscava qualificar o ambiente social das cidades, por meio de construção, reforma, modernização e

adaptação de espaços culturais; democratizar o acesso a equipamentos culturais e atrair, principalmente, as populações de áreas menos favorecidas. Essas ações seriam realizadas a partir dos Espaços Mais Cultura, Bibliotecas e Pontos de Memória. Por fim, a vertente Cultura e Economia pretendia, através de Microprojetos Mais Cultura, Microcrédito Cultural e da Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart), gerar oportunidades de emprego e renda para trabalhadores(as), micro, pequenas e médias empresas do mercado cultural brasileiro; incorporar progressivamente a parcela informal de trabalhadores(as) da cultura na economia formal; e disponibilizar acesso a créditos e veiculação de bens e serviços culturais.

Dentre as ações pautadas pelo governo, detenho-me na ação intitulada Cine Mais Cultura. Através de uma parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC)[75], o programa visaria a ampliar a utilização do audiovisual.

> O programa tem como foco pessoas jurídicas sem fins lucrativos – especialmente bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, associações de moradores, escolas e universidades públicas e prefeituras. Os editais favorecem, assim, o encontro e a integração do público brasileiro com o que é produzido em termos de cinema aqui no país, visando contribuir para a formação de plateias e para o fomento do pensamento crítico a partir de obras nacionais. O equipamento audiovisual fornecido para os contemplados pelo programa inclui telão, aparelho de DVD, projetor, mesa de som de 4 canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio. Além disso, centenas de filmes brasileiros da Programadora Brasil – entre curtas, médias e longas-metragens; documentários e animações – são fornecidos para os cineclubistas, possibilitando sessões semanais nos cineclubes contemplados. (BALDINI, 2013, p. 10)

Tais ações conjuntas ocorreram com o objetivo de maior integração sociocultural das regiões do país e do fortalecimento da difusão audiovisual, por meio de formação de cineclubes e exibidores não comerciais. Assim como o Programa Mais

[75] “A Sociedade Amigos da Cinemateca - SAC, entidade civil sem fins lucrativos, foi criada em 1962 com o objetivo de desenvolver ações de apoio à Cinemateca Brasileira. Desde então, sua atuação tem sido abrangente, direcionada para a difusão da cultura cinematográfica e audiovisual e para a viabilização de projetos para o desenvolvimento das atividades primordiais da Cinemateca. Nos últimos anos, com seu apoio decisivo na captação de recursos e gestão de programas e projetos, a Cinemateca Brasileira realizou diversas ações como mostras, cursos, debates, exposições, produção e edição de livros, e restauração de obras cinematográficas brasileiras.” Ver em <http://www.cinesac.org.br/sobre.html> Acesso em: 25/11/2018

Cultura, o foco maior do Cine Mais Cultura esteve fora dos grandes centros urbanos. O Programa funciona através de editais, sendo dotado de equipamento, programação e capacitação em gestão audiovisual.

4.3 Cineclubismo em Teresina, Piauí

4.3.1 Inícios: entre práticas de ver e de produzir cinema

O Movimento Cineclubista, no Estado do Piauí, tem presença em municípios diversos, em um processo de criação e recriação o qual, por si só, daria uma pesquisa para apreender esse movimento ao longo do tempo. Sem essa pretensão, o quadro apresenta, apenas, um conjunto de informações da cena atual de cineclubes, por ordem cronológica de surgimento, espalhados em outros municípios do estado, além de Teresina, incluindo o vizinho município de Timon-MA, pela sua imbricação no cotidiano de seus e de suas habitantes, com a cidade de Teresina, compondo os quinze municípios da Região Integrada de Desenvolvimento da Grande Teresina (RIDE), conforme IPEA (2000). É possível que existam outras expressões cineclubistas no Estado, porém apenas tive acesso às informações constantes no Quadro 2.

Como se vê, boa parte dos cineclubes tem origem na replicação da prática, a partir de frequentadores(as) de cineclubes. Também chama a atenção, essa replicação por docentes de instituições públicas de ensino superior e médio, no âmbito das próprias instituições onde atuam.

Quadro 2 - Exemplos de práticas cineclubistas no Piauí, nos anos de 2000 (continua).

CINECLUBE/ ANO DE CRIAÇÃO	CIDADE	DESCRIÇÃO
Cineclube Arte 7 2008	São Raimundo Nonato-PI	Criado por Marlene Costa e Micael Araújo, com o objetivo declarado de movimentar o cenário cultural da cidade, especialmente em áreas tidas como “mais carentes”. Encerrou suas atividades em 2010, após ter sido vítima de um assalto que subtraiu os equipamentos utilizados nas sessões.

Quadro 2 - Exemplos de práticas cineclubistas no Piauí, nos anos de 2000 (fim).

CINECLUBE/ ANO DE CRIAÇÃO	CIDADE	DESCRIÇÃO
Cineclube Olhares 2013	Timon-MA	Projeto de extensão desenvolvido pelo professor Marcos Roberto Alves Oliveira, vinculado à Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Campus de Timon-MA. O objetivo declarado é discutir temáticas relacionadas a educação, política e cultura com alunos(as)da instituição, através do cinema. Essa experiência cineclubista é "filha" do Cineclube Olho Mágico, do qual o professor Marcos era frequentador.
Cineclube Antônio de Pádua 2013	Parnaíba-PI	Criado pelo Coletivo Cultural "Nosso Tempo", esse cineclube, funciona na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Parnaíba-PI. Seu objetivo declarado é a interação estudantil e o aprofundamento de debates, através do cinema. Os filmes exibidos têm, em essência, conteúdo político e social para motivar as discussões, sobretudo entre estudantes universitários(as).
Cineclube Fotógrafo José Medeiros 2017	Campo Maior-PI	Projeto de extensão iniciado no ano de 2017 no campus do Instituto Federal do Piauí (IFPI) de Campo Maior-PI. Idealizado pelos professores Jailson Castro Silva e Antônio Vagner Ribeiro Lima, o objetivo declarado é utilizar a linguagem cinematográfica como fonte de saber para discentes e servidores(as) do IFPI.
Cineclube Peripery 2018	Piripiri-PI	A iniciativa cineclubista teve início com um grupo de jovens, com o intuito declarado de fomentar a produção audiovisual local. Esse grupo gerencia as atividades cineclubistas.
Cineclube Corleone 2018	Teresina-PI	Criado por Mariana Feitosa, em parceria com a Galeria *The Doors* (espaço cultural de Teresina). Surgiu após a sua criadora frequentar o Cineclube Olho Mágico, replicando o modelo do seu antecessor.

Fonte: elaborado pelo autor desta dissertação, com base em pesquisa de campo, 2018.

Em íntima relação coma Igreja Católica, através do padre Moisés Fumagalli, então Vice-Diretor do Colégio São Francisco de Sales[76], foi organizado o primeiro cineclube local, em Teresina, conhecido como Cineclube Teresinense, com o objetivo declarado de difundir a arte cinematográfica (ROCHA, 2011, p. 101) e, em especial, formar um público crítico em relação a filmes. Quando o padre Moisés, vindo de Roma, adquiriu um conjunto de aparelhos para realizar filmes em Super-8: películas em super-8 milímetros, projetor, filmadora, coladeira e monitor, as intenções cineclubistas ultrapassaram apenas o sentido de exibição e debate. Inicia-se um processo de produção cinematográfica entre os cineclubistas com a intenção de colocar em prática as discussões que eram ali intentadas. As primeiras filmagens foram feitas

[76] Também conhecido como Colégio Diocesano, é instituição secular de ensino, tida como tradicional, em Teresina, dirigida por padres jesuítas.

ocasionalmente, nos passeios sociais do Clube; em seguida, com pequenos roteiros redigidos segundo as normas.

Sob a coordenação do padre, o Cineclube Teresinense (CCT) oferecia um curso anual de estudos de cinema, quando se discutiam novidades estéticas ligadas à produção, linguagem, técnica, gramática, roteiro, montagem cinematográfica, etc, além de se estudar história do cinema mundial e brasileiro, e de se analisarem críticas de filmes. Jovens reuniam-se nos sábados à tarde em sessões de debates sobre filmes apresentados nos dois cinemas da cidade: Cine Rex e o Cine Royal[77]. Nesse cineclube,

> No primeiro ano se inscreveram no curso 120 alunos e a cada ano novos alunos eram inscritos, até que, na década de 1970, o cineclube abriu as portas para a população, recebendo interessados de fora do Colégio Diocesano. Os já diplomados podiam continuar sócios; entre eles, vários assumiram a tarefa de ministrar disciplinas no curso anual sob a orientação do coordenador. Duas vezes ao mês eram realizadas projeções na sede do CCT com filmes em bitola Super-8 e 16 mm, algumas vezes comprados, outras, alugados ou emprestados, provenientes ou da Central dos Cineclubes do Brasil, onde o CCT era filiado, ou de distribuidoras em São Paulo, ou de Consulados da França, Holanda, Itália, Estados Unidos. (ROCHA, 2011, p. 103)

Pouco tempo depois, o padre Carlos Bresciani assumiu o lugar do Padre Moises à frente do Cineclube Teresinense, estabelecendo como objetivo principal a educação de jovens através do cinema, para que pudessem adquirir conhecimento crítico e diminuir sua passividade em relação a essa mídia.

Frequentadores (as) e sócios(as), mais dedicados(as), começaram a oferecer cursos práticos de filmagem em Super-8, apoiados pela Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo (órgão responsável, à época, pelas políticas na área cultural). Foram oito cursos que duraram de 1980 a 1987, ministrados em cinco finais de semana, no sábado à noite e no domingo, com instruções práticas sobre roteiro, técnicas de uso de filmadora, montagem e sonorização. Participantes distribuíam-se

[77] Principais cinemas da cidade de Teresina-PI, nas décadas de 1960 e 1970. Reuniam a maioria das pessoas para contemplar as obras cinematográficas em evidência, como os filmes de John Ford e Alfred Hitchcok. Para além de um local de exibição de filmes, esses cinemas tornaram-se espaços de sociabilidade da sociedade teresinense da época.Ver <https://www.meionorte.com/blogs/josefortes/anos-dourados-do-cine-royal-320292> Acesso em: 27/11/2018.

em grupos de cinco a seis membros, cada um deles empenhado numa tarefa específica para realizar o filme programado pelo grupo. No último final de semana, as pessoas inscritas no curso realizavam filmagens que eram produzidas com material fornecido pelo Cineclube. A projeção do material gravado era feita em sessões abertas ao público, em geral, de modo que, ao final de cada curso, eram produzidos de quatro a cinco curtas-metragens em formato Super-8, os quais eram avaliados pelas pessoas presentes na projeção. Na maioria das vezes, um(a) representante da Secretaria Estadual de Cultura presidia as apresentações e entregava o diploma do curso para concluintes, além de premiar os melhores filmes.

Muitos desses curtas-metragens exploravam temas da cultura local, do folclore, da urbanização da cidade de Teresina. Dentre esses, “A Ponte que Caiu” (1981), de José Medeiros Pessoa, que trata da reconstrução de uma ponte desmoronada sobre um dos rios que banha a capital piauiense; “A Fila” (1982), “Exilados na Própria Terra” (1980) e “Troca-Troca de Teresina” (1981), todos de Joaquim L. Saraiva. O primeiro mostra de maneira satírica os dois lados da fila: a dor e o humor que quase sempre ela provoca; o segundo filme aborda os problemas da violência na sociedade; e a terceira produção documenta as trocas comerciais que se faziam em um ponto localizado às margens do rio Parnaíba, em Teresina, entre pessoas de todas as idades, sexos e grau de instrução, e que recebeu o nome de Troca-Troca.

Há ainda as produções de Hamilton Ferro, “Danças e Folguedos do Piauí” (1985) e “Oeiras, Tradição e Fé” (1984), que registram, no primeiro caso, danças e folguedos de vários municípios piauienses, durante o X Encontro de Danças e Folguedos do Piauí, realizado em Teresina; e, no segundo caso, a encenação da Paixão de Cristo na cidade de Oeiras, no sul do Piauí. Por seu turno, “Folclore do Piauí” (1981), de Sebastião Ramalho, documenta manifestações folclóricas apresentadas durante uma festa em Teresina, no Colégio São Francisco de Sales – Diocesano. A maioria das produções foi realizada em bitola super-8 e poucas delas ultrapassaram seis minutos de duração.

Enquanto gestor do Cineclube Teresinense, o Padre Carlos Bresciani produziu dois documentários que, atualmente, encontram-se nos arquivos do Colégio Diocesano. São eles: “Teresina” (1973), que mostra imagens da cidade de Teresina no início dos

anos de 1970, com suas principais avenidas e praças, além de um desfile cívico, comemorativo do 7 de Setembro; e “João Paulo II em Teresina” (1980) documentando a visita do Papa João Paulo II à capital piauiense (ROCHA, 2011).

Para além dessa produção local, o Cineclube Teresinense apresentava, em sala pública, uma série de filmes clássicos de Roberto Rossellini, Federico Fellini, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, etc. Essas exibições tornaram-se itinerantes, saindo do centro da cidade, apresentando sessões em bairros ditos populares e, até mesmo, em cidades do interior, como União, Amarante, Demerval Lobão e Palmeirais[78].

No cenário nacional, o Cineclube Teresinense relacionava-se com outros Cineclubes, sobretudo da Região Nordeste, e estava vinculado ao Conselho Nacional dos Cineclubes do Brasil. Chegou a enviar representantes a muitas Jornadas Nacionais de Cineclubes, desde o começo: em Porto Alegre (1963), Bahia (1964), Brasília (1968), Salvador (1969), São Paulo (1974) (ROCHA, 2011).

Com o objetivo de melhorar a formação dos seus sócios, o Cineclube Teresinense, com o decorrer dos anos, montou uma biblioteca própria com número razoável de livros e revistas especializadas em cinema. O Padre Carlos Bresciani mantinha, ainda, arquivos com críticas e notícias para leitura de associados (as) durante as reuniões. Além disso, o Cineclube produzia apostilas sobre linguagem cinematográfica e críticas de filmes (ROCHA, 2011, p. 104).

O Cineclube Teresinense realizou parcerias com jornais locais da época: O Diae Jornal da Manhã – que divulgavam as programações dos filmes e publicavam críticas de alunos (as) do Cineclube – e também com a Rádio Pioneira, em que um programa informava a respeito de filmes e atualidades cinematográficas.

As atividades do Cineclube Teresinense arrefeceram em 1987, pouco tempo depois que o Padre Carlos Bresciani saiu da direção do clube. Assim,

> Com o último curso prático de filmagem (em sua oitava edição) veio a faltar no comércio o material, especialmente a película de Super-8, e o vídeo-cassete começava a ganhar mais força no mercado, assim como as fitas em VHS. Juntamente com estas, os pequenos vídeos caseiros,

[78] Municipios piauienses situados na macrorregião de Teresina e próximos a essa cidade.

> característica inicial de uma produção informal local. O CCT estava se preparando para entrar nesta nova via do vídeo, sem abandonar suas produções informais, mas faltaram estrutura física e recursos financeiros para entrar nesta renovação. (ROCHA, 2011, p. 107)

Mesmo com as dificuldades, o CCT persistia na colaboração com o audiovisual no Piauí, pois, em meio a discussões e críticas, os(as) jovens, além de ampliarem seus conhecimentos e senso crítico, eram incentivados(as) a pegar uma câmera e pôr em prática as idéias discutidas. Era nas reuniões que estudantes universitários (as), secundaristas, jovens trabalhadores (as) e militantes de movimentos sociais uniam-se em torno de um mesmo objetivo: compreender a linguagem dos filmes, estudar suas técnicas e produções e interpretar suas mensagens.

O Cineclube Teresinense foi, além de fonte rica de informação e ensino para muitos jovens piauienses, um agregador social e estimulador de debates sobre sociedade e política. Nos seus vinte e sete anos de existência, procurou realizar atividades como palestras, conferências; cursos técnicos e teóricos de filmagem, fotografia, e críticas de filmes; exibição e estudos de filmes clássicos; debates e troca de idéias entre associados(as); construções bibliográficas e publicações da mesma natureza; promoção da prática do cinema amador. Uma história que serviu de alavanca para muitos interessados na linguagem cinematográfica.

4.3.2 Desdobramentos da experiência cineclubista, em Teresina

4.3.2.1 Cinema de Arte Herbert Parente e Cineclube José Medeiros

Em outubro de 1986, já nos últimos meses de existência do CCT, Valderi Duarte, Luís Carlos Sales e Dácia Ibiapina, principais integrantes do grupo Mel de Abelha[79], uniram esforços junto à Secretaria de Cultura do Estado – então

[79] Formado por jovens, advindos do Cineclube Teresinense, que buscaram interpretações pessoais e construções que refletissem suas posições políticas e as diferentes formas de manifestação que incursionam diversos significados. Desse meio produtivo saíram cineastas com interesse na ampliação da produção local, passando a trabalhar com um cinema voltado para as práticas socioculturais e com aspiração de profissionalização da arte, no estado. No período de 1978 a 1985, o grupo Mel de Abelha

comandada por José Arêa Leão – e à Universidade Federal do Piauí, através do Setor de Cinema dessa Instituição de Ensino Superior, e fundaram o noticiado Cinema de Arte Herbert Parente (Figura 5), com uma sala de cinema destinada a exibir especialmente filmes que integravam o chamado “circuito alternativo de cinema”[80]. Era um momento de reestruturação organizacional dos cineclubes por todo o país. Durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985), vários cineclubes foram desmantelados e impedidos de funcionar, voltando a fazê-lo após o fim do regime.

A sala de cinema, que ficava em um prédio do Governo do Estado, foi totalmente reformada e adaptada para exibição de filmes em 16 mm, com grande investimento, por parte do governo estadual, cujo governador, à época, era Hugo Napoleão. A sala de exibição tinha 124 lugares e funcionava em quatro dias, na semana, de quinta a domingo, com uma sessão por dia. Após as sessões, havia debates sobre o filme. Ali realizavam-se, ainda cursos e discussões sobre arte. Embora suas atividades só tenham ocorrido por dois anos, o Cinema de Arte Herbert Parente entrou na história como o primeiro Cinema de Arte do Estado do Piauí (ROCHA, 2011).

produziu sete filmes: “Povo Favela” (1978), “Pai Herói” (1980), “Relógio do Sol” (1981), “Espaço Marginal” (1981), “O Pagode de Amarante” (1983), “Dia de Passos” (1984) e “Da Costa e Silva” (1985). Em todos, a principal característica são representações do cotidiano de cidades piauienses. (ROCHA, 2009, p. 03)

[80] Designação dada ao circuito de filmes que não encontram espaçosnas salas de exibição de grandes cinemas comerciais, e que são exibidos em cineclubes.

Figura 5 - Imagem fotográfica de reportagem do Jornal da Manhã (periódico de Teresina-PI) informando sobre a inauguração do Cinema de Arte Hebert Parente.



JORNAL DA MANHÃ — Teresina, sábado, 25 de outubro de 1986 — CULTURA — PÁGINA 8

Yes, temos Cinema de Arte

Era só o que faltava...

Cinema Arte de Teresina

Fonte: “Narrativas Audiovisuais do Piauí” (ROCHA, 2011).

Com a saída de Valderi Duarte, Luis Carlos Sales assumiu a responsabilidade de continuar com os trabalhos do Cinema de Arte. A gerência do espaço era algo de difícil condução Isso porque, apesar da autonomia financeira do estado para compras de materiais para exibição dos filmes, o pagamento de funcionários(as) e a manutenção do prédio era feita pelo Governo do Estado, ou seja, o Estado possuía

condições de comprar o material, mas não conseguia realizar a manutenção do espaço físico onde aconteciam as sessões do Cineclube. Com isso, no ano de 1988, começaram as dificuldades de manutenção da sala de cinema que culminou em seu fechamento nesse ano.

Para tentar sanar as dificuldades do Cinema de Arte, Luis Carlos Sales fundou o Cineclube José Medeiros, com o intuito de conseguir angariar fundos para o pagamento das dívidas e de funcionários(as), através de doações e de fundos voltados para cultura e arte, de outros poderes que não o executivo. Para tanto, criou um estatuto (Anexo 1) e os artigos que regeriam o Cineclube. Mas o quadro financeiro não mudou e o cineclube foi fechado.

4.3.2.2 “Tela Sociológica”: diálogos com a prática cultural cineclubista

Embora sem as características convencionalmente atribuídas a um cineclube, uma experiência que surge em um período de ausência de cineclubes, em Teresina – que seriam retomados, como veremos adiante, em 2005 – merece ser considerada, aqui, como uma experiência de longa duração. Mesmo realizada no âmbito acadêmico, pela sua própria natureza de Projeto de Extensão Universitária[81], abria-se a participantes externos (as) à universidade. Em 2001, o professor Francisco Barros de Oliveira Júnior, do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Piauí, criaria um projeto de extensão nomeado de “Tela Sociológica”. O objetivo declarado foi o de estreitar a relação entre autores(as) da sociologia e de cinema, através de sessões com exibição de filmes temáticos, em sessões realizadas a cada quinze dias.

> A proposta do Tela Sociológica tem uma dimensão pedagógica muito nuclear no conceito dela que seria a perspectiva de, na sala de aula, estabelecer um diálogo entre o campo da Sociologia e a forma como os autores de cinema abordam os temas que discutimos em sala de aula. O que destaco é o trabalho com diferentes perspectivas e visões de mundo sem criar hierarquias entre elas. O saber científico lança um olhar sobre

[81] Vale lembrar, com Moacir Gadotti, a extensão em uma perspectiva de prática libertadora, para além de mera transmissão de conhecimentos acadêmicos (GADOTTI, 2017).

> o mundo e as artes lançam outro olhar. O projeto faz a convergência entre esses saberes. (Comunicação oral. Francisco Júnior, professor).[82]

Sob a égide de uma perspectiva pedagógica, o Tela Sociológica utiliza-se da linguagem cinematográfica como amplificadora de olhares sobre as mais diversas temáticas sociais. Atraindo um público composto, em sua maioria, por alunos (as) universitários(as), o professor Francisco Júnior estabelece as sessões como verdadeiras aulas em que o texto trabalhado e o filme exibido:

> Se tenho um texto de [Max] Weber, e um filme de [Federico] Fellini, não há hierarquia entre eles. Fellini tem uma forma de olhar determinada questão. Já Weber tem a forma própria dele. Quando você aproxima essas visões há uma ampliação dos olhares. Nesse sentido, eu destaco o aspecto pedagógico da proposta e uma palavra que o define: *sensibilizar*. (Comunicação oral. Francisco Júnior, professor)

As primeiras exibições aconteciam nas salas de vídeo do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL) da UFPI. Mesmo com as condições iniciais sendo precárias (som inadequado, televisões de tubo, etc), havia um grande público frequentador. Algumas sessões chegaram a ser realizadas no Auditório Noé Mendes (situado no CCHL-UFPI), com capacidade para cerca de oitenta pessoas, pois apenas esse local tinha capacidade para comportar os(as) participantes. Com o tempo e a rotatividade de discentes, o público frequentador foi diminuindo, mas o Tela Sociológica permaneceu em atividade, até os dias atuais.

Os filmes são adquiridos pelo organizador, professor Francisco Júnior, que também se responsabiliza pela divulgação das sessões e pela logística de funcionamento, com reserva da sala de vídeo e teste do equipamento técnico.

Aberto à comunidade como um todo, o Tela é, inclusive, solicitado para eventos fora da universidade. Em geral, o convite parte de pessoas ligadas a movimentos sociais que solicitam o projeto Tela Sociológica para debater uma determinada temática social, através do cinema. Mesmo com o recorte limitado, há um sentido semiológico

[82] Entrevista concedida pelo professor Francisco de Oliveira Barros Júnior, ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, através de correio eletrônico, recebida no *e-mail*rhuanpiauilono91@gmail.com em 20/12/2018.

que faz do projeto algo atrativo para as mais diversas áreas, disciplinas e setores da sociedade.

> O cinema para mim não é algo acessório. Não é um penduricalho para transformar a aula em algo mais dinâmico. Ele adentra no sentido da explanação temática que está sendo debatida. Por exemplo, quando discuto “fato social” em Durkheim trago um filme como A Bela da Tarde, de Luís Buñuel, que traz uma protagonista que transgride as normas sociais, para que o cinema exponha o que os conceitos sociológicos abordam. (Comunicação escrita. Francisco Júnior, professor).

Apesar de não ter status de cineclube, o Tela Sociológica aproxima-se da prática cineclubista na medida em que forma um público cativo e adere aos debates como forma de apreensão e discussão dos sentidos do filme exibido. Segundo o professor Francisco Junior, o debate não existia no começo do projeto, mas, com o passar das sessões, ele começou a se fazer necessário para a exploração mais eficaz da obra fílmica.

A partir de 2015, o Prof. Francisco Júnior expande a difusão da reflexão sobre o cinema, criando um *blog* em que publica textos e reflexões sobre os filmes exibidos no Tela Sociológica, além de divulgar as sessões. O projeto mantém uma grande receptividade, tornando-se quase uma logomarca, sempre associada à figura de seu criador e organizador[83], além de tornar-se, nos seus dezessete anos de existência ininterrupta, um importante espaço de discussão e reflexão cinematográfica na cidade de Teresina.

4.3.2.3 Cineclube Prazer dos Olhos

Durante dezessete anos, a partir do final dos anos de 1980, não houve registros de atividades cineclubistas, *stricto senso*, em Teresina, o que torna ainda mais significativa a experiência do referido Projeto de Extensão Tela Sociológica, na UFPI. Como retomada da prática cineclubista, em moldes convencionalmente

[83] Em 04 de abril de 2019, o professor Francisco Junior defendeu sua tese de Professor Titular da UFPI, com base nessa experiência.

definidos como tal, em 2005, três jovens amantes do cinema decidirem criar um cineclube na Casa da Cultura de Teresina. Alfredo Werney, Allan Sampaio e Francivaldo Silva já discutiam sobre linguagem cinematográfica entre si, mas como os dois últimos trabalhavam na Casa da Cultura, observavam que ali havia um local ocioso onde poderia ser desenvolvida uma prática que ampliasse o debate cinematográfico, como descreve Alfredo Werney:

> Conheci o Francivaldo e o Allan Sampaio na Casa da Cultura. Começamos a discutir sobre filmes e alguns livros sobre linguagem cinematográfica, mas queríamos expandir isso para a comunidade. A ideia era não apenas assistir aos filmes, mas também discutir o processo de produção deles, sua estética, os significados, os simbolismos." (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário)[84]

Como prestava serviço à Fundação Monsenhor Chaves, ao ministrar cursos sobre produção audiovisual, na Casa da Cultura, Allan Sampaio articulou a formação desse espaço cineclubista e chamou Alfredo Werney e Francivaldo para fazerem parte da fundação do cineclube. O trio decidiu que era importante ter um nome marcante, que chamasse a atenção e decidiram, então, pelo nome "Prazer dos Olhos", referenciando a famosa frase: "O cinema é o prazer dos olhos", do cineasta francês François Truffaut.

O Cineclube Prazer dos Olhos tinha um objetivo declarado de ser uma opção "alternativa" de prática cultural em Teresina, então apenas contando com cinemas dos *shoppings* da cidade. Com a criação desse novo espaço, buscava-se oferecer experiências de novos olhares sobre obras cinematográficas, exibindo filmes de cineastas pouco conhecidos e debatidos. Não havia grandes pretensões iniciais por parte dos fundadores que não fossem a de homenagear cineastas ou correntes estéticas do cinema e fazer o debate dos filmes

> Tinhamos um *modus operandi* bem simples. Nos organizávamos em ciclos de filmes, geralmente homenageando cineastas que não tinham muita visibilidade comercial, ou filmes considerados clássicos.

[84] Entrevista concedida pelo professor Alfredo Werney, ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 29/01/2019.

> Fizemos ciclos em homenagem a Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Beto Brandt, sobre Neorrealismo Italiano, dentre outros. Muitos desses cineastas eu conheci lá no cineclube. Sempre chamávamos uma pessoa que tivesse um pouco de conhecimento sobre o filme que seria debatido, para conduzir as discussões. (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário).

Apesar de alguma precariedade, a Casa da Cultura e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves forneciam uma estrutura razoável para o funcionamento do cineclube. A Sala de Vídeo da Casa da Cultura, onde aconteciam as sessões, possuía um sistema de som que funcionava bem, com quatro caixas suspensas ao redor do local. Havia, ainda, um aparelho de *Digital Versatile Disc* (DVD), um aparelho de televisão onde eram exibidos os filmes, além de um acervo de fitas *Video Home* System *(*VHS), da própria Casa da Cultura, por vezes utilizado. Contudo, foi uma época em que havia a transição para os DVDs, sendo a maioria dos filmes exibidos alugados em locadoras da cidade.

A relação entre a Casa da Cultura e a Fundação Monsenhor Chaves era direta, inclusive com apoio financeiro para a divulgação do cineclube e outras atividades:

> Quando precisávamos imprimir cartazes e folders para divulgação, nos dirigíamos ao Professor José Reis que era o presidente da Fundação Monsenhor Chaves e recebíamos alguma quantia para isso. Cheguei a conseguir um financiamento para participar do I Música em Cena, que foi o primeiro festival de trilha sonora para filmes. Eu digo que foi o primeiro, mas na verdade foi uma edição única. Cheguei a ver Ennio Morricone nesse festival. E tudo foi custeado pela Fundação Monsenhor Chaves. Havia uma preocupação com a formação cultural daqueles que geriam o cineclube. (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário).

Os primeiros anos do Cineclube Prazer dos Olhos marcaram o território cultural teresinense. Conforme as sessões e ciclos aconteciam, havia a expansão do público e os organizadores começaram a desenvolver cursos de montagem cinematográfica, trazendo profissionais de outros estados do país para ministrarem aulas a cineclubistas, com o objetivo de formar um público que compreendesse as dimensões da linguagem cinematográfica.

As pessoas começavam a identificar aquele espaço como uma prática tanto nova quanto que preenchia a lacuna deixada pelo Cineclube Teresinense. A preocupação intelectual com a seleção dos filmes a serem exibidos cativava o público que se interessava pelas obras, embora não se desenvolvesse um grau de engajamento maior com a complexidade dos filmes:

> Tinha um público heterogêneo, mas não era tão variado. Em sua maioria era composto por estudantes universitários que tinham interesse por um cinema mais alternativo, que eu defino como um cinema que não está tão facilmente ao alcance do público. Exibíamos filmes que não passavam mais em nenhum lugar. A única oportunidade de ver era aqui. Algumas pessoas reclamavam de alguns filmes que passávamos por entender que eram muito difíceis. Queriam filmes mais comerciais, mas nosso interesse era trazer coisas diferentes. (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário).

Conforme o crescimento do cineclube, havia uma disputa pela forma como ele desenvolveria suas atividades. Os organizadores, especialmente Alan Sampaio, queriam realizar ciclos com cineastas desconhecidos e com características experimentais. Já a Fundação Monsenhor Chaves, na pessoa do professor José Reis, queria um formato palatável, com filmes que atraíssem maior público, argumentando que esta era uma demanda das pessoas que participavam do cineclube. Essas divergências levavam à necessidade de negociações, sobretudo porque alguns dos organizadores não abriam mão da qualidade das obras exibidas. Alfredo Werney relata um dos episódios relacionados ao resultado de uma dessas negociações:

> Nessa negociação realizamos, por exemplo, um ciclo em homenagem ao Charles Chaplin. No nosso entendimento seria a mistura de um cinema mais palatável com algo que consideramos mais esteticamente elaborado. E, de fato, foi um grande sucesso. A sala de vídeo não comportava a quantidade de pessoas que queriam ver os filmes. Muita gente ficou do lado de fora sem poder participar do ciclo, e os debates foram muito proveitosos (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário).

O Cineclube Prazer dos Olhos demonstrava sinais de fortalecimento, mas foi

acometido com um acontecimento que abalou a prática cineclubista na Casa da Cultura: o suicídio de Alan Sampaio, em dezembro de 2007. Esse fato desestruturou, especialmente, os fundadores do Cineclube Prazer dos Olhos, que decidiram encerrar as atividades:

> Foi algo que nos pegou desprevenido. Não esperávamos que ele pudesse abreviar a sua vida daquela forma. Depois disso, não tínhamos mais forças para continuar com o cineclube. Aquilo lembrava demais a presença dele. Somam-se a isso algumas mudanças políticas na gestão da Casa da Cultura. Não tínhamos mais engajamento para reivindicar nada (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor universitário).

Em 2008, o Cineclube Prazer dos Olhos encerraria suas atividades. Mas a experiência foi responsável pela retomada da prática cineclubista em Teresina, ao desenvolver um formato diferente, que buscava a formação intelectual do público do ponto de vista cinematográfico, além de arejar o debate cultural.

4.3.2.4 Cineclube Olho Mágico

Após a retomada do cineclubismo em Teresina com o Cineclube Prazer dos Olhos, uma nova expressão dessa prática surgiria em maio de 2009: o Cineclube Olho Mágico, que iniciaria suas atividades na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Idealizado pela professora de artes visuais Adriana Galvão, o Olho Mágico surge da angústia dessa paulistana que, ao chegar em terras teresinenses, naquele mesmo ano, sentiu a ausência de um espaço que desse vazão à discussão e produção cinematográfica. Adriana diz ter sentido um vácuo cineclubista, especialmente no ambiente universitário. Com formação em Artes Visuais e participação em diversas produções audiovisuais, buscava um meio de retornar à confecção de obras fílmicas, utilizando-se do veículo cineclubista como instrumento para tal.

> Quando cheguei em Teresina, fiz uma reunião para iniciar um movimento pró-cineclube, com o intuito de estabelecer um movimento cineclubista na cidade. Queria que houvesse uma produção de filmes

> locais sobre a realidade teresinense (Comunicação oral. Adriana Galvão, professora universitária)[85].

Após essa reunião, que contou com pouco mais de vinte pessoas, tiveram início as atividades do Cineclube Olho Mágico. Inicialmente, não possuía local fixo, nem instrumentos adequados para exibição de filmes, mas, segundo a citada interlocutora, obtinha grande adesão por parte do alunado da UFPI.

Concomitantemente ao início das atividades, a idealizadora e demais idealizadores (as) do projeto reuniam-se para definir diretrizes, filmes a serem exibidos, formalização do cineclube, questões relacionadas a direitos autorais e uma possível institucionalização do cineclube com estabelecimento de vínculo com a universidade na qual estava situado. Tais reuniões eram divulgadas pela própria professora Adriana Galvão através de cartazes espalhados pelos corredores da universidade.

Ainda segundo a referida professora, os(as) cineclubistas reuniam-se, semanalmente, para montar uma programação, que passou a ser definida em formato de ciclos temáticos. Havia uma preocupação, por parte dos(as) organizadores(as), em exibir filmes originais, que eram alugados nas locadoras de DVD que existiam à época na cidade.

Ainda em 2009, surgiu a possibilidade de fixar-se no auditório da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI), o que retiraria do Cineclube o caráter nômade, dentro da universidade. A partir dessa mudança, o Olho Mágico passou a desenvolver suas atividades de forma mais articulada e organizada, realizando parcerias com diversos grupos que objetivavam utilizar-se do cinema para debater suas realidades próprias (Figura 6). Uma dessas parcerias importantes foi com o Círculo de Estudo Psicanalítico do Piauí (CEPP), capitaneado pela professora da UFPI Lídia Noronha, relacionando-se com a temática da psicanálise. Também havia sessões infanto-juvenis, aos domingos, com caráter mais recreativo e voltado para as crianças.

---

[85] Entrevista concedida pela professora Adriana Galvão, ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 22/02/2018.

Figura 6 - Imagem fotográfica de sessão no Cineclube Olho Mágico, com debate sobre o filme e o livro "Abril Despedaçado", conduzido pela mestranda em Letras pela UESPI Sérgia Alves, em 04/09/2019.



Fonte: Blog do Cineclube Olho Mágico.

Foi criado um *blog*[86] que divulgava as programações e ciclos temáticos a serem realizados, em que se abria espaço para pessoas que não eram membros do cineclube serem programadores (as) e conduzirem debates acerca dos filmes exibidos. Alguns ciclos temáticos foram: “Cinema e Pintura”; “Ciclo Mulheres” (abordando os direitos das mulheres); “Ciclo de Cinema Russo”, dentre outros. Havia, ali, o objetivo de abordar temáticas na mesma proporção de se discutir a linguagem cinematográfica em si. Além disso, havia lançamentos de filmes de cineastas locais (Figura 7) que encontravam pouco espaço nas salas comerciais para exibir seus filmes.

[86]Ver: http://cineclube-olhomagico.blogspot.com/

Figura 7 – Imagem do cartaz de lançamento do documentário “Na Estrada com Zé Limeira”, cineasta Douglas Machado.



Fonte: *Blog* do Cineclube Olho Mágico

A relação institucional proposta no início nunca aconteceu de fato, pois não houve o engajamento necessário para estabelecer os vínculos entre o cineclube e a instituição universitária. Movendo esforços com seu esposo e co-fundador do Olho Mágico, Professor de Física da UFPI, Alexandre dos Anjos, Adriana Galvão identificou nessa ausência de vínculo formal uma oportunidade para estabelecer uma característica coletiva que definiria a atuação daquele cineclube. Para ela, isso

> Deu caráter libertário e desbravador. A ideia era que todos construíssem aquele espaço, onde as decisões eram tomadas coletivamente. Formamos um grupo, com maioria de professores [as], e algumas pessoas apaixonadas pelo cinema. Éramos quase uma família. (Comunicação oral. Adriana Galvão, professora universitária).

Adriana Galvão relata ainda que chegou a ganhar um acervo de filmes em VHS. O objetivo de esses filmes serem digitalizados, em um futuro próximo, não chegou a acontecer.

Em 2012, a professora Adriana Galvão precisou afastar-se da coordenação do Cineclube Olho Mágico, devido a obrigações profissionais. A partir daí, o cineclube passou a ser dirigido pela Professora Luciana Soares, que procurou dar continuidade às atividades (Figura 8).

Figura 8 – Imagem fotográfica das professoras Adriana Galvão e Luciana Soares na sessão que marcou a transição na coordenação do Cineclube Olho Mágico em abril de 2012.



Fonte: Blog do Cineclube Olho Mágico

Nesse período, o cineclube teve um caráter menos vinculado à UFPI ou à ADUFPI, com os membros passando a ser, em sua maioria, pessoas de fora dos círculos acadêmicos ou de docentes da instituição. Esse novo momento é marcado por uma transição organizacional do cineclube. Alguns nomes que frequentavam assiduamente o cineclube, como o economista Eduardo Silva, o músico Alfredo Werney e o psicólogo Alderon Marques, passaram a ter um protagonismo na organização.

> Com o afastamento da professora Adriana Galvão, algumas pessoas ficaram responsáveis por gerenciar o cineclube. Eu comecei a ajudar na escolha dos filmes. Fui me envolvendo cada vez mais, a ponto de começar a coordenar ciclos de filmes. Além de mim, outras pessoas se aproximaram do cineclube nesse período. Uma das mais importantes foi o Alfredo Werney, porque ele já tinha uma experiência

> com o Cineclube Prazer dos Olhos, que funcionava na Casa da Cultura de Teresina. Eu o convidei para participar do Olho Mágico e ele topou, ajudando muito na questão da curadoria dos filmes para serem debatidos. Outro nome importante foi o Alderon Marques, que começou a frequentar o cineclube após uma sessão sobre o Dogma 95, e foi de grande ajuda nas escolhas temáticas dos ciclos. (Comunicação oral. Eduardo Silva, economista)[87]

Esse grupo de pessoas fazia reuniões mensais para definir os temas dos ciclos, os filmes a serem exibidos e os debatedores com conhecimento para elucidar os aspectos mais importantes dos filmes. Em uma dessas reuniões, decidiu-se que o coordenador do Olho Mágico seria sempre um professor vinculado à ADUFPI, para que houvesse uma interligação direta entre o cineclube e a direção do espaço onde aquele funcionava.

Era possível perceber a ampliação no pluralismo de pessoas no cineclube, conforme este ganhava musculatura. Antes, mais restrito a docentes e discentes universitários, o Olho Mágico passaria a acolher um número maior de pessoas que não tinham vínculo direto com a universidade, mas que viam nesse espaço uma relevância para o cenário cultural de Teresina, além de ser uma opção de lazer. Assim, os debates passaram a expressar múltiplas perspectivas, em decorrência da participação de pessoas de várias áreas e grupos sociais.

No início de 2013, a Prof. Luciana Soares, então coordenadora do cineclube, também se afastou das atividades cineclubistas por questões profissionais, fato que gerou um impasse sobre a continuidade da realização da prática cultural na ADUFPI. À época, havia poucos docentes da UFPI frequentando o espaço e nenhum(a), em especifico, que quisesse coordenar as atividades.

Após algumas reuniões de membros e participantes mais assíduos(as), sugeriu-se o nome do professor José Renato, que frequentava o cineclube esporadicamente. Este era um curioso e entusiasta do cineclube, mas não era um cinéfilo ou estudioso de cinema. A ideia era ter alguém que pudesse fazer a interligação entre as demandas do cineclube e a diretoria da ADUFPI. O Prof. José Renato aceitou a missão de ser o coordenador do Cineclube Olho Mágico, atuando

[87] Entrevista concedida pelo economista Eduardo Silva ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 18/01/2019.

no âmbito administrativo. A organização interna do Olho Mágico ficou por conta de participantes:

> O Prof. [José] Renato lidava mais com as questões administrativas ligadas à Adufpi. Então, ele solicitou ao grupo que montasse a programação do cineclube. Se fosse uma questão administrativa que necessitasse de autorização da Adufpi, como a reserva da sala, por exemplo, era com o Prof. Renato. Se fosse uma questão de conteúdo, seleção de filmes, organização dos ciclos, definição de debatedores, os participantes é quem faziam. (Comunicação oral. Eduardo Silva, economista).

Nesse novo momento, o Olho Mágico ganharia contornos de coletivo, com a prática cineclubista passando a ser gerenciada pelos (as) próprios(as) participantes. É evidente que havia membros mais assíduos (as) e articulados (as) ao funcionamento do cineclube. A esses (as) coube a organização interna. Foi exatamente nesse momento que eu (ainda estudante de Direito da Universidade Estadual do Piauí) passei a frequentar o cineclube e, à medida que participava das discussões fílmicas, acabei sendo convidado a conduzir debates e a participar das reuniões organizacionais, juntamente com outras pessoas que também se destacavam, começando a fazer parte das decisões do cineclube. Nomes como das professoras Daise Cardoso e Denise Silva, e do defensor público Igo Sampaio passaram a fazer parte do gerenciamento das atividades, ajudando na divulgação e na logística das atividades.

O Cineclube Olho Mágico passou a não mais se restringir ao espaço da Adufpi. Participantes buscavam reunir-se constantemente fora dos dias das sessões para estreitar laços. Assim, realizavam encontros nos cinemas comerciais da cidade, em almoços e jantares e em reuniões para conversarem e organizarem uma confraternização de fim de ano, evento que já existia quando o cineclube era coordenado pela professora Adriana Galvão.

Eduardo Silva passou a ser o cineclubista mais proeminente desse grupo. Apesar de não ser o coordenador, oficialmente, exercia todas as funções de gerência e liderança necessárias para a realização das sessões. Com raras exceções, era ele o responsável por providenciar os filmes a serem exibidos, testar o equipamento

antes das projeções e também pela acolhida de novos membros. Tinha um zelo especial com o funcionamento do Olho Mágico, preocupando-se, inclusive, em providenciar um lanche, servido a participantes antes do debate. Promovia lançamentos de livros e revistas (Figura 9), convidava músicos para se apresentarem antes das sessões. Qualquer assunto relacionado ao cineclube, era ele, Eduardo Silva, o primeiro a ser procurado e, logo depois, repassava as informações para os demais membros.

Figura 9 - Imagem fotográfica do lançamento da 3ª Edição da Revista Acrobata no Ciclo de Cinema Russo do Cineclube Olho Mágico, em 13/10/2014.



Fonte: Acervo pessoal do autor desta dissertação.

Mesmo não havendo vínculos com entidades cineclubistas nacionais, o Olho Mágico passou a ser conhecido no país, especialmente, através de divulgação na *Internet,* em redes sociais. Assim, começaria a chamar a atenção de cineastas e produtores (as) de cinema que tinham interesse em exibir seus filmes em um circuito alternativo:

> Recebíamos mensagens de diretores que queriam exibir o seu filme no cineclube. Eles enviavam uma mensagem por e-mail, com o link do filme, por correio com a cópia física e um documento autorizando a

> exibição. Fazíamos a exibição, e depois retornávamos a mensagem com um relatório informando como foi o debate, quantas pessoas participaram, quais temas foram discutidos, etc. Também buscávamos diretores para exibir seus filmes por lá, como foi o caso do Marcelo Ikeda, a quem convidamos para exibir e debater um de seus filmes. (Comunicação oral. Eduardo Silva, economista)

Ao longo de sua trajetória, o Cineclube Olho Mágico fez parcerias importantes para seu funcionamento. Uma delas foi com o Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), com participação de mestrandos(as) desse Programa de Pós-Graduação em sessões com exibição e debate de filmes adaptados de obras literárias, estudadas nas disciplinas da pós-graduação. Outra parceria, importante para a divulgação das sessões, foi com a Rádio FM Universitária, 96,7, da Universidade Federal do Piauí:

> A FM Universitária possuía um programa sobre cultura local, chamado Balaio Pop, e eles ofereceram um espaço para que, toda semana, fossemos falar sobre o filme que seria exibido no cineclube, na semana seguinte. Ou ia algum membro da coordenação técnica do cineclube ou iria a pessoa responsável por debater o filme. Esse espaço divulgava a sessão e aos poucos as pessoas foram conhecendo a existência do cineclube e o frequentando. (Comunicação oral. Eduardo Silva, economista).

Os ciclos eram definidos em reuniões que estabeleciam a programação semestral do cineclube. Em geral, o(a) participante que propunha um determinado ciclo também se responsabilizava por coordená-lo. Contudo, os ciclos não ficavam restritos apenas a participantes do cineclube. Qualquer pessoa, independente de ser cineclubista ou não, poderia sugerir um ciclo e coordená-lo. Membros coordenadores(as) tinham o cuidado, apenas, de identificar se o(a) coordenador(a) dominava a temática do ciclo proposto, caso do Ciclo de Cinema Negro, sobre a pessoa negra no cinema, coordenado pelo professor Ruimar Batista, historiador e ativista do movimento negro.

O cineclube funcionava de forma gratuita, e o auditório da Adufpi era cedido gratuitamente pela diretoria administrativa. Contudo, em 2014 uma nova diretoria foi eleita para exercer um mandato bienal. Novos direcionamentos dessa diretoria

impediriam a continuidade do cineclube, na Adufpi:

> Houve uma mudança de direção na Adufpi, assumindo uma nova diretoria. O entendimento dessa nova diretoria era que o auditório não seria mais disponibilizado gratuitamente e reservado para um dia exato [todas às segundas-feiras] para a cineclube. Eu soube dessa nova posição por intermédio do Prof. Renato que era quem conversava esses aspectos com a diretoria. Ele nos trouxe essa notícia e não pudemos mais manter o cineclube pois não teríamos a garantia de ter um local reservado para o seu funcionamento. Nós respeitamos a decisão da Adufpi, e não continuamos com a atividade lá. (Comunicação oral. Eduardo Silva, economista).

O ano de 2014 foi o último ano de funcionamento do Cineclube Olho Mágico, com o fim da possibilidade de utilização gratuita das dependências da Adufpi. Isso levou à migração de membros para outro local onde desenvolveriam outra proposta de cineclube. Tal proposta viria a ser a do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, cuja trajetória e peculiaridades serão aprofundadas no capítulo seguinte.

5 CAPITULO 3 - CINECLUBE DA CASA DA CULTURA DE TERESINA: PROCESSOS E ATORES

"Isso é conversa de cinema"[88]

Neste capítulo, trato da experiência particular do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, desde seu surgimento aos dias atuais, quando parece que se fecha uma trajetória iniciada em 2015. Assim, reconstituo essa trajetória, trazendo elementos de sua criação e institucionalização, do seu local de funcionamento e da sua relação com esse lugar, a Casa da Cultura de Teresina. Focalizo sua estratégia de programação e os atores sociais nela envolvidos diretamente, com destaque para o Grupo Gestor, o que deixa transparecer os sentidos que seus e suas componentes atribuem à sua própria prática cineclubista.

5.1 Um breve histórico do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina: grupo gestor, programação, relação com a Casa da Cultura

Quando o Cineclube Olho Mágico chega ao seu fim, após a impossibilidade de continuar com as atividades cineclubistas no auditório da Adufpi, membros daquele cineclube, sobretudo os que compunham o núcleo gestor, entenderam que deveriam continuar com a atividade cineclubista em algum outro local. Alfredo Werney e Alderon Marques, então, marcaram uma reunião com a diretora da Casa da Cultura de Teresina.

O encontro com a diretora desse equipamento cultural, Josy Brito, visava a saber da possibilidade de a instituição ceder um espaço para o funcionamento do cineclube. A reunião aconteceu de forma muito cordial para ambos os lados, pois, conforme relata

[88] Fala da personagem Cecilia em A Rosa Púrpura do Cairo (1985).

Alfredo Werney, já havia interesse da Casa da Cultura em retornar com uma atividade cineclubista frequente:

> Foi mais fácil que o que pensávamos, pois a Josy afirmou que queria que estivéssemos lá [na Casa da Cultura] há mais tempo. De certa forma, já sabíamos que ela ia gostar da proposta, pois era de nosso conhecimento que as atividades com relação a cinema estavam quase paradas naquela instituição. Perguntei o que ela poderia fazer pela gente. E ela disse: "-Tudo". [Disse que] poderia organizar a programação conosco e nos gerenciar quanto à estrutura. Porém, nessa conversa já nos alertou sobre os parcos recursos dos quais dispunha a Casa da Cultura, e do orçamento minúsculo destinado a ela (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

A questão da estrutura era algo que deixava cineclubistas inquietos naquele momento, pois não dispunham de materiais próprios para desenvolver suas atividades. Desses materiais, alguns seriam básicos para uma exibição cinematográfica, como uma caixa de som, um projetor/*datashow*, e uma tela para projeção. Na reunião, entre Alfredo, Alderon e Josy, fora definido que o material utilizado seria disponibilizado pela Casa da Cultura, mas que não haveria muitas coisas além disso – como, por exemplo, um acervo de filmes –, nem que esses materiais seriam de alta tecnologia.

> Do ponto de vista estrutural, encontramos muitas precariedades. O projetor não era muito bom, que, aliás, era o mesmo projetor que utilizávamos no antigo Cineclube Prazer dos Olhos[89] que funcionou na Casa. Percebemos que teríamos dificuldades com relação ao aspecto técnico das sessões (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

Alfredo e Alderon levaram a notícia para o restante do grupo de cineclubistas dispostos a retomarem as atividades na Casa da Cultura. Eram eles: Igo Sampaio, defensor público, Daise Cardoso, professora, Eduardo Silva, economista, e eu, Rhuan Piauilino, advogado. Então, reunimo-nos e decidimos formar um Grupo Gestor para o Cineclube.

O Grupo Gestor seria responsável por organizar as sessões de exibição do cineclube, fazer a curadoria dos filmes e a divulgação das sessões e, também, pela

[89] Cineclube referido no capitulo 2 desta dissertação.

mediação com a direção da Casa da Cultura. Esse grupo, todos remanescentes do Cineclube Olho Mágico da Adufpi, decidiu por dar continuidade ao formato da prática cineclubista que era desenvolvida no Olho Mágico, ou seja, ciclos temáticos com uma média de seis a dez filmes cada um, ocorrendo as sessões, todas as segundas-feiras às 18:30 horas.

Apesar de continuar com o mesmo modelo do Cineclube Olho Mágico, o Grupo Gestor realizou algumas pequenas alterações na transição para a Casa da Cultura. Por exemplo, na Adufpi, as sessões eram divididas em “Ciclos”. Já na Casa da Cultura, eram dividias em “Mostras”. O Grupo Gestor decidiu fazer essa mudança para dar um caráter mais independente a esse novo cineclube, no sentido de que poderiam desenvolver aquela prática em qualquer outro lugar. Apesar de haver a mudança na nomenclatura, na prática, não houve grandes alterações, pois o formato permanecia intacto.

Após algumas reuniões do Grupo Gestor, decidiu-se por dar início a esse novo cineclube logo no início do ano de 2015. De certa forma, houve uma pressa para que isso acontecesse, pois havia frequentadores assíduos do antigo Cineclube Olho Mágico que perguntavam quando haveria novas atividades cineclubistas em Teresina. Essas perguntas e cobranças aconteciam muito em um grupo, pelo aplicativo *WhatsApp*, criado para a comunicação e divulgação das sessões. O Grupo Gestor definiu, em reunião, a primeira Mostra do Cineclube da Casa da Cultura: A Mostra Divas do Cinema (voltarei ao tema, adiante), que buscava homenagear atrizes tidas como mais importantes da *Hollywood* Clássica.

A Mostra “Divas do Cinema”, coordenada por Eduardo Silva, pode ser identificada como o evento inaugural do Cineclube, ainda sem nome, na Casa da Cultura. Grande parte das pessoas que frequentavam o Cineclube Olho Mágico na Adufpi migraram para esse novo cineclube e fizeram-se presentes, especialmente nas primeiras sessões. Essa mostra deu uma boa média de participantes e reacendeu a atividade cineclubista na Casa da Cultura.

Após o início das atividades, o Grupo Gestor reuniu-se algumas vezes para definir questões sobre o caminho e modelo que deveria seguir o cineclube, além de uma possível regularização com a criação de um estatuto. Em uma das reuniões, houve

uma discussão acalorada sobre a definição de um nome para o cineclube. Os membros do Grupo Gestor gostariam de continuar utilizando o nome “Olho Mágico”, mas depararam-se com a impossibilidade de utilização desse nome, pois, além de haver uma diferença notória entre os dois cineclubes, a professora Adriana Galvão (criadora do Cineclube Olho Mágico) manifestou interesse em continuar com o cineclube em um outro momento.

Alfredo Werney, um dos fundadores do Cineclube Prazer dos Olhos, sugeriu a reutilização desse nome como uma forma de retomar as atividades daquele cineclube, que se encerrou em 2008. Contudo, a proposta não foi aceita pelos demais membros, pois não tinham como objetivo retomar ideias do Prazer dos Olhos, mas construir um novo cineclube. Outras sugestões foram ventiladas, como a de homenagear o cineasta piauiense Allan Sampaio, colocando seu nome no cineclube; ou homenagear cineastas consagrados como o sueco Ingmar Bergman, o francês François Truffault, dentre outros, porém os membros do Grupo Gestor não entraram em consenso. Assim, a reunião terminou sem uma definição de nome, continuando da forma que estava. Com o tempo, e a indefinição do grupo gestor, as pessoas acostumaram-se a chamar o novo cineclube de “Cineclube da Casa da Cultura”.

Dentre os encaminhamentos iniciais, realizaram-se reuniões preliminares para decidir se haveria um estatuto que definisse a forma de funcionamento do cineclube. Foram discutidos modelos de estatuto, a estrutura hierárquica do grupo gestor, entre outras demandas. Contudo, essas reuniões nunca progrediram para uma ação prática que acarretasse na formalização do cineclube, de modo que um estatuto nunca foi realmente feito.

Ainda em meio aos encaminhamentos preliminares de instalação do Cineclube da Casa da Cultura, uma mostra foi organizada em homenagem ao cineasta sueco Ingmar Bergman. Essa mostra já havia sido solicitada diversas vezes por membros do cineclube. Muitas pessoas falavam que queriam um olhar mais aprofundado sobre a filmografia desse cineasta, o que fez o Grupo Gestor optar por realizar a mostra. A “Mostra Ingmar Bergman” foi coordenada por mim e teve grande adesão pelos participantes. Praticamente todas as sessões lotavam a Sala de Video da Casa da Cultura, e os debates aprofundavam-se em discussões de cunho filosófico que os

filmes proporcionavam. Foi possível perceber uma rotatividade maior de pessoas, com frequentadores(as) que nunca haviam participado do cineclube, mas que foram atraídos(as) pela proposta do diretor. Na última sessão, quando foi exibido o filme O Silêncio, estavam presentes mais de cinquenta pessoas, o que ultrapassava a capacidade da sala de vídeo.

Com essas duas mostras iniciais, o Cineclube da Casa da Cultura firmou-se como uma opção contínua e ativa no cenário cultural teresinense, na lacuna deixada pelo Cineclube Olho Mágico. Em um primeiro momento, não foi possível perceber mudança significativa em relação a frequentadores(as), o que mais à frente tornar-se-ia evidente. Isso porque o Olho Mágico, por funcionar em um espaço físico contíguo ao campus da Universidade Federal do Piauí, tinha, predominantemente, como participantes, estudantes universitários(as). Já o Cineclube da Casa da Cultura era formado, em geral, por pessoas com ensino superior completo e ativas no mercado de trabalho, como se verá adiante.

Esse tempo inaugural do Cineclube da Casa da Cultura marcou-se, também, por uma perda importante. Eduardo Silva, que coordenou durante muito tempo as atividades cineclubistas na Adufpi, e que também fazia parte da organização e criação do novo cineclube, decidiu afastar-se do grupo gestor, como relata:

> Participei das reuniões iniciais para formatar o novo cineclube, mas optei por não permanecer na gestão do cineclube. Eu trabalho em um órgão público de fiscalização municipal e estadual (auditor do Tribunal de Contas do Estado), e como o cineclube iria funcionar na Casa da Cultura (órgão municipal), por coerência ética, resolvi sair da organização do cineclube. Então, permaneci apenas como espectador. Não achei conveniente continuar como organizador (Comunicação oral. Eduardo, economista).

Com a saída de Eduardo, o Grupo Gestor perderia em organização e liderança, em termos consideráveis. Ainda nos tempos de Adufpi, Eduardo sempre foi a pessoa que geria o funcionamento do cineclube, fazendo com que as sessões acontecessem com a melhor qualidade possível. Para além disso, sempre foi o responsável pelo acolhimento de novos integrantes, chegando, inclusive, a levar lanches para melhor desenvolver a sociabilidade naquele espaço.

Se, por um lado, a ausência de Eduardo deixaria um vácuo no gerenciamento logístico do cineclube, pois todas as funções centralizavam-se em sua figura, por outro lado, isso, em alguma medida, remodelou a estrutura interna do cineclube, com as funções passando a serem divididas entre membros do grupo gestor, de acordo com a necessidade. Em cada nova mostra, o coordenador desta responsabilizava-se por tudo que era necessário para que a sessão acontecesse. Desde providenciar o aparato técnico, até a condução dos debates.

Para além dessa situação, a própria mudança para a Casa da Cultura trouxe modificações importantes na organização e no funcionamento do cineclube, assim como novas integrações para o Grupo Gestor:

> Com a vinda para a Casa da Cultura, também tivemos grandes aquisições, como por exemplo, o Prof. Wanderson Lima. Ele ia eventualmente ao Cineclube Olho Mágico, mas com o surgimento de um novo cineclube na Casa da Cultura, passa a frequentar mais assiduamente. E quando ele assume a disciplina de Literatura e Cinema no mestrado em Letras da UESPI, entra de vez na gestão do Cineclube da Casa da Cultura. Outra pessoa importante foi a Daise [Cardoso], que organizava os folders e a divulgação (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

A chegada de Wanderson Lima contribuiu para adensar, em termos intelectuais, as discussões no cineclube, especificamente na perspectiva cinematográfica. O professor trouxe consigo uma bagagem científica oriunda de suas leituras e pesquisas que passaram a ser muito relevantes para a definição de novas Mostras e para organização dos debates. Some-se a isso o fato de estender ao cineclube suas produções e projetos científicos que estavam restritos ao meio acadêmico.

Daise Cardoso também foi uma cineclubista que muito contribuiu para que a divulgação das mostras fosse realizada de uma forma mais profissional. Ela ficava responsável por confeccionar os *folders* de acordo com a temática proposta pela mostra. Esses *folders* ajudavam na divulgação, especialmente através das mídias sociais

> Houve um visível crescimento da cultura cinematográfica. Para mim aqui é uma escola. O que eu aprendi sobre cinema, aprendi aqui. O que é um

> estilo cinematográfico, o que é um plano, porque determinada montagem é chamada de “paralela”. Assim, identifiquei que o cinema pode ser uma maneira de interpretar o mundo. Antes o cinema para mim era apenas entretenimento. E acredito que [...] todos aqueles que vivem o cineclube também passaram por essa experiência (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

O primeiro ano do Cineclube da Casa da Cultura foi marcado por um grande afluxo de pessoas, com sessões com boa média de participantes e notória rotatividade de pessoas. A cada nova sessão era possível perceber uma nova pessoa que nunca havia participado, e cujo retorno foi constatado em outras ocasiões. O Grupo Gestor também se solidificou como organizador do cineclube. Mesmo não havendo uma liderança, para a qual convergissem as decisões, estas eram tomadas em conjunto de acordo com a necessidade ou com as propostas lançadas.

Em 2016, segundo ano de funcionamento do Cineclube, houve um fortalecimento no relacionamento com a direção da Casa da Cultura. Havia uma sintonia e uma transparência muito grandes, inclusive em relação à falta de recursos. Os membros do Grupo Gestor perceberam que precisariam organizar-se internamente para adquirir equipamentos básicos como cabos de som e vídeo, extensões de energia, dentre outros. Como as sessões eram gratuitas, cogitou-se cobrar uma mensalidade que daria direito a brindes para aqueles e aquelas que pagassem. O dinheiro arrecadado custearia a manutenção das sessões. Contudo, essa ideia nunca conseguiu ser implementada na prática.

Logo no início do ano, a Sala de Vídeo da Casa da Cultura foi interditada para que fossem realizadas obras de reestruturação, especialmente no carpete, que já estava sendo deteriorado pelo mofo. Aliás, alguns participantes deixavam de frequentar as sessões porque tinham alguma alergia e passavam mal na sala.

As sessões, então, foram transferidas para o Auditório da Casa da Cultura, que ficava no andar superior da sede da instituição. Não era o lugar mais adequado, mas, considerando a situação da Sala de Video, era um lugar melhor, pela estrutura, pela acústica e pela iluminação, em melhor estado.

O Grupo Gestor definiu que naquele ano iniciariam as atividades do Cineclube com uma sessão especial com a exibição do vencedor do Oscar de 2016, “*Spotlight*:

Segredos Revelados”. Contudo, esse filme estava sendo exibido nos cinemas locais e houve uma recomendação à Casa da Cultura para que não houvesse a sessão. Então, os membros do Grupo Gestor optaram por não exibir o filme e fazer um debate sobre a premiação do Oscar.

Em 2016, as Mostras programadas caracterizaram-se como homenagens a grandes cineastas como Abel Ferrara, Ettore Scola, José Mujica Marins (Zé do Caixão), Abbas Kiarostami, e Hector Babenco, que tiveram seus filmes exibidos e debatidos no Cineclube. Muitas dessas sugestões foram feitas por Wanderson Lima, que, de certa forma, começa a ter uma influência intelectual no Grupo Gestor, além de sempre propor-se a conduzir as Mostras que propunha. A maioria desses cineastas eram homenageados porque acabaram de falecer e os membros do cineclube decidiram fazer essa homenagem póstuma.

As sessões buscavam aprofundar as características e o legado de cada diretor. Alguns deles eram criticados negativamente, caso de alguns filmes de Hector Babenco, que alguns cineclubistas consideram ruins. Isso ajudava a movimentar os debates, que ficavam cada vez mais intensos e produtivos e tornavam-se uma característica cada vez maior do cineclube. Como opina Alfredo Werney,

> Os debates são uma riqueza. Mesmo quando uma pessoa fala algo que eu considero besteira, ainda me encanto por ver como o filme fez com que ela fosse pra uma perspectiva que eu nem imaginava. Até mesmo começo a me perguntar: “será se não foi essa a intenção do diretor?”. Nesses vários caminhos interpretativos, os debates são o ponto alto das sessões. Graças a eles, me senti impelido a ler mais críticas cinematográficas que pudessem aumentar meu entendimento sobre a arte. Isso me oportunizou conhecer dois mestres: Inácio Araújo e Ismail Xavier (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

Mesmo com mais um ano produtivo e frutuoso, a média de frequentadores(as) caiu em meio às sessões. No ano de 2016, nenhuma sessão conseguiu ultrapassar o número de trinta participantes presentes, algo que, no ano anterior, havia-se tornado uma rotina. Muito disso se deve a uma, ainda leve, desarticulação do Grupo Gestor em relação à divulgação das Mostras, além da escolha de cineastas a serem homenageados, pois eram nomes pouco conhecidos fora dos círculos especializados

ou não possuíam grande apelo. A comparação com o número de participantes do ano anterior demonstrou que mostras temáticas levavam mais pessoas às sessões do que filmes isolados por cineastas. Frequentadores(as) interessavam-se mais em discutir um tema especifico através dos filmes, ao invés de debater a carreira de um cineasta.

Em certa medida, o ano de 2016 não terminou muito bem, pois a última sessão do ano, com a exibição do filme nacional “Carandiru”, não aconteceu, devido a uma desorganização interna e a uma falta de comunicação entre os membros do Grupo Gestor. Naquele momento, já era possível observar a necessidade de uma liderança que coordenasse de forma mais efetiva a prática cineclubista na Casa da Cultura. Isso porque, nesse cineclube, o gerenciamento de uma mostra ficava sob responsabilidade de uma ou duas pessoas, sem que o Grupo Gestor tivesse gerência sobre a mostra. Se por um lado esse modelo viabilizava maior envolvimento de pessoas na programação, por outro, a ausência de um diretor ou coordenador geral do cineclube diluía as responsabilidades e deixava lacunas que propiciavam falhas na execução das mostras.

Em 2017, o Grupo Gestor observaria alguns problemas na organização do cineclube. Houve, então, uma reunião para planejamento do ano que se iniciaria, inclusive debatendo propostas de transferir o cineclube para outro local, ou, até mesmo, de difundir a prática cineclubista em outros espaços da cidade sob direção do mesmo Grupo Gestor. Isso deu-se devido à precariedade de equipamentos técnicos na Casa da Cultura e a uma proposta para a instalação de um cineclube no Clube dos Diários[90].

Contudo, após conversas com a direção da Casa da Cultura, decidiu-se por permanecer nesse equipamento cultural, com a promessa de que os organizadores do cineclube seriam melhor assessorados, dentro dos limites orçamentários aos quais estava submetida a instituição.

O Grupo Gestor também optou por, no ano de 2017, realizar preponderantemente mostras temáticas, ao invés de homenagear diretores de cinema considerados importantes para a linguagem, pelos motivos referidos. Até porque a participação de novas pessoas mostrava-se essencial para uma renovação necessária,

[90] Clube da cidade de Teresina, inaugurado em 1927, palco de inúmeros acontecimentos sociais, políticos e culturais. Durante várias décadas, a edificação tornou-se o centro de eventos socioculturais mais significativos da cidade e ponto de encontro emmovimentadissimas tertúlias dançantes (BARBOSA, 1996). No ano de 1986, o clube foi restaurado e hoje abriga um espaço cultural, com áreas para exposições, oficinas, cinema de arte (SILVA, 2018).

inclusive entre participantes do grupo gestor. Alguns membros mais antigos estavam deixando de frequentar assiduamente o cineclube, em virtude de outras prioridades em suas vidas profissionais, pessoais e familiares, o que, em muitos casos, impediam-nos de estar à frente da gestão do cineclube.

Mesmo com a projeção de mostras temáticas, aquela que inaugurou o ano de 2017 foi em homenagem ao diretor japonês Hayao Miyazaki. A escolha deu-se porque havia a intenção de fazer-se uma “Mostra sobre animações japonesas”, mas, no processo de discussão dos filmes, o Grupo Gestor percebeu que só havia selecionado filmes de Miyazaki. Destaque-se que essa mostra se demonstrou um acerto para a retomada das atividades, pois obteve um número expressivo de participantes, com média de trinta e cinco pessoas por sessão.

Também passou a haver uma maior participação da diretora da Casa da Cultura, Josy Brito, acompanhando mais de perto as sessões, especialmente atenta à situação dos equipamentos. Assim, a diretora passou a solicitar à Prefeitura que sempre fosse um técnico de som para verificar se o equipamento estaria pronto para as sessões.

Além da Mostra Hayao Miyazaki, em 2017, também aconteceram as Mostras: “Cinema em Sonhos”, com foco na psicanálise, coordenada por Alderon Marques; “Nelson Rodrigues vai ao Cinema”, debatendo filmes baseados em obras de Nelson Rodrigues, coordenada por Alfredo Werney; “Cenas do Nordeste”, também coordenada por Alfredo, com a proposta de discutir o cenário cinematográfico no nordeste do Brasil; “Tsai Ming Liang”, coordenada por Wanderson Lima, em homenagem ao diretor malaio; e “Documentários e Direitos Humanos”, coordenada pelo defensor público Igo Sampaio.

As primeiras mostras tiveram uma boa frequência de pessoas e a esperança de uma renovação de membros no cineclube estava-se concretizando. Contudo, com o passar das mostras, isso não se confirmou. A quantidade de participantes foi diminuindo a cada mostra, e não havia novos engajamentos no Grupo Gestor, nem o surgimento de novas lideranças. A Mostra Documentários e Direitos Humanos, a última de 2017, teve média de onze pessoas por sessão. A menor, desde a criação do Cineclube da Casa da Cultura.

No ano de 2018, a maioria dos membros do Grupo Gestor afastou-se do cineclube. Questões pessoais e profissionais começaram a ficar mais evidentes e

muitos não conseguiam tempo para uma simples reunião organizacional de agenda do cineclube. Também não havia mais o engajamento necessário para coordenar as mostras todas as segundas-feiras. Praticamente, só restaram Wanderson Lima, Alfredo Werney e Alderon Marques na gestão do cineclube. Os três planejaram, então, duas mostras para o primeiro semestre de 2018. Uma homenageando o cinema polonês e outra o cinema argentino.

Mesmo com todas as dificuldades, as mostras aconteceram. A Sala de Video da Casa da Cultura estava pronta para exibições. Apesar de ainda haver problemas estruturais como iluminação e som, havia um projetor novo e cadeiras novas, o que já melhoraria a experiência dos(as) participantes. Mas, apesar das duas mostras com alto padrão na seleção dos filmes e no nível dos debates, o número de participantes era pequeno, indicando sinais de um desgaste na prática cineclubista realizada na Casa da Cultura.

Para o segundo semestre de 2018, os três membros do Grupo Gestor conversaram sobre a possibilidade de encerrar as atividades na Casa da Cultura, pois não teriam mais disponibilidades semanais para fazer o cineclube acontecer. Após algumas ponderações, decidiram que não era bom para o cineclubismo local que aquela prática acabasse e que, pelo menos provisoriamente, poderiam realizar sessões mensais para que o cineclube continuasse a existir.

Assim, foram realizadas três sessões especiais no segundo semestre de 2018 fechando as atividades anuais. Para o ano de 2019, o cineclube ainda se manteria no mesmo modelo até que os membros do Grupo Gestor pudessem ter disponibilidade para organizar o cineclube ou para que novos participantes pudessem se engajar na prática cineclubista.

5.1.1 Ainda sobre o Grupo Gestor do Cineclube: constituição e desafios de renovação

Se tomarmos a prática cultural do cineclube, no sentido de campo, como teorizado por Bourdieu (2015), vemos que, no que diz respeito à organização interna de um cineclube, esta torna-se meio para manifestação de relações de poder, cujas

disputas têm por base a autoridade e a legitimidade[91] de quem define o pensamento norteador desse espaço. A propósito, Silva (2010) diz que, no contexto cineclubista, tais disputas manifestam-se através do direito de programar, de escolher o filme que será exibido nas sessões ou mostras e, inclusive, de como se dá a formação de participantes, através do tipo de cinema selecionado e de como os debates são conduzidos.

Nesse sentido, é comum que cineclubes tenham um grupo de pessoas mais implicadas com a prática cultural, sendo responsáveis por gerenciar as atividades desenvolvidas e, em alguns casos, até mesmo por representar o cineclube externamente, em congressos cineclubistas, por exemplo. A esse grupo de cineclubistas chamaremos de Grupo Gestor, o qual surge da necessidade de um gerenciamento prático das atividades, seja relacionado à curadoria dos filmes exibidos ou, até mesmo, a questões logísticas simples, como a aquisição e manutenção de equipamentos técnicos necessários para a realização das sessões.

Alguns cineclubes definem seu Grupo Gestor em uma hierarquia, muitas vezes, em estatutos, com diretorias e coordenações especificas, que constitui a esfera de comando no âmbito da prática cineclubista. Outros cineclubes, caso do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, estabelecem um Grupo Gestor de forma coletiva, ou seja, um grupo de pessoas sem hierarquia definida, que gerencia as atividades cineclubistas conjuntamente, tomando as decisões necessárias coletivamente. Além dessas duas matrizes, há variações. Assim, tanto pode-se ter uma organização de direção mais verticalizada ou mais horizontalizada.

No caso do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, como referido, ao iniciar suas atividades, em março de 2015, este contava com um grupo de pessoas responsáveis pela logística de funcionamento e seleção de filmes, mas ainda não havia uma organização definida entre elas. Decidiram então formar um grupo gestor para o cineclube, que era composto por mim, por Alderon Marques, Eduardo Silva, Alfredo Werney, Igo Sampaio, e Daíse Cardoso. Todas essas pessoas, participantes remanescentes do Cineclube Olho Mágico da Adufpi. Pouco tempo depois, Wanderson

[91] Essa própria legitimidade pode ser vista como expressão de disputas no campo do poder simbólico (BOURDIEU,1998).

Lima e Teresa Porto (que frequentavam o cineclube da Adufpi, mas não faziam parte da gestão) ingressaram no grupo. Além do que, Josy Brito, diretora da Casa da Cultura de Teresina, também fazia parte do grupo gestor, embora de uma forma diferente dos demais membros, uma vez que representava o equipamento cultural que dirige, nas reuniões do cineclube.

Não havia, no grupo gestor, uma definição hierárquica com a existência de um(a) coordenador(a) geral ou diretor(a) geral. O grupo funcionava coletivamente, e por mais que algumas opiniões se sobressaíssem, todas as decisões eram tomadas por maioria de votos ou por unanimidade. O grupo coordenava a prática cineclubista de uma forma ampla, reunindo ordinariamente, em torno de seis vezes por ano, para debater e tomar decisões relacionadas ao cineclube.

As reuniões desse grupo gestor são feitas geralmente em locais públicos como praças de alimentação de *shoppings centers* da cidade ou em lugares mais reservados como *pubs* e cafés. O objetivo é estabelecer uma relação mais descontraída e amigável entre os membros e a pauta das reuniões é definida um pouco antes, através de mensagens trocadas por *e-mails* entre membros, o que não impede a inserção de algum tópico novo, durante a reunião. Em geral, as pautas se resumem à definição das mostras e tudo o que diz respeito a elas, (definição dos filmes a serem exibidos, coordenadores, condutores dos debates, divulgação, etc.) e ao funcionamento logístico do cineclube (equipamentos, relação com o espaço Casa da Cultura, oficialização do cineclube, etc).

A programação da sessão é definida semestralmente, com análise, realizada pelo grupo gestor, das propostas feitas por participantes e pelos próprios membros. Geralmente, a escolha define-se pela afinidade de um membro do grupo gestor com a temática da mostra. Raramente há proposta de alguém de fora do cineclube, ou do grupo gestor, para coordenar uma mostra.

Ainda no que tange à definição das mostras, há, nesse cineclube, uma preocupação em realizá-las com filmes que não tenham acesso fácil pelas mídias digitais ou que não correspondam a lançamentos no circuito comercial. Como pressuposto, a ideia de que se deve buscar atrair público para ver “algo novo”, o que se traduz em discussões internas sobre “qualidade” dos filmes exibidos. Durante algum

tempo, alguns membros discordavam, inclusive, da exibição de filmes baixados através de *download* pela *internet*. Contudo, esse posicionamento foi-se diluindo com o passar das reuniões e o interesse central das discussões passou a ser quais filmes seriam exibidos, e não como obtê-los. Assim, passou-se a ter uma maioria de filmes exibidos nas mostras, baixados por *downloads.*

Pode-se dizer que não há grandes discordâncias sobre a definição das mostras. É comum que o membro do grupo gestor que se prontifique a coordenar as sessões também defina quais filmes serão exibidos nelas. Sem dúvida, há sugestões de outros membros, mas a escolha das películas fica, comumente, a cargo do coordenador da mostra definida em reunião do grupo gestor. Em alguns casos, como na realização da "Mostra Ingmar Bergman", o grupo gestor definiu antecipadamente que determinada mostra seria realizada, indicando, posteriormente, quem a coordenaria, geralmente um membro do grupo gestor.

Em alguns momentos, havia dificuldades para designar uma pessoa para coordenar uma mostra completa. O grupo gestor desenvolveu, então, algumas com coordenação coletiva, ou seja, não havia um coordenador especifico de toda a mostra; todos os membros seriam responsáveis por elas, distribuindo-se a coordenações de sessões dentre os membros, cada um deles responsável por uma ou duas sessões. Foi o que aconteceu na "Mostra Ettore Scola", em que o grupo gestor decidiu homenagear o cineasta italiano que havia acabado de falecer, mas nenhum dos membros conhecia a fundo o cinema do diretor. Então, cada um estudava um filme e conduzia os debates.

Nas reuniões do grupo gestor, também se tratava de questões operacionais, seja de cunho organizacional, seja de cunho técnico, relativas ao funcionamento do cineclube. Constantemente, entra em pauta a discussão sobre a oficialização do cineclube através da elaboração de um estatuto e de uma possível inscrição em associações nacionais de cineclubes, algo que nunca se concretizou, pois não eram encaminhadas medidas práticas que levassem à efetivação dessas ideias. A falta de equipamentos, a estrutura da sala de vídeo, a evasão de público, dentre outros assuntos, eram pontos de pauta, sendo debatidos e propondo-se encaminhamentos para resolvê-los. É comum que o grupo gestor se reúna para juntar uma quantia em

dinheiro, através de rateamento de valores entre seus membros, para comprar alguns utensílios eletrônicos que estavam danificados e dificultavam a exibição dos filmes.

Por vezes, Josy Brito, diretora da Casa da Cultura, participa das reuniões e manifesta-se quanto à ajuda que a instituição municipal possa oferecer ao cineclube. Quando Josy não se faz presente, um dos membros do grupo gestor, geralmente Alderon Marques, leva até ela as demandas estabelecidas nas reuniões que tenham a ver, no entendimento do grupo gestor, com uma possível ajuda da Casa da Cultura. Embora o grupo gestor tenha autonomia para definir mostras, dias e horários das sessões, sempre se pautou pelo diálogo com a direção da Casa da Cultura, no sentido de evitar quaisquer problemas na relação com a casa, que atrapalhem a realização das sessões.

Especialmente no ano de 2018, essas reuniões passaram a ser mais difíceis de acontecer, devido à saída de vários membros do grupo gestor por questões pessoais e profissionais que retirariam a disponibilidade necessária para condução do cineclube. Eduardo Silva já havia se afastado em 2016. Em 2017, eu ingressei no Mestrado em Sociologia da UFPI, Daise Cardoso ingressou no Doutorado em Letras da UNB, Teresa Porto passou a dar aulas no interior do Piauí. Isso impossibilitou que pudéssemos estar presentes nas sessões do cineclube e reuniões do grupo gestor.

Alderon Marques, Alfredo Werney e Wanderson Lima permaneceram à frente da gestão do cineclube, mas também tinham impedimentos profissionais, especialmente esses dois últimos, que ficavam fora da cidade de Teresina, a trabalho, por longos períodos. Nesse sentido, o Grupo Gestor, como surgiu em 2015, praticamente deixou de existir, e as decisões sobre o funcionamento do cineclube passaram a ser tomadas quase que monocraticamente por Alderon Marques, que organiza, em diálogo com a direção da Casa da Cultura, as sessões esporádicas que ainda acontecem.

A trajetória do grupo gestor do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina aponta para a questão da necessidade de repensar a própria estrutura desse cineclube. Fica patente que a dependência da instância denominada grupo gestor, a qual apresenta dificuldades de renovação, sobretudo pelo fato de a maioria de seus membros verem-se impossibilitados(as) de dar continuidade à sua função no grupo, traz sérias

implicações à continuidade desse cineclube. Por outro lado, a dissolução desse formato traria desafios significativos às atividades cineclubistas naquele espaço.

5.1.2 Relação do Cineclube com a Casa da Cultura de Teresina

A Casa da Cultura de Teresina é um equipamento cultural aglutinador de expressões de culturas artísticas em Teresina. Com espaços reservados para dança, teatro, cinema, exposições de pinturas e fotografias, promove oficinas que visam à formação de um público voltado para o conhecimento e produção artística. Além disso, possui um arquivo com memórias de expressões culturais em diversas linguagens, sobretudo da cidade de Teresina.

Do ponto de vista institucional, a Casa da Cultura de Teresina[92] é um órgão gerido pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, por sua vez, instituição municipal responsável por viabilizar a infraestrutura básica das necessidades culturais da capital piauiense, além de assessorar a administração pública municipal na formulação das diretrizes da política cultural de Teresina-PI

> Instituição pública vinculada ao município de Teresina-PI, inaugurada em 12 de agosto de 1994, com o objetivo declarado de preservar, promover e divulgar a cultura do Estado e especialmente a do município, proporcionando a estudantes, pesquisadores, turistas e à comunidade em geral a oportunidade de ampliar seu conhecimento, através de visitas a seu acervo museológico, de consulta às fontes de pesquisa bibliográficas e arquivísticas, além da formação cultural por meio de cursos, oficinas de arte e outras atividades culturais desenvolvidas no espaço (ROCHA, 2011).

Como referido, desde o seu início, em 2015, o Cineclube estabeleceu uma relação íntima com a Casa da Cultura de Teresina. As primeiras reuniões com a diretora desse espaço cultural, Josy Brito, agradáveis e acolhedoras, entusiasmaram os membros do Grupo Gestor, que entenderam ser, ali, local adequado para desenvolver

[92] Lei municipal nº 2.194, de 24 de março de 1993.

as atividades sem maiores perigos de interrupção. Josy Brito reafirma a disposição em acolher o cineclube, observando que

> A Casa da Cultura é um patrimônio vivo. Um espaço de memória e de resistência. É uma referência para a trajetória dos artistas locais. É um lugar de trocas e relações afetivas. Minha gestão chega aos 10 anos e aqui possuo um lugar de fala e um lugar de escuta. As pessoas são bem acolhidas. Como o próprio nome propõe, somos um espaço agregador e de fruição, então faz-se necessário todos os segmentos da arte, e o cineclube representa a presença do cinema na Casa [da Cultura]. (Comunicação oral. Josy Brito, gestora cultural)[93].

Com o estabelecimento de laços cordiais desde os primeiros encontros, o Grupo Gestor do Cineclube procurou afinar a relação com a Casa da Cultura, mantendo, contudo, um grau de independência. Isso significa que o cineclube funcionaria sem a ingerência intelectual da gestão municipal da cultura, ou seja, do ponto de vista do conteúdo, da organização das mostras, da escolha de filmes, das temáticas abordadas e da escolha de debatedores, os membros do Grupo Gestor teriam total autonomia decisória, o que não significa absoluto impedimento de avaliar/acatar alguma sugestão. A Casa da Cultura disponibilizaria o espaço físico e a estrutura básica para a realização das sessões, além da divulgação através das mídias locais e dos órgãos públicos de comunicação. As duas partes acordaram que seria um “casamento perfeito”, pois, desde o fim do Cineclube Prazer dos Olhos, não havia atividades cineclubistas na Casa da Cultura, sendo importante a presença de um cineclube para suprir a ausência do cinema como cultura artística naquele equipamento cultural.

A parceria entre o cineclube e a Casa da Cultura passou a ser simbiótica quando o nome do espaço cultural foi anexado às atividades cineclubistas. Nesse sentido, a relação iria além da mera contribuição mútua. A prática cultural cineclubista inseria-se, formalmente, pelo menos, no contexto mais amplo das diretrizes de políticas públicas de cultura, no Município de Teresina, abarcando e dando suporte ao trabalho voluntário da sociedade civil.

[93]Entrevista concedida pela gestora da Casa da Cultura de Teresina, Josy Brito, ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 3/4/2019.

No processo, o Grupo Gestor do Cineclube passaria por alguns questionamentos no que diz respeito à natureza da relação com a Casa da Cultura. Isso porque nenhum dos membros da gestão do cineclube possui qualquer vínculo empregatício com a Casa da Cultura ou com qualquer outro órgão da gestão cultural municipal de Teresina. Assim, o Cineclube, apesar de ser “da” Casa da Cultura, funcionaria, de fato, como um coletivo que utiliza aquele equipamento cultural para exercer suas atividades. Alderon Marques relata que esse “é sempre um ponto de inflexão [em] nosso [Grupo Gestor do Cineclube]. Apesar de ser uma prática que consideramos ser externa, acaba por incorporar-se às atividades da Casa [da Cultura].”

Mas é possível constatar que a relação entre o Cineclube e a Casa da Cultura vai além de mera utilização física do espaço do equipamento. A prática cineclubista desenvolvida ali possui características que deixariam de existir se realizada em outro local. A divulgação através dos meios de comunicação estatais periódicos, a incorporação das atividades cineclubistas na programação ordinária da Casa da Cultura, a utilização da marca “Casa da Cultura” na propagação das mostras, o fornecimento de equipamentos técnicos, dentre outros pontos, demonstra a relação simbiótica que torna o Cineclube como “da” Casa da Cultura.

No entanto, há problemas em relação à estrutura física oferecida pela Casa da Cultura. A Sala de Video, onde acontece a maioria das sessões, há muito não passa por uma reforma realmente eficaz. Por exemplo, existe um carpete que reveste a sala, para melhorar a acústica, porém mofado e descuidado. O aparelho de ar-condicionado funciona a duras penas e faz um grande barulho que atrapalha as sessões; o sistema de som não funciona desde que o cineclube começou, e não há equipamentos adequados para as projeções cinematográficas. São dificuldades do próprio campo da gestão pública municipal da cultura, em Teresina. Sobre isso, a diretora Josy Brito diz:

> Não tenho recursos financeiros na Casa da Cultura para adquirir equipamentos. Infelizmente, também não temos uma política de manutenção. É algo que vai além da minha competência. É muito complicado. Outra coisa, o espaço físico da Casa [da Cultura] não pertence à Prefeitura. A Prefeitura paga um aluguel pra ela funcionar. Então, há outras implicações para realizar obras que não dependem apenas do nosso querer. É um trabalho desgastante para mantê-la funcionando. Pra funcionar como deveria. É uma relação muito vertical

> [com a Prefeitura de Teresina]. Dou o meu suor. Fico muito triste porque não consigo fazer mais (Comunicação oral. Josy Brito, gestora cultural).

Além das implicações do aluguel, ressalta-se que, por ser um prédio que possui arquitetura datada da segunda metade do século XIX, teve portas e janelas tombadas pelo Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Piauí, em 1986. Isso dificulta ainda mais qualquer tipo de reforma que possa ser realizada no prédio, pois deve passar por uma avaliação criteriosa do poder público para ser aprovada. Como referido, a Casa da Cultura é vinculada à Fundação Cultural Monsenhor Chaves, com status de secretaria municipal da cultura, órgão hierarquicamente superior à Casa, o que faz com que esta, sem autonomia financeira, dependa do repasse de recursos de órgãos administrativos que lhe são superiores, para inclusive fornecer uma melhor estrutura para o funcionamento da atividade cineclubista. Como diz a diretora Josy Brito,

> Para um funcionamento adequado de um cineclube falta uma estrutura adequada. A Casa da Cultura é uma instituição vinculada à Fundação Monsenhor Chaves. Há uma burocracia que inviabiliza a gestão ter determinada autonomia, não tendo recursos próprios para fazer reformas, pagar funcionários, manter a estrutura, entre outras coisas. Esses obstáculos acabam engessando uma eficiência na gestão (Comunicação oral. Josy Brito, gestora cultural).

Mas, mesmo com essas dificuldades, há um esforço por parte da direção da Casa da Cultura de Teresina em oferecer o maior número de recursos possíveis ao cineclube. Além de disponibilizar a sala de vídeo, há, também, como referido, o fornecimento de alguns equipamentos como caixa de som, projetor, tela para projeção e microfones, equipamentos que não são da melhor qualidade, mas estão disponibilizados. Além disso, como também referido por empenho de Josy Brito, um profissional técnico da Prefeitura (geralmente, fornecido pelo Palácio da Música), por vezes, comparece para fazer testes no equipamento sonoro, para as sessões. Isso faz com que os membros do Grupo Gestor do Cineclube se relacionem bem e afetivamente com a direção da Casa da Cultura, entendendo que existem ações para a melhoria do

espaço, apesar de não haver a mesma opinião sobre os órgãos hierarquicamente superiores à Casa da Cultura:

> Considero a relação com a Casa da Cultura muito boa, mas a relação com a Fundação Monsenhor Chaves, não. Quando fazia parte do Cineclube Prazer dos Olhos havia uma ligação mais direta, e uma preocupação com a formação daqueles que cuidavam do cineclube. Hoje eu nem sei quem gere a Fundação. Acho que eles nem sabem que há um cineclube aqui (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

A relação entre a prática cineclubista e o local onde ela se realiza é fundamental para a definição da proposta do cineclube. No caso especifico do Cineclube da Casa da Cultura, o fato de as atividades desenvolverem-se em um espaço público que objetiva a promoção de culturas artísticas torna a experiência cineclubista como ainda mais afinada com a diretriz nacional de fomento à cultura, mesmo que o referido equipamento cultural desempenhe essa função de forma complementar.

Como vimos no Capítulo II desta dissertação, entre as diretrizes gerais[94] do Plano Nacional de Cultura está o estímulo ao desenvolvimento da prática cineclubista, em municípios de todo o país. Tendo como local de funcionamento um equipamento cultural público municipal, o Cineclube da Casa da Cultura adere a essa diretriz, apesar de manter, em muitos aspectos, um caráter independente da gestão pública da cultura. Aliás, temos uma demonstração de que uma política pública não se concretiza, apenas, por definições governamentais. Afinal, como diz Nestor Garcia Canclini, esta corresponde a

> O conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. (CANCLINI, 1987, p. 26)

---

[94] Ver: <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/05/Plano-Nacional-de-Cultura-iretrizes.pdf>. Acesso em 22/04/2019

5.2 Mostras que mostram o Cineclube da Casa da Cultura: uma leitura da programação dos processos e atores envolvidos: 2015 a 2018

O Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, através de seu Grupo Gestor, estabeleceu o formato de mostras[95] temáticas, por diretor, ou por tipo de produção, incluindo animações, por exemplo. Nessa direção, mostras funcionam como “pequenas histórias” com narrativas próprias dentro de um contexto mais amplo, no caso, o próprio cineclube. São espécies de ciclos de filmes, com trajetória anteriormente delineada, em que há um número determinado de obras cinematográficas que têm em comum um tema definido. Os temas das mostras giram em torno de uma corrente estética cinematográfica, da trajetória fílmica de um(a) cineasta ou de atores/atrizes, da caracterização do cinema de um país, ou da relevância sociopolítica dos filmes exibidos.

O formato de mostras experimentado desde 2015, pelo Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, visava, dentre outros objetivos, a um processo de formação de público cineclubista. Desde o processo de curadoria dos filmes até a realização das sessões, com debates, há um intuito pedagógico que se confirma na recepção/adesão de participantes à proposta. Assim, construíram-se trajetórias através de mostras temáticas de filmes selecionados, inclusive, com atenção à ordem de exibição, atraindo frequentadores(as) não apenas pelo tema em si, mas, ainda, pela convenção narrativa de uma mostra, pela ideia de participar dela no “começo, meio e fim”. Assim, as mostras trazem a ideia de uma pequena história que completará o seu arco dramático em si mesma, o que remete à própria lógica de uma narrativa cinematográfica.

Nem todo cineclube adota esse modelo. Por exemplo, no Cineclube Teresinense, que funcionou no Colégio Diocesano da década de 1960 à de1980, as sessões eram

[95] O termo, amplamente utilizado no campo das linguagens artísticas, refere-se a eventos isolados ou articulados a festivais, exposições, etc. No caso do cinema nacional, por exemplo, mostras e festivais são vitrines de exposição audiovisual da ANCINE, estando previstas nos principais embasamentos legais de atuação da ANCINE. Mostras e festivais, muitas vezes, abrem a primeira porta de entrada em exibições de uma obra audiovisual, sendo canais de difusão não só de obras como, também, de novos(as) realizadores(as), sobretudo de curtas-metragens e de produções nacionais e estrangeiras que não são exibidas em circuito comercial. (https://www.ancine.gov.br/pt-br/conteudo/import-ncia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual). O termo, então, é acionado na prática cineclubista, na organização da programação.

pensadas e realizadas com filmes exibidos de forma isolada, ou seja, cineclubistas assistiam e debatiam um único filme sem que este estivesse dentro de um contexto de ciclo ou de mostra.

O Grupo Gestor do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina escolheu o formato predominante de mostras, por entender que ele propicia um aprofundamento por parte dos cineclubistas no debate do tema definido, além de constatar que esse formato atraía mais a atenção de frequentadores(as). Nessa perspectiva, assistir apenas a um filme não possibilitaria discussões aprofundadas a respeito da temática escolhida, problema que uma mostra com seis ou oito filmes teria mais material para aprofundamento dos debates. Como referido, tais mostras são definidas pelo Grupo Gestor, a partir de sugestões de frequentadores(as) ou de ideias propostas e conduzidas pelos próprios membros do Grupo Gestor.

Para uma melhor descrição das mostras realizadas pelo Cineclube da Casa da Cultura, desde sua criação, a seguir trago elementos de uma trajetória de 2015 a 2018, com informações que dão um perfil das principais características de cada uma das mostras, contendo imagens de algumas delas[96]. Como apoio, uma apresentação sintética das programações, em quadros (3, 4, 5, 6), por ano.

5.2.1 Programação de 2015

Como referido, a Mostra “Divas do Cinema” inaugurou as atividades do Cineclube da Casa da Cultura, com início no dia 9 de março de 2015, indo até 11 de maio do mesmo ano, inaugurando a programação desse ano e o próprio cineclube, que realizaria cinco mostras em seu primeiro ano (Quadro 3).

Com a mostra “Divas do Cinema”, a ideia foi de homenagear grandes atrizes do cinema clássico, em várias gerações e estilos cinematográficos. Inicialmente, essa mostra sofreu alguma resistência por parte de alguns membros do Grupo Gestor, que entendiam que não haveria grande contribuição cinematográfica nos filmes exibidos por

[96] A maioria dos registros fotográficos das sessões se perderam nos acervos pessoais dos membros do cineclube, somente sendo concedidos alguns deles ao autor desta dissertação.

ela[97]. Após uma discussão, a maioria entendeu que seria uma oportunidade para expressar a valorização da figura feminina no cinema, além de serem filmes com certo "apelo popular", algo que seria importante para o início do cineclube, embora esta não fosse a tônica cineclubista, para nós.

Alderon Marques foi incumbido pelo Grupo Gestor para coordenar essa mostra, selecionando os filmes e atrizes homenageadas, como se vê no Quadro 3, abaixo, e conduzindo o funcionamento das sessões.

> Coube a mim sustentar e levar adiante a proposta. Além de mim, outras pessoas puderam debater os filmes. Foram ao todo 11 filmes, sendo oito divas selecionadas. A ideia se alinha também com um agradecimento à Josy Brito, coordenadora da casa, pois a mostra iniciou em março, próximo ao dia da mulher (inclusive lhe foi dado flores no início da 1ª sessão) e se concluía em maio, mês das mães. Então, ela foi toda pensada para homenagear as mulheres. Eu gostei muito da mostra, pois, além das homenagens, pudemos ver as atuações e questões do universo feminino sob vários prismas. Isso ocorreu nos debates e provocou uma abertura de novas perspectivas por parte dos participantes (Comunicação oral. Alderon Marques, psicólogo).[98]

[97]Afinal, como diz Silva (2013, p. 213), "a escolha dos filmes demonstra as orientações, os gostos, os hábitos de consumo e os modos de vida dos organizadores dos ciclos [...]".

[98] Entrevista concedida pelo psicólogo Alderon Marques ao autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 11/01/2019.

Quadro 3 - Mostras realizadas no ano de 2015 (continua)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	SESSÕES/FILMES[99]	DEBATEDORES (AS)	MÉDIA POR SESSÂO
Divas do Cinema	09/03/2015 a 11/05/2015	Alderon Marques	1- Homenagem a Bette Davis. Filme: Escravos do Desejo. 2- Ingrid Bergman com o filme "Intermezzo"; 3- Grace Kelly, com o filme "Amar é Sofrer"; 4- Rita Hayworth, com o filme "Gilda"; 5- Marilyn Monroe, com o filme "O Pecado mora ao lado"; 6- Sophia Loren, com o filme "Ontem, Hoje e Amanhã"; 7- Audrey Hepburn, com o filme "Quando Paris Alucina"; 8- Catherine Deneuve, com o filme "A Bela da Tarde"; 9- Romy Schneider com os filmes "Sissy", "Sissy, a Imperatriz" e "Sissy e seu destino	Eduardo Silva, Denise Lima, Graça Targino e Alfedo Werney	19 pessoas
Ingmar Bergman	18/5/2015 a29/6/2015	Rhuan Piauilino	1- O Sétimo Selo 2- Morangos Silvestres 3- Persona 4- Gritos e Sussurros 5- Da vida das marionetes 6- Através de um espelho 7- Luz de Inverno 8- O Silêncio	Paulo Mourão, Alfredo Werney, Alderon Marques, Mayra Silva, Igo Sampaio, Rayanne Raquel, e Wanderson Lima	30 pessoas

[99] Informações completas de todos os filmes referidos neste quadro e nos seguintes encontram-se nas referências, no final desta dissertação, na seção "Filmografia".

Quadro 3 - Mostras realizadas no ano de 2015 (fim)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	SESSÕES/FILMES[100]	DEBATEDORES (AS)	MÉDIA POR SESSÂO
Cinema e Literatura III	06/07/2015 a 24/8/2015	Alfredo Werney	1 – Singularidades de uma rapariga loira 2 - O amor nos tempos do coléra 3- Gata em teto de Zinco Quente 4- O batedor de carteiras 5- Otelo 6- Toda nudez será castigada 7- A terceira margem do rio 8- Capitães de areia	Caroline Pessoa, Elimar Barros, Alderon Marques, Alfredo Werney, Eduardo Silva, Elijames Moraes, e Daise Cardoso	25 pessoas
O Riso no Cinema	31/08/2015 a 26/10/2015	Alfredo Werney	1- Vida de Cachorro e O Aeronauta 2- A General 3- O Diabo a quatro 4- O Grande Ditador 5- Meu Tio 6- O Jeca contra o capeta 7- A Vida de Brian 8- Hannah e suas irmãs	Alfredo Werney, Wanderson Lima e Lucas Belchior	20 pessoas
Cultura e Direitos Humanos	3/11/2015 a 14/12/2015	Aristides Oliveira	1- O Palhaço degolado; Inventário de um feudalismo cultural; Toques; Jogos frugais; 2- A História Oficial 3- Selma 4- Indio cidadão? 5- Bicho de sete cabeças 6- Maria 7- Gandhi 8- Tomboy	Aristides Oliveira, Pedro Paz, Igo Sampaio, João Paulo Costa, Alderon Marques, Wanderson Lima, Valdênia Sampaio	25 pessoas

Fonte: organizado pelo autor com base nas atas das sessões do cineclube[101]

[100] Informações completas de todos os filmes referidos neste quadro e nos seguintes encontram-se nas referências, no final desta dissertação, na seção “Filmografia”.

[101]Devido à quantidade numerosa de atas, não será possível inserir cópias neste texto. Contudo, elas estão na posse do autor desta dissertação.

A segunda mostra do Cineclube da Casa da Cultura foi em homenagem ao cineasta sueco Ingmar Bergman, iniciando-se em 18 de maio de 2015 e finalizando em 29 de junho de 2015. O Grupo Gestor deu-me a missão de fazer a curadoria dos filmes e escolher debatedores(as). De fato, foi uma experiência muito importante para mim. Já havia tido contato com filmes de Ingmar Bergman, mas nada tão aprofundado.

Na época, contei com grande ajuda de Eduardo Silva, que possuía metade dos filmes da Mostra, em DVDs, e que me emprestou todos eles para que utilizássemos nas sessões. Os outros quatro filmes tentei conseguir em DVD, mas não foi possível, principalmente porque alguns deles foram produzidos para a televisão sueca e tiveram um lançamento muito tímido em *home video*. Dessa forma, tive de recorrer a *sites* que disponibilizavam os filmes para *download*.

Depois da seleção e aquisição dos filmes, comecei a pensar nos (as) possíveis debatedores(as), optando por não conduzir debate nessa mostra, pois já estaria bem desgastado para organizar as sessões. Convidei, então, algumas pessoas que manifestaram o desejo de conduzir o debate de filmes específicos ou que tivessem mais afinidade com os filmes selecionados. Também fui convidado por alguns programas de rádio (especialmente pela Rádio Universitária, da Universidade Federal do Piauí) para conceder entrevistas sobre a mostra e divulgar o cineclube.

Como referido, a deficiência na estrutura física da Sala de Vídeo da Casa da Cultura de Teresina era uma preocupação constante. O projetor era velho e já apresentava sinais de disfunção com a projeção adquirindo uma tonalidade esverdeada que prejudicava, em certa medida, a exibição dos filmes. Além disso, o aparato de ferro que prendia o projetor ao teto da sala de vídeo estava ficando torto, o que atrapalhava a simetria da tela na exibição dos filmes. Em todas as sessões, eu chegava uma hora antes para ajustar o projetor e verificar se o som funcionava bem. Muitas vezes o aparelho de DVD da sala de vídeo também apresentava problemas e não exibia os filmes na tela. Por precaução, levava meu *notebook* para projetar o filme através dele e evitar qualquer problema técnico.

Mesmo com esses problemas, recebia todo o respaldo da direção da Casa da Cultura, através da Josy Brito. Se faltasse algum equipamento, como uma caixa de

som, por exemplo, a diretora investia um esforço para adquirir, até mesmo solicitando empréstimo de material de outros setores envolvidos com produção cultural na cidade, por exemplo, do Palácio da Música[102]. Assim, nenhuma sessão deixou de acontecer por falta de equipamentos ou algo semelhante

A Mostra Ingmar Bergman teve início com o filme “O Sétimo Selo”. Paulo Mourão, um jovem que à época frequentava o cineclube assiduamente, ficou como mediador do debate, pois era grande fã e conhecedor da obra do cineasta sueco. Paulo trouxe *slides* para introduzir o filme e algumas temáticas abordadas. Fizemos uma parceria com a Revista Acrobata[103], através de um dos seus editores, o professor Aristides Oliveira, que lançou uma das edições da revista na sessão de estreia da Mostra.

A sessão seguinte, com o filme “Morangos Silvestres”, foi conduzida por Alfredo Werney, que, sendo um especialista na área musical, deu ênfase, no debate, aos aspectos sonoros do filme e à sua importância para as sensações causadas pela obra. Como o filme provocava ao debate de temas existenciais, houve um aprofundamento em questões filosóficas, especialmente sobre vida e morte, temática central do filme.

Dois dias depois, houve a terceira sessão, com o filme “Persona”. Não era algo comum, no cineclube, ocorrerem duas sessões na mesma semana, mas o Grupo Gestor quis fazer um teste para ver qual seria a quantidade de pessoas que iriam em um dia outro que não a segunda-feira (dia em que costumeiramente aconteciam as sessões). Não rendeu uma frequência boa de participantes (foi a menor), mas o debate conduzido pelo psicólogo Anderson Moura foi um dos mais profundos da mostra, pois foram discutidas várias questões comportamentais do ser humano.

A quarta sessão foi comandada pelo defensor público Igo Sampaio com a exibição do filme “Gritos e Sussurros”. Segundo muitos(as) que frequentaram a mostra, incluindo o professor Aristides Oliveira, foi o filme que provocou mais incômodo e angústia. Isso foi possível constatar no debate, em que todos pareciam um tanto anestesiados pelo filme. A quinta sessão foi coordenada pela estudante Rayanne

[102] Equipamento cultural da gestão pública municipal de Teresina-PI destinado à formação na área da música, além de abrigar espetáculos musicais.
[103] Revista de produção cultural piauiense com lançamento semestral. Editada por Demetrius Galvão, Thiago E., e Aristides Oliveira.

Albuquerque, que optou por fazer um debate coletivo do filme “Da Vida das Marionetes”, instigando participantes a exporem suas impressões e sensações provocadas pelo filme.

As três últimas sessões foram coordenadas por Wanderson Lima com a exibição da “Trilogia do Silêncio”, com os filmes “Através de um espelho”; “Luz de Inverno”; e “O Silêncio” (Figura 10). Sem dúvida, foram as sessões com debates mais aprofundados, pois Wanderson trouxe para as discussões temáticas os autores que mais influenciaram o cinema de Bergman.

Figura 10 - Imagem fotográfica da última sessão da Mostra Ingmar Bergman, realizada em 29 de junho de 2015, com a exibição do filme “O Silêncio”.



Fonte: Acervo pessoal do autor desta dissertação.

O Grupo Gestor do cineclube tinha a expectativa de um público considerável, não apenas pelo apelo que o cineasta possui, mas por ser uma mostra solicitada há muito tempo por vários cineclubistas. Contudo, a Mostra foi superando as expectativas e teve uma média de trinta pessoas por sessão. Na última sessão, estiveram presentes cinquenta e três pessoas, número que, inclusive, superava a capacidade de público da Sala de Vídeo da Casa da Cultura. Algumas pessoas ficaram em pé.

Durante toda a Mostra, algo que me chamou a atenção foi o intenso fluxo de pessoas diferentes entre as sessões. Muitas pessoas que nunca haviam ido a nenhuma sessão do cineclube fizeram-se presentes, além de outras que iam apenas para assistir algum determinado filme que estava sendo exibido em determinada sessão. Isso se explica pelo fato de muitos gostarem do filme/diretor que estava sendo homenageado, mas não necessariamente pretenderem permanecer na atividade cineclubista.

A terceira mostra realizada pelo cineclube foi chamada de “Mostra Cinema e Literatura III”, indo de 06 de julho de 2015 a 24 de agosto de 2015. Uma das primeiras curiosidades em relação a ela é o fato de ter uma ligação umbilical com as mostras que ocorreram no cineclube “Olho Mágico”, quando, desde então, já havia uma parceria com o Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). No contexto, alunos(as) da disciplina Literatura e Cinema escolhiam um filme adaptado de uma obra literária a ser exibido e debatido em uma sessão do cineclube.

> Quando entrei no Mestrado em Letras da Uespi, cursei uma disciplina chamada Literatura e Cinema. Todos estavam gostando, mas percebemos que havia uma deficiência de cultura cinematográfica por parte dos alunos. Propomos aos professores que fizéssemos uma mostra sobre correntes estéticas do cinema. Isso permitiu que eu estreitasse minhas relações com a Casa da Cultura, algo que contribuiu para facilitar a criação de um novo cineclube por aqui (Comunicação oral. Alfredo Werney, professor e músico).

As duas primeiras mostras com essa característica específica aconteceram no Cineclube Olho Mágico, e, com o entendimento de que a mostra era continuação da parceria com o Mestrado em Letras da UESPI, o Grupo Gestor optou por nomeá-la da mesma forma, indicando que essa seria a terceira edição. Cada filme tinha o debate conduzido por um(a) aluno(a) do Mestrado em Letras da UESPI, fato que deu um caráter de exclusividade para cada sessão, pois a pessoa responsável pela condução do debate estava estudando especificamente a obra literária e/ou autor(a) desta, trazendo elementos que iam além do filme exibido. Isso permitiu um intenso debate semiótico e interdisciplinar sobre adaptações e construções narrativas no cinema.

A mostra, em seguida, denominada “O Riso no Cinema”, de 31 de agosto de 2015 a 26 de outubro de 2015, teve como proposta estabelecer um painel histórico

sobre a comédia no cinema. Coordenada por Alfredo Werney, essa mostra buscou explorar as diferentes linhas do gênero comédia no cinema desde o cinema mudo, do início dos anos 1920, até o cinema contemporâneo.

O início foi um pouco diferente das demais mostras, pois seu coordenador utilizou dois curtas-metragens: “Vida de Cachorro” de Charles Chaplin, e “O Aeronauta” de Buster Keaton, como preâmbulo de uma palestra intitulada “Um breve olhar sobre a formação estética da comédia cinematográfica”, em que explanava as origens da comédia no contexto da linguagem do cinema. Esse formato diferenciado ajudou a introduzir cineclubistas no debate a partir das propostas dos filmes. Alfredo Werney utilizou seus conhecimentos sobre música para abordar a ligação entre a trilha sonora e os primeiros filmes de comédia, especialmente no cinema mudo.

Essas explanações cercaram os debates dos três primeiros filmes da mostra, após a referida sessão de abertura: “A General”, de Buster Keaton; “O Grande Ditador”, de Charles Chaplin; e “Meu tio”, de Jacques Tati. A mostra contemplou, ainda, a comédia brasileira com o filme “Jeca contra o capeta”, de Amácio Maazzaropi; a comédia britânica com o filme “A Vida de Brian”, do grupo humorístico *Monty Python;* e a comédia americana contemporânea com o filme “Hannah e suas irmãs”, de Woody Allen.

A frequência de participantes não foi tão grande quanto nas mostras anteriores, contando-se, em média, com 20 pessoas por sessão, mas teve uma implicação acentuada daqueles(as) que compareceram. A Mostra “O Riso do Cinema” caracterizou-se por ser instrutiva e esclarecedora, com relação a aspectos cinematográficos e com a valorização da comédia como importante gênero na história do cinema.

A Mostra “Cultura e Direitos Humanos”, de 03 de novembro de 2015 a 14 de dezembro de 2015 teve característica diferenciada por ser a primeira vez em que o coordenador de uma mostra não era um membro do Grupo Gestor do Cineclube da Casa da Cultura. Aristides Oliveira, professor, escritor e um dos editores da Revista Acrobata, já frequentava o cineclube ordinariamente, inclusive fazendo o lançamento de algumas edições da revista supracitada. Interessou-se pela prática cineclubista e propôs ao Grupo Gestor a realização de uma mostra de cinema que abordasse

temáticas políticas, sociais e culturais relacionadas aos direitos humanos, disponibilizando-se a coordenar o processo de curadoria dos filmes e escolha de debatedores. O Grupo Gestor aceitou a proposta e também se disponibilizou a assessorar Aristides Oliveira no que fosse necessário, inclusive na divulgação da mostra.

Na primeira sessão, conduzida pelo próprio Aristides Oliveira, foram exibidos seis curtas-metragens documentais que retratavam a vivência de jovens nas periferias dos grandes centros urbanos e as relações destes com a violência e as culturas artísticas existentes nos seus respectivos meios. O debate trouxe uma forte discussão sobre a ausência de políticas públicas efetivas nas regiões marginalizadas, especialmente das grandes capitais, e o quanto isso daria vazão à violência endêmica existente no país.

Aristides Oliveira convidou professores e estudiosos de temáticas específicas para debater filmes e apresentar suas pesquisas. Um exemplo foi o professor João Paulo Costa, pesquisador na área dos movimentos indígenas, e que debateu o filme “Indio Cidadão?”, do documentarista Rodrigo Siqueira, trazendo informações relevantes para a discussão com cineclubistas. Outro episódio interessante dessa mostra foi a exibição do filme “Ghandi”, de Richard Attenborugh, sobre a trajetória de vida do ativista político indiano Mahatma Ghandi. Havia uma diretriz interna do Grupo Gestor para evitar exibir filmes que ultrapassassem os 120 minutos de duração, com o intuito de não prolongar demasiadamente as sessões e para que estas não terminassem muito tarde. Contudo, no caso da sessão do filme “Ghandi” foi aberta uma exceção, pois este possui 190 minutos de duração e, entendendo a importância do filme para aquela mostra, o Grupo Gestor ajustou o horário de início da sessão, que foi antecipado em meia hora. O debate foi conduzido pelo defensor público, membro do Grupo Gestor, Igo Sampaio, que explorou, junto a cineclubistas, questões sociais envolvendo o protagonista do filme.

Além dos filmes citados, foram exibidos e debatidos outros sobre as temáticas racial (“Selma”, de Ava Duvernay), manicomial (“Bicho de Sete Cabeças”, Lais Bondanzki), de gênero (“Tomboy”, Céline Sciamma) e sobre regimes ditatoriais (“A História Oficial”, Luis Puenzo). Em todas as sessões, havia, nos debates, facilitadores(as) que estudam ou trabalham a temática específica.

Essa mostra encerrou o primeiro ano do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina com uma boa frequência de participantes, cerca de trinta pessoas por sessão, em média, e debates enriquecedores, firmando aquele espaço cineclubista como uma prática cultural na capital piauiense.

5.2.2 Programação de 2016

No ano de 2016, foram realizadas cinco mostras (Quadro 4). Para abrir a programação, o Grupo Gestor do Cineclube, em decisão da maioria, decidiu realizar uma sessão especial em homenagem à premiação do *Oscar*, para inaugurar a nova temporada de sessões do Cineclube da Casa da Cultura. Foi deliberado que o filme a ser exibido seria o vencedor daquele ano, "*Spotlight*: Segredos Revelados", dirigido por Thomas McCarthy.

Mais uma vez, deram-me a incumbência de conduzir, agora, essa sessão especial. No início, resisti à ideia, por ser um filme que havia saído das salas de cinema há pouco tempo, algo que iria de encontro ao que a maioria de nós, inclusive eu, considera ser papel do cineclube: discutir obras clássicas ou de difícil acesso ao "grande público". Contudo, entendi que seria uma boa oportunidade para discutir a relação das premiações de cinema com a qualidade cinematográfica dos filmes premiados

No dia 14 de março de 2016, o auditório da Casa da Cultura estava com um bom número de participantes, pois, além da divulgação da sessão, esta, por si só, já tinha um grande apelo, por se tratar de um filme que acabara de vencer o *Oscar.*

Quadro 4 - Mostras realizadas no ano de 2016 (continua)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	SEÇÕES/FILMES	DEBATEDORES(AS)	MÉDIA POR SESSÂO
Abel Ferrara	14/03/2016 a 25/04/2016	Wanderson Lima	1- Os Viciosos 2- Bem-Vindo a Nova York 3- O Rei de Nova York 4- Vicio Frenético 5- Olhos de Serpente 6- Os Chefões 7- Pasolini	Wanderson Lima e Alfredo Werney	15 pessoas
Imagens do Inconsciente	02/05/2016 a 16/05/2016	Alderon Marques	1- Fernando Diniz - Em busca do espaço cotidiano 2- Adelina Gomes - No reino das mães 3- Carlos Pertuis - A barca do sol	Alderon Marques	11 pessoas
Ettore Scola	23/05/2016 a 04/07/2016	Organização Coletiva	1- Feios, Sujos e Malvados 2- Concorrência Desleal 3- A Familia 4- O Baile 5- Nós que nos amávamos tanto *6- Splendor* 7- O Jantar	Rhuan Piauilino, Igo Sampaio, Mayra Silveira, Pedro Paz, Alfredo Werney, Teresa Porto, Wanderson Lima	18 pessoas
“Abbas Kiarostami”	01/08/2016 a 19/09/2016	Wanderson Lima	1- Close-up 2- Vida e Nada mais 3- Através das Oliveiras 4- Gosto de Cereja 5- Dez 6- Cópia Fiel 7- Um Alguém Apaixonado	Wanderson Lima, Rhuan Piauilino, Pedro Paz, Igo Sampaio, Alfredo Werney	14 pessoas

Quadro 4 - Mostras realizadas no ano de 2016 (fim)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	SEÇÕES/FILMES	DEBATEDORES(AS)	MÉDIA POR SESSÂO
"Zé do Caixão"	26/09/2016 a 07/11/2016	Antônio Augusto	1- A meia-noite levarei a sua alma 2- Esta noite encarnarei no teu cadáver 3- Ritual dos sádicos 4- Exorcismo Negro 5- A estranha hospedaria dos prazeres 6- Delírios de um anormal 7- Encarnação do demônio	Antonio Augusto, Aristides Oliveira, Alderon Marques, Igo Sampaio,	8 pessoas

Fonte: organizado pelo autor desta dissertação, com base nas atas das sessões do cineclube.

Soma-se a isso o fato de ele ter ficado pouco tempo em cartaz, nos cinemas locais. Contudo, no meio da exibição do filme, houve uma pane na energia elétrica em todo o centro de Teresina, onde fica situada a Casa da Cultura. A sessão teve de ser interrompida e, como não tínhamos a garantia de que o fornecimento de energia elétrica seria prontamente reestabelecido, decidimos adiar a sessão para a semana subsequente.

Na segunda-feira posterior, dia 21 de março de 2016, logo que cheguei à Casa da Cultura para organizar os últimos detalhes da sessão, Josy Brito, diretora da Casa da Cultura, avisou-me que recebera uma ligação telefônica, informando que ela não poderia deixar acontecer a exibição do filme, pois este estava novamente em cartaz em um dos cinemas locais. A exibição do filme, pelo cineclube, poderia levar a uma punição administrativa para a Casa da Cultura. De fato, quando programamos a sessão, o filme já havia saído do circuito de exibições comerciais, mas, no intervalo entre o adiamento de uma sessão e a realização da outra, o filme retornou ao catálogo de uma rede de cinemas local que detinha os direitos de exibição.

Para evitar problemas posteriores para o funcionamento do Cineclube, principalmente para Josy Brito, que nos recebeu com muito acolhimento naquela instituição, decidimos não exibir o filme vencedor do Oscar de 2016 e fizemos um debate sobre a importância da premiação em si.

Ao comunicar às pessoas presentes que o filme não seria exibido, não detalhei os motivos para evitar algum tipo de especulação sobre responsáveis, ou qualquer coisa que pudesse afetar o Cineclube e a Casa da Cultura. Quando anunciamos o cancelamento da exibição, algumas pessoas foram embora, mas muitas ficaram e contribuíram para que o debate fosse fluido e abrangente.

Em decorrência desse acontecimento, a mostra que, de fato, inaugurou o ano de 2016, no Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, foi em homenagem ao cineasta americano Abel Ferrara, de 14 de março de 2016 a 25 de abril de 2016. A proposta partiu de Wanderson Lima, por entender que o cineclube deveria apresentar um “cinema diferenciado”, com autores que provocassem reflexões profundas nos(as) espectadores(as), com uma utilização rebuscada da linguagem cinematográfica, que, por isso mesmo, não estivesse ao acesso mais fácil da maioria das pessoas.

Provocativa, a mostra desafiou cineclubistas com filmes incômodos e sufocantes, expondo paradoxos entre o sagrado e o profano, algo que levou os debates a suscitarem discussões sobre temas como a condição humana e religiosidade.

A mostra seguinte, “Imagens do Inconsciente”, realizada de 02 de maio de 2016 a16 de maio de 2016, foi proposta pelo psicanalista Alderon Marques, com vistas a debater abordagens do inconsciente no cinema. A inspiração foi o filme sobre a obra de Nise da Silveira:

> Em 2016, foi lançado o filme "Nise - no coração da loucura", então eu queria fazer um paralelo entre o lançamento do filme no cinema e a trilogia Imagens do Inconsciente, baseada em sua obra e filmada por Leon Hirszman. Nesse período tive algum debate com a Rede Cinepólis de cinema local, para que o filme viesse ao cinema e depois de alguma demora ele entrou em cartaz. Isso ocorreu com a exibição do segundo filme da mostra na casa da cultura, divulgando a ambos para a participação do público. Como um derivado desta mostra, produzi um artigo que foi publicado na Revista Acrobata. Pessoalmente trabalhei por mais de 13 anos no campo da saúde mental em Timon-MA. A personagem é uma das simbólicas de humanização, ética e tratamento na área e possuo admiração pela sua pessoa e profissional revolucionária que foi (Comunicação oral. Alderon Marques, psicanalista).

Nessa mostra, foram exibidos três médias-metragens que fazem parte de uma trilogia dirigida pelo brasileiro Leon Hirzman, sobre relatos de pacientes da renomada médica psiquiatra brasileira Nise da Silveira, trazendo discussões profundas sobre comportamento e poder da mente, e contou com a presença de vários especialistas na área da psicanálise, nos debates.

Em maio de 2016, teve início a Mostra Ettore Scola, de 23 de maio de 2016 a 04 de julho de 2016 para homenagear o cineasta italiano que havia falecido no começo daquele mesmo ano. Alguns membros do Grupo Gestor enfatizaram a importância desse cineasta para a história do cinema italiano, mas muitos de nós não conhecíamos sua obra com profundidade. A proposta da mostra foi debatida e decidiu-se pela realização dela não só como forma de o próprio Grupo Gestor, como um todo, conhecê-lo melhor, mas de todos(as) os(as) cineclubistas, do Cineclube da Casa da Cultura “descobrirem” esse cineasta.

Contudo, nenhum dos(as) membros tinha disponibilidade para coordenar a Mostra. Após algumas discussões, o Grupo Gestor decidiu realizá-la de forma coletiva, ou seja, cada filme exibido seria debatido por um membro desse grupo, que ficaria responsável por divulgar a sessão, adquirir o filme, e debatê-lo. Fiquei responsável pela sessão inicial com o filme “Feios, Sujos e Malvados”. Como era um cineasta que eu não conhecia muito bem, fiz questão de assistir ao filme três vezes antes da sessão e fiquei impactado com o niilismo daquele diretor. Não à toa, no debate, foi enfatizada a amoralidade dos personagens e o relativismo de um mundo com poucas oportunidades.

As sessões que se seguiram demonstraram que Ettore Scola era um cineasta eclético, tanto em estética quanto em narrativa. Essa percepção foi construída com o passar dos filmes e constatada pelos cineclubistas. Participantes declararam-se encantados(as) com filmes como “Concorrência Desleal”, “A Família”, “O Baile”, “Splendor”, e “O Jantar”. O próprio estilo do diretor permitiu a cineclubistas uma leitura peculiar da sociedade italiana, em persistências e mutações, sentimentos latentes e consciência social.

Apesar da média de participantes, de dezessete pessoas por sessão, não ter sido tão alta, a experiência dessa mostra mostrou-se diferenciada, pois, além de proporcionar a nós, cineclubistas, o conhecimento de um cineasta não muito familiar, trouxe uma certa intensificação na sociabilidade da coletividade, inclusive maior aproximação entre demais cineclubistas e o Grupo Gestor, com todos contribuindo para a realização da mostra, tanto no que tange à exibição dos filmes, quanto nos debates marcados pela busca de apreensão dos significados estabelecidos pelo diretor homenageado, nos filmes selecionados.

Após um pequeno intervalo para férias, no mês de julho de 2016, o cineclube retornaria às suas atividades no segundo semestre daquele ano, com a “Mostra Abbas Kiarostami” (Figura 11), de 01 de agosto de 2016 a 19 de setembro de 2016.Proposta por Wanderson Lima, que se disponibilizou para coordená-la, fazendo a curadoria dos filmes e a escolha de debatedores, a mostra tinha o objetivo de homenagear o cineasta iraniano, que havia falecido alguns meses antes.

Apesar de não ter o caráter de curadoria coletiva da mostra anterior, houve o convite para que alguns cineclubistas conduzissem os debates das sessões, inclusive

com participantes que não faziam parte do Grupo Gestor, caso de Pedro Sousa Paz, que conduziu os debates da sessão do filme “Através das Oliveiras”. A curadoria, de fato, abarcou os principais filmes da carreira de Abbas Kiarostami, como “Gosto de Cereja”, “Close-up”, “Dez”, “Cópia Fiel” e “Um Alguém Apaixonado”, traçando um panorama estilístico sobre as obras do iraniano e os temas que lhe eram mais comuns. Para cineclubistas, em que pese a complexidade do cinema de Kiarostami, a mostra surgiu como uma oportunidade de aproximarem-se de aspectos da vida social, política e cultural do Irã, através de obras cinematográficas. Nesse sentido, foi muito exitosa, pois Kiarostami não só explicita características importantes da cultura iraniana, como expõe as mazelas de seu país, além de suas próprias dificuldades em conseguir filmar em locais públicos.

Figura 11 - Imagem fotográfica do *folder* de divulgação da Mostra “Abbas Kiarostami”.



Fonte: Acervo pessoal do autor desta dissertação.

Para além das questões sociais, políticas e culturais, propiciadas para debate, um dos temas mais discutidos foi a capacidade do diretor em misturar ficção e

realidade, como forma de compreender o mundo através de representações e máscaras sociais[104] estabelecidas constantemente nas relações humanas.

A outra mostra realizada no segundo semestre de 2016, de 26 de setembro de 2016 a 07 de novembro de 2016, homenageou o cineasta brasileiro José Mojica Marins, mais conhecido pelo seu personagem icônico “Zé do Caixão”. A ideia era ressaltar a importância do cinema de terror nacional e homenagear um realizador que contribuiu para a produção cinematográfica brasileira.

A Mostra “Zé do Caixão” foi idealizada por Antônio Augusto, que não pertencia ao Grupo Gestor do Cineclube, nem era um frequentador assíduo das sessões, mas foi quem sugeriu a proposta a membros do cineclube, além de oferecer-se para coordenar as sessões. Houve, inclusive, a sugestão de trazer o próprio cineasta homenageado para debater um dos filmes da mostra:

> A ideia era trazê-lo a Teresina para debater conosco. Sondamos sua equipe e soubemos que por recomendação médica ele não estava podendo viajar e estava participando de eventos apenas em nível local [no estado de São Paulo, onde mora]. Confesso que me surpreendi com esta mostra pois eu estava um tanto “cabreiro”, mas a personagem é muito interessante e me cativou no decorrer do processo (Comunicação oral. Alderon Marques, psicanalista).

De fato, os debates que aconteceram no decorrer da mostra trouxeram à tona o pioneirismo cinematográfico de José Mojica Marins, no gênero de terror, dentro do cinema nacional. Além do mais, um dos focos do debate foi a própria limitação orçamentária dos seus filmes e sua inventividade do ponto de vista técnico para elaborar planos cinematográficos.

Para além da discussão estética, essa Mostra trouxe, para fora das telas, o misticismo abordado nos filmes do “Zé do Caixão”, a ponto de se estabelecerem relações entre o clima da mostra e certos eventos ocorridos no período, relacionados ao cineclube. Alderon Marques descreve, de forma descontraída, alguns episódios tidos

[104] A propósito, Erving Goffman abordou o tema a partir da dramaturgia (GOFFMAN, 1983). Lembro, ainda, Alba Zaluar Guimarães, quando emprega o termo em um de seus livros sobre pesquisa antropológica (GUIMARÃES, 1975).

como um tanto “esquisitos” que aconteceram durante a mostra dos filmes de Mojica Marins:

> Em uma das sessões (na verdade, dias antes), Antônio Augusto sentiu uma dor e foi parar na sala de cirurgia. Ele debateria o filme. Então coube a mim conduzir o debate naquele dia (foi o 4º filme). Em outra sessão, a porta abria estranhamente sozinha, e na terceira vez que isso aconteceu encerrei os debates para todos irmos embora. Em outro dia, uma emissora de televisão local veio fazer uma entrevista conosco e as luzes da sala estouraram sem motivo aparente. Elementos do sinistro em operação (Comunicação oral. Alderon Marques, psicanalista).

Mesmo com todos os atrativos naturais (e sobrenaturais) da “Mostra Zé do Caixão”, esta não contou com grande adesão de frequentadores(as), chegando a ter sessões realizadas com apenas quatro pessoas que se esforçavam para manter o debate tão intenso quanto com quantidade maior de participantes. Ainda assim, chamou a atenção das mídias locais, inclusive com uma reportagem em uma rede de televisão local sobre a mostra que fecharia a programação de 2016, associando-a com o *Halloween.*

5.2.3 Programação de 2017

No terceiro ano do Cineclube da Casa da Cultura, iniciou-se pela “Mostra Hayao Miyazaki” (Figura 12).

Figura 12 – Imagem fotográfica de *folder* de divulgação da Mostra Hayao Miyazaki.



Fonte: Acervo pessoal de Rhuan Piauilino (autor desta dissertação).

Há muito, havia o desejo do Grupo Gestor de realizar uma mostra que contemplasse animações. Esta foi incluída dentre as seis mostras da programação de 2017 (Quadro 4). No diálogo com demais cineclubistas, percebeu-se a demanda por sessões com animações japonesas. Assim, o Grupo Gestor decidiu homenagear o cineasta japonês Hayao Miyazaki, um dos maiores nomes de animações do cinema mundial, com uma mostra dividida em seis filmes: “Meu vizinho Totoro”, “O serviço de entregas da Kiki”, “Nausicaâ do vale do vento”, “Princesa Mononoke”, “A Viagem de Chihiro”, e “Vidas ao Vento”. A curadoria foi capitaneada por Wanderson Lima, que trouxe a espinha dorsal da carreira de Miyazaki, na mostra que foi de 06 de março de 2017 a 10 de abril de 2017.

Por ser uma mostra muito solicitada, o Grupo Gestor já esperava uma boa frequência de participantes, mas, logo na primeira sessão, a expectativa foi superada: havia quarenta e uma pessoas presentes, média que se manteve ao longo das sessões. Esse alto número de participantes foi motivado por uma soma de fatores: um nicho de fãs de animações japonesas existente em Teresina; a divulgação nas mídias locais realizada com a ajuda da direção da Casa da Cultura; a seleção de filmes que

contemplava a essência da carreira do diretor; os debates mais democráticos do que de costume. Além disso, o próprio estilo narrativo do diretor japonês era mais atraente ao público, por tratar de temas humanos e de suas relações em estilo lúdico e palatável.

Muitas pessoas que nunca haviam frequentado o cineclube compareceram a várias sessões dessa mostra, contudo, não retornariam nas mostras seguintes, o que demonstrava um interesse especifico naquele diretor e naquela proposta fílmica, não necessariamente na prática cineclubista em si.

Quadro 5 - Mostras da programação de 2017 (continua)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	FILMES	DEBATEDORES (AS)	MÉDIA POR SESSÂO
“Hayao Miyazaki”	06/03/2017 a 10/04/2017	Wanderson Lima	1- Meu Vizinho Totoro 2- Serviços de entregas da Kiki 3- Nausicaâ no vale do vento 4- Princesa Mononoke 5- A Viagem de Chihiro 6- Vidas ao Vento	Wanderson Lima, Teresa Porto, Ravena Amorim, Rhuan Piauilino, Alfredo Werney.	30 pessoas
“Cinema e Sonhos”	17/04/2017 a 29/05/2017	Alderon Marques	1- Segredos de Uma Alma e Um Cão Andaluz 2- Spellbound 3- Sonhos 4- Abra os olhos 5- Cidade dos Sonhos 6- Paprika	Wanderson Lima, Luciano Monteiro, Alderon Marques, Alfredo Werney.	20 pessoas
“Nelson Rodrigues vai ao cinema”	05/06/2017 a 10/07/2017	Alfredo Werney	1- Boca de Ouro 2- A Falecida 3- Toda nudez será castigada 4- O Casamento 5- O Beijo no Asfalto 6- Bonitinha, mas ordinária	Alderon Marques, Alfredo Werney, Pedro Paz, Igo Sampaio.	15 pessoas
“Cenas do Nordeste”	21/08/2017 a 09/10/2017	Alfredo Werney	1- O Som ao redor 2- A história da eternidade 3- Cinema, Aspirinas e Urubus 4- Mãe e Filha 5- O Céu de Suely 6- Árido Movie 7- O exercício do caos 8- Um corpo subterrâneo	Wanderson Lima, Igo Sampaio, Alderon Marques, Alfredo Werney, Teresa Porto	10 pessoas

Quadro 5 - Mostras da programação de 2017 (fim)

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	FILMES	DEBATEDORES (AS)	MÉDIA POR SESSÂO
“Tsai Ming Liang”	16/10/2017 a 06/11/2017	Wanderson Lima	1- O Buraco 2- Rebeldes do Deus Neon 3- Que horas são aí? 4- Adeus, Dragon Inn	Wanderson Lima, Alderon Marques, Igo Sampaio	10 pessoas
“Documentários e Direitos Humanos”	13/11/2017 a 11/12/2017	Igo Sampaio	1- Silencio das Inocentes 2- A 13ª Emenda 3- Tiros em Columbine 4- Coratio 5- A Globalização	Valdênia Sampaio e Igo Sampaio,	13 pessoas

Fonte: organizado pelo autor desta dissertação com base nas atas das sessões do cineclube.

A “Mostra Cinema e Sonhos”, de 17 de abril de 2017 a 29 de maio de 2017, veio logo em seguida. Coordenada por Alderon Marques, a proposta era debater a problemática dos sonhos no cinema, com foco sobre maneiras pelas quais o cinema aborda sonhos. Sobre isso, o curador diz:

> Coloquei em ação um projeto já antigo [desde 2013, já pensava] que era fazer uma mostra sobre cinema e sonhos. Trabalho com a psicanálise há mais de 10 anos e o tema "sonhos" sempre me instigou muito pessoal e profissionalmente. Fiz uma seleção de 14 filmes, dos quais 7 puderam ser exibidos, inclusive "Um Cão Andaluz", clássico do surrealismo no cinema, sem som (pelas circunstâncias). Pude debater 4 dos 7 filmes exibidos, me exigindo uma boa pesquisa e uma interlocução a partir do jogo do imaginário que é a matriz do cinema. Essa mostra me permitiu redigir um artigo que foi aceito e apresentado em São Luís, em novembro de 2017, no VII Encontro Nacional do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise[105], instituição ao qual pertenço (Comunicação oral. Alderon Marques, psicólogo).

Essa mostra contou com número considerável de pessoas atraídas pela possibilidade de participar de uma discussão ampla, com diferentes abordagens cinematográficas sobre o tema proposto, contemplando cineastas consagrados como o mexicano Luis Buñuel, considerado o precursor do surrealismo no cinema.

No segundo semestre de 2017, o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina trouxe uma de suas mostras, tida como muito significativa, por versar sobre o cinema produzido no Nordeste, com a “Mostra Cenas do Nordeste”, realizada de 21 de agosto de 2017 a 09 de outubro de 2017. Desde o início de suas atividades, em 2015, o Grupo Gestor discutia a possibilidade de realização de uma mostra que abordasse o cinema nordestino na década de 2000. Isso porque membros como eu, Alfredo Werney e Wanderson Lima discutíamos constantemente, em nossas rodas de conversas, sobre a qualidade e a heterogeneidade das produções mais recentes do cinema nacional, e como o cinema nordestino vinha se destacando.

---

[105] Agremiação de profissionais psicanalistas, surgida na cidade do Rio de Janeiro, em 1994, expandindo-se por todas as regiões do Brasil na década de 2000. Propõe-se a ser uma escola de formação para psicanalistas, com realização de módulos semestrais de aulas teóricas sobre psicanálise e análise pessoal com atendimentos clínicos. Possui encontros anuais a nível nacional e internacional abertos à publicação de trabalhos. Também promove grupos de estudo para pessoas não iniciadas na teoria psicanalítica e outras atividades envolvendo culturas artísticas, como o cinema. A seção de Teresina-PI foi criada em 2007. <http://corpofreudiano.com.br/w/>Acesso em 11 de fevereiro de 2019.

Alfredo Werney propôs, então, a realização dessa mostra tentando abarcar, na curadoria, a maioria dos estados nordestinos e suas produções mais proeminentes. Evidente que alguns estados, como Pernambuco e Ceará, por terem uma produção local mais intensa, tiveram mais filmes contemplados. Mas isso não impediu que filmes produzidos no Piauí, como “Um Corpo Subterrâneo”, de Douglas Machado, e no Maranhão, como “O Exercício do Caos”, de Frederico Machado, também estivessem na mostra.

Essa mostra proporcionou a cineclubistas um mergulho na dinâmica de produção audiovisual nordestina e o acesso a temáticas peculiares, no âmbito da região. Os debates focalizaram temas como o processo de construção do ser humano nordestino, sobretudo no que tange ao meio em que vivemos. Como vinham à tona aspectos de realidades muito próximas a todos(as), as discussões foram marcadas por processos de identificação de cineclubistas com as narrativas fílmicas. Mas, apesar de avaliada como socialmente relevante, por quem dela participou, a Mostra Cenas do Nordeste não obteve o que considerávamos ser uma boa média de participantes, com esta atingido 12 pessoas por sessão. Seria um certo sinal de desgaste da prática cineclubista nos moldes em que se vinha dando?

Para encerrar o ano de 2017, foi realizada a “Mostra Documentários e Direitos Humanos”, de 13 de novembro de 2017 a 11 de dezembro de 2017. Pelo fato de haver no Grupo Gestor um defensor público, Igo Sampaio, que atua nessa área, coube-lhe a coordenação dessa mostra. A decisão foi por abordar a temática através de documentários, versando sobre questões de gênero (“Silêncio das Inocentes”), de desarmamento (“Tiros em *Columbine*”) e de raça (“A 13ª emenda”). Apesar dos filmes escolhidos, a mostra não teve boa aderência de cineclubistas, nem mesmo do Grupo Gestor, do qual vários membros estavam-se afastando, não indo às sessões, nem fazendo parte da organização e funcionamento do espaço. Em determinado momento cogitou-se a possibilidade de encerrar a mostra antes do previsto. Mas ela prosseguiu até o final com uma média de participantes muito baixa, de seis pessoas por sessão.

5.2.4 Programação 2018: de mostras a sessões mensais, individuais

No início de 2018, o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina já se encontrava com dificuldades para realizar as mostras. Assim, como se vê, no Quadro 9, passou-se destas, no primeiro semestre, a exibições mensais de filmes isolados, no segundo semestre. A maioria das pessoas que integravam o Grupo Gestor não tinha mais disponibilidade para continuar desenvolvendo as atividades como antes. Apenas Alfredo Werney, Alderon Marques e Wanderson Lima permaneciam à frente da condução, ainda assim, com muitas limitações. E propostas de participantes ou outras pessoas que quisessem coordenar mostras no cineclube eram raras.

Membros restantes do Grupo Gestor decidiram, então, realizar duas mostras no primeiro semestre de 2018, uma delas, de 02/04/2018 a 21/05/2018, homenageando o cinema polonês, em um panorama da produção autoral naquele país e de características da nação polonesa. Alderon Marques fala, positivamente, sobre sua experiência pessoal com a Mostra:

> A mostra de cinema polonês para mim foi a melhor que já pude organizar, seja pela qualidade de produção (há uma verdadeira escola/tradição de cinema na Polônia) seja pelas temáticas fortes e candentes. A propus em homenagem a Andrej Wajda que havia falecido há pouco tempo e me surpreendi com a exuberância de sua arte e de outros/as cineastas daquele país. Vi outros filmes e gostaria de ver bem mais (Comunicação oral. Alderon Marques, psicanalista).

A realização dessa Mostra, de fato, surpreendeu a muitos(as) que participaram dela. O cinema polonês não era muito conhecido pela maioria das pessoas e sua intensidade como linguagem artística atingiu, emocionalmente, os/as participantes. Dentre os mais variados temas discutidos nas sessões, muito se falou de como artistas poloneses(as) conseguiram superar as sucessivas tragédias pelos quais passaram, através da arte. Apesar da relevância, já era possível perceber os sinais de desgaste do cineclube na realização dessa mostra.

Quadro 6 - Programação de 2018: de mostras a filmes isolados

MOSTRA	PERÍODO	CURADORIA	SESSÔES/FILMES	DEBATEDOR (A)	MÉDIA POR SESSÂO
“Cinema Polonês”	02/04/2018 a 21/05/2018	Organização Coletiva	1- Cinzas e Diamantes 2- A Dupla vida de Veronique 3- A Morte e a Donzela 4- Interrogatório 5- Classe Operária 6- O moinho e a cruz 7- Filhos da Guerra	Wanderson Lima, Alderon Marques, Igo Sampaio, Alfredo Werney, Teresa Porto	14 pessoas
“Cinema Argentino”	04/06/2018 a 16/07/2018	Organização Coletiva	1- Camila 2- A História Oficial 3- Histórias Mínimas 4- Memória do Saqueio 5- Os Mortos 6- O Segredo de Seus Olhos 7- O Pântano	Wanderson Lima, Alderon Marques, Igo Sampaio, Alfredo Werney, Teresa Porto	15 pessoas
“Sessões Especiais”	04/06/2018 a 16/07/2018	Organização Coletiva	1- A Pele de Vênus 2- Nostalgia da Luz 3- Rio 40 Graus	Wanderson Lima, Alderon Marques, Alfredo Werney	15 pessoas

Fonte: organizado pelo autor com base nas atas das sessões do cineclube.

A frequência de participantes não era mais tão numericamente grande quanto em anos anteriores, e organizadores(as) estavam mais sobrecarregados(as) na realização das sessões do que antes. E, para encerrar a programação semestral, foi a realizada a Mostra de Cinema Argentino, de 04 de junho de 2018 a 16 de julho de 2018, cuja realização, por muito tempo, vinha sendo tentada, sem nunca se realizar, pois sempre havia propostas mais solidamente estruturadas. Com a escassez de participantes e de ideias, homenagear o cinema argentino tornou-se a melhor opção para o momento pelo qual o cineclube passava. Isso porque Alfredo Werney, um dos poucos membros fundadores que ainda estava no Grupo Gestor, dispôs-se a organizar a curadoria e a adquirir os filmes, apesar de não se responsabilizar pela condução dos debates. Com isso, os membros restantes, Alderon Marques, Wanderson Lima e Teresa Porto, ficaram responsáveis pela sua condução, na maioria das sessões.

A riqueza material da mostra foi inegável. Os(as) poucos(as) cineclubistas que participaram, em média, dez pessoas por sessão, tiveram a oportunidade de discutir não só temas relacionados à Argentina, mas à construção da América Latina como um todo[106], tema comumente abordado no cinema argentino. Além disso, a discussão sobre o sexismo no cinema também aflorou nos debates, haja vista a mostra trazer duas cineastas mulheres, Maria Luísa Bemberg e Lucrécia Martel, algo incomum no cinema como um todo.

A última sessão, com o filme “O Pântano”, de Lucrécia Martel, teve um público de vinte e quatro pessoas, talvez pelos atrativos adicionais do lançamento do livro de Wanderson Lima e do encerramento das atividades semestrais do cineclube. Àquela época não se tinha certeza quanto aos destinos do Cineclube da Casa da Cultura, que contava, cada vez mais, com menos pessoas para conduzir seu funcionamento.

No segundo semestre de 2018, evidenciou-se a perda de ímpeto do Cineclube da Casa da Cultura. O Grupo Gestor, outrora sólido e voluntarista, foi se desmontando e praticamente deixou de existir. A maioria dos membros teve de afastar-se da gestão, devido a questões pessoais e/ou profissionais, ficando impossibilitados (as) de frequentar as sessões e de participar ativamente do

[106] As temáticas abordadas nesse ciclo inspiraram-me a desenvolver um trabalho sobre o filme “Zama”, de Lucrécia Martel, o qual tive oportunidade de apresentar na 8ª *Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales*, realizada em Buenos Aires em 2018.

cineclube. Mesmo Alderon Marques, que sempre esteve na proa organizacional do cineclube, não pôde mais continuar de forma sistemática.

Devido a essa desarticulação, cogitou-se a possibilidade de encerrar o cineclube, pois não havia uma renovação de membros que pudessem coordenar as atividades cineclubistas. Contudo, em uma troca de mensagens por *e-mails* entre os membros mais ativos do cineclube, expôs-se o sentimento, desse grupo, de que as atividades na Casa da Cultura não poderiam terminar daquela forma. Após uma breve discussão, decidiu-se pela realização de sessões mensais e sem temática especifica.

Alderon Marques, Alfredo Werney e Wanderson Lima se comprometeram em dar continuidade às atividades cineclubistas nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2018. Alderon coordenou esse novo momento que teve início dia 25 de outubro de 2018, como ele mesmo relata:

> No segundo semestre de 2018, coordenei a exibição do filme "A Pele de Vênus" de Roman Polanski numa parceria entre o Cineclube e o Corpo Freudiano - Seção Teresina, numa interface psicanálise [perversão] e cinema. Teve boa participação e diálogos. Nesse semestre estávamos trabalhando a temática da perversão em psicanálise e o filme foi bastante elucidativo (Comunicação oral. Alderon Marques, psicólogo).

Na sessão coordenada por Alderon Marques, o comparecimento foi de vinte e sete pessoas. A maioria delas participava do Grupo Corpo Freudiano e foram convidadas a participar dessa sessão, em específico, que se caracterizou pela preponderância da abordagem psicanalítica.

A segunda sessão ocorreu no dia 27 de novembro de 2018, com exibição do filme “Nostalgia da Luz”, dirigido pelo chileno Patricio Guzmán. Conduzido por Wanderson Lima, o debate percorreu uma discussão sobre o tempo e sua ação sobre as pessoas. Alguns dos (as) presentes trouxeram suas percepções pessoais do tempo e de suas marcas. Apesar do frutuoso debate, compareceram apenas dez pessoas na sessão.

Na terceira sessão, deu-se a exibição do filme “Rio 40 Graus”, do brasileiro Nelson Pereira dos Santos, como debate conduzido por Alfredo Werney. Para além da sessão em si, o debate pareceu mais uma roda de conversa entre amigos sobre um filme que acabaram de assistir. Das onze pessoas que se fizeram presentes,

todas participavam com frequência do cineclube, sendo que algumas não compareciam às sessões há algum tempo. Alfredo trouxe muitos elementos estéticos do filme para o debate, especialmente no que diz respeito ao som. Ainda assim, a discussão tinha sempre um teor mais leve e sem aprofundamentos. Essa sessão ocorreu em 17 de dezembro de 2018 e encerrou as atividades do Cineclube da Casa da Cultura nesse ano.

Após a reconstrução da trajetória do Cineclube da Casa de Cultura de Teresina, de 2015 a 2018, adentro, no próximo capítulo, o tema dos sentidos da experiência cineclubista por frequentadoras(as) desse cineclube.

6 CAPÍTULO 4 - SENTIDOS DE SER CINECLUBISTA: FREQUENTADORES (AS) DO CINECLUBE DA CASA DA CULTURA

"Não é apenas cine, também é clube"[107]

Neste capítulo, apresento sentidos atribuídos à prática cineclubista, por frequentadores(as) do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina. Com base na observação participante, em uma sessão etnografada, em entrevista com grupo focal e em questionários respondidos por participantes, busco trazer o ponto de vista de cineclubistas, para além dos(as) componentes do Grupo Gestor. Assim, adentro o campo da prática cineclubista não apenas no que tange às experiências das sessões fílmicas como, ainda, nas formas de sociabilidade entre participantes, para além das sessões.

6.1 Sentidos da prática cineclubista no Cineclube da Casa da Cultura

6.1.1 Quem são os(as) frequentadores(as)? Um breve perfil introdutório[108]

Falar da prática cineclubista é falar de atores e práticas, inclusive, para além dos(as) componentes do grupo gestor referidos(as) em capítulos precedentes. Como observa Silva (2013, p. 214), ser parte da prática cultural cineclubista pressupõe modos de produção de um *habitus*[109] o qual é inerente "à aquisição de conhecimentos, competências e gostos sobre filmes". Como buscamos mostrar em capítulos anteriores, o filme é "o lugar simbólico por onde o cineclubismo desenrola-se" (SILVA, 2013, p. 214). Daí, embora a minha prática como cineclubista tenha sido matéria e fonte de produção desta dissertação, busquei, como pesquisador que é

[107] Frase repetida entre cineclubistas do Cineclube da Casa da Cultura.
[108] Este tópico traz apenas alguns dados quantitativos, com base no questionário aplicado, como uma fotografia, sem adentrar em motivações e sentidos produzidos por cineclubistas, tema que abordarei, adiante, neste capítulo.
[109] No sentido concebido por Pierre Bourdieu, como "um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações" (BOURDIEU, 2008, p. 64).

desafiado a interpretar sua própria cultura, experimentar a tentativa de estranhar o familiar, o conhecido por proximidade.

Assim, ao etnografrar[110]uma situação da prática cineclubista, adentrei peculiaridades pelas lentes da pesquisa sociológica. Embora sabendo que essa prática cultural é irredutível à textualização visto que ela não só se relaciona intrinsecamente com imagens em movimento, como ela é movimento, entendo, com Geertz (2008), que a cultura é observável e descritível, mesmo correndo-se o risco de confundir os diferentes sentidos das piscadelas, como diz esse mesmo autor.

Se, como diz Silva (2013), o cineclube pode ser visto como um campo de comunicação em cujo âmbito indivíduos com valores e hábitos diferentes, mesmo conflitivos, articulam maneiras de tornar suas próprias experiências dotadas de sentido para outros, considero que as pessoas que frequentam o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina são componentes fundamentais na constituição deste e na prática cineclubista.

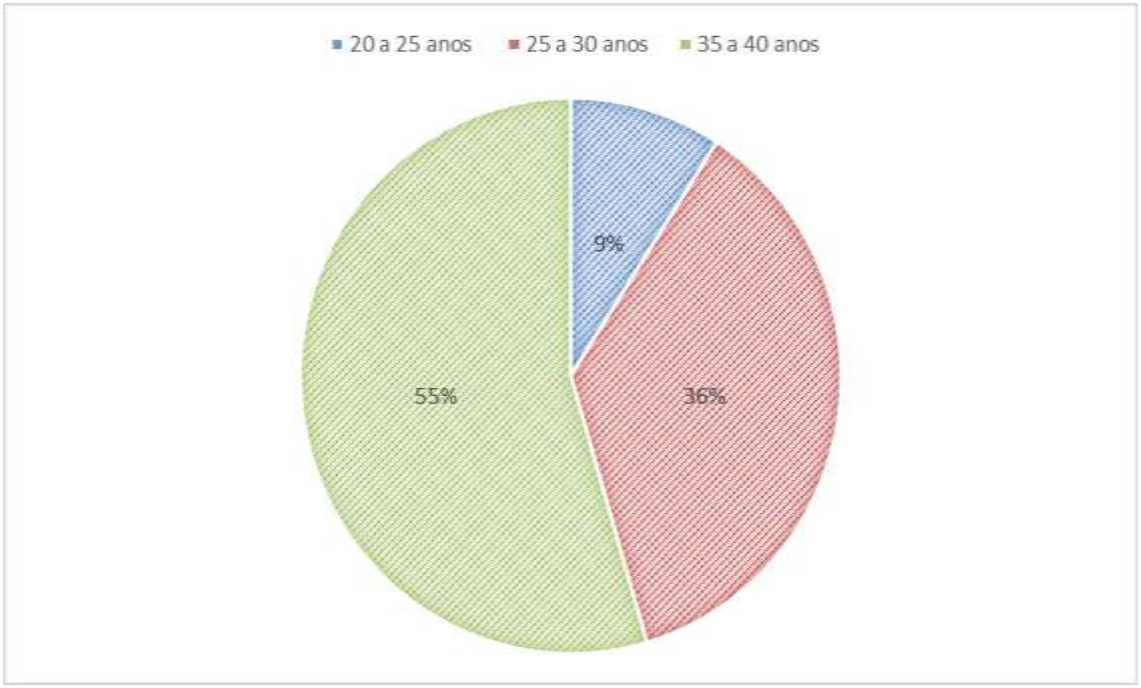
Nesse território de sociabilidade urbana, instituem-se comunidades as quais, pela mediação simbólica (cinema), interpretam significados e produzem sentidos que, como dizem Eckert e Rocha (2005, p. 8), “configuram as diferentes formas e planos de existência social em seu interior”. A comunidade constituída pelo cineclube reúne pessoas que dedicam seu tempo voluntariamente à prática cineclubista, vivenciando a experiência que o espaço proporciona e construindo-o, na medida em que contribuem para a diversificação dos debates e da realização das mostras. Por outro lado, como veremos adiante, a sociabilidade mediada pela prática cineclubista, muitas vezes, amplia-se para além das sessões fílmicas, o que repercute de volta, na prática cineclubista da frequência às sessões.

No que tange a um perfil médio do(a) frequentador(a) do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, posso dizer, com base na minha própria experiência, como frequentador e componente do Grupo Gestor, e em dados construídos a partir de um pequeno questionário utilizado na pesquisa (Gráficos 1 a 6 e Figura 13), que se caracteriza como pessoa na faixa etária acima dos vinte e cinco anos, com nível de educação formal superior completo, com renda média de até dois salários mínimos, e com formação nas mais diversas áreas profissionais (direito, psicologia, jornalismo,

[110] “A pesquisa etnográfica, constituída pelo exercício do olhar (ver) e do escutar (ouvir), impõe ao/à pesquisador/a um distanciamento de sua própria cultura para se situar dentro do fenômeno por ele/ela observado em sua participação efetiva nas formas de sociabilidade encontrada na realidade investigada” (ROCHA e ECKERT,2005, p. 54).

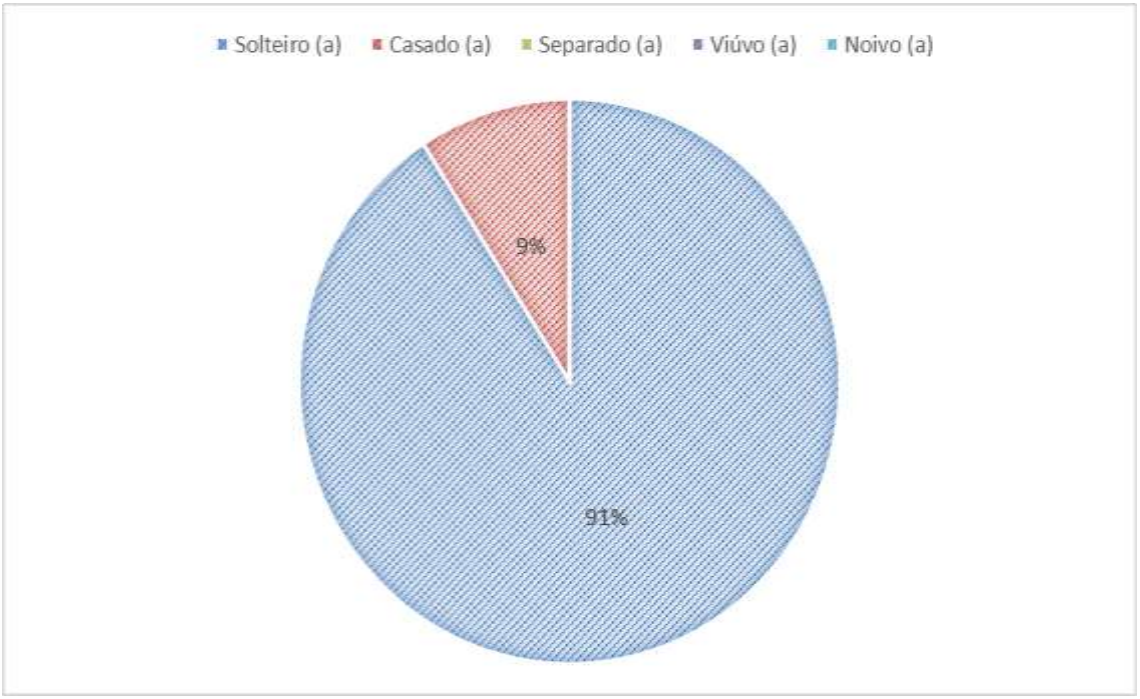
arquitetura, docência em nível médio e superior, dentre outras), não existindo uma profissão preponderante.

Gráfico 1 – Faixa Etária declarada por cineclubistas.



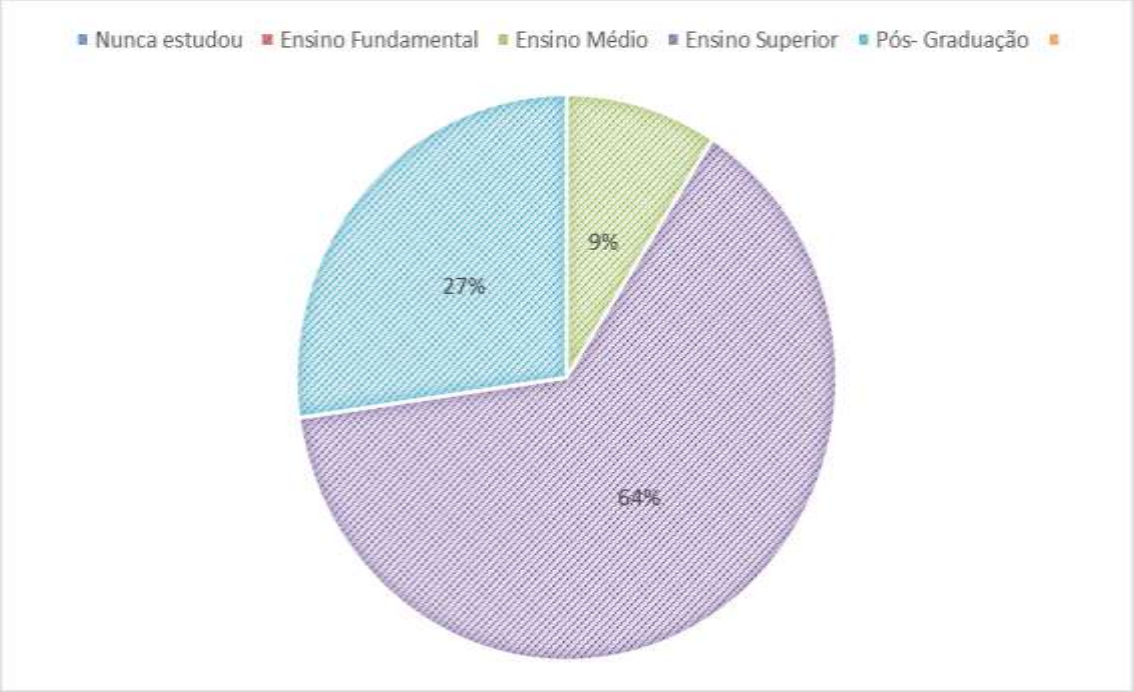
Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Gráfico 2 – Estado civil declarado por cineclubistas.



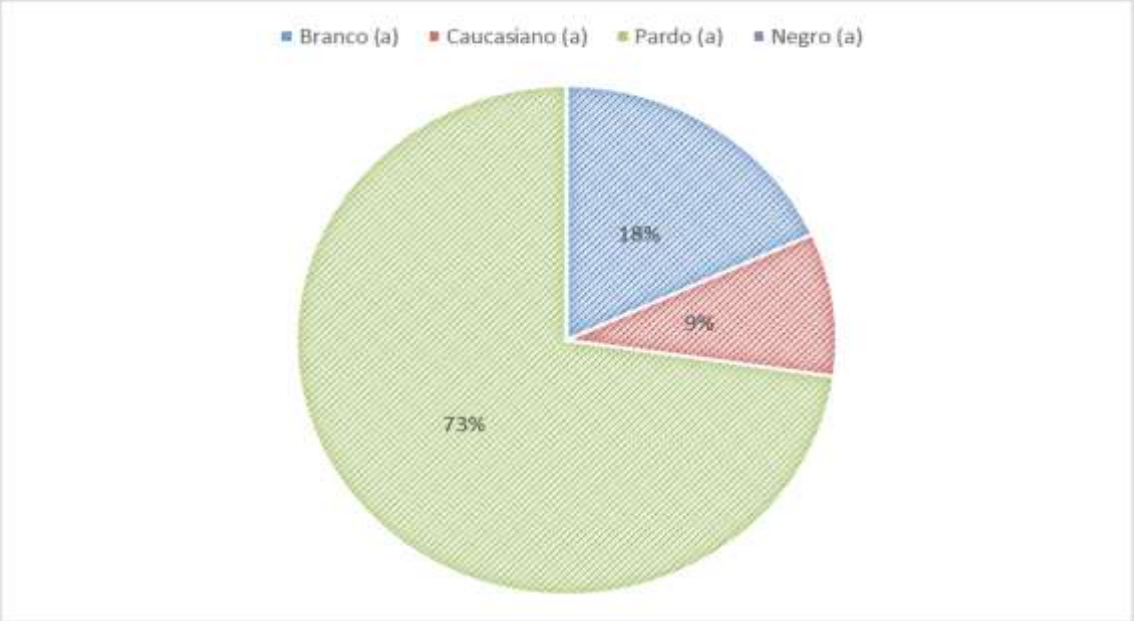
Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Gráfico 3 – Nível de escolaridade declarado por cineclubistas.



Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Gráfico 4 – Autodeclaração de cor da pele por cineclubistas.



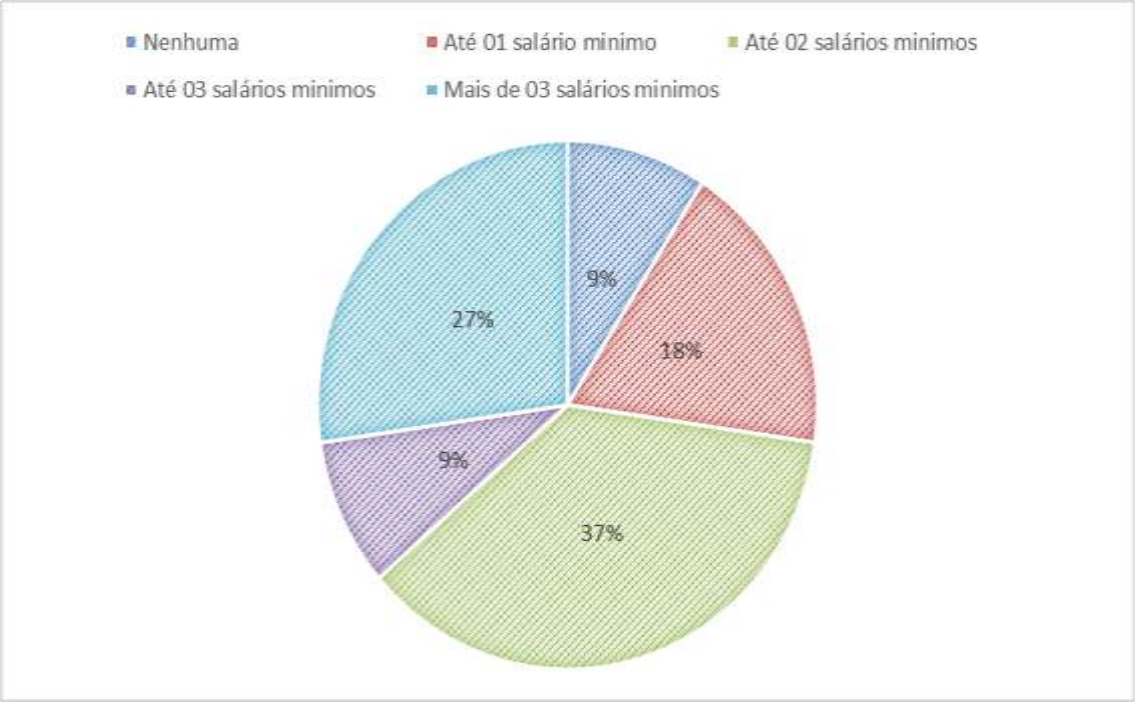
Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Gráfico 5 – Temáticas de mostras declaradas como preferidas de cineclubistas.



Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Gráfico 6 – Renda mensal declarada por cineclubistas.



Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação.

Não se observa uma distinção de gênero evidente, apesar de a maioria relativa de frequentadores(as) serem do sexo masculino. Esses dados obtidos através da aplicação de questionários demonstram o caráter aglutinador da prática

cineclubista, atraindo pessoas dos mais variados grupos sociais, embora com algumas características em comum, como a do nível de educação formal, sendo todas pessoas escolarizadas, a maioria com formação de nível superior, com alguma independência financeira/social que o permite dedicar tempo à atividade cineclubista. Também é comum a presença de frequentadores(as) vindos de alguma experiência anterior de prática cineclubista.

A maior parte desses(as) frequentadores(as) chegaram ao cineclube por convite de amigos(as) que já participavam antes e que os(as) ambientam no espaço cineclubista visto por eles e elas como uma oportunidade de socialização, de compartilhamento da fruição da arte cinematográfica com outros indivíduos com os quais têm interesses em comum. O formato de mostras, adotado pelo Cineclube da Casa da Cultura, chama a atenção, especialmente aquelas com temáticas social e política ou, ainda, aquelas que homenageiam a carreira de um(a) cineasta especifico(a).

No que tange à frequência, podem-se observar, em largos traços: frequentadores(as) que não chegam a implicar-se nas atividades cineclubistas, em seu conjunto, participando apenas de mostras especificas, ou retornando esporadicamente, sem um engajamento constante; frequentadores(as) que desenvolvem laços mais profundos, com presença constante. Estes(as) começam a frequentar com assiduidade, desenvolvendo laços com os demais membros, constituindo redes de sociabilidade, inclusive para além da frequência às sessões. Voltarei ao tema, adiante.

Para uma melhor aproximação da experiência daqueles(as) que frequentam o cineclube, trago, a seguir, um relato etnográfico realizado por mim em uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura, a partir do qual evidenciam-se alguns indicadores de sentidos da prática cineclubista.

6.1.2 Ritual de uma sessão etnografada: um olhar sobre o acontecido...

A sessão abaixo etnografada é a de encerramento do Ciclo de Cinema Argentino, realizado entre os meses de junho e julho de 2018. Justamente por ser uma sessão de encerramento, ela foi escolhida para uma etnografia, já que nesse

caso o ritual cineclubista é feito de forma convencional, o que permite a interpretação de uma situação comum a cineclubes. Também a frequência costuma ser maior, o que permite mais elementos à análise da experiência cineclubista.

Figura 13 - *Frames* com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continua)

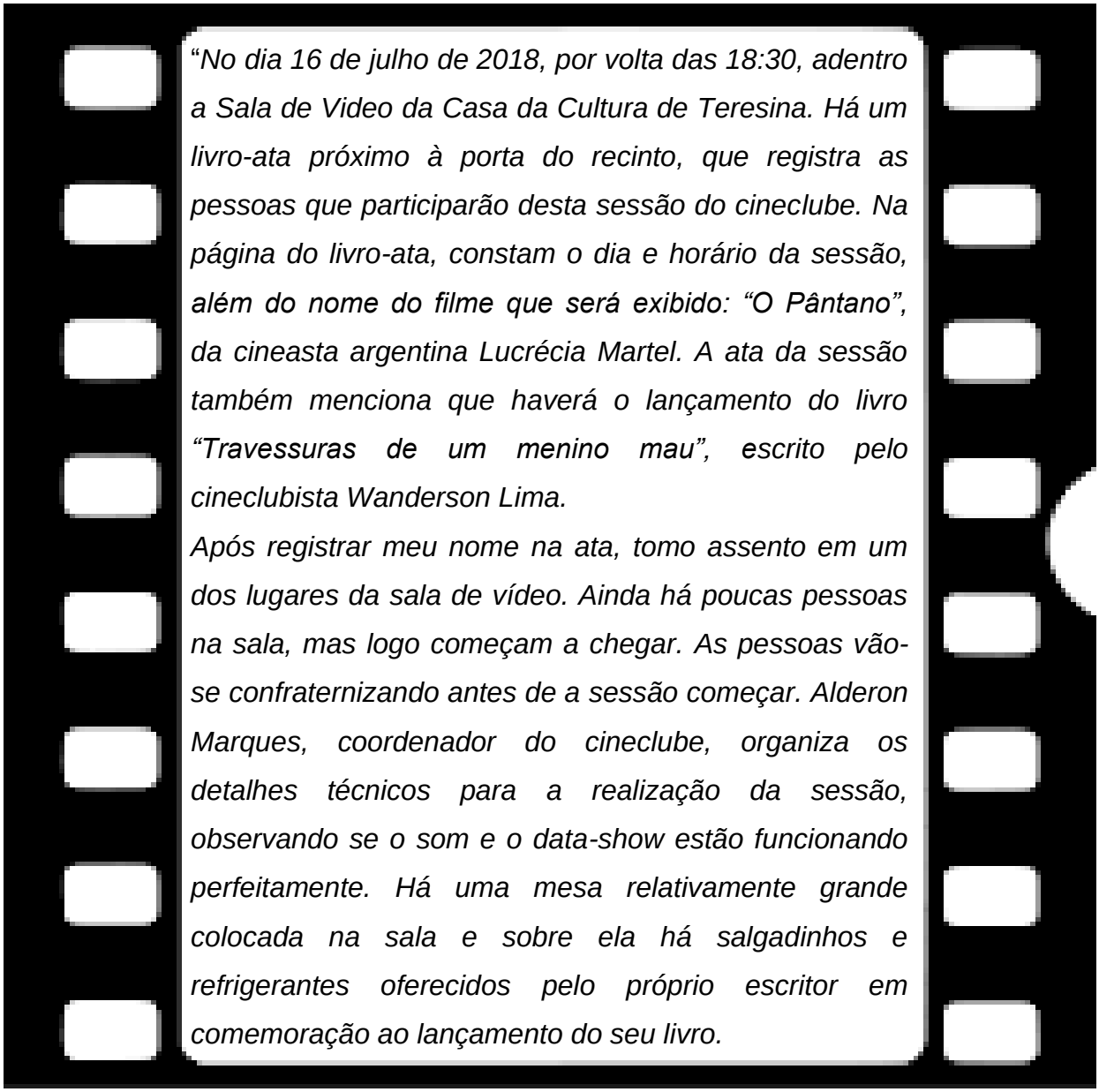


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

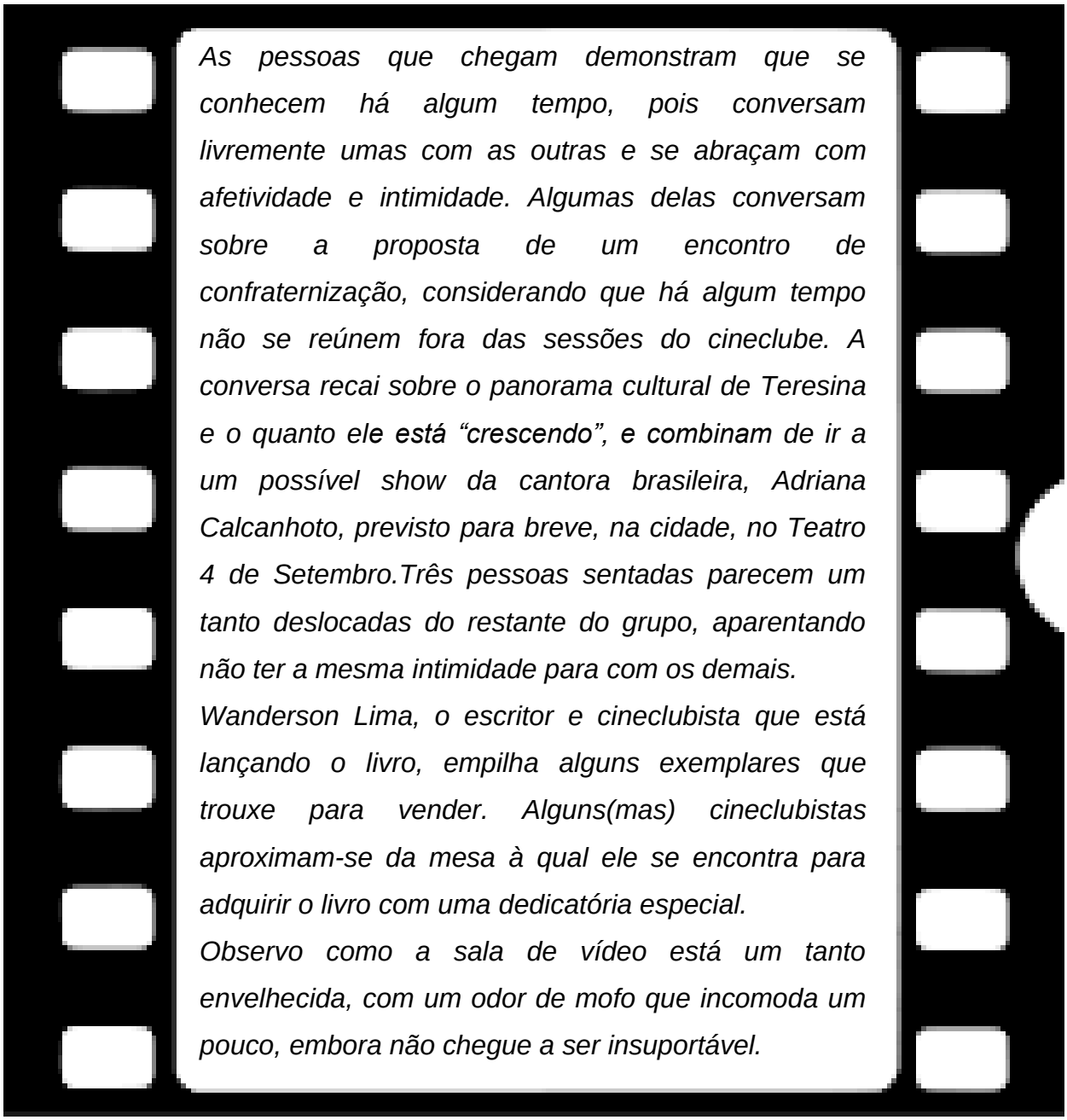


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

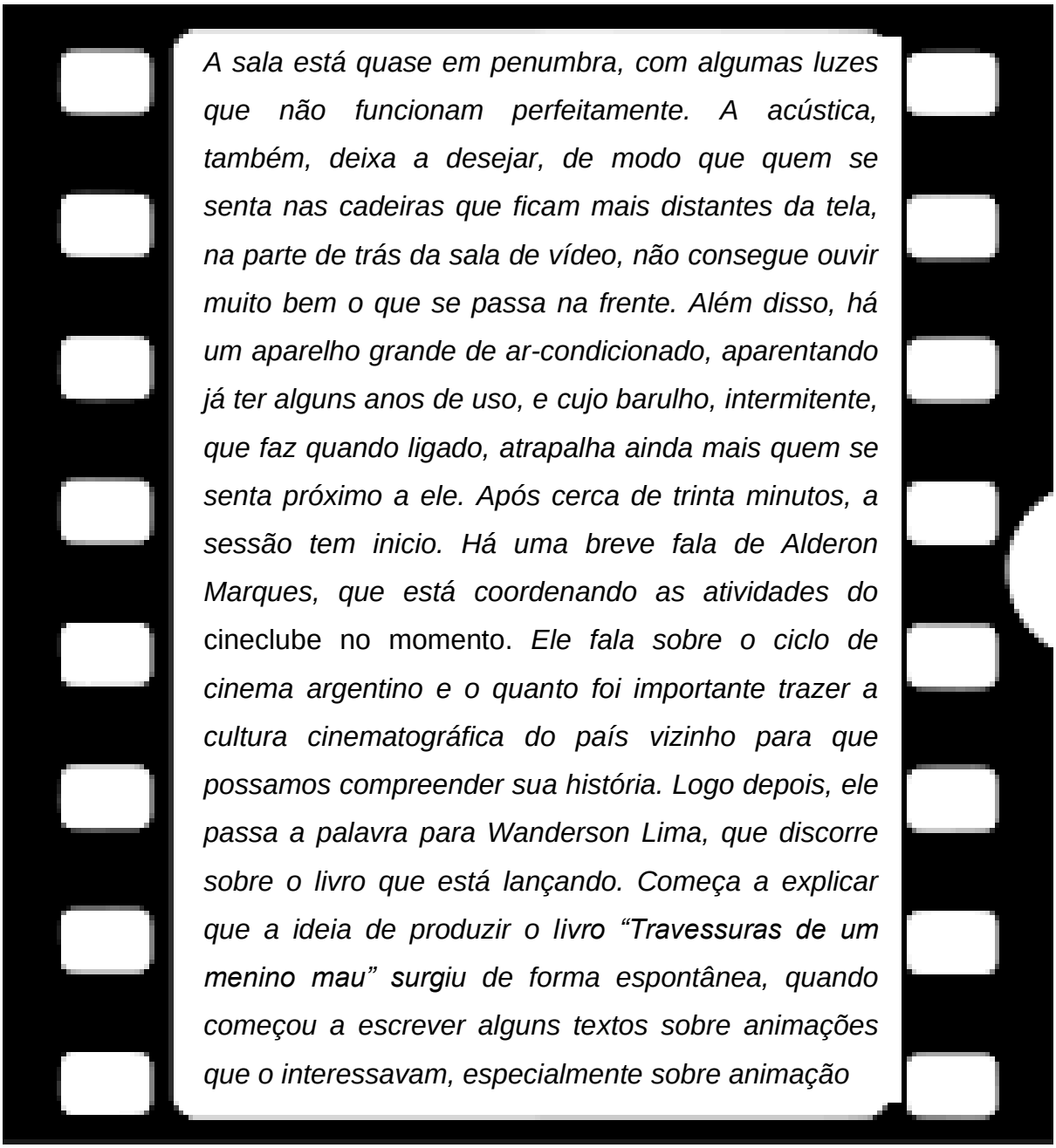


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

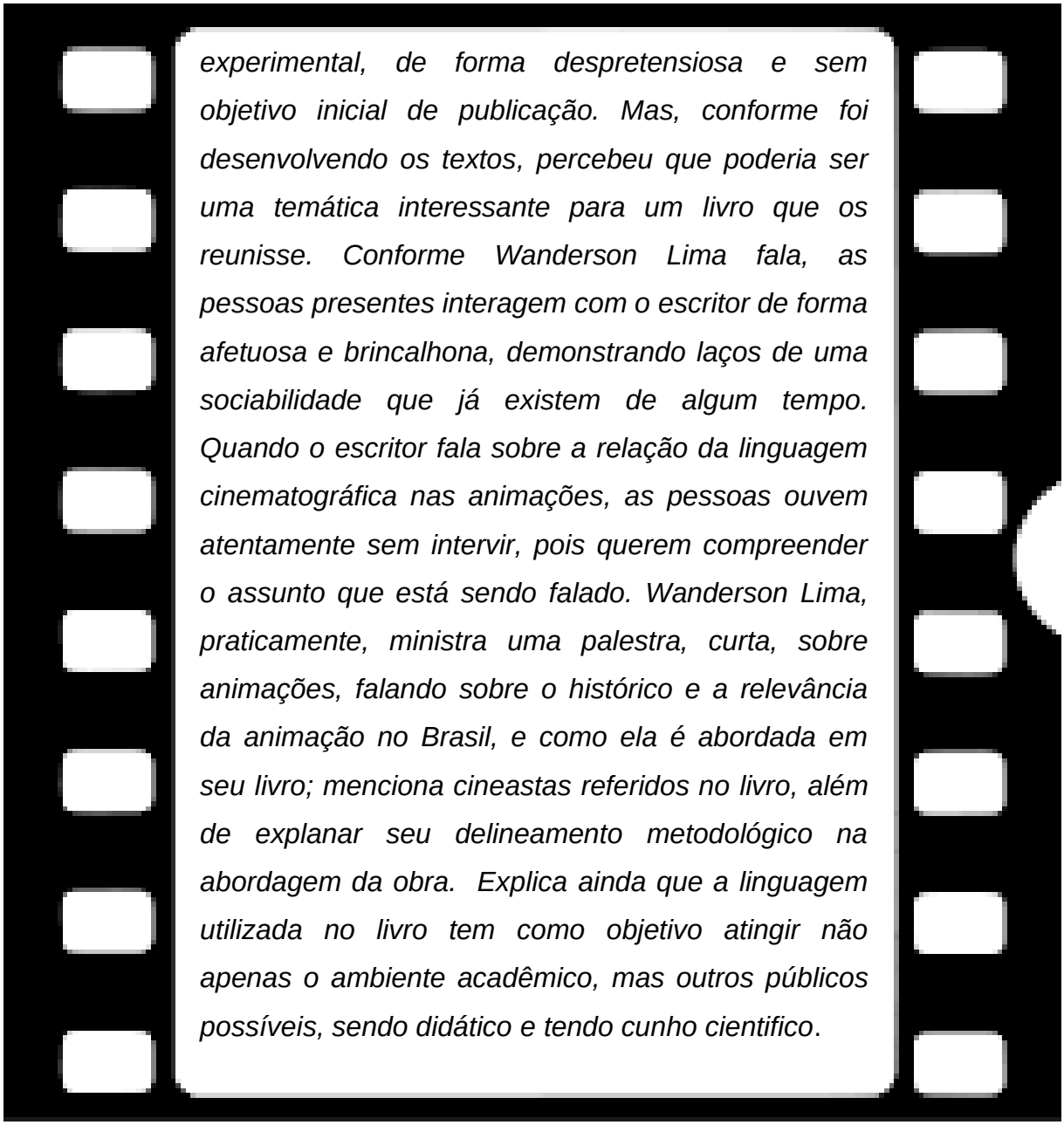
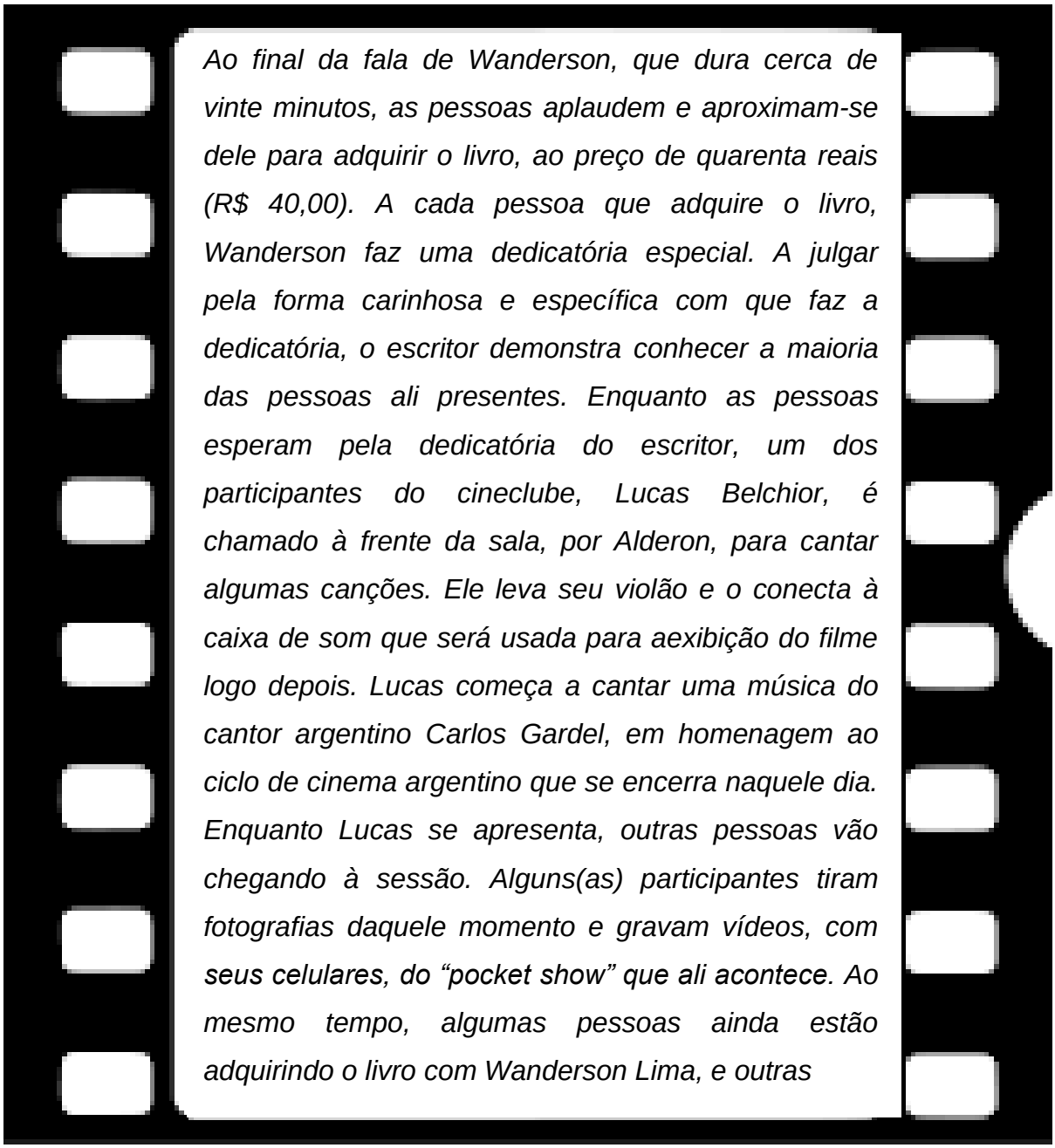


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)



Ao final da fala de Wanderson, que dura cerca de vinte minutos, as pessoas aplaudem e aproximam-se dele para adquirir o livro, ao preço de quarenta reais (R$ 40,00). A cada pessoa que adquire o livro, Wanderson faz uma dedicatória especial. A julgar pela forma carinhosa e específica com que faz a dedicatória, o escritor demonstra conhecer a maioria das pessoas ali presentes. Enquanto as pessoas esperam pela dedicatória do escritor, um dos participantes do cineclube, Lucas Belchior, é chamado à frente da sala, por Alderon, para cantar algumas canções. Ele leva seu violão e o conecta à caixa de som que será usada para aexibição do filme logo depois. Lucas começa a cantar uma música do cantor argentino Carlos Gardel, em homenagem ao ciclo de cinema argentino que se encerra naquele dia. Enquanto Lucas se apresenta, outras pessoas vão chegando à sessão. Alguns(as) participantes tiram fotografias daquele momento e gravam vídeos, com seus celulares, do "pocket show" que ali acontece. Ao mesmo tempo, algumas pessoas ainda estão adquirindo o livro com Wanderson Lima, e outras

Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

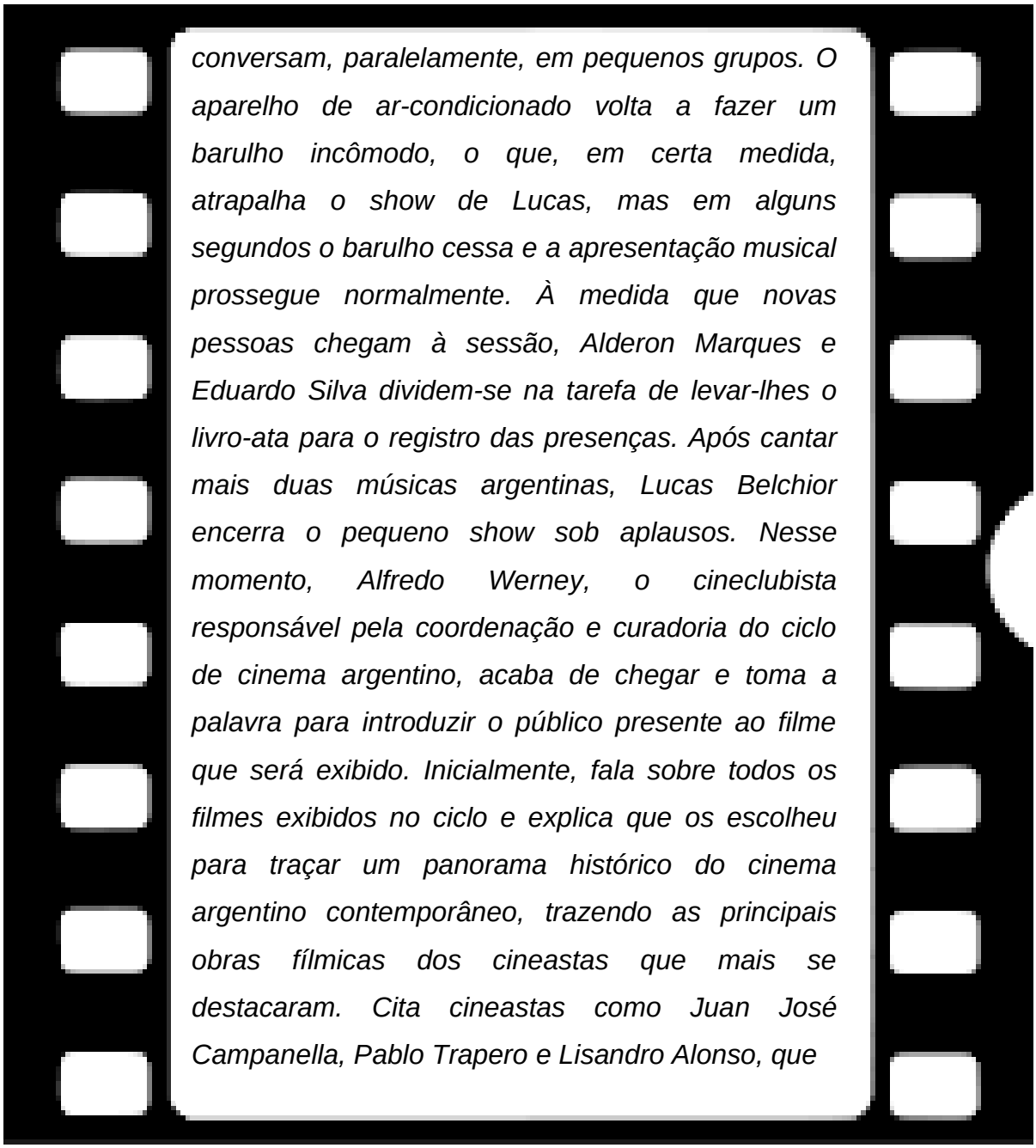


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

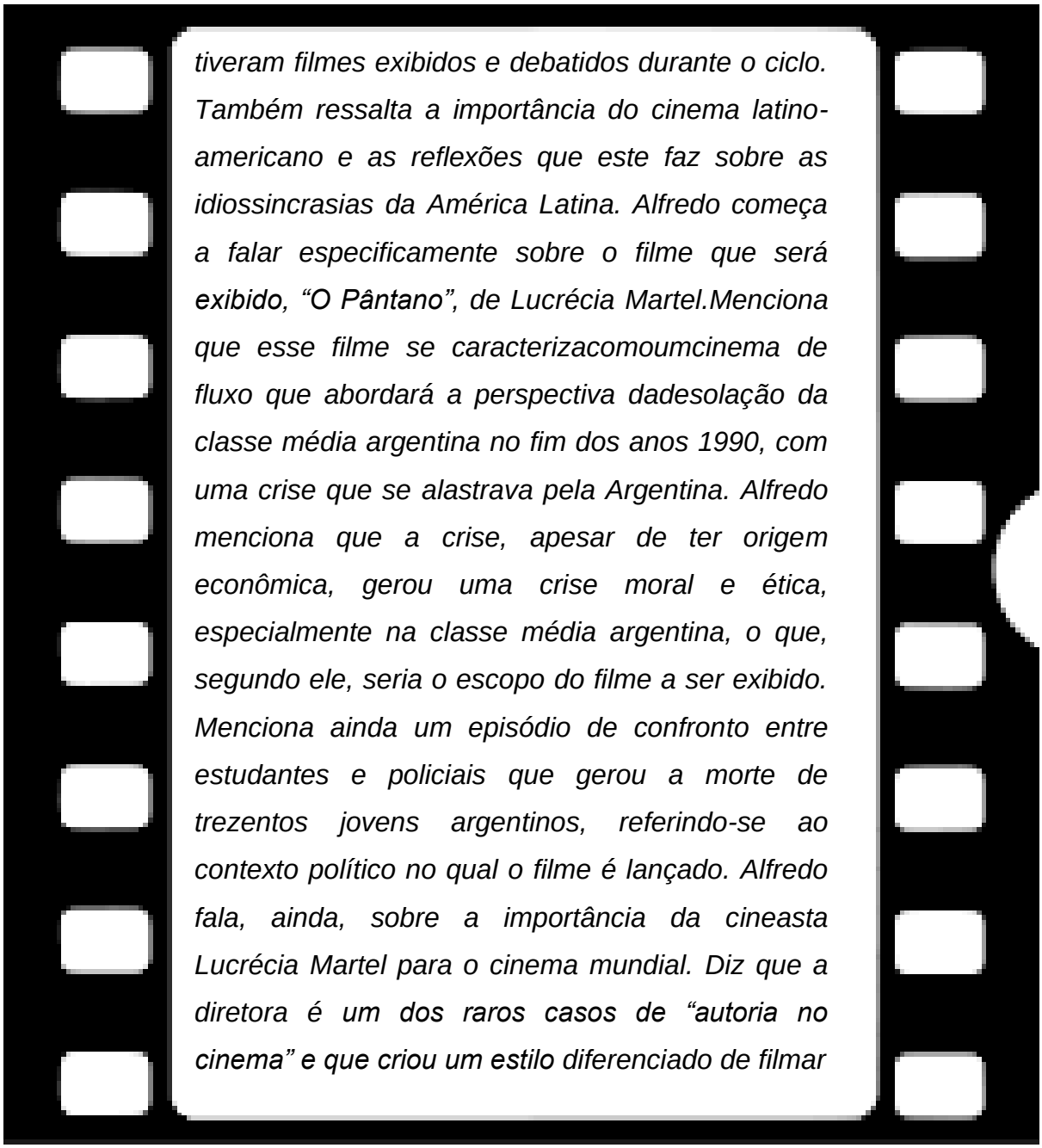


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

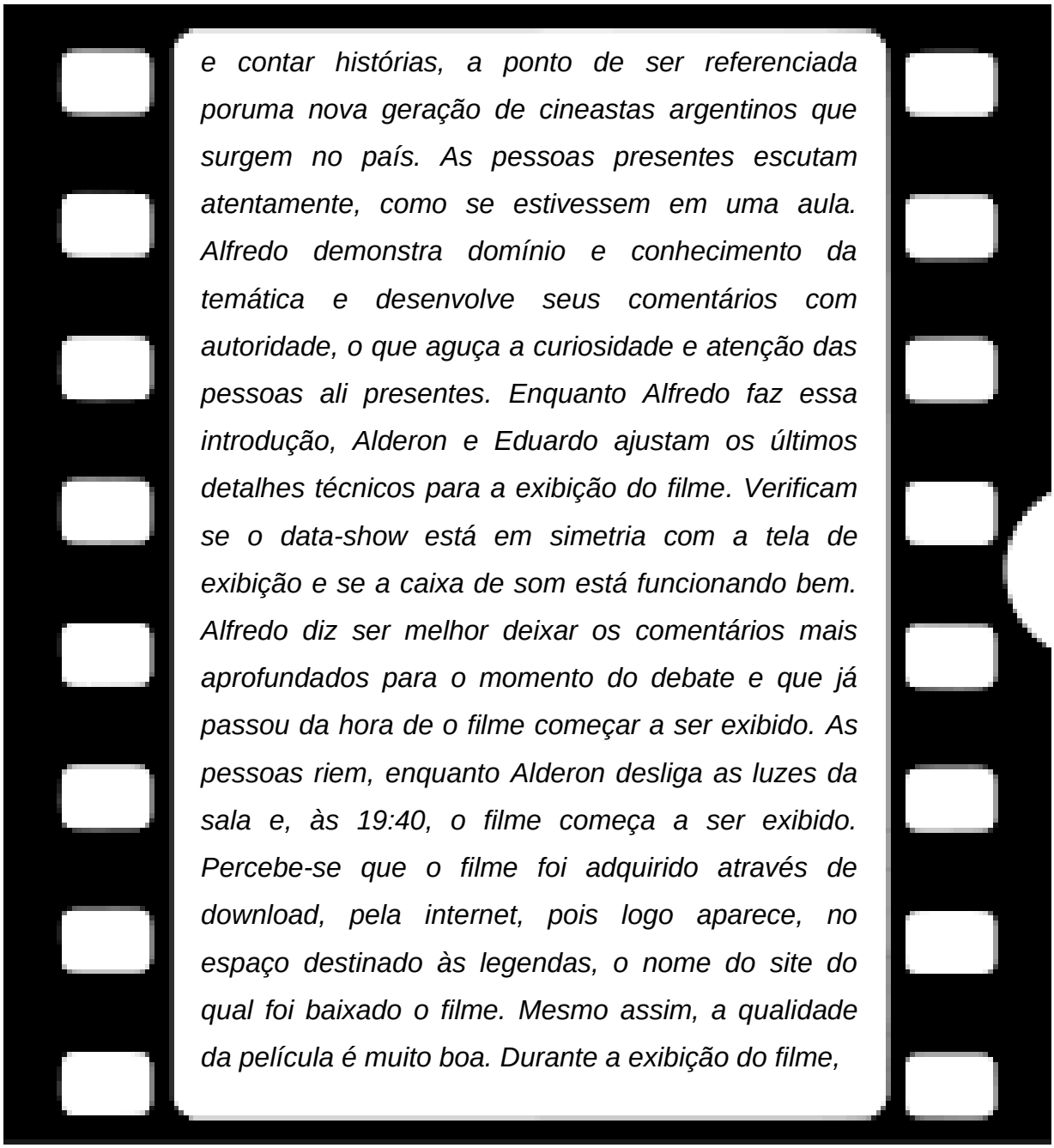


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

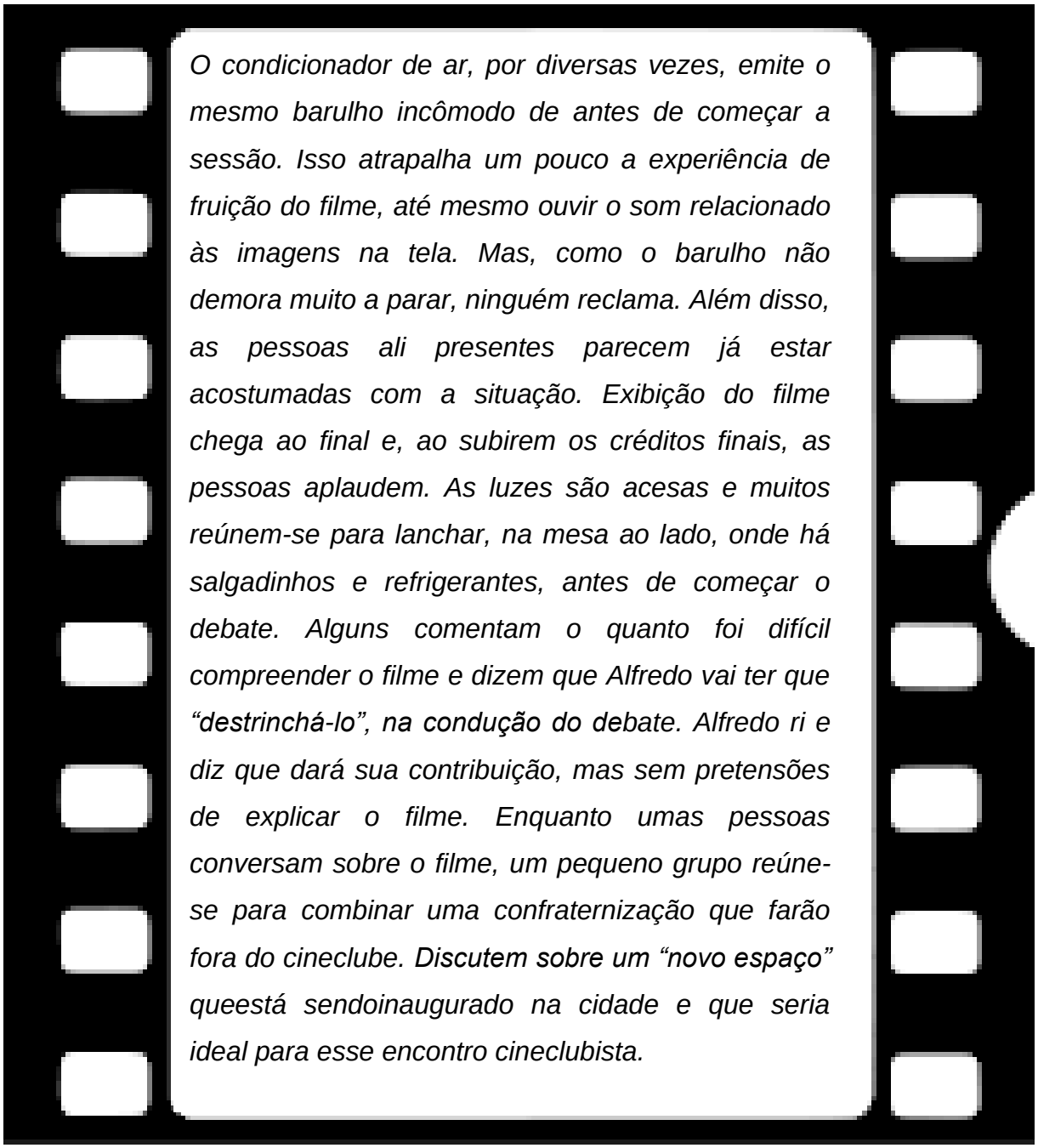
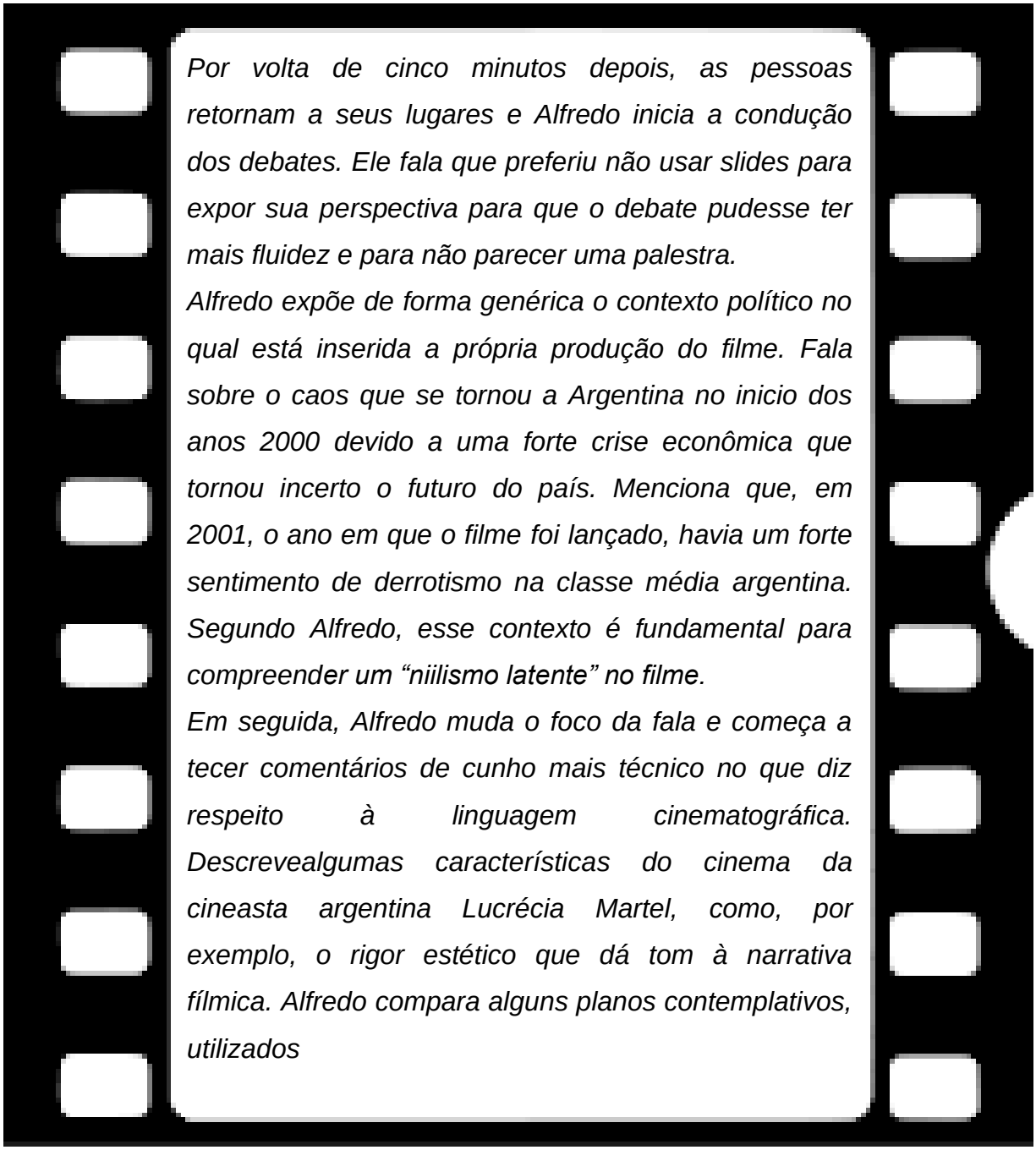


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)



Por volta de cinco minutos depois, as pessoas retornam a seus lugares e Alfredo inicia a condução dos debates. Ele fala que preferiu não usar slides para expor sua perspectiva para que o debate pudesse ter mais fluidez e para não parecer uma palestra.

Alfredo expõe de forma genérica o contexto político no qual está inserida a própria produção do filme. Fala sobre o caos que se tornou a Argentina no inicio dos anos 2000 devido a uma forte crise econômica que tornou incerto o futuro do país. Menciona que, em 2001, o ano em que o filme foi lançado, havia um forte sentimento de derrotismo na classe média argentina. Segundo Alfredo, esse contexto é fundamental para compreender um "niilismo latente" no filme.

Em seguida, Alfredo muda o foco da fala e começa a tecer comentários de cunho mais técnico no que diz respeito à linguagem cinematográfica. Descrevealgumas características do cinema da cineasta argentina Lucrécia Martel, como, por exemplo, o rigor estético que dá tom à narrativa fílmica. Alfredo compara alguns planos contemplativos, utilizados

Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

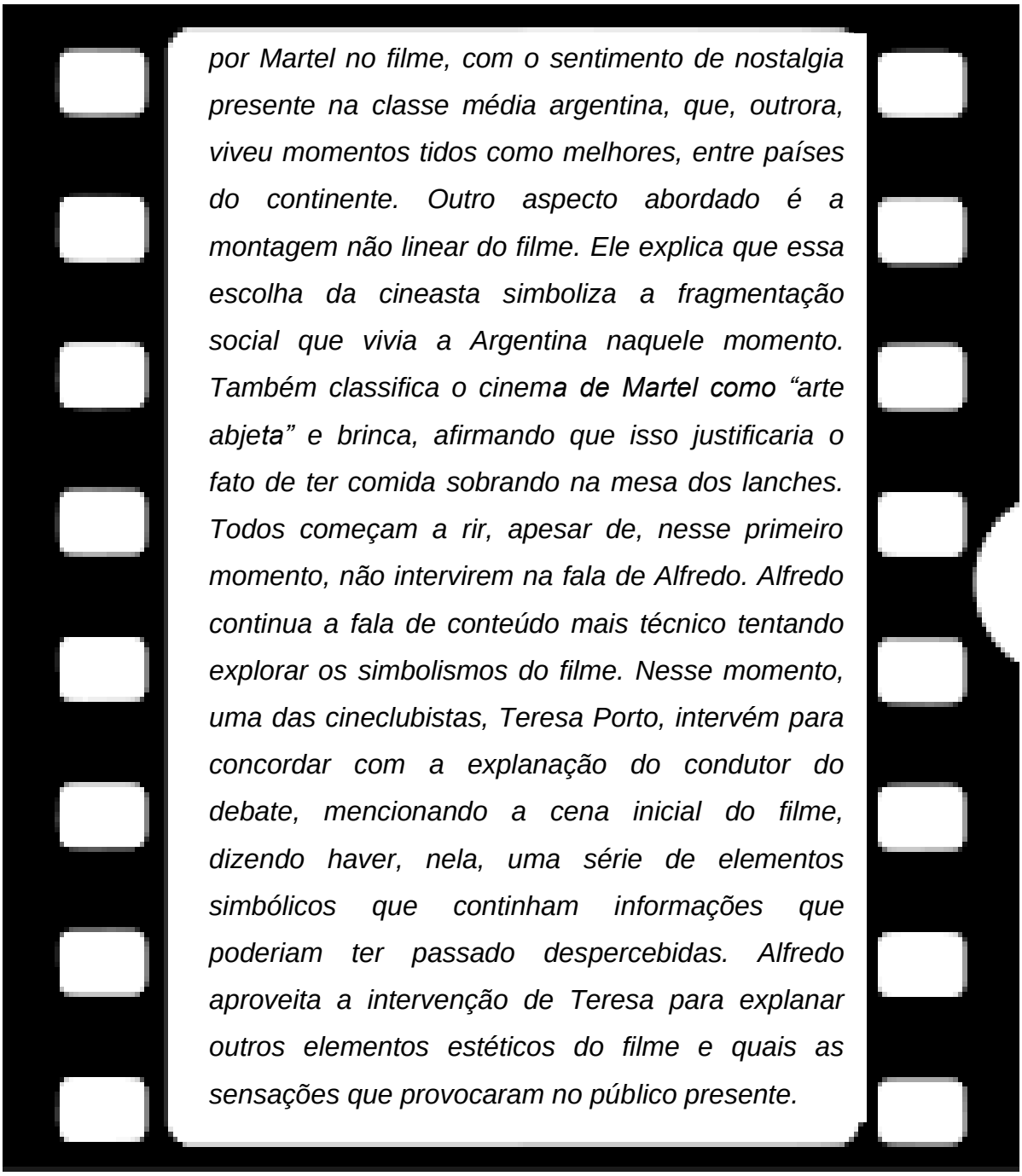


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

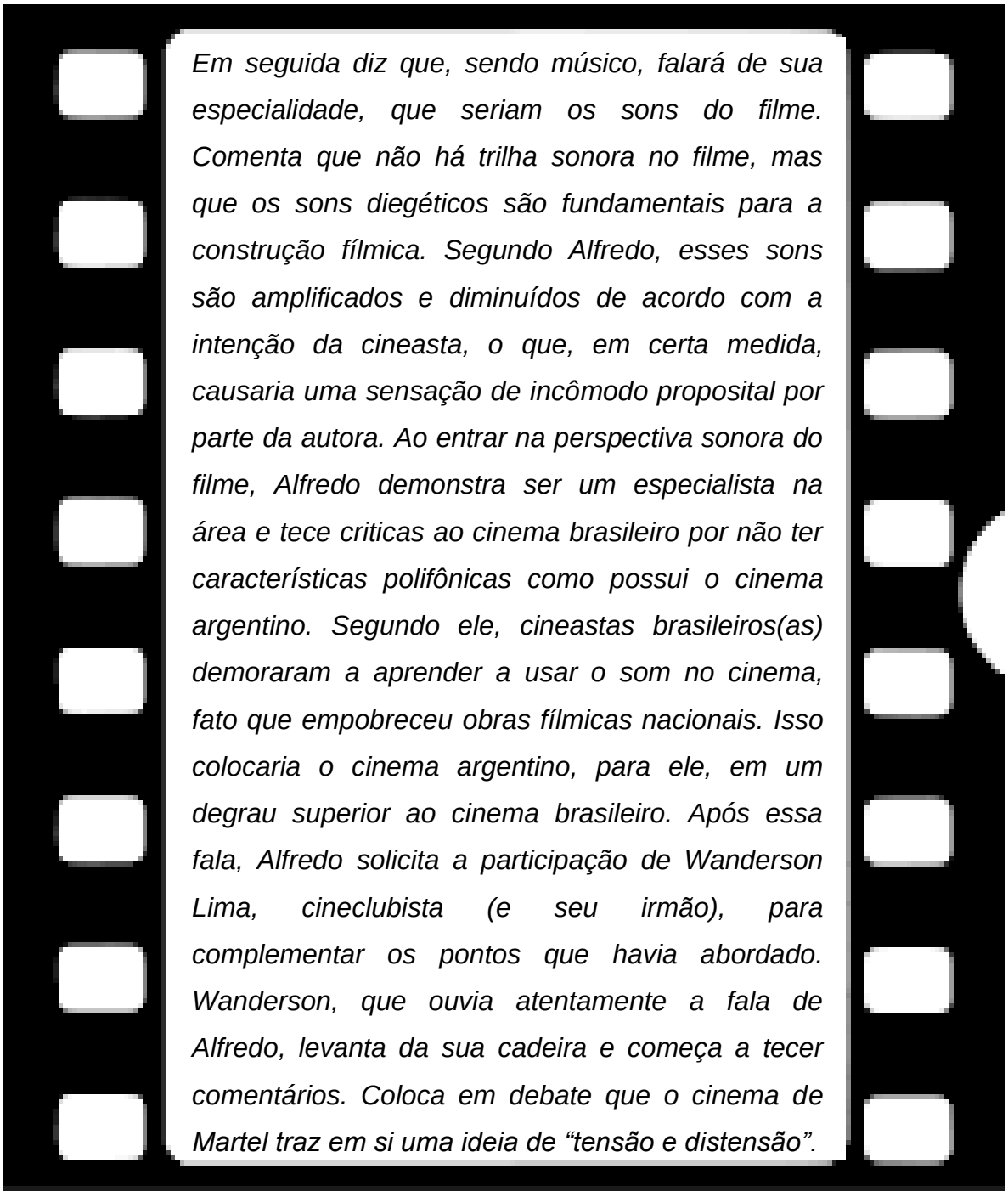


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

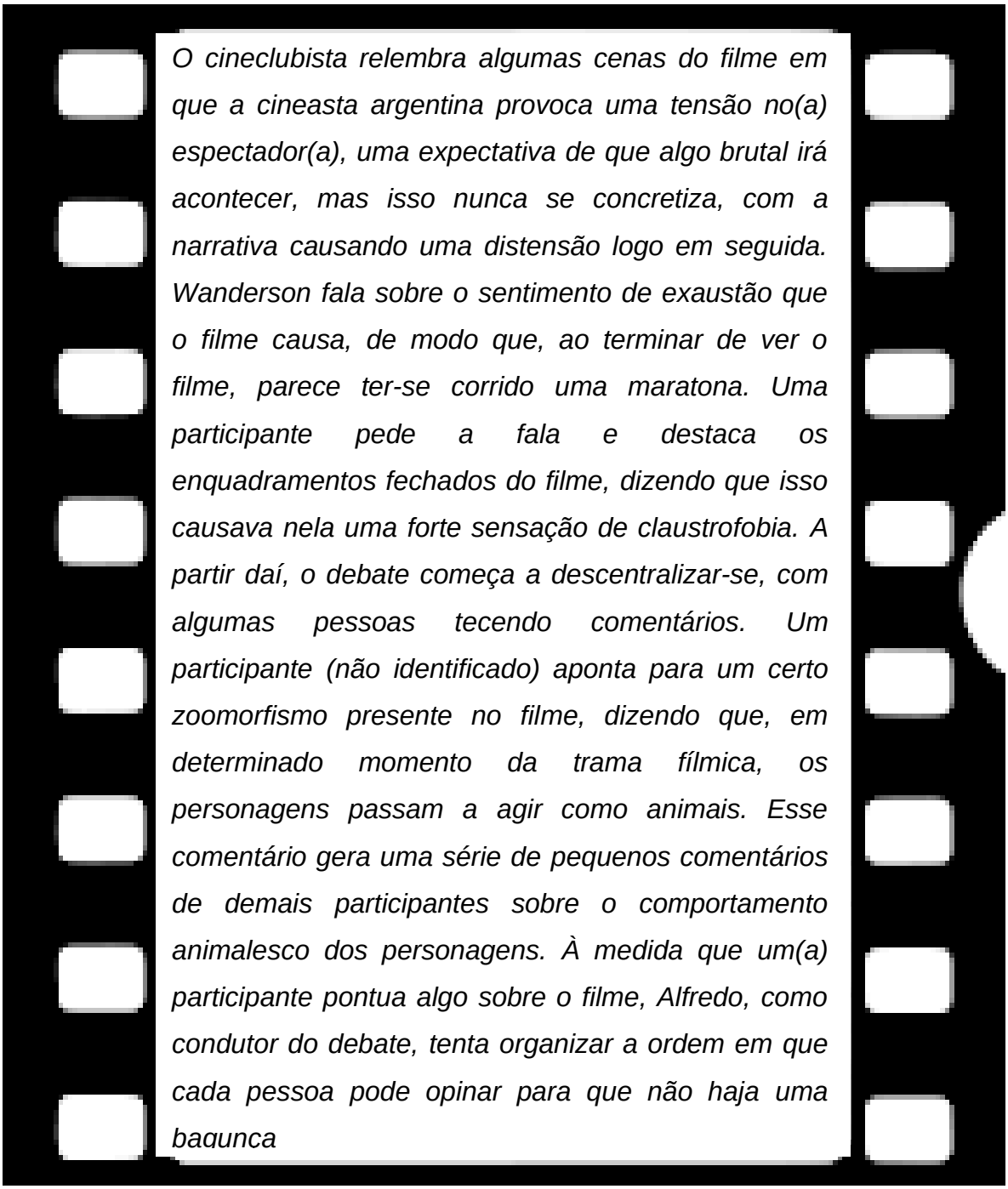


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

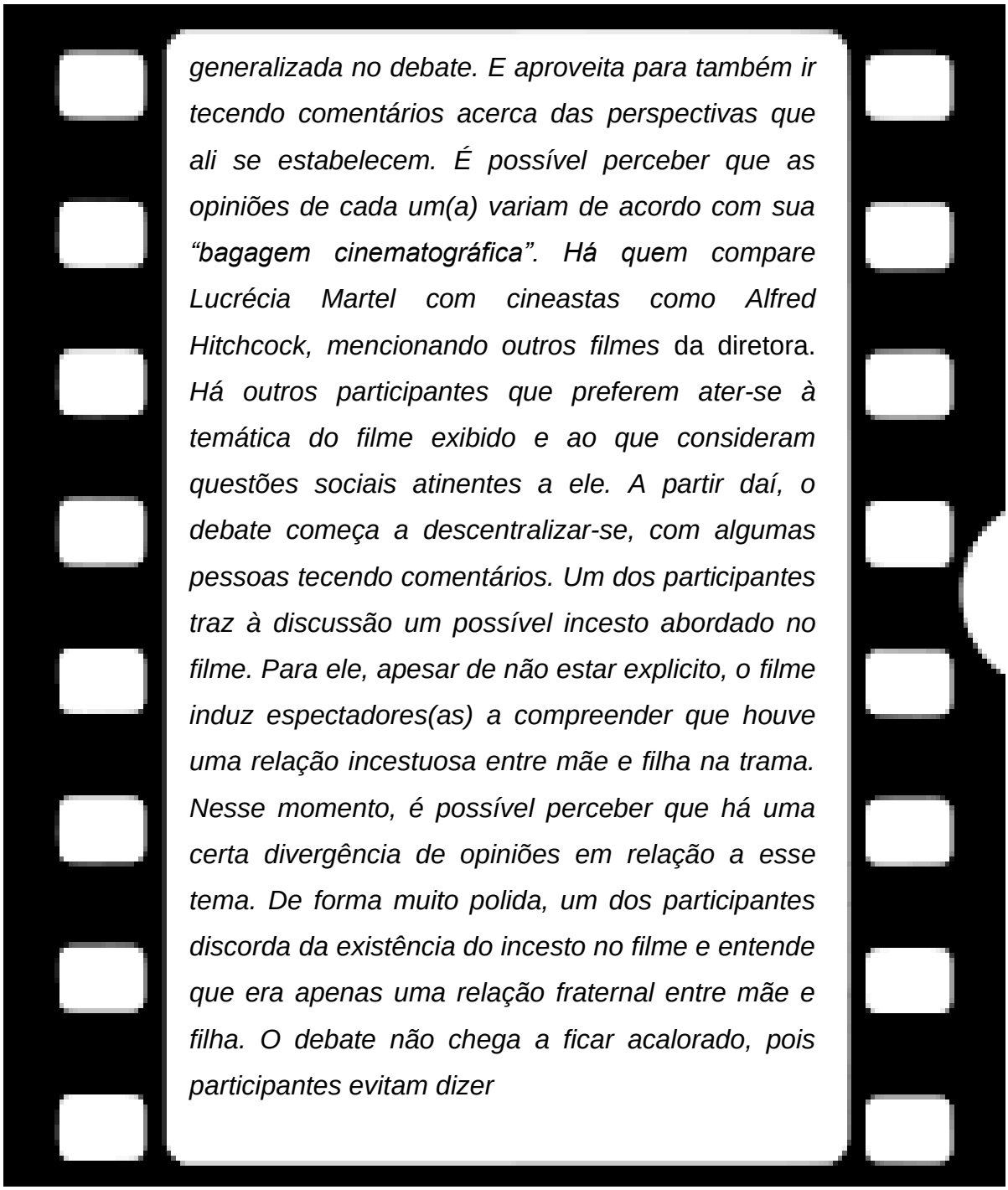


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (Continuação)

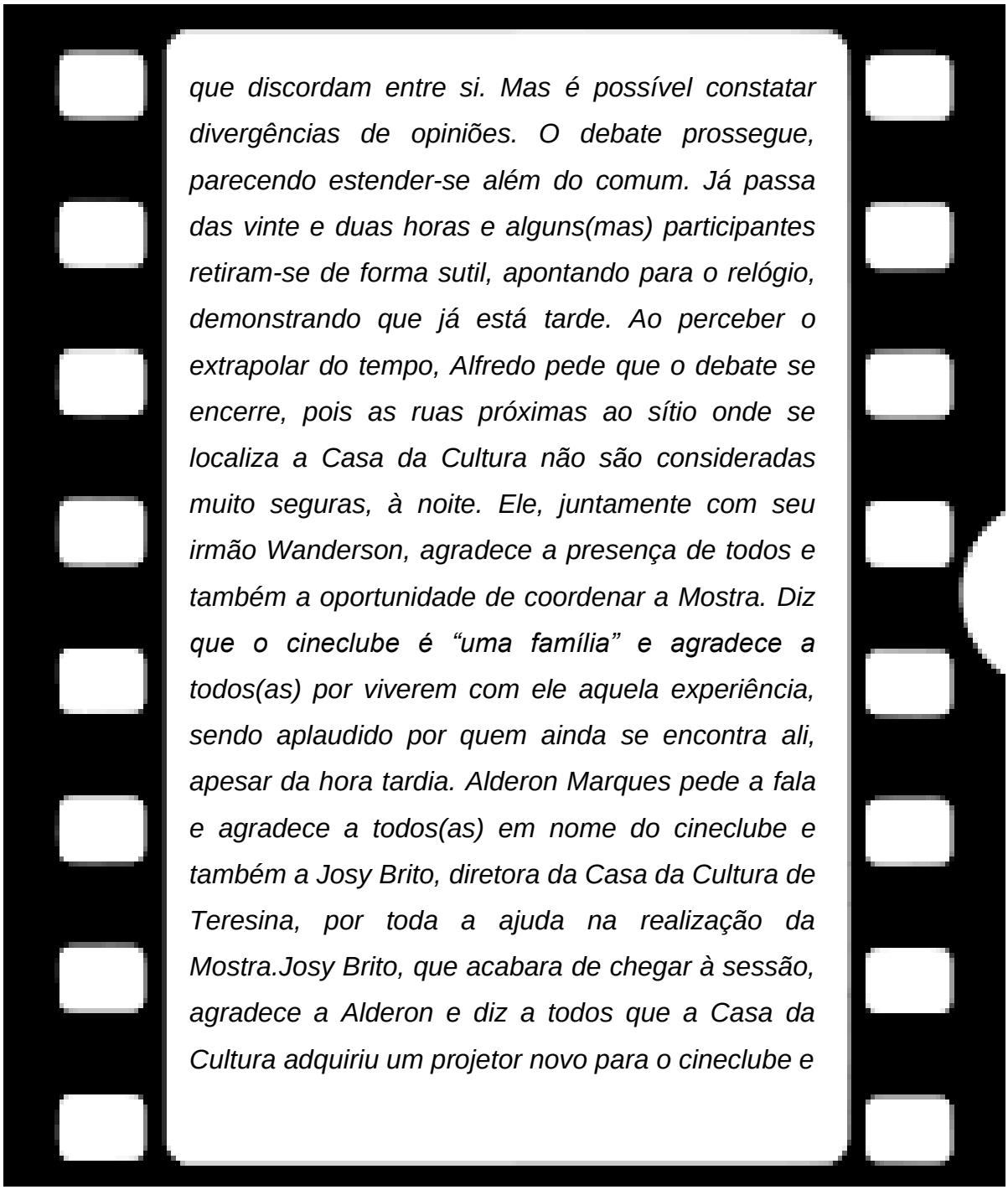
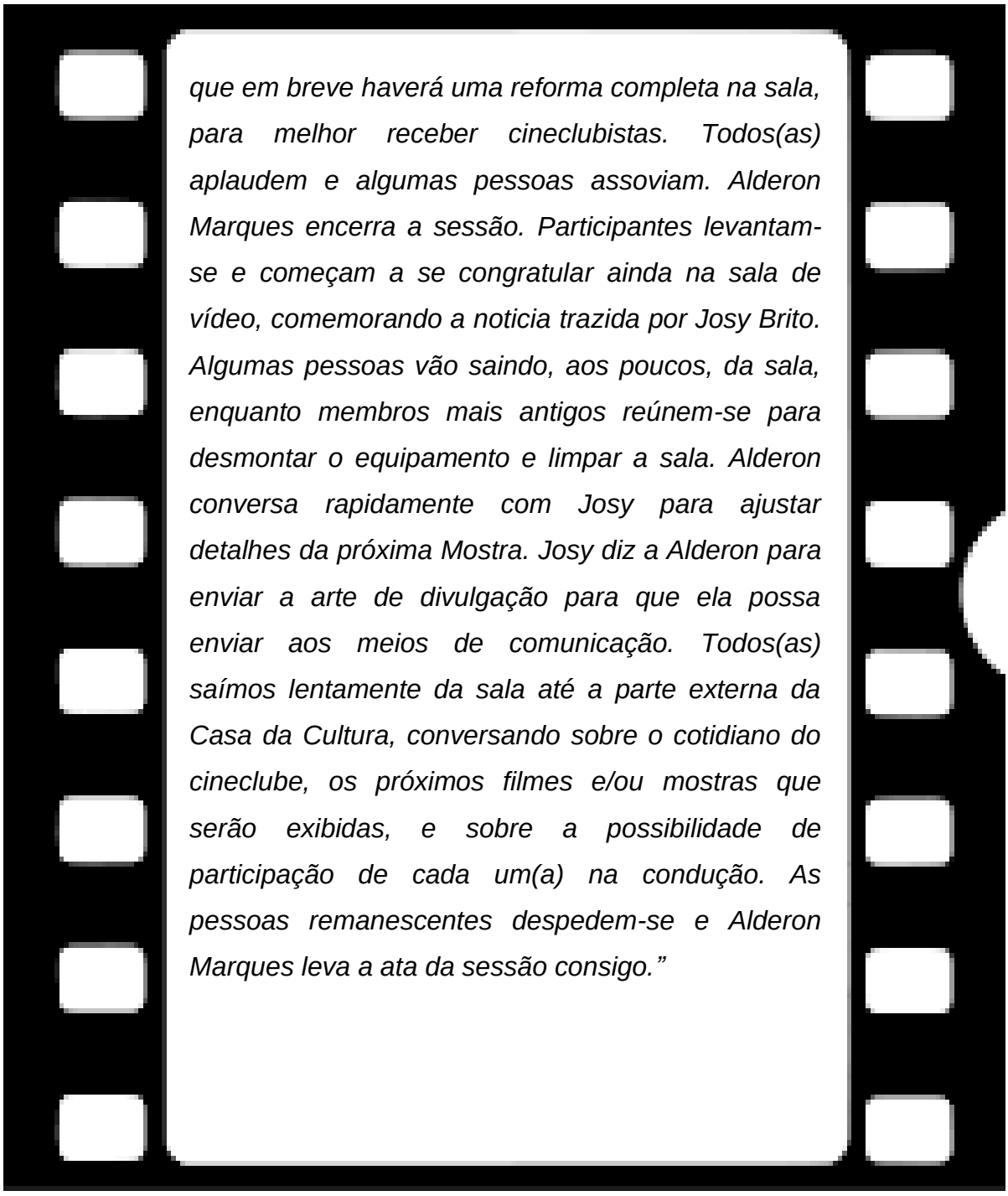


Figura 13 - Frames com o registro etnográfico de uma sessão do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, em 16 de julho de 2018. (fim)



Fonte: Diário de Campo do autor desta dissertação.

Na etnografia dessa sessão, busquei observar comportamentos dos atores, bem como sua movimentação e interação no espaço físico; a estrutura e os aparatos técnicos; a relação de quem organiza a sessão com participantes dela. Como diz Turner (2005), através dos rituais, sociedades vivenciam e dramatizam dimensões

da vida social, refletindo sobre si mesmas, uma vez que rituais são característicos de quase todas as sociedades humanas conhecidas, passadas ou atuais, sendo realizados nas mais diversas atividades humanas.

É inegável a importância do ritual cineclubístico[111], em suas sessões, para todas as pessoas que participam. Nessa prática cultural, frequentadores(as) incorporam a ritualística e esperam que o cineclube funcione de uma determinada forma – no caso do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, a relatada na etnografia – e seguem o procedimento da forma instituída.

Além do mais, no âmbito de uma comunidade cuja sociabilidade é tecida, inclusive, pelo ritual, evidencia-se, como registrei na etnografia, uma relação de afetividade desenvolvida entre a maioria dos frequentadores(as) do cineclube, como aponta a situação observada de cominação para uma confraternização, fora do espaço físico onde se realizam as sessões[112]. O fato de conhecerem-se há um tempo dentro da atividade cineclubista, com seus rituais, faz com que o ambiente pareça uma reunião de amigos(as) que se encontram para debater filmes.

Ao descrever o ritual da referida sessão, do começo até o final, posso dizer que assim ocorre, comumente, em outras sessões ordinárias do Cineclube da Casa da Cultura. Nesta, em especifico, acrescentou-se o lançamento do livro de um dos cineclubistas, algo que não acontece com frequência, mas que não é estranho à prática cineclubista, não alterando muito a rotina comum do cineclube. De fato, até mesmo pode ampliar o número de participantes e contribuir para consolidar a prática.

Pelo meu próprio papel como etnógrafo da sessão, pude, ainda, deitar um olhar mais arguto, como um observador externo, embora não o sendo, sobre a estrutura física (equipamentos de projeção, iluminação, acústica da sala de vídeo, etc) na qual o ritual se desenrola. E, de fato, ficaram ainda mais patentes os limites para a realização das sessões, apesar de os problemas existentes não impedirem o funcionamento do cineclube. Daí a entusiasmada recepção do anúncio da reforma, por Josy Brito, coroando a sessão.

---

[111] No que tange a cineclubes, “entender os ritos e os símbolos da atividade cineclubista nos auxilia no entendimento das conexões entre a origem e organização destes grupos e suas ações culturais e políticas, as quais nos oferecem parâmetros gerais de orientação a respeito da forma do seu funcionamento. Devemos também compreender que não é apenas o momento, mas também o modo como ele se cristaliza é importante para compreender estas formas de sociabilidade” (BARBOSA, 2001, p. 2)

[112] Voltarei ao tema, adiante.

6.1.3 Sentidos da experiência cineclubista

Para além da organização do cineclube e de todas as peculiaridades que envolvem seu funcionamento há uma figura importante que é a base da prática cineclubista: os(as) próprios(as) cineclubistas, não apenas como receptores(as) de sessões de exibição de filmes, mas como atores dessa prática cultural, na medida em que participam ativamente dos rituais do cineclube, em si um espaço de produção de sentidos. Na entrevista com Grupo Focal (Figura 14), que realizei com cineclubistas, alguns desses sentidos ficaram mais evidenciados, nesta pesquisa.

Figura 14 – Imagem fotográfica de participantes da entrevista com grupo focal realizada com cineclubistas em março de 2019.



Fonte: Acervo pessoal do autor desta dissertação, primeiro à esquerda, na fotografia.

Aqui, retomo Turner (2005), lembrando que rituais são processos de identificação, em permanente construção. Como tal, são a chave para compreender

formas de sociabilidade[113], tendo como característica consolidar a dimensão simbólica, evidenciando as esferas e dinâmicas que indivíduos, grupos e sociedades tornam significantes e relevantes. Cineclubes, como espaços de interações simbólicos, podem ser pensados a partir do modo como tendem a condicionar individual, cultural e socialmente as práticas sociais e culturais dos agentes, sobretudo os diretamente envolvidos.

Sob esse prisma, as pessoas, ao escolherem fazer parte de um cineclube, inserem-se em um processo marcado por rituais e símbolos aos quais são aderentes. Nesse sentido, as pessoas não se juntam como meros agregados de indivíduos, mas como personalidades sociais, reunidas e organizadas por muitos princípios e normas de agrupamento (TURNER, 2005, p. 73), portanto, por um conjunto de sentidos atribuídos à prática, acionados e ressignificados no âmbito da própria prática. No caso estudado, constatei que, subjacente, há um conjunto de motivações como as declaradas e sintetizadas no Quadro 7.

Quadro 7 – Motivações (declaradas) para a prática cineclubista (continua).

	MOTIVAÇÕES	CONTEÚDOS
1	Atração pelo espaço cineclubista	O próprio Cineclube como base de motivações que levam indivíduos ao cineclubismo.
2	Relação com a linguagem cinematográfica	Gosto por filmes e interesse por como cineclubistas apreendem a dinâmica da linguagem cinematográfica no espaço cineclubista
3	Experiência de ver um filme no cineclube	Valorização da diferença (tida como positiva) entre recepção de um filme no espaço cineclubista e em outros espaços (cinemas comerciais; em casa, etc).
4	Importância dos debates	Valorização do debate como um pilar da prática cineclubista e que a diferencia de outras práticas de exibição de filmes.
5	Presença de facilitadores(as) nas sessões	Importância atribuída a facilitadores(as) nas explanações e debates pela contribuição para a apreensão de cineclubistas das obras fílmicas
6	Existência de um Grupo Gestor/Relações com membros desse grupo	Aprovação da verticalidade gerencial por um grupo/Relações pessoais entre cineclubistas e membros do grupo gestor que precedem a própria existência do cineclube

[113] Para uma análise teórica do tema da sociabilidade, ver Simmel (2006) quando diz que a sociedade corresponde à formação de uma complexa rede de interação entre indivíduos, impulsionada por diversas motivações, em um emaranhado de ações e reações, em diversas formas e conteúdos das relações sociais:“os indivíduos estão ligados uns aos outros pela influência mútua que exercem entre si pela determinação recíproca que exercem uns sobre os outros” (SIMMEL, 2006, p.17).

Quadro 7 – Motivações (declaradas) para a prática cineclubista (fim).

	MOTIVAÇÕES	CONTEÚDOS
7	Relação espacial com a Casa da Cultura.	Reconhecimento de como o equipamento cultural (em suas qualidades e limitações) insere-se na prática cineclubista.
8	Interesse pelo formato de mostras	Valorização desse formato na dinâmica de aprendizado e formação de cineclubistas.

Fonte: elaborado pelo autor desta dissertação com base na pesquisa de campo, em 2018/19.

Esse conjunto de motivações, muitas delas, iniciais, está associado aos sentidos construídos, acionados e ressignificados no âmbito da prática cineclubista, envolvendo, inclusive, participantes mobilizados(as) pelas diferentes motivações.

Retomando o que referi, de forma breve, no início deste capitulo, quando falei sobre perfil de frequentadores(as), lembro o que diz o cineclubista Alderon Marques sobre o assunto:

> Há três tipos de espectadores[as] no cineclube. O primeiro tipo é aquele que vem para ver um filme isoladamente. É uma atração especifica por aquela obra fílmica, e um compromisso apenas com aquela sessão, podendo ficar para o debate ou não. O segundo tipo de espectador é aquele que quer ver a mostra toda. Seja atraído pelo tema ou pelos filmes. Este tem uma participação mais efetiva, participa dos debates, faz perguntas e está mais implicado com a prática. Já o terceiro tipo de espectador é aquele que se implica de maneira tal a voluntariar-se para participar das mostras, propondo-se, inclusive a conduzir debates (Comunicação oral, Alderon Marques, psicólogo).

Assim sendo, as motivações estão umbilicalmente relacionadas a sentidos da prática cineclubista, que, para algumas pessoas são uma opção de lazer e entretenimento, oportunidade de conhecer pessoas com interesses em comum; para outras, a chance de descobrir novas perspectivas cinematográficas e ainda uma alternativa eficaz de acesso à produção audiovisual.

A distinção feita por Alderon Marques é importante para categorizar frequentadores(as) do cineclube, pela ótica das motivações. Para efeito de análise, chamarei de cineclubista aqueles(as) que frequentam o cineclube em mais de uma mostra e participam dos debates realizados, havendo, por parte desses(as) frequentadores(as), maior implicação com a prática cineclubista e seus rituais, de modo que se sentem impelidos(as) a construir o espaço junto com os organizadores(as), e, em alguma medida, também ser um(a) deles(as). A partir

dessa motivação, podemos identificar um sentido da prática cineclubista e que podemos definir como: ser cineclubista *stricto senso.*

Os inícios dessa prática, muitas vezes, estão relacionados a motivações voltadas a uma interação cultural. A propósito, Lucas Belchior relata sua experiência inicial com o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina:

> Comecei a frequentar [o cineclube] por causa de alguns amigos que me convidaram. Encontrei ali um espaço de interação cultural. Foi uma oportunidade de ver filmes que não poderia se não fosse lá. De ver filmes de diretores e países que jamais esperava assistir. Uma experiência enriquecedora para conhecer outras culturas através do cinema. Os debates ensinavam bastante, ainda mais com pessoas de formações diferentes como advogados, psicólogos, jornalistas (Comunicação oral, Lucas Belchior, advogado)[114].

A fala acima, indica que, em um primeiro momento, pessoas ainda não-iniciadas aproximam-se da prática cineclubista por uma necessidade de socialização e interação cultural. Boa parte delas, motivadas pela curiosidade em participar das atividades ali desenvolvidas, conectando-se com as pessoas que compõem aquele espaço e que têm, em tese, interesses semelhantes, inclusive de assistir a filmes que jamais conheceriam se não fossem as exibições e mostras do cineclube.

As sessões seguem um padrão, iniciando-se e fechando-se a exibição do filme com a fala do(a) curador(a), que pode ser o(a) próprio(a) condutor(a) dos debates, ou não, com algumas variações como lançamentos de livros, revistas, etc. A pessoa responsável por essa condução, em geral, é alguém que domina/estuda a temática abordada no filme, ou tem um conhecimento acentuado do(a) diretor(a) daquele filme, ou, simplesmente, ainda, é alguém designado(a) pelo Grupo Gestor para conduzir aquele debate, e que tem a responsabilidade de estudar o filme e de trazer elementos que estimulem as discussões. Esse(a) condutor(a) faz uma breve introdução sobre o filme que será exibido, algo que já estimula o olhar de demais participantes.

A cineclubista Solange Lustosa[115] diz que, depois de frequentar o cineclube por algum tempo, está “conseguindo entender a dinâmica da linguagem cinematográfica, pois dentro do cineclube há um esclarecimento das sensações

[114] Fala de Lucas Belchior, advogado, em entrevista com grupo focal, conduzida pelo autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 26/03/2019.

[115] Fala de Solange Lustosa, assistente social, em entrevista com grupo focal, conduzida pelo autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 26/03/2019.

apreendidas nos filmes". Solange afirma que, no processo, "somos guiados, mas somos libertados pra ter um novo olhar. [...]. Não é o olhar do guiador que te impõe *uma perspectiva".* E o cineclubista Afonso Cavalcante[116] diz que a existência de um facilitador nos debates "torna o filme mais pedagógico, pois traz elementos que passariam despercebidos." Aqui, vemos mais um sentido atribuído à prática cineclubista: a de espaço pedagógico, inclusive pela figura do(a) facilitador(a).

Compreende-se, então, que, para cineclubistas, a figura desse(a) facilitador(a) é fundamental para a existência do cineclube, pois é quem conduz o processo do debate, mediando-o, e trazendo elementos essenciais à compreensão da obra fílmica. Sua importância pedagógica associa-se, inclusive, à abertura, para que sua fala não seja confundida com a última palavra sobre o tema. Assim, o(a) facilitador(a) torna-se significativo(a) na ritualística não como definidor(a) de uma perspectiva preponderante, mas como aquele(a) que proporciona elementos para marcar o debate com aspectos relevantes a serem discutidos.

Assim, através da função desempenhada pelo(a) facilitador(a), deve ocorrer uma ampliação dos olhares, de modo a que, no debate, surjam novas percepções que complementem, inclusive, sua explanação do tema. O entendimento de cineclubistas é que existe uma dimensão pedagógica envolta na figura do(a) facilitador(a), uma vez que, a partir de suas considerações, torna-se possível uma desconstrução (pré)conceitual que pode romper com paradigmas dentre os(as) próprios(as) espectadores(as) ativos(as) do filme. Aliado a isso, é comum, entre cineclubistas, a expectativa de que o(a) facilitador sempre lhes surpreenda com informações extra-filme, especialmente no que tange a elementos estéticos. Isso não quer dizer que dentre esses(as) espectadores(as) não haja alguém com acúmulo de informações sobre determinado filme, diretor(a), estética, etc.

Uma decorrência dessa mirada na natureza pedagógica do cineclube é pensar essa prática no sentido de formação, para além do simples entretenimento. Um dos traços dessa atribuição de sentidos pode ser visto na diferença entre o olhar de quem vê filmes apenas como entretenimento, a maioria das vezes sem atentar-se a elementos relacionados à produção, direção, trilha sonora, figurino, locações, estética, linguagem simbólica, dentre outros e o olhar de quem é cineclubista e cuja prática valoriza esses elementos, para além do entretenimento em si.

---

[116] Fala de Afonso Cavalcante, odontólogo, em entrevista com grupo focal, conduzida pelo autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 26/03/2019.

Assim, o debate, após a exibição dos filmes, surge como o instrumento mais democrático do cineclube e enriquecedor, pelas múltiplas dimensões que são abordadas, aí. Nele, ideias e percepções de cineclubistas vêm à tona, a partir do filme exibido naquele momento. Em geral, o nível das discussões é qualitativamente intenso, principalmente porque o(a) facilitador oferece informações introdutórias que ampliam as perspectivas em relação ao filme assistido.

De início, essa prática do ritual cineclubista pode, mesmo, inibir a participação de quem não se ache preparado(a), intelectualmente, para emitir seus pontos de vista. Mas, conforme a interação entre participantes estreita-se, os(as) cineclubistas sentem-se mais à vontade para contribuir com suas opiniões, sem temer julgamentos, oportunizando trocas de informações que ampliam as interpretações. Esta é uma das características da prática cineclubista como formadora. De fato,

> O debate após as exibições dos filmes corresponde a um momento de troca, de diálogo entre diferentes sujeitos, que configura significativas experiências de aprendizagem e transmissão de conhecimento aos cineclubistas. Os cineclubes procuram conciliar a perspectiva de que o cinema é, simultaneamente, uma forma de entretenimento e uma forma de arte, assim defendem as possibilidades de aperfeiçoamento da produção cinematográfica e de formação de novos públicos. (LOURENÇO, 2011, p. 120)

Por outro lado, todavia, o debate pode acarretar no que Turner (2005) chama de imperfeição dos rituais. Após a exibição de um filme, tanto podem ocorrer debates acalorados, quanto pode acontecer debate nenhum. Por vezes, a figura do debate pode se transformar em uma conversa casual, sem grandes pretensões. Em outros momentos, surgem grandes discussões sobre teoria, estética e linguagem cinematográfica, ou mesmo embates de cunho sociopolítico que a obra fílmica provoca entre participantes. Eventualmente, pode haver alguma pessoa convidada para conduzir o debate, como pode não haver ninguém especifico para isso, caso como referido das mostras coletivas no Cineclube da Casa da Cultura de Teresina. Além do mais, como diz Lourenço (2011), muitas pessoas podem ficar no debate, como muitas podem ir embora, sem se interessar em compartilhar as experiências que o filme traz.

Outro sentido acionado, a partir da passagem da experiência individual de ver um filme para a coletiva, é o de foco, contextualização e um maior compromisso com a obra fílmica exibida. Isso significa, por exemplo, que o caráter didático do

Cineclube da Casa da Cultura faz com que cineclubistas desenvolvam uma compreensão diferente de quem assiste ao mesmo filme em um cinema ou na televisão da sua casa, sem se esforçar para compreender minúcias da película, em múltiplas dimensões. Como diz a cineclubista Flalrreta Alves[117], no cineclube “tem uma questão pedagógica, pois muitas vezes chegamos aqui para ver um filme com um conceito, e ele é ampliado. Alguns paradigmas são derrubados”. Além disso, a prática cineclubista reduz a possibilidade de uma visão monocromática dos filmes, pois a variedade de percepções que se verbalizam nos debates pós-sessão enriquece a construção das percepções individuais. No caso especifico do Cineclube da Casa da Cultura, esse aspecto ganha contornos bem interessantes, em termos de multiplicidade de interpretações, pelo fato de os(as) cineclubistas terem formação em várias áreas distintas, as quais influenciam nos posicionamentos sobre temáticas debatidas, possibilitando a ampliação de interpretações e sentidos e dos repertórios individuais.

Sem dúvida, a frequência mais intensiva nas mostras e sessões desenvolve um olhar mais criterioso, especialmente no que diz respeito à linguagem cinematográfica. É comum que muitos(as) consigam, após algum tempo em contato com a prática cineclubista, assimilar a utilização das técnicas cinematográficas em prol da narrativa estabelecida em um filme e com isso compreender racionalmente o sentido das emoções provocadas por este. Passam a melhor compreender os meandros do que Ismail Xavier denomina “revelação e engano”, sobre o uso da fotografia, da montagem, da direção de arte, dos movimentos de câmera, da trilha sonora, dentre outros elementos técnicos que constroem uma obra cinematográfica. Estas são as questões debatidas e elucidadas nos debates. A frase “foi no cineclube que aprendi a ver filmes” passa a ser ordinária no meio cineclubista.

Nessa direção, a própria pedagogia do formato de mostras é uma ferramenta de estímulo intelectual para os cineclubistas. Quando o Grupo Gestor organiza uma mostra, seja em homenagem a um(a) diretor(a), a uma corrente estética do cinema, ou para discutir uma temática especifica, a curadoria (realizada pelo Grupo Gestor) busca estabelecer uma linha narrativa que liga os filmes da mostra entre si. Como atesta o cineclubista Lucas Belchior, “o formato de mostras é muito bom porque percebemos a construção de uma narrativa da temática ou de características de um

[117] Fala de Flalrreta Alves, jornalista, em entrevista com grupo focal, conduzida pelo autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 26/03/2019.

diretor". Isso é apreendido por cineclubistas que conseguem contemplar as nuances e evoluções na carreira de um diretor, ou as características de uma escola cinematográfica, ou até mesmo a história de um país, através do cinema, como no caso das referidas mostras de cinema polonês e argentino realizadas pelo Cineclube da Casa da Cultura.

Outro sentido agenciado por cineclubistas relaciona-se à relação de confiança na organização realizada pelo Grupo Gestor e de adesão a ela. Isso porque é muito valorizado por cineclubistas o desenvolvimento de uma curadoria e um estudo para a realização de filmes e mostras, além do esforço técnico para que as sessões aconteçam da melhor forma. Sobre a importância desta relação, o cineclubista Anderson Moura[118] atesta que *"*o Grupo Gestor é importante porque é composto por pessoas que têm interesse e conhecimento na área (...) Sabemos que serão escolhidos filmes bons e desafiadores". Assim, o reconhecimento do compromisso e da competência do Grupo Gestor é algo que faz parte dos sentidos acionados por cineclubistas, uma vez que esperam um espaço coletivo de discussão e construção de um saber mais plural, propiciando a interação entre frequentadores(as) do cineclube, através dos debates e do convívio entre eles. Esse sentido permite, por sua vez, atentar-se à compreensão das múltiplas implicações da experiência de assistir a um filme, na prática cineclubista, ativado por uma curadoria, anteriormente realizada pelo Grupo Gestor. Isso gera em cineclubistas um sentimento de organização e, mesmo, de afetividade entre quem organiza e quem participa do Cineclube da Casa da Cultura.

No caso específico deste cineclube, chama à atenção o significado de ele realizar-se na Casa da Cultura de Teresina. Apesar dos referidos limites decorrentes da precariedade da estrutura física do Cineclube da Casa da Cultura, o que, por vezes, atrapalha a experiência dos cineclubistas, parece haver uma identificação afetiva com esse equipamento cultural, a ponto de muitos dos problemas serem relevados por cineclubistas. Como referido, recursos para reformas são escassos, e os problemas da Sala de Video (onde acontecem as sessões) vão de um estofamento mofado – que impede uma pessoa alérgica, por exemplo, de assistir aos filmes adequadamente – a cadeiras desconfortáveis e equipamentos técnicos (projetor, caixa de som, microfones, cabos conectores, etc) muito antigos, algo que

[118] Fala de Anderson Moura, psicólogo, em entrevista com grupo focal, conduzida pelo autor desta dissertação, gravada em mídia digital, em 26/03/2019.

muitas vezes influi nas projeções e, por conseguinte, na percepção de cineclubistas do próprio filme. Além disso, a Sala de Video não possui o isolamento acústico necessário, e, por ser um equipamento multicultural, que contempla ensaios de dança e teatro, se eles acontecem no mesmo horário das sessões do cineclube, acabam prejudicando a apreensão sonora do filme.

Mas, mesmo com essas dificuldades, cineclubistas veem a Casa da Cultura como espaço ideal para as atividades do cineclube, alegando, inclusive, que, se não houvesse cineclube ali, o espaço ficaria ocioso ou subutilizado. Para o cineclubista Anderson Moura, o cineclube, ali, “é uma das melhores formas de ocupar um espaço estatal. São cidadãos(ãs) que voluntariamente oferecem seus esforços e ocupam um espaço público ocioso”. Assim, outro sentido acionado é o de que uma política pública se faz não apenas a partir do Estado, mas também da sociedade civil, inclusive através da ocupação de equipamentos públicos, na medida em que pessoas voluntárias emprestam seus esforços intelectuais para o desenvolvimento de uma atividade cineclubista em um espaço público, e de forma gratuita, com uma dimensão prática e um significativo poder de ressonância dentro da prática cinematográfica e no campo cultural mais amplo. A atividade cineclubista desenvolvida em um espaço público, ao promover discussões e reflexões socioculturais, políticas e estéticas, propicia a seus(suas) participantes, alargando a compreensão do cinema, uma melhor contextualização no âmago dos debates sobre políticas de cultura e sua gestão, incidindo em um debate público sobre práticas culturais, Estado e sociedade.

Por fim, outro sentido acionado, articulado aos precedentes, é o da relação entre subjetividade e a prática coletiva cineclubista, sobretudo no que diz respeito a como a experiência afeta a vida de cineclubistas. Quando eles/elas contam isso, querem explicitar que a relação estabelecida na experiência coletiva de ver filmes e debatê-los abrange, inclusive, a trajetória de vida de cada um(a) daqueles(as) que compõem a prática cineclubista. Isso faz pensar sobre reações e motivações relacionadas aos filmes que podem mobilizar de forma particular cada uma das pessoas, o que contribui, inclusive, para um aprofundamento na relação de interconhecimento de cineclubistas, no sentido de que a atividade cineclubista transborda para além do espaço físico.

De fato, além do envolvimento individual e coletivo com a linguagem do cinema e tudo que a envolve, para além das sessões e debates, a própria sociabilidade entre cineclubistas extrapola o espaço físico onde acontecem as sessões. Desenvolve-se uma sociabilidade marcada por relações de afetividade que interligam cineclubistas de uma forma que extrapola os dias de sessões. Assim, é comum que cineclubistas marquem encontros em cafeterias e restaurantes da cidade, para baterem papo, discutir cinema e outros assuntos, estabelecendo relações de amizade que superam as segundas-feiras à noite, quando ocorrem as sessões. Uma frase muito repetida entre cineclubistas traduz esse movimento de sociabilidade: “Não é apenas cine, mas também é clube”. O sentido é afirmar que as relações afetivas ali cultivadas se transformam em algo que vai além das sessões de cinema.

De fato, em si, o próprio ato de frequentar o cineclube mostra-se como um conjunto de significados e de atribuições de sentidos que se definem no próprio processo de interação social, ao mesmo tempo que incide sobre ele, sem que se esgotem no espaço físico. Como diz Lourenço (2011), os vínculos cineclubistas dão-se por uma sociabilidade marcada pelo uso de símbolos comuns, por escolhas, gostos, hábitos e práticas culturais semelhantes.

Assim vemos no Cineclube da Casa da Cultura, onde esse movimento de interação afetiva realizado na prática cineclubista transforma-se em uma “comunidade emocional” (MAFFESOLI, 1998), ou seja, um espaço onde o individualismo é substituído pela necessidade de identificação com um grupo. Para Michel Maffesoli, esse é um fenômeno da pós-modernidade em que as massas se diluem em tribos que, por sua vez, têm como cimento agregador uma emoção ou sensibilidade vivida em comum.

Mas, embora tenha referido, de forma breve, diferenças de ponto de vista entre componentes do grupo gestor, quando falei do processo de escolha de filmes e montagem das mostras, quero lembrar que em todos os grupos humanos, também entre cineclubistas, há dissonâncias. Como bem lembra Lourenço (2011), vários fatores podem contribuir para a heterogeneidade do grupo, inclusive, promovendo rupturas no seu interior. Sem entrar aqui no detalhamento desse aspecto, em relação ao Cineclube da Casa da Cultura, vale lembrar que dentre frequentadores(as) há diferenças políticas, assim como pertencimentos ou

identificações com grupos divergentes, no interior do conjunto desses (as) frequentadores(as). Assim, não se pode idealizar a sociabilidade ali construída como se houvera um único grupo. De fato, dentre cineclubistas, observam-se arranjos de subgrupos, portanto, não significa que todos(as) os(as) frequentadores(as) participem das mesmas atividades de confraternização extra-sessões fílmicas.

Dessa forma, a sociabilidade existente no cineclube é baseada em trocas de sentimentos e motivações compartilhadas que estão no consciente dos indivíduos e manifestam-se no coletivo, inclusive, na constituição de pequenos grupos cujos afetos são convergentes. Os atores que constroem a prática cineclubista são “uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob a forma de um sistema” (MAFFESOLI, 1998, p.107). Nesse sistema que transborda os limites das sessões fílmicas (como se pode ver nas figuras 15, 16 e 17), a seguir, surgem subsistemas.

Figura 15 - Encontro de cineclubistas em locais fora da Casa da Cultura.



Fonte: Acervo pessoal de Eduardo Silva, que cedeu a fotografia para esta dissertação.

Figura 16– Imagem Fotográfica de confraternização entre cineclubistas após o final das atividades do Cineclube da Casa da Cultura em 2018.



Fonte: Acervo pessoal de Eduardo Silva, que cedeu a fotografia para esta dissertação.

Figura 17 - Encontro de cineclubistas em locais fora da Casa da Cultura.



Fonte: Acervo pessoal de Eduardo Silva, que cedeu a fotografia para esta dissertação.

Como vimos, a prática cineclubista, no Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, desenvolve-se como uma associação onde a produção cinematográfica é objeto de interesse e debate. Ela surge por adesão de admiradores(as) de cinema, com experiências diversificadas, mas com ideais e projetos em comum, configurando-se como uma iniciativa que propõe uma nova forma de se relacionar com o cinema de forma reflexiva e coletiva, com a exibição de filmes fora do eixo comercial.

Assim, para além de uma experiência colaborativa entre Estado e Sociedade Civil, esse cineclube tornou-se um espaço de interação e de construção de redes de sociabilidades entre frequentadores(as), que estabelecem relacionamentos pessoais, intelectuais, culturais e políticos. Se esses vínculos serão suficientes para mobilizar pessoas para dar continuidade ao Cineclube da Casa da Cultura, ante a evidente dispersão do atual grupo gestor, pelos motivos aludidos, é questão em aberto.

7 CONCLUSÕES

Busquei abordar o fenômeno do cineclubismo, tomando como lócus empírico o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, fazendo emergir um conjunto de práticas e sentidos, com suas peculiaridades e linguagens próprias, à superfície das discussões cientificas. Para tanto, dialoguei com conceitos teóricos da Sociologia da Cultura, como o de práticas culturais, e com outros conceitos, em uma perspectiva relacional, como os de campo, *habitus*, gosto e ritual, dentre outros. Assim, pude trazer à tona um campo das práticas culturais com suas próprias regras, princípios e hierarquias construídos através de redes de relações de aproximações ou de oposições entre atores sociais.

Como cineclubista, tive que enfrentar o desafio de estranhar o familiar, evidenciando uma estrutura que se define em uma trajetória em estreita relação com a linguagem cinematográfica no mundo, marcada por uma série de movimentos, conflitos, tensões, desdobramentos, tanto no que diz respeito a cinema quanto à prática cineclubista. Entendi que, nesta pesquisa, era necessária a construção de uma trajetória histórica que identificasse a origem desse campo, no plano mundial, nacional e, por fim, local, especificando precursores e principais características.

Ao estabelecer, nesta dissertação, a relação umbilical entre cinema e cineclubismo, quis demonstrar que este, como prática cultural, serve-se da linguagem cinematográfica como potencializador de seus fins precípuos e que a evolução dos dois campos (cinema e cineclubismo) deu-se quase simultaneamente. Assim, busquei evidenciar que, desde seus primórdios, cineclubes traziam como escopo o ato de assistir e debater filmes, dando fundamento a um ritual programático, no cerne do desenvolvimento da prática cultural cineclubista, em si.

Nessa perspectiva, pude identificar, na literatura sobre o tema, que as primeiras expressões de cineclubismo, no início do século XX, já buscavam explorar a linguagem cinematográfica em seus elementos estéticos e narrativos. Por outro lado, a própria experiência geraria frutos não apenas como registros dos debates em periódicos da época, mas, também, com muitos dos participantes dos primeiros cineclubes aventurando-se em realizar suas próprias obras fílmicas, trazendo consigo conhecimentos adquiridos naqueles espaços. Assim, ao longo do tempo,

cineclubes foram adquirindo um caráter universalista ao tornarem-se celeiros de talentos, não somente no cinema, mas em várias outras linguagens artísticas: literatura (prosa e verso), artes plásticas, artes cênicas, além de crítica de cinema, em diversos países.

Busquei, também, indicar que a prática cineclubista passou a ganhar papéis e conotações diferenciadas, dependendo do local e época em que se instalavam. Assim, associei o fenômeno ao campo de debates sobre movimentos sociais, embora a prática cultural cineclubista não seja tema da literatura de movimentos sociais. A relação que estabeleci tem a ver com a concepção de que os novos movimentos sociais transformam a sociedade não apenas a partir do aparelho do Estado, mas também no nível das ações concretas da sociedade civil, no que diz respeito a aspectos culturais e ideológicos, na construção de novas identidades, em um amplo leque de orientações políticas presentes nas múltiplas manifestações coletivas em sua diversidade de pontos de identificação (nacionalismos, gênero, etnia/raça, religião, localismo, cidadania etc.). Isso aponta para o reconhecimento da complexidade da sociedade civil e da heterogeneidade de atores coletivos, em campos plurais e dinâmicos, com identidades redefinindo-se nos processos de articulação.

Assim, quis apontar para o fato de que a prática cineclubista, como movimento, tomou conotações de resistência, em muitos momentos, inclusive como pedagogia política, para além do debate de cunho estético. Dessa prática, brotaram movimentos estéticos e políticos historicamente importantes como a *Nouvelle Vague* na França e o *Cinema Novo* no Brasil, ambos também influenciados por movimentos de vanguarda do pós-Segunda Guerra Mundial que encontraram vazão e publicidade nos espaços cineclubistas. De certa forma, pode-se afirmar que, se o cineclubismo, em seus inícios, tem uma aura elitizada, implicando-se na discussão meramente estética e linguística, ao longo de sua trajetória foi sendo acionado, na luta de classes, por movimentos contra a opressão político-ideológica.

Pude demonstrar, ainda, que, no Brasil, os caminhos percorridos foram semelhantes. Após as primeiras expressões cineclubistas no fim da década, voltadas à discussão da linguagem cinematográfica em sua evolução constante, o movimento cineclubista foi adquirindo um tom de *lócus* de resistência político-ideológica contra regimes autoritários e censores no país. Durante a ditadura civil-

militar de 1964 a 1985, além do debate estético, cineclubistas incorporaram questões da luta pela resistência, sobretudo à violência vigente. A exibição e debate de filmes nacionais que falavam da realidade escamoteada pela ação dos órgãos de repressão tornaram-se armas intelectuais no combate dos cineclubes, fosse em salas dedicadas especificamente a essa finalidade, fosse em salões paroquiais, sindicatos, escolas, associações de bairros, ou mesmo ao ar livre. Em meados dos anos de 1970, tornou-se comum a forte interação entre cineclubes e comunidades nas quais atuavam.

Como vimos, nesta dissertação, essa relação foi fortalecida com a ação da Igreja Católica. Intimamente ligados às comunidades locais, cineclubes demonstraram ser organizados e extremamente articulados, rapidamente proliferando-se pelo restante do país. Essa articulação ficou evidente nas disputas em instâncias federativas e associativas de cineclubes regionais e nacionais, e, mesmo, nas jornadas nacionais de cineclubes em que embates entre defensores de um movimento laico e católicos, na disputa pela hegemonia do movimento cineclubista, eram ferrenhos.

Quando construí a trajetória da prática cineclubista na cidade de Teresina, realizei um breve apanhado da presença da prática cineclubista no Estado do Piauí, tema cujo desenvolvimento extrapola os limites desta dissertação. No que tange à capital do estado, pude constatar a forte ação da Igreja Católica nos inícios da trajetória da prática cineclubista local. Marco importante foi o Cineclube Teresinense, coordenado por padres jesuítas do Colégio Diocesano, que desenvolveu atividades durante vinte e oito anos, nos marcos da formação cinematográfica proposta pela Igreja Católica. No contexto, entre os anos de 1962 e 1990, poucas pessoas usufruíam de uma educação ampla e diversificada como aquela construída e propagada no cineclube, contribuindo para formar o público de cinema em Teresina por meio das exibições de filmes e debates fora da escola.

Como constatei na pesquisa, com o fim do Cineclube Teresinense e o surgimento de expressões como o Cineclube Herbert Parente e, principalmente o Cineclube Prazer dos Olhos e o Cineclube Olho Mágico, ocorreria uma inflexão na tônica do cineclubismo local. Podemos pensar, aqui, em continuidades e rupturas. Continuidades em termos de valorização da prática cineclubista e rupturas em termos da estruturação de uma proposta de cunho laicizante, com membros com

independência organizacional, e buscando instalar-se como opção a um cenário cultural local tido como pueril, focando na formação de público, através do cinema. Além do mais, referi experiências que dialogam com a prática cineclubista, embora com uma estruturação diferente, a exemplo de projetos desenvolvidos em espaços acadêmicos, nitidamente vinculados a uma proposta pedagógica, embora não limitados ao público da academia. Em Teresina, pude destacar a experiência do "Tela Sociológica", na UFPI.

Por fim, na abordagem da experiência do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina como ponto-chave da teia narrativa desta pesquisa, pude experimentar as possibilidades e limites de quem se debruça sobre sua própria prática. Reunir as dimensões de cineclubista e de pesquisador desafiou-me a enfrentar o aprofundamento das nuances da minha própria prática, trazendo à baila os desafios de refletir teoricamente sobre ela, suas idiossincrasias, seus atores e os sentidos produzidos e acionados, seus rituais; sobre a estruturação e seus instrumentos; sobre as relações com o equipamento cultural público onde funciona.

A pesquisa permitiu-me constatar algo que eu sabia de forma espontaneísta: que cineclubistas, ao desenvolverem suas atividades como um *habitus***,** vivido e compartilhado em grupo, partilham saberes e gostos que, conjuntamente, dão significado a um processo social no qual se reúnem prazeres, aprendizados, sociabilidades. Especificamente, no que diz respeito ao Cineclube da Casa da Cultura, observa-se uma produção de sentidos que conecta participantes em redes de sociabilidade e afetividade baseadas na experiência cultural vivida e compartilhada. Essa conexão abre espaço para trocas culturais que brotam dos debates dos filmes exibidos, em um processo de formação do qual fazem parte tanto novos olhares e compreensões quanto emoções desencadeadas pela própria experiência, a partir de alguns filmes, e muitas vezes compartilhadas nos debates entre cineclubistas.

A prática em si utiliza-se da linguagem cinematográfica como vetor de formação não só de plateias, como também de pessoas, na medida em que proporciona a incorporação de significados que passam a nortear as relações dos indivíduos tanto com o cinema quanto com outras situações e realidades. Assim, a apreensão de conteúdos de obras fílmicas compartilhadas por cineclubistas

proporciona aprendizados que incidem sobre comportamentos individuais e coletivos.

Mas constato, ainda, que restam algumas questões importantes apenas pinceladas nos limites desta pesquisa. Uma delas, que faço questão de destacar, pela sua importância, foi-se delineando mais explicitamente no final da pesquisa, a partir da minha própria compreensão do esgotamento do projeto do atual grupo gestor do Cineclube da Casa da Cultura. Isso foi-se tornando mais evidente, já no final do meu tempo de escritura da dissertação, quando as dificuldades de o grupo gestor continuar seu projeto foram sendo constatadas, como expus no texto, de forma breve.

De todo modo, isso levou-me a pensar sobre certa trajetória um tanto errática nas experiências de cineclubes na cidade de Teresina. Assim, um desafio importante para outras pesquisas pode ser visto nas questões relativas à continuidade de experiências cineclubistas particulares, na cidade onde cineclubes, *stricto senso*, desde os inícios, apresentam uma duração média em torno de três anos, tendo início e fim, com alta dependência de um grupo gestor.

Quando referi os problemas atuais relativos à impossibilidade de o grupo gestor do Cineclube da Casa da Cultura continuar como tal, indicando alguns dos motivos, percebi que esta é mais uma experiência cineclubista com começo, meio e fim, que se repete na cidade e que lança questionamentos vários que nos provocam a refletir sobre os limites e possibilidades dos modelos adotados localmente e da nossa própria criatividade. Talvez um dos papéis de um equipamento cultural como a Casa da Cultura de Teresina e das universidades, e mesmo escolas de nível médio, seja o de desenvolver projetos de formação para prática cineclubista, contribuindo para que novas gerações se interessem e se envolvam com essa prática cultural.

Nessa mirada, como cineclubista e como pesquisador, ao deitar um olhar sobre a prática cultural cineclubista, em especial sobre o Cineclube da Casa da Cultura de Teresina, *lócus* empírico desta pesquisa, concluo que cineclubes se configuram como espaços de conectividade social e escambo de trajetórias de indivíduos e grupos. Além do mais, a prática cineclubista, mesmo marcada por solução de continuidade, como em Teresina, faz parte de uma memória social, na medida em que participa da apreensão, elaboração e transmissão de significados

que pautam novas perspectivas sobre o mundo, a vida e sobre a cena cultural local. As relações interpessoais e históricas trilhadas, tendo imagens em movimento para desencadear a construção de sentidos variados, incidem, sem dúvida, na formação de subjetividades e representações do mundo.

REFERENCIAS

ALCANTARA, Jean Carlos Dourado de. **Curta-metragem: gênero discursivo propiciador de práticas multiletradas**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem). Universidade Federal do Mato Grosso. Mato Grosso.

AUMONT, Jacques. *et. al*. **A estética do filme**/ Jacques - Campinas, SP: Papirus, 1995 - (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BALDINI, Juliana Previatto, **Cineclubismo e políticas Culturais: Uma análise das implicações das políticas do Governo Lula na configuração da rede no Rio Grande do Sul**. 2012. Dissertação (Mestrado em Administração). Escola de Administração. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul.

BAMBA, Mahomed. Estudos da recepção e da espectoralidade cinematográficas: da teoria aos estudos dos casos (vice e versa). In: BAMBA, Mahomed (Org). **A Recepção Cinematográfica**: teoria e estudo dos casos. 1ed. Salvador: EDUFBA: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013, vol. 01, p. 07-16.

BARBOSA DA SILVA, Frederico Augusto. **Dimensões da experiência Juvenil brasileira e novos desafios às políticas públicas**. Brasília: Ipea, 2016.

BARCINSKI, Philippe**. A dialética narrativa do cinema de *montage* e de *découpage* – das vanguardas do cinema mudo ao filme de suspense e terror contemporâneos**. 2015. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1994

BERNARDET, Jean Cloude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BORDWELL, David. **A arte do Cinema – Uma Introdução***.* Campinas: Editora Unicamp. São Paulo: USP, 2013.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo Perspec**. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp.73-83. ISSN 0102-8839. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2015

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____. **As regras da Arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989

_____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Thomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998

BRASIL, Lei n. 12.343, de 02 de dezembro de 2010. Plano Nacional de Cultura, **DOU**, Brasília, DF, dez. 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Estruturação, institucionalização e implementação do SNC**. Brasília: MinC, dezembro de 2011

_____. **Plano Nacional de Cultura**. Diretrizes Gerais. 2ª. Edição Revista e Atualizada. Brasília, MinC, agosto de 2008.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

CALABRE, Lia. Política cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista dos Institutos de Estudos Brasileiros,** Brasil, n.58, jun. 2014, p.137-156.

CANCLINI, Néstor Garcia (Ed.). **Politicas culturales en América Latina**. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987. p. 26

CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Edição Eletrônica, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estetica-da-recepcao-rezeptionsaesthetik-reader-response-criticism/>. Acesso em 20 de julho de 2018

CELLARD, André. A análise documental. *In*: Jean Poupart, Jean-Pierre Deslauriers, Lionei-H. Groulx, Anne Laperriere, Robert Mayer, e Álvaro Pires. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Tradução de Ana Cristina Nasser. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997, p. 295 a 315.

CERTEAU, Michel de**. A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CLAIR, Rose. **Cineclubismo**: memórias dos anos de chumbo, Rio de Janeiro: Luminária, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O Onírico desacorrentado:** o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988). Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2015.

CUNHA, Renato. **Manifesto cineclubista**. Seg. 11 de Agosto de 2008.

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Railton Sousa Guedes. São Paulo. Ed. Terra Vista, 2003.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. 197 p.

FIGUEIREDO, Hermano. **Cineclube organização e funcionamento**. Recife: Edições Ideário, 2006.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

GADOTTI, Moacir. **Extensão universitária:** para quê? Instituto Paulo Freire, 2017. Disponível em: <http://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extens%C3%A3o_ Universit%C3%A1ria_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf>. Acesso em: 03/09/2018.

GAUDREAULT, André. e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009, p. 38.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1983.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org). **Pesquisa Social**. 23.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Marcia de; MOREIRA, Maria Ester (Coord.). **Cultura, substantivo plural**. Rio de Janeiro: CCBB: 34 Letras, 1996. p. 159-176.

GUIMARÂES, Alba Zaluar (Org.). **Desvendando Máscaras Sociais.** Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1975

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 1999

HELLMANN, Risolete Maria. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM,** Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. *In*: Luiz Costa Lima. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169 a 214.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. Cosac & Naify Edições. São Paulo, 2000.

IPEA. **Políticas culturais**: acompanhamento e análise. n. 14. Fev/2008.

_____. **Atlas.** Índice Desenvolvimento Humano em Teresina. (2010) Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/171208_atlas_idhm_desenvolvimento_humano_rm_teresina.pdf>. Acesso em: 03/09/2018.

IKEDA, Marcelo. Estado e Cinema no início do século XXI: características de formação da Ancine. In: II Seminário Internacional de Políticas Culturais. **Anais.** Rio de Janeiro. 2011

JARRY, Eric. A iniciativa da cooperativa Cinéma du Peuple. **Verve**. Revista Semestral Autogestionária do Nu-Sol, nº 16, 2009, p. 141-149. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/index>. Acesso em 25/11/2018

LEME, Caroline Gomes. O que foi o Cinema Novo? - Considerações em perspectiva sociológica. XXIX Congreso Latinoamericano de Sociologia. **Anais**. Alas, Chile 2013

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 137-155.

LUNARDELLI, Fátima. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema Brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: el descubrimiento de la fotografía en Brasil. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e História, 2004.

_____. **Fotografia e História**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACEDO, Felipe.**Trajetória do Movimento Cineclubista Brasileiro**, Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), 2006. Disponível em: <http://cineclubes.org.br>. Acesso em: 29 ago. 2018.

_____. **A nova cronologia do cineclubismo brasileiro**, Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). 2018 sitio: Disponível em: <https://www.academia.edu/37058388/Nova_Cronologia_do_Cineclubismo_Brasileiro>. Acesso em: 29 jul. 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & Pós-cinema**. Campinas, SP: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético)

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,1998

MARTIN, Marcel, **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio São Paulo. Dinalivro. 2005

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. *In*: MELEIRO, Alessandra. **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MELO, Patricia Bandeirade. O financiamento do cinema no Brasil: as leis de incentivo e as possibilidades de autonomia. **Alceu**, PUCRJ, v. 19, 2009, p. 61-76.

MENEGON, Vera Sônia. Por que jogar conversa fora? In: SPINK, Mary Jane Paris (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano:**

aproximações teóricas e metodológicas. Rio de Janeiro, edição on-line: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais,2013.

METZ, Christian**. A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972

_____. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980

MIRA, Maria Celeste Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. ***Sociedade e Estado***, Brasília, v. 24, n. 2, p. 563-597, maio/ago. 2009

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica**.** Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014

MUTZENBERG, Remo. Conhecimento sobre ações coletivas e movimentos sociais: pontos para uma análise dos protestos sociais em África. **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 30, nº 02, p. 415 - 446, maio/ago. 2015

NAGIB, Lucia; SOUSA, Ramayana Lyyra de; BRANDÃO, Alessandro Soares. O cinema brasileiro na era neoliberal. **Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**. Vol. 05, nº 02, n/p, 2018

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. “O cinema falado é o grande culpado da transformação”: a chegada do cinema sonoro em Pernambuco (1930). ***Revista de Pesquisa Histórica***, Recife-PE, v. 14, n. 36, p. 255-274, jan/jun. 2018

OLIVEIRA, Rita de Cássia Magalhães. (Entre)linhas de uma pesquisa: o diário de campo como dispositivo de (in)formação na/da abordagem (auto) biográfica. **Revista Brasileira de Educação de Jovens e Adultos**, vol. 02, nº 04, 2014

OTTONE, G. O renascimento do cinema brasileiro nos anos de 1990. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 271-296, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso em: 25/11/2018.

PAES, Daniel Nunes Guimarães. **Olhar ativo: a central católica de cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2010.

PARADA, Mauricio. **Os historiadores: clássicos da história do Brasi**l, vol.4- Dos primeiros relatos a José Honório Rodrigues. Petrópolis, RJ: Vozes. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2018.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Antropologia da e na cidade, interpretação sobre as formas da vida urbana** / Ana Luiza Carvalho da Rocha [e] Cornelia Eckert. – Porto Alegre: Marcavisual, 2013

ROCHA, Rosa Edite da Silveira. **Narrativas Audiovisuais no Piauí: Cultura e Sociedade na Linguagem do Cinema**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo-SP.

RODRIGUES, Constancia Hertz. O Chaplin Club e a crítica de cinema no Brasil. Cultura Crítica. **Apropuc** - SP, v. 1, 2006, p. 15-19.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. *In*: NUSSBAUMER, Gisele (org.) **Teorias & políticas da cultura**. Salvador, EDUFBA, 2007

RUBINATO, Alfredo. **O despertar da besta**: a alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>. Acesso em: 25/11/2018.

SADOUL, George. **História do cinema mundial**: das origens a nossos dias. Livraria Martins Editora. s/d.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. *In*: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. SP, Cosac Naify, 2004.

SALES, Priscila Constantino. O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica. XXVIII Simpósio Nacional de História, **Anais**, 2015, Florianopólis–SC. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434480954_ARQUIVO_Omovimentocineclubistabrasileiroesuasmodulacoesnarecepcaocinematografica.pdf>. Acesso em 05/09/18.

SAMAIN, Etienne. Um retorno a Câmara Clara**:** Roland Barthes e a antropologia visual. In: **O Fotográfico.** São Paulo: Hucitec-CNPq. 1998. p. 121-134.

SILVA, Arlene Maria Ribeiro. **Memória de cinema e processos de formação: A trajetória do cineclube teresinense**. 2018. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista-BA.

SILVA, Eduardo Lima. **Campo do cineclubismo brasileiro: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista.** 2014. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa. **Política cultural no Brasil, 2002-2006**: acompanhamento e análise. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVA, Juarez Machado da. **A interdisciplinaridade no ensino da arte: o cubismo e suas técnicas dialogando com conhecimentos matemáticos.**

2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Universidade de Brasília. Brasília-DF.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo:** para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo: Editora? 2009.

SPINK, Mary Jane. **Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano**. São Paulo, Cortez, 2000.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. A Influência das Cores na Construção Audiovisual. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, **Anais**. 2013, Bauru –SP. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>

TIMES, Milena. Políticas Públicas do Audiovisual no Brasil: formação e desafios. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, **Anais**. 2013. Manaus-AM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1462-1.pdf>.

TRINGALI, Dante. Dadaísmo e Surrealismo. *In*: Revista de Literatura. **Intinerários**. São Paulo, 1990, p. 27 a 59.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual *Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VELHO. Gilberto. **O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira.** Rio de Janeiro. Editora Campus,1979.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez; Campinas. Editora da Unicamp. 1999.

XAVIER, Ismail: **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v.5).

FILMOGRAFIA

A BELA da tarde. Direção de Luis Buñuel. Produção de Henry Baum, Raymond Hakim e Robert Hakim. França. Paris Film, 1967. 1 DVD.

ABRA os olhos. Direção de Alejandro Amenabar. Produção de José Luis Cuerda. Espanha: Lucky Red. 2003. 1 DVD.

A FALECIDA. Direção de Leon Hirzman. Produção de Luis Miranda. Brasil.: Erma-Film. 1956. 1 DVD.

A FAMILIA. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1987 1 DVD.

A GENERAL. Direção de Buster Keaton. Produção de Buster Keaton. EUA.: Buster Keaton Productions. 1926. 1 DVD

A HISTORIA oficial. Direção de Luis Puenzo. Produção de Marcos Pineyro. Argentino.: Progress Comunications. 1995. 1 DVD

AMAR é sofrer. Direção de George Seaton. Produção de George Seaton. EUA: Paramount Pictures. 1964. 1 DVD.

A MEIA-noite levarei sua alma. Direção de José Mujica Marins. Produção de José Mujica Marins. Brasil.: Alter Films. 1958. 1 DVD.

A PELE de Vênus. Direção de Roman Polanski. Produção de Alain Sarde. França.:R.P. Productions. 2013. 1 DVD.

A rosa purpura do Cairo. Direção de Woody Allen. Produção de Woody Allen. EUA.: Orion Pictures Corporation. 1985. 1 DVD

A TERCEIRA margem do rio. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Ney Santana. Brasil: Rio Filme. 1993. 1 DVD.

ATRAVES das oliveiras. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 1994. 1 DVD.

ATRAVES de um espelho, Direção Ingmar Bergman. Produção de Allan Elkelund. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1961. 1 DVD.

A VIAGEM de Chihiro. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 2001. 1 DVD

A VIDA de Brian. Direção de Terry Jones. Produção de George Harrison. Reino Unido.: Handmade Films Ltda. 1979. 1 DVD

BEM vindo a Nova York. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 2014. 1 DVD.

BICHO de sete cabeças. Direção de Laís Bodanzki. Produção de Luis Bolognesi, Caio Gullane, e Fabio Gullane. Brasil: Gullane Filmes. 2001 1 DVD.

BLADE RUNNER– o caçador de androides. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. EUA. The Ladd Company. 1982. 1 DVD

BOCA de ouro. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Jarbas Barbosa. Brasil.: Copacabana Filmes. 1963. 1 DVD.

CAPITÃES da areia. Direção de Cecilia Amado. Produção de Donald Ranvaud. Brasil: Imagem Filme. 2011 1 DVD.

CASABLANCA, Direção de Michael Curtiz. Produção de Jack L. Warner. EUA. Warner Bros. 1942. 1 DVD.

CIDADE dos sonhos. Direção de David Lynch. Produção de David Lynch. EUA.: Imagine Television. 2001. 1 DVD.

CINEMA Paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. Produção de Franco Cristaldi. Itália: Cristaldfilm. 1990. 1 DVD.

CINZAS e diamantes. Direção de Andrzej Wajda. Produção de Andrzej Wajda. Polônia: Zespoi Filmowy. 1971. 1 DVD.

CLOSE-UP. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 1990. 1 DVD

CONCORRENCIA desleal. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 2000. 1 DVD.

COPIA fiel. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 2010. 1 DVD.

DA vida das marionetes. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Richard Brick e Ingmar Bergman. Suécia.: Personafilm. 1980. 1 DVD.

DEZ. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 2002. 1 DVD.

DIABO a quatro. Direção de Groucho Marx. Produção de Groucho Marx. EUA.: Paramount Pictures. 1933. 1 DVD.

ESCRAVOS do Desejo. Direção de John Crowell. Produção de Pandro S. Berman. EUA. 1934. 1 DVD.

GATA em teto de zinco quente. Direção de Richard Brooks. Produção Lawrence Weinstgate. EUA.: Metro Goldwyn Mayer. 1958. 1 DVD.

FEIOS, sujos e malvados. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1973 1 DVD.

FILHOS da guerra, Direção de Agniezka Holland. Produção de Arthur Brauner. Polônia: Les Films Du Losange. 1991. 1 DVD.

GHANDI. Direção de Richard Athenbrough. Produção Richard Athenbrough. EUA.: Goldcrest Films. 1982. 1 DVD.

GILDA. Direção de Charles Viddo. Produção de Virginia Van Upp. EUA: Columbia Pictures Corporation. 1946. 1 DVD.

GOSTO de cereja. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 1992. 1 DVD.

GRITOS e sussurros. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Lars-Owe Carlberg. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1972. 1 DVD.

HANNAH e suas irmãs. Direção de Woody Allen. Produção de Woody Allen. EUA.: Jack Rollins e Chales Joffe Productions. 1986. 1 DVD.

INTERMEZZO. Direção de Gregory Ratoff. Produção de David O. Selznick. EUA. 1936. 1 DVD.

JECA contra o capeta. Direção de Amacio Mazzaropi. Produção de Amácio Mazzaropi. Brasil.: PAM Filmes 1975. 1 DVD

LUZ de inverno. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Elkelund. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1963. 1 DVD

MÃE e filha. Direção de Petrus Cariry. Produção de Petrus Cariry. Brasil.: Lume Films. 2012. 1 DVD.

MEMORIAS do saqueio. Direção de Fernando Solanas. Produção de Fernando Solanas. Argentina. ADR Productions Films. 2004. 1 DVD.

MEU tio. Direção de Jacques Tati. Produção de Jacques Tati. França.: Alter Films. 1958. 1 DVD.

MORANGOS silvestres, Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Elkelund. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1957. 1 DVD.

MEU vizinho Totoro. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 1988. 1 DVD.

NAUSICAÂ do vale do vento. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 1984. 1 DVD.

NÓS que nos amávamos tanto. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1974 1 DVD.

O AMOR nos tempos de cólera. Direção de Mike Newell. Produção de Scott Steindoff. EUA.: New Line Cinema. 2007. 1 DVD.

O BAILE. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1988 1 DVD.

O BATEDOR de carteiras. Direção de Roberto Bresson. Produção de Agnés Delahale. França.: Lux Film. 1958. 1 DVD.

O CÉU de Suely. Direção de Karim Aimouz. Produção de Walter Salles. Brasil.: Video Filmes Ltda. 2006. 1 DVD.

O GRANDE ditador. Direção de Charles Chaplin. Produção de Charles Chaplin. EUA.: Charles Chaplin Productions. 1940. 1 DVD.

O JANTAR, Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1998 1 DVD.

OLHOS de serpente. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 1993. 1 DVD.

ONTEM, hoje e amanhã. Direção de Vittorio De Sicca. Produção de Carlo Ponti. Itália. Compagnia Cinematografica Champion, 1963.

O PÂNTANO. Direção de Lucrecia Martel. Produção de Marcos Pineyro. Argentino.: Progress Comunications. 1995. 1 DVD.

O PECADO mora ao lado. Direção de Billy Wilder. Produção de Billy Wilder e Chales K Felkman. EUA.: 20th Century Fox. 1955. 1 DVD.

O REI de Nova York. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 1990. 1 DVD.

O SEGREDO de seus olhos. Direção de Juan José Campanella. Produção de Juan José Campanella. Argentina. Tornasol Films S.A. 2010. 1 DVD.

O SÉTIMO selo. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Elkelund. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1957. 1 DVD.

O SILÊNCIO. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Allan Elkelund. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1963. 1 DVD.

OS CHEFÕES. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 1996. 1 DVD.

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Kleber Mendonça Filho. Brasil.: Cinema Scopio. 2010. 1 DVD.

OS VICIOSOS. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 1995. 1 DVD.

OTELO. Direção de Orson Welles. Produção de Orson Welles. EUA. 1958 1 DVD.

PAPRIKA. Direção de Satoshi Kon. Produção de Jungo Maruta. Japão.: Renzo Films. 2008. 1 DVD.

PASOLINI. Direção de Abel Ferrara. Produção de Russel Simmons. EUA: October Films. 2014. 1 DVD.

PERSONA. Direção de Ingmar Bergman. Produção de Ingmar Bergman. Suécia.: Svensk Filmindustri (S.F.). 1966. 1 DVD.

PRINCESA Mononoke. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 1997. 1 DVD.

RIO 40 graus, Direção: Nelson Pereira dos Santos. Nelson Pereira dos Santos. Brasil. Equipe Moacyr Fenelon. 1956. 1 DVD.

SELMA. Direção de Ava Duvernay. Produção de Dede Gardner, Oprah Winphrey, Brad Pitt. EUA.: Celador Films. 2014. 1 DVD.

SERVIÇOS de entregas KiKi. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 1989. 1 DVD.

SINGULARIDADES de uma rapariga loira, Direção de Manoel de Oliveira. Produção de Luis Miñarro. Portugal: Filmes de Tejo. 2009. 1 DVD.

SPLENDOR. Direção de Ettore Scola. Produção de Franco Commiteri. Itália: Cineccitá. 1988 1 DVD.

SISSI. Direção de Ernst Marischka. Produção de Ernst Marischka. Áustria.: Erma-Film. 1955. 1 DVD.

SISSI, a imperatriz. Direção de Ernst Marischka. Produção de Ernst Marischka. Áustria.: Erma-Film. 1956. 1 DVD.

SISSI e o seu destino. Direção de Ernst Marischka. Produção de Ernst Marischka. Áustria.: Erma-Film. 1957. 1 DVD.

TODA nudez será castigada. Direção de Arnaldo Jabor. Produção de Arnaldo Jabor e Roberto Farias. Brasil.: Produções Cinematograficas R.F. Farias Ltda. 1973. 1 DVD.

TOMBOY, Direção de Celine Sciamma. Produção de Celine Sciamma. França.: Hold up Productions. 2011. 1 DVD.

UM alguém apaixonado. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 2012. 1 DVD.

UM corpo subterrâneo. Direção de Douglas Machado. Produção de Douglas Machado. Brasl: Trinca Filmes. 2007 1 DVD.

VIDA e nada mais. Direção de Abbas Kiarostami. Produção de Abbas Kiarostami. Irã.: Kanon - iran. 1992. 1 DVD.

VIDAS ao vento. Direção de Hayao Miyazaki. Produção de Hayao Miyazaki. Japão.: NTV. 2013. 1 DVD.

ENTREVISTAS

ALVES, Flalrreta. **Entrevista em grupo focal** [mar. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 – 81 min.)

BELCHIOR, Lucas. **Entrevista em grupo focal** [mar. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 – 81 min.)

BRITO, Josy. **Entrevista.** [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 - 57min.)

CAVALCANTE, Afonso. **Entrevista em grupo focal** [mar. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 – 81 min.)

GALVÃO, Adriana. **Entrevista** [fev. 2018]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2018. (Arquivo mp3 – 75 min.)

JÚNIOR. Francisco Oliveira Barros, **Entrevista** [dez. 2018]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina. 2019. (Arquivo mp3 – 59 min.)

LUSTOSA, Solange. **Entrevista em grupo focal** [mar. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 – 81 min.)

MOURA, Anderson. **Entrevista em grupo focal** [mar. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 – 81 min.)

SILVA, Alderon Marques Catanhede da. **Entrevista.** [dez. 2018]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2018. (Arquivo mp3 – 61 min.)

SILVA, Eduardo Sousa da. **Entrevista**. [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 - 83min.)

TORRES, Alfredo Werney Lima. **Entrevista.** [jan. 2019]. Entrevistador: Pedro Rhuan Piauilino Lima. Teresina, 2019. (Arquivo mp3 - 87min.)

APÊNDICES

APENDICE I – Tópicos-guia para entrevistas individuais

1 Entrevista com Josy Brito

- Sobre o papel da Casa da Cultura de Teresina na gestão municipal de cultura em Teresina.

- Sobre cineclubismo nas políticas de cultura do município de Teresina e na programação da Casa da Cultura e sobre a intenção da Casa da Cultura em ter um cineclube funcionando em suas instalações. Natureza da relação entre Casa da Cultura e o Cineclube.

- Início da relação da gestora com a gestão cultural municipal e com o cineclubismo em Teresina, em especial com o atual Cineclube da Casa da Cultura.

- Sobre o grau de ingerência da Casa da Cultura e sobre o que esta oferece na programação do Cineclube para o seu funcionamento.

2 Entrevista com Adriana Galvão

- Motivações para a criação de um cineclube na cidade de Teresina.

- Relação entre o Cineclube Olho Mágico e a UFPI e, posteriormente, com a Adufpi.

- Modelo de cineclube praticado no “Olho Mágico” e sua gestão.

- Principais mostras e sessões do Cineclube Olho Mágico

- Sobre aquisição de equipamentos, filmes e recursos para divulgação do cineclube

- Papel do Olho Mágico na retomada do cineclubismo em Teresina-PI.

3 Entrevista com Francisco de Oliveira Barros Junior

-Contexto da idealização do projeto Tela Sociológica.

-Principal objetivo do Tela Sociológica e em que medida o projeto ganha contornos de prática cineclubista.

- Relação do Tela Sociológica com o local onde ele é realizado (CCHL/UFPI).

- Mudanças e evoluções na trajetória do projeto Tela Sociológica.

4 Entrevista com Alderon Marques

- Inserção do entrevistado na dinâmica da prática cineclubista, especialmente como gestor do cineclube.

- Grau de importância da formação em psicologia para a vivência como cineclubista.

- Inícios da prática cineclubista na Casa da Cultura de Teresina e qual a participação do entrevistado nesse momento.

-Sobre a formação do Grupo Gestor do Cineclube da Casa da Cultura. Propostas na prática cineclubista e relação com a Casa da Cultura de Teresina.

- Características de cineclubistas frequentadores(as) do Cineclube da Casa da Cultura.

5 Entrevista com Eduardo Silva

- Inserção do entrevistado na dinâmica da prática cineclubista em Teresina.

- Relevância do Cineclube Olho Mágico no cenário cultural teresinense.

- Funcionamento do Cineclube Olho Mágico do ponto de vista logístico e formal.

- Relação das pessoas que gerenciavam o Cineclube Olho Mágico com a Adufpi.

- Processo de finalização do Cineclube Olho Mágico e a transição do grupo para a Casa da Cultura de Teresina.

- Diferenças entre propostas do cineclube na Adufpi e, posteriormente, na Casa da Cultura de Teresina.

6 Entrevista com Alfredo Werney

- Inserção do entrevistado na dinâmica da prática cineclubista em Teresina.

-Sobre o início do Cineclube na Casa da Cultura de Teresina e quais os principais desafios da proposta ali desenvolvida.

- Dinâmica de funcionamento (logística) do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina e sua relação com o equipamento cultural.

- Papel do Grupo Gestor do Cineclube na prática cineclubista na Casa da Cultura.

APÊNDICE II- Tópicos-guia para entrevista com grupo focal

- Forma pela qual os(as) participantes tiveram conhecimento da existência do Cineclube da Casa da Cultura de Teresina e como se deu a inserção na prática ali realizada.

-Motivações para frequentarem um cineclube periodicamente.

- Como cineclubistas apreendem a dinâmica da linguagem cinematográfica no espaço cineclubista.

- Diferença da recepção de um filme no espaço cineclubista em comparação com outros espaços (cinema, sala de estar, escola, etc).

- Sobre o debate na prática cineclubista e a figura do(a) facilitador(a) dos debates.

- Relação entre gerência verticalizada do Grupo Gestor do cineclube e demais participantes.

- Como o equipamento cultural Casa da Cultura se relaciona com a prática cineclubista.

- Relação entre o formato de mostras e a dinâmica de formação de cineclubistas.

ANEXOS

ANEXO I

Cópia do Estatuto do Cineclube José Medeiros

ESTATUTO DO CINECLUBE JOSÉ MEDEIROS

CAPÍTULO I - DO CINECLUBE E SEUS FINS

Art. 1º - O Cineclube José Medeiros, com foto e sede na Comarca de Teresina é uma associação civil, organizada na forma prevista pelo Código Civil Brasileiro, segundo as normas da lei 5.536 de 21 de novembro de 1968, que visa o desenvolvimento e aprimoramento da apreciação técnica, artística e histórica da obra cinematográfica.

Art. 2º - O Cineclube é uma entidade sem fins lucrativos, que funcionará por tempo indeterminado e aplicará seus recursos exclusivamente na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos, sendo vedada a distribuição de lucros, bonificações ou qualquer vantagem pecuniária a dirigentes, mantenedores ou associados.

Art. 3º - O Cineclube se propõe a estimular a organização comunitária no campo cultural, através de realizações dos seguintes objetivos:

a) Criação de uma infra-estrutura para projeção de filmes considerados de interesse da comunidade.

b) Proporcionar um maior acesso ao cinema, tanto para lazer quanto para discussão, criando um circuito alternativo.

CAPÍTULO II - DOS ASSOCIADOS

Art. 4º - Entende-se por associado todo indivíduo que colabore com as atividades do Cineclube. Os associados pagarão uma taxa pré-fixada em Assembléia Geral.

Art. 5º - São direitos dos associados: tomar parte das assembléias gerais, votar e ser votado, eleger diretoria, frequentar as promoções do Cineclube e ter acesso a todas as suas dependências.

Art. 6º - São deveres dos associados: acatar as deliberações das assembléias gerais e as decisões da diretoria sempre em conformidade com as normas aprovadas.

(PÁG. 1)

CAPÍTULO III - DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 7º - O Cineclube será administrado pela diretoria em conformidade às deliberações da Assembléia Geral, órgão máximo da entidade.

Art. 8º - A Assembléia Geral Ordinária realizar-se-á anualmente ou sempre que convocada pela diretoria. O quorum para a realização da Assembléia Geral será de Maioria simples em primeira convocação e com os presentes em segunda convocação uma hora após a primeira convocação.

Art. 9º - A diretoria será constituída de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro e conselho fiscal constituitho de três (03) membros, a cujos cargos concorrem quaisquer associados.

Art. 10º - O mandato da diretoria será de um ano e ela se reunirá quinzenalmente, sendo as suas decisões tomadas por maioria absoluta de votos. A diretoria poderá se reunir extraordinariamente sempre que convocada pelo Presidente ou maioria dos membros da diretoria.

Art. 11º - São atribuições do Presidente:
a) Representar o Cineclube perante a coletividade, em juízo e fora dele.
b) Presidir as Assembléias Gerais e,
c) Coordenar as atividades do Cineclube.

Art. 12º - São atribuições do Vice-Presidente:
a) Substituir o presidente em seus impedimentos.

Art. 13º - São atribuições do Secretário:
a) Secretariar as assembléias e reuniões da diretoria.

Art. 14º - São atribuições do Tesoureiro:
a) Manter o controle dos valores e patrimônios do Cineclube.
b) Responder legalmente pela movimentação de fundos da entidade.

Art. 15º - São atribuições do Conselho Fiscal:
a) Reunir-se anualmente para apreciação do relatório financeiro da diretoria.

Art. 16º - A promoção de atividades do Cineclube será aprovada pela Assembléia Geral sendo as responsabilidades distribuídas entre os membros da diretoria e demais associados em conformidade com as deliberações aprovadas.

§ Único - De todas as decisões da diretoria cabe recurso à Assembléia Geral.

CAPÍTULO IV - DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 17º - A diretoria será eleita com maioria de votos em Assembléia Geral especialmente convocada para esse fim. As decisões da Assembléia serão tomadas por maioria dos associados.

Art. 18º - Cada membro do Cineclube não responde pelos atos praticados pelo conjunto dos associados.

Art. 19º - O Cineclube poderá filiar-se a qualquer entidade regional, estadual, nacional ou internacional congênere, bem como manter intercâmbio com associações culturais do País e do exterior cujos fins não sejam contrários com o presente estatuto e desde que aprovado pela Assembléia Geral.

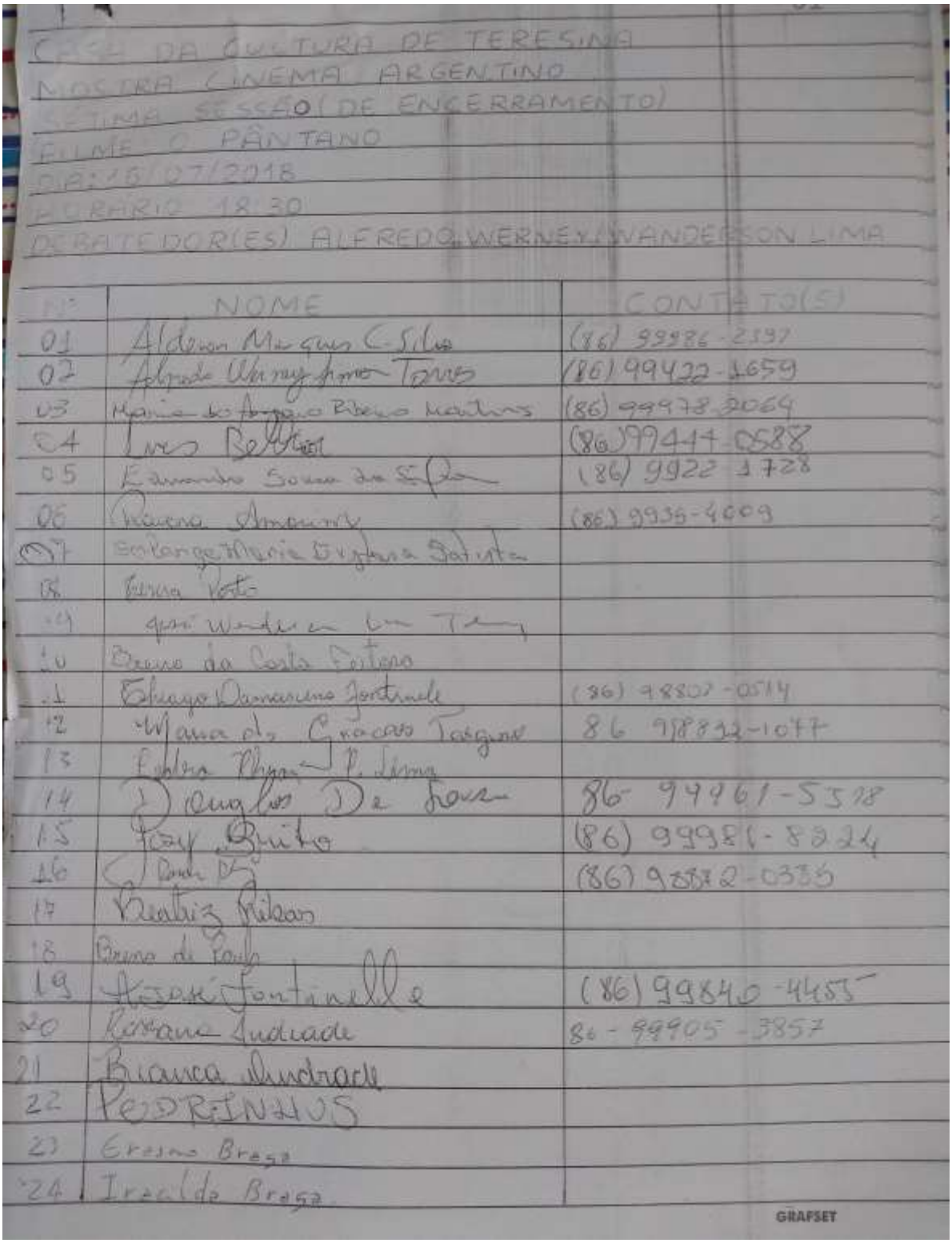
Art. 20º - Este estatuto poderá ser modificado ou reformulado a qualquer tempo pro Assembléia especialmente convocada para este fim com publicação em pelo menos 02 jornais locais, com antecedência de 48 horas.

Art. 21º - Em caso de dissolução do Cineclube, aprovada em Assembléia Extraordinária convocada especialmente para essa finalidade e aprovada por maioria dos associados, os seus bens serão entregues a outra entidade congênere regional ou nacional.

Art. 22º - Os casos omissos do presente estatuto serão objetivos de decisão da diretoria, sujeita a recurso para Assembléia Geral.

ANEXO II

Cópia da ata com lista de presença da sessão etnografada do filme “O pântano”



CASA DA CULTURA DE TERESINA
MOSTRA CINEMA ARGENTINO
SÉTIMA SESSÃO (DE ENCERRAMENTO)
FILME: O PÂNTANO
DIA: 16/07/2018
HORÁRIO: 18:30
DEBATEDOR(ES): ALFREDO, WERNER, WANDERSON LIMA

Nº	NOME	CONTATO(S)
01	Alderon Marques C. Silva	(86) 99986-2397
02	Adrade Ukmy Sousa Torres	(86) 99422-1659
03	Maria de Fátima Ribeiro Martins	(86) 99978.2064
04	Ines Bellini	(86) 99414-0588
05	Fernando Sousa da Silva	(86) 9922 1728
06	Raissa Amorim	(86) 9935-4009
07	Emilange Maria Eufrásia Batista	
08	Bruna Portela	
09	[illegible]	
10	Bruno da Costa Feitosa	
11	Thiago Damasceno Fontinele	(86) 98807-0514
12	Maria das Graças Teixeira	86 988832-1077
13	Fabiana Pinto P. Lima	
14	Douglas De Sousa	86 99961-5518
15	Jony Brito	(86) 99981-8824
16	[illegible]	(86) 98812-0335
17	Beatriz Ribeiro	
18	Bruno de Paula	
19	Hosana Fontinelle	(86) 99840-4455
20	Roseane Andrade	86-99905-3857
21	Bianca Andrade	
22	PEDRINHO	
23	Erasmo Braga	
24	Iracilda Braga	

GRAFSET