

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JULIANA VIEIRA COSTA

CINECLUBISMO DE INVENÇÃO:
**Percurso histórico-crítico sobre o cineclubismo como um dispositivo de formação
coletiva e suas perspectivas atuais**

Porto Alegre
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

JULIANA VIEIRA COSTA

CINECLUBISMO DE INVENÇÃO:
PERCURSO HISTÓRICO-CRÍTICO SOBRE O CINECLUBISMO COMO UM
DISPOSITIVO DE FORMAÇÃO COLETIVA E SUAS PERSPECTIVAS ATUAIS

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre 2024

JULIANA VIEIRA COSTA

CINECLUBISMO DE INVENÇÃO:
PERCURSO HISTÓRICO-CRÍTICO SOBRE O CINECLUBISMO COMO UM
DISPOSITIVO DE FORMAÇÃO COLETIVA E SUAS PERSPECTIVAS ATUAIS

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 22 de março de 2024

Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PPGCOM / PUCRS

Prof. Dr. Alberto da Silva – Université Paris IV Sorbonne

Prof. Dra. Denise Tavares – PPGMC / UFF

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira – PPGEDU / UFPEL

Aos cineclubistas de ontem, de hoje e de amanhã

Agradecimentos

Esta tese não seria possível sem o apoio da Capes – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior e da PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que confiaram neste trabalho, concedendo as bolsas de pesquisa e de doutorado sanduíche no exterior. Agradeço, sobretudo, a minha querida orientadora Cristiane Freitas Gutfreind, leitora atenta e acolhedora das minhas invenções. Acredito que a pesquisa acadêmica nunca é solitária, por isso agradeço também aos meus colegas de linha de pesquisa Kinepoliticom – Comunicação, Estética e Política, e dos grupos de estudo Cinesofia – Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual, e Encruzilhadas – Cinema, educação e processos formativos, que me ajudaram a concluir este percurso de forma coletiva, com seus olhares aguçados e afetuosos, em especial a Marcio Negrini, Julianna Ronna, Giancarlo Couto e Gabriela Peruffo.

Agradeço a banca de qualificação que ajudou imensamente o aprimoramento desta pesquisa: Prof. Dr. Roberto Tietzmann e Prof. Dr. Bruno Leite; e também a banca final, composta pela Prof. Dra. Denise Tavares, Prof. Dr. Marcos Villela Pereira e Prof. Dr. Alberto da Silva.

Agradeço a Universidade Paul Valéry Montpellier III, e aos professores Fabio La Rocca e Philippe Joron, que acolheram a minha pesquisa no período em que estive na França, me proporcionando uma experiência fundamental para a consecução desta tese. Também, aos professores Chloé Delaporte e Vicent Deville da mesma universidade, que me receberam em suas disciplinas. Sou grata também à Elodie Imbeau, Sébastien Ronceray e a equipe da Cinemateca Francesa, pelo trabalho dedicado e a atenção recebida. Gostaria ainda de fazer um agradecimento especial aos amigos Gustavo Jahn, Claire Allouche, Emiliano Ovejero, Vinícius Carneiro e Bernardo Zanotta que fizeram eu me sentir em casa do outro lado do oceano; e ainda à Luana Chinazzo, minha parceira de aventura.

Preciso citar também a dedicação dos trabalhadores do acervo documental da Cinemateca Brasileira, Alice Reis, Renato Noviello e Viviane Gomes, que apesar dos tempos de trevas seguiram com o seu trabalho incansável de preservação e difusão da história do cinema brasileiro e que me receberam com profissionalismo e atenção durante a minha pesquisa na instituição.

Agradeço, carinhosamente, aos meus amigos e familiares que nunca deixaram a peteca cair: ao meu pai, João Manoel, com sua alegria contagiante, ao meu filho Vicente, companheiro de todas as horas, e ao amor atencioso de Leonardo Bomfim, por tudo.

Por último, gostaria de dedicar este trabalho as minhas parcerias do Cineclube Academia das Musas: Daniela Strack, Luciana Tubello, Janniny Kierniew, Isabel Waquil, Carla Oliveira, Maria Henriqueta Satt, Leonardo Bomfim, Pedro Henrique Gomes, Helena Lukianski, Thainá Maria, Tainara Fraga, Nicole Fochesatto, Yasmin Borges, Helena Pavan, Marina Stein, Victor Souza, Augusto Patzalaff, Clara Bacarat, entre tantas outras que me proporcionaram experiências coletivas inesquecíveis junto aos filmes que compartilhamos.

Resumo

Esta pesquisa se dedica a investigar o cineclubismo como um dispositivo histórico de formação coletiva e suas possibilidades de invenção. A tese trabalha com as aproximações e tensões entre o cineclubismo brasileiro e francês a partir de casos exemplares de cineclubes históricos e contemporâneos. A partir da noção de *dispositivo* de Giorgio Agamben (2009), investigamos as formas como o cineclubismo se constituiu historicamente como um dispositivo em sua perspectiva formativa. Definimos o dispositivo cineclubista como a articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes, que opera em uma dimensão processual no tempo e com o coletivo, trabalhando com o conceito de *invenção* de Virgínia Kastrup (2007). Estudando os discursos explicitados nas publicações e informativos dos cineclubes, e nas falas públicas de cineclubistas, identificamos as proposições formativas da atividade em relação a sua dinâmica coletiva e relacional, para caracterizar o que chamamos de *cineclubismo de invenção*. Outros referenciais teóricos desta pesquisa são Michel Foucault (1988; 1997; 1999), Marina Garcés (2013; 2016; 2020) e Jacques Rancière (2002; 2005; 2012).

Palavras-chave: Comunicação; Cineclubismo; Cinema; Cinema e Educação.

Abstract

This research is dedicated to investigating film clubism as a historical dispositif for collective formation and its possibilities for invention in contemporary times. The thesis works with the approximations and tensions between Brazilian and French film clubs, based on historical and contemporary exemplary cases. Based on Giorgio Agamben's (2009) notion of device, we investigate the ways in which film clubism has historically been constituted as a device in its formative perspective. We define the film club dispositif as the articulation between a community and a program of films, which operates in a procedural dimension over time and with the collective, working with Virginia Kastrup's (2007) concept of invention. By studying the discourses made explicit in the publications and newsletters of film clubs, and in the public speeches of film club members, we identified the formative propositions of the activity in relation to its collective and relational dynamics, in order to characterize what we call invention film clubism. Other theoretical references for this research are Michel Foucault (1988; 1997; 1999), Marina Garcés (2013; 2016; 2020) and Jacques Rancière (2002; 2005; 2012).

Keywords: Communication; Film Clubs; Cinema; Cinema and Education.

Tabela de Figuras

Figura 1 –	Milton Gonçalves e Antônio Pitanga em <i>Ladrões de Cinema</i> (1977), de Fernando Coni Campos	22
Figura 2 –	Jean Gabin em fusão com a fábrica em <i>Trágico Amanhecer</i> (<i>Le Jour se Lève</i> , 1939), de Marcel Carné	24
Figura 3 –	Olga Breno, Taciana Rey e Raul Schnoor à deriva em <i>Limite</i> (1931), de Mario Peixoto	25
Figura 4 –	Cartaz emblemático da X Jornada Nacional Cineclubista de 1976, em Juiz de Fora – MG	54
Figura 5 –	Cartaz do Cinema do Povo para ilustração de artigo de Sebastien Faure, em 1913	65
Figura 6 –	Capa do primeiro Jornal informativo do Ciné-Club de Louis Delluc, 1920	66
Figura 7 –	Primeira página da primeira edição de O Fan (1928), informativo do Chaplin Club	68
Figura 8 –	Divulgação de 1896 da sessão dos primeiros filmes dos irmãos Lumière	78
Figura 9 –	Fac-símile de folheto de divulgação do lançamento do cineclubete Mate com Angu em agosto de 2003	91
Figura 10 –	Divulgação do cineclubete “Bozon à l’aveugle”	105
Figura 11 –	Divulgação do ciclo “A vida pulsa, o cinema pensa”	106
Figura 12 –	Folder de divulgação do Bromélias Cineclubete	107
Figura 13 –	Capa de livreto de divulgação da programação do cineclubete Jean Vigo temporada 2022/2023	108
Figura 14 –	Divulgações da programação do Cineclubete Academia das	109

	Musas na página do Instagram	
Figura 15 –	Esquema que consta na súmula da disciplina “Ciné Campus: initiation à la programmation en salle”	115
Figura 16 –	Programação do ciclo de 2022-2023 Cinéma et Écologie, do Cinéclub Paris 8	118
Figura 17 –	Panfleto “Cartilha Comum: faça você mesmo”, Cinefronteira, 2017, parte I	138

Sumário

Introdução	13
1 Inventar um cineclubismo	24
1.1 O que é um cineclubista?	29
1.1.1 Protocolo cineclubista	31
1.1.2 Definições institucionais	34
1.1.3 Dispositivo de exibição e distribuição fílmica	35
1.2 Cineclubismo entre o público e o cinema	43
1.2.1 Disputa ontológica	46
1.2.2 Os anos 1950 e o movimento cineclubista	48
1.2.3 Movimento cineclubista e autonomia de organização	53
1.3 Cineclubismo: dispositivo de mediação ou articulação?	57
2 Inventar uma formação	63
2.1 Formar ao outro: dispositivo de governabilidade	70
2.1.1 Formação do espectador de cinema: cineclubismo e sala escura ..	71
2.1.2 Formar o gosto: hegemonia de modo de ver	81
2.2 Formar a si com o outro: que formação é essa do coletivo?	90
2.2.1 “É possível aprender a ver?”	92
2.2.2 Cinefilias de formação	95
2.2.3 Aliança de aprendizes	98
3 Cineclubismo de invenção	103
3.1 Marcadores cineclubistas.....	105
3.1.1 Cineclubismo “de um homem só”	111
3.1.2 Cineclubismo universitário	113
3.1.3 Cineclubismo comunitário	121
3.1.4 Cineclubismo estatutário	124
3.1.5 Cineclubismo coletivo	126
3.2 Inventando manuais	134
3.2.1 Criar um cineclubista	135
3.2.2 Criar uma comunidade	144
3.2.3 Criar uma programação	149
Considerações finais	158
Referências	152

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se dedica a investigar o cineclubismo como um dispositivo histórico de formação coletiva e suas possibilidades de invenção na contemporaneidade. O cineclubismo é uma atividade que, ao longo da história do cinema, adquiriu diferentes formas, conceitos e significados. Sua origem mais apontada é a França, no início do século XX, a partir das sessões de filmes acompanhadas de debates, diferenciando o cinema comercial, na época visto como entretenimento, do cinema como arte. Ao longo do século, os cineclubes foram também importantes vetores de circulação fílmica, sobretudo em contraposição à ocupação massiva das salas de cinema pela indústria *hollywoodiana*, ou mesmo em cidades e regiões que não possuíam salas de cinema. Nos anos 1960 e 1970, especialmente em países que passaram por regimes autoritários e ditaduras, o cineclubismo também foi uma atividade de militância e célula de resistência política. Outro tipo de organização cineclubista, bastante comum na atualidade, a partir de democratização dos dispositivos de exibição e de filmagem, são os cineclubes comunitários, que podem atuar como pontos de cultura em suas comunidades, agregando exibição de filmes, coletivos de filmagem, organização de mostras, entre outras atividades culturais. A facilidade do acesso às cópias digitais deu um novo fôlego à atividade, em alguns casos horizontalizando a organização destes grupos e implicando seus participantes em novas relações.

A escolha de investigar o cineclubismo sob a sua perspectiva formativa está fortemente ligada às experiências pessoais da pesquisadora. Assim, escolhi apresentar esta parte da introdução em primeira pessoa, partindo da narrativa cronológica de um percurso acadêmico que sempre esteve relacionado a minha vida profissional¹. Licenciada em Artes Visuais, com carreira voltada para projetos de Arte e Educação, como o projeto educativo da Bienal do Mercosul², por exemplo, começo a colaborar em 2012 com o Programa de Alfabetização Audiovisual³. Buscando uma formação mais

¹ Optei por utilizar na tese a primeira pessoa do plural justamente por acreditar em um processo de escrita em conjunto. Do mesmo modo, em alguns casos utilizo a primeira pessoa do singular para especificar minhas experiências pessoais em relação ao cineclubismo.

² Em 2003 o conceito que norteou a 4ª Bienal de Arte do Mercosul “A arte não responde. Pergunta.”, coloca o projeto educativo no centro do processo. De fato, esta edição da Bienal é marcada por propostas pedagógicas que expandiram o campo da arte educação e que irão se desenvolver nas edições decorrentes do evento.

³ Projeto de cinema e educação da Coordenação de Cinema, Fotografia e Vídeo, da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, realizado em parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O

específica na área de cinema, passo a integrar um cineclube chamado Aurora, na cidade de Porto Alegre, ativo entre 2013 e 2015. Em seguida, eu e três integrantes do cineclube fundamos o Academia das Musas⁴, dedicado ao estudo da cinematografia de diretoras mulheres.

Paralelamente, escrevi minha monografia de licenciatura em Artes Visuais⁵ em 2014, a partir de um estágio docente, com turmas do 8º ano do Ensino Fundamental e de Educação de Jovens e Adultos de uma escola pública localizada na área central de Porto Alegre, investigando uma relação entre a exibição de filmes e de trechos de filmes seguidos de debate e a produção de curtas-metragens em ambiente escolar. Como continuidade a esta pesquisa, no Mestrado foquei na exibição de filmes a estudantes da educação básica, na sala de cinema — a partir do Festival Escolar de Cinema, ação promovida pelo Programa de Alfabetização Audiovisual —, e em projetos propostos por professores em sala de aula, dentro do currículo escolar da Educação Básica. A partir de entrevistas com profissionais do PAA e professores de diferentes redes de ensino, dissertei sobre diversas abordagens em relação à exibição, sobretudo associadas aos critérios e processos de escolha dos filmes exibidos⁶. Nessa pesquisa, busquei categorizar os projetos envolvendo exibição de filmes em contexto escolar, em ambiente de sala de aula e no cinema, a partir das narrativas dos mediadores⁷ dessas exibições em relação às suas ideias sobre cinema explicitadas nos discursos sobre os critérios de seleção de filmes. Gosto pessoal, adequação curricular e desenvolvimento do pensamento crítico foram alguns dos critérios que integraram as categorias investigadas.

projeto está em atividade desde o ano de 2008 e minha colaboração na equipe aconteceu entre os anos de 2012 e 2020.

⁴ O cineclube *Academia das Musas* se dedica a exhibir e difundir cinematografias de diretoras mulheres de todas as épocas e países. Os encontros quinzenais acontecem de forma ininterrupta desde janeiro de 2016 e até o momento já foram debatidos cerca de 200 filmes.

⁵ *Formas de ver e inventar o mundo: o cinema como experiência estética de identificação e estranhamento*, apresentado a banca examinadora no curso de licenciatura em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2014.

⁶ *Exibição de filmes em contexto educativo: entre o Programa de Alfabetização Audiovisual e a sala de aula*, apresentada à banca examinadora no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2017.

⁷ Perrine Boutin explora o tema das mediações no campo do cinema e educação em sua tese “*Le 7e art aux regards de l’enfance : les médiations dans les dispositifs d’éducation à l’image cinématographique*”. Podemos dizer brevemente para esta introdução que “mediação” refere-se ao processo que legitima uma situação de encontro entre um público e uma obra, neste caso um filme (BOUTIN, 2013).

Uma dessas categorias, que nomeei como *abordagem cineclubista*, relacionava projetos em sala de aula, que tinham como principal característica a exibição e o debate de filmes de forma regular e periódica, ou seja, uma frequência semanal, quinzenal ou mensal, distinguindo-se dos projetos que se apoiavam em exibições esporádicas relacionadas a conteúdos curriculares. Um dos projetos foi singularmente marcante, provavelmente por ressoar também na minha experiência pessoal, no qual a partir de uma ação do Programa de Alfabetização Audiovisual chamada Mais Cinema⁸, a professora de História Gabriela Peruffo desenvolveu uma atividade de mostra cinematográfica na escola, programada pelos estudantes do projeto, com exibição para outros alunos da escola, de diversas faixas etárias. Durante a entrevista semiestruturada, conversamos sobre como o processo de programação coletiva pode ser formativo ao proporcionar aos estudantes a experiência de dialogar sobre os filmes a serem ou não exibidos, qual a relevância de cada filme para o projeto da mostra, as suas qualidades e defeitos (na ótica de cada aluno), a adequação ao público, entre outros pontos. Ou seja, como um coletivo organizado para a programação e exibição de filmes se configurou como um dispositivo formativo e mediador da experiência cinematográfica compartilhada, de construção de discursos e debates sobre os filmes e de pensamento sobre o cinema.

A ideia do cineclubismo como um dispositivo no momento inicial desta pesquisa vinha ao encontro da noção do termo trabalhada por Cezar Migliorin no projeto Inventar com a Diferença, no qual a noção de dispositivo é a ideia da criação de regras que colocam certa situação em crise e demandam gestos de criação (MIGLIORIN, 2015). No decorrer da investigação, o cineclubismo revelou-se também como um dispositivo articulador de discursos e produtor de processos de subjetivação, como veremos mais adiante nesta introdução e no decorrer da tese.

Retomo este episódio para repensar de que formas ele mobilizou a minha experiência pregressa de profissional e pesquisadora de arte e educação, sob o aspecto da fruição da arte como experiência coletiva e dialógica e, ao mesmo tempo, minha formação cinematográfica no seio do cineclubismo. Desta forma, restabeleço esta narrativa para compartilhar com os leitores as experiências conjugadas que resultaram

⁸ O Mais Cinema é uma ação do Programa de Alfabetização Audiovisual que organiza ciclos temáticos sobre os quais os professores selecionados desenvolvem projetos a serem realizados em sala de aula e levam seus estudantes a três sessões de cinema sobre o tema. Em 2016, ocasião da pesquisa, o tema foi Cinema e Direitos Humanos.

na definição do **objeto de pesquisa desta investigação: o cineclubismo como dispositivo formativo.**

Consideramos os cineclubes não apenas como organizações sociais e culturais localizados em seu tempo e espaço, mas também como redes intrincadas de relações nas quais as instituições cinematográficas e as formas de organização coletivas autônomas estabelecem diálogos e disputas sobre formas de ver os filmes, de se inserir na cadeia cinematográfica e de enunciar discursos sobre educação, estética e política.

O termo dispositivo na contemporaneidade não possui uma definição unitária e normativa. Foucault (1999, p. 246) define dispositivo como “estratégias de relações de força sustentando certos tipos de saber e sendo sustentados por ele”. O autor apresenta o conceito em três diferentes níveis: uma rede heterogênea que articula discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas; a natureza da relação que pode existir entre este conjunto de elementos heterogêneos; o tipo de formação resultante da relação entre esses elementos em um determinado tempo histórico. Estes três níveis do dispositivo, para Foucault (1999), constituem campos de saber, formas de normatividade e modos de subjetivação.

Em sua leitura sobre o dispositivo *foucaultiano*, Giorgio Agamben (2009) faz uma separação: de um lado estão os seres vivos (ou as substâncias) e de outro, os dispositivos em que estes são capturados, resultando deste encontro processos de subjetivação. Por meio dessa separação, o autor define que o dispositivo é: “Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Diante desta captura, o autor propõe o conceito de profanação como uma estratégia cotidiana no corpo a corpo com os dispositivos, no sentido de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum: “Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens. [...] A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Desta forma, entendemos que historicamente o cineclubismo se configurou duplamente: como um contradispositivo e como um dispositivo. Como um contradispositivo, o cineclubismo opera como um profanador, para utilizar o termo de Agamben (2009), do sistema cinematográfico, restituindo ao uso comum do público a circulação e a exibição dos filmes e os discursos acerca do cinema. Por outro lado, neste processo de apropriação do cinema pelo público (ALVES, MACEDO, 2010), o cineclubismo também mobilizou uma rede intrincada de elementos que compreendem discursos, instituições, arranjos, decisões regulatórias, proposições teóricas, morais e estéticas, configurando-se como um dispositivo formativo, ou seja, que engendra processos de subjetivação.

O cineclubismo como um dispositivo formativo que opera imbricado em campos práticos e discursivos mais amplos, como o cinema, a cultura e a educação, pode atuar como transmissor e ao mesmo tempo tensionador na formação dos sujeitos, bem como reforçar ou deslocar “as disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados” (RANCIÈRE, 2014, p. 55). Sendo o cineclubismo uma prática cinéfila coletiva, a formação no seio do dispositivo refere-se a um processo de subjetivação em relação ao outro — seja o filme, seja outro sujeito — triangulando assim os olhares sobre as imagens e o coletivo, constituindo um movimento de olhar e ser olhado. Desta forma, a prática cineclubista diz respeito a um conjunto de indivíduos distintos que sentem a necessidade de dar conta de uma experiência subjetiva, que se torna intersubjetiva, em vias de formar comunidades. Para pensar sobre essas comunidades formativas que o cineclubismo engendra, lançamos mão do conceito de “aliança de aprendizes”, de Marina Garcés (2020), na qual seus integrantes partem de uma base de igualdade e reciprocidade para um “fazer-junto” ou “fazer-com” nos seus processos de aprendizado.

A singularidade da comunidade formativa no dispositivo cineclubista é que ela se constitui em torno da exibição de filmes de modo regular, e é esta regularidade que estabelece uma programação. Assim, consideramos a articulação de comunidades em torno de uma programação de filmes a característica ontológica do cineclubismo como dispositivo formativo, ao passo que estas comunidades constituem uma programação ao mesmo tempo em que são constituídas por ela, como veremos ao longo desta tese.

É na interface de comunidades formativas que trago a ideia de invenção como forma de conhecer e pensar. Para Virgínia Kastrup (2007), a invenção nas teorias cognitivas abre espaço para outros modos de entender a constituição de subjetividades,

operando com o tempo e o coletivo. Em relação ao coletivo, a invenção refere-se a uma rede de processos que opera, ao mesmo tempo, além do sujeito, junto ao social, mas também aquém do sujeito, remontando afetos e intensidades que operam transformações das formas cognitivas: “[...] as transformações das formas cognitivas resultam de uma experimentação com a matéria. Experimentação que não produz efeitos instantâneos, mas envolve o tempo, sendo gerada na duração. A invenção das formas cognitivas é resultado de uma tensão constante entre a tendência à criação e a tendência à repetição” (KASTRUP, 2007, p. 50-51).

Desta forma, para a autora, a invenção se diferencia da criação, na medida em que criar pressupõe um gesto individual e originário, algo concebido por uma iluminação súbita do sujeito, enquanto inventar é um processo coletivo no tempo e no espaço, ao passo que opera com novas articulações da memória do já existente em uma dimensão coletiva. A noção de invenção no contexto cineclubista refere-se às possibilidades de alterações da atividade, articulando a historicidade do dispositivo aos desejos e problemas dos sujeitos em seus contextos históricos, caracterizando o cineclubismo como um dispositivo processual, de forma inacabada.

Diferentes estratégias seguidas no corpo a corpo com o dispositivo cineclubista podem engendrar diferentes processos de subjetivação. Desta forma, a invenção neste contexto, ou seja, tomar o dispositivo a partir de sua dimensão processual e relacional entre seus integrantes, uma programação de filmes e a historicidade da atividade, poderia operar em processos formativos específicos. **O pressuposto desta tese é de que existem estratégias intrínsecas à característica relacional do dispositivo cineclubista que podem engendrar processos formativos de invenção.** A este pressuposto estamos chamando de *cineclubismo de invenção*.

Para pensarmos acerca desse pressuposto, nos colocamos os seguintes objetivos específicos:

1. Verificar formas pelas quais o cineclubismo se constituiu como um dispositivo histórico;
2. Identificar as proposições formativas concernentes ao cineclubismo como dispositivo histórico;
3. Criar marcadores para práticas cineclubistas da atualidade, propondo as características do pressuposto *cineclubismo de invenção*.

Olhar para um objeto que se configura de diferentes formas ao longo do tempo e dos espaços, tal qual o cineclubismo como dispositivo formativo, solicita uma metodologia que abarque diversos ângulos do fenômeno que estamos observando, ao mesmo tempo que estabeleça uma linha de investigação precisa. Sobre os dispositivos, Foucault (1988, p. 71) assinala: “É necessário segui-los nas suas condições de surgimento e de funcionamento e procurar de que maneira se formam, em relação a eles, os fatos de interdição ou de ocultação que lhes são vinculados. Em suma, trata-se de definir as estratégias de poder imanentes a essa vontade de saber”.

Tomando o cineclubismo como dispositivo formativo, ou seja, o cineclubismo como uma rede de elementos que produz processos de subjetivação, como objeto desta pesquisa, metodologicamente optamos por partir de uma historicidade do dispositivo em cotejamento com suas práticas contemporâneas. A fim de abarcar o dispositivo em seu devir histórico, decidimos trabalhar com pesquisa bibliográfica histórica, considerando documentos de divulgação dos cineclubes, relatórios de atividades, falas públicas e textos reflexivos e teóricos de cineclubistas e de pesquisadores do tema, e pelo estudo das programações dos cineclubes, nas quais os enunciados se materializam. Também integram a pesquisa observações participativas de cineclubes em atividade que tive a oportunidade de presenciar.

Para a consecução desta pesquisa, trabalhamos com o cineclubismo como uma prática formativa de articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes, como vamos desenvolver ao longo do primeiro capítulo. Assim, recortamos para este estudo diferentes formas como as comunidades se articularam em torno de uma programação em diferentes tempos e espaços, até chegar à contemporaneidade. Dos elementos constitutivos do dispositivo, enfatizamos os seus discursos, suas programações de filmes, decisões regulatórias e proposições estéticas e formativas enunciadas em textos publicados.

Para abranger uma diversidade de práticas, optamos também por trabalhar com um conjunto ampliado de cineclubes que foram sendo incorporados à tese na medida em que se apresentaram como disparadores das questões levantadas. Isso significa que procuramos desenvolver minhas reflexões acerca do objeto de pesquisa a partir dos exemplos materiais dos cineclubes: suas formas de organização, suas metodologias e funcionamento e seus enunciados teóricos. Os cineclubes citados nesta tese foram escolhidos por diferentes critérios: importância histórica, inovação de organização, relação com instituições educativas e de preservação fílmica, vínculo comunitário. Para

uma compreensão histórica e ampla do fenômeno do cineclubismo como dispositivo formativo, integram esta pesquisa tanto cineclubes em atividade quanto cineclubes desativados.

Considerando que estes dispositivos operam sob uma lógica relacional, ou seja, nas relações dos elementos que os constituem, propomos uma metodologia de análise destes fenômenos que aproximou e diferenciou as suas práticas, para entender as continuidades e alterações do dispositivo em diferentes momentos históricos. Partindo do objeto cineclubismo como dispositivo formativo, buscamos pontuar pela comparação entre os cineclubes citados na tese as características do nosso pressuposto *cineclubismo de invenção*.

Em face desta metodologia fortemente apoiada em bibliografia documental e teórica e observação cineclubista, dois momentos foram de fundamental importância para a escrita desta tese. O primeiro foi a oportunidade concedida pela Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – e pela PUCRS de realizar um período de doutorado sanduíche na França. Durante seis meses, entre agosto de 2022 e janeiro de 2023, foi possível realizar um aprofundamento bibliográfico-histórico e teórico sobre o tema da pesquisa neste país que é considerado berço do cineclubismo mundial e um dos que mais possuem cineclubes em atividade na atualidade. O estudo das aproximações e diferenciações históricas entre o cineclubismo na França e no Brasil foi crucial para uma análise ampla do dispositivo em seus diferentes contextos, e considerou as influências e as rupturas entre os exemplos franceses e brasileiros. Das experiências em acervos documentais, entre outras, destaco o acervo do INA – *Institut National de L’Audiovisuel*, localizado na *Bibliothèque National de France*, em Paris, onde pude acessar programas de rádio e televisivos com entrevistas de importantes personalidades do cineclubismo francês, como André Bazin, Georges Sadoul e Jacques Petat.

O cineclubismo como dispositivo formativo na França é bastante utilizado por instituições de ensino e, a partir desta oportunidade de pesquisa, também pude conhecer as relações entre cineclubismo e educação no país, investigar de que formas o cineclubismo é pensado em seu sistema educativo, da educação básica a superior, e quais influências este dispositivo exerceu no ensino de cinema francês. O estudo da história da associação *Ligue de L’Enseignement et Le Cinéma* e sua relação com o movimento cineclubista francês foi determinante para o entendimento do papel de das disputas travadas pelo movimento cineclubista no âmbito da educação no país.

Também foram significativas as experiências acadêmicas do período, no qual pude acompanhar disciplinas na universidade Paul Valéry Montpellier III, instituição que acolheu a minha pesquisa, entre elas *Ciné Campus: initiation a la programmation em salle*, curso prático de organização cineclubista, e *Cinéphilies d'hier et d'aujourd'hui*, curso teórico sobre a história da cinefilia francesa. Ainda tive a oportunidade de ministrar uma aula no *Master Cinéma et Audiovisuel Parcours: Didatique de L'image Création d'Outils Pédagogiques et Art de la Transmission*, a convite do professor Emiliano Ovejero, na Universidade Sourbonne Nouvelle Paris 3.

O período vivenciado permitiu uma ampla observação em diversos cineclubes em atividade nas cidades de Montpellier e Paris, acrescentando pontos comparativos de aproximação e de distanciamento entre práticas contemporâneas francesas e brasileiras. Os cineclubes que pude observar ao longo do período de pesquisa no exterior foram: Ciné-Club Jean Vigo e Ciné Campus, na cidade de Montpellier; L'Autre Ciné-Club, Image et Parole, Braquage, Bozon à L'Aveugle, Hero-Limit, Ciné-Club Cahiers du Cinéma e Ciné-Club Paris 8, além da participação na assembleia da Associação dos Cineclubes do 14^o arrondissement, em Paris.

Todas essas experiências contribuíram para uma análise de contexto do cineclubismo francês, localizando a atividade na história e na atualidade do sistema cinematográfico do país, e lançando luz às características singulares do cineclubismo brasileiro. Reforçamos aqui a importância de políticas públicas para o ensino superior que promovam este intercâmbio de experiências, fundamental para a pesquisa científica do país.

O segundo momento que destaco neste percurso foi a pesquisa no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Por uma semana vivi uma imersão no extenso arquivo de documentações originais que registraram parte importante da história do cineclubismo brasileiro. Das primeiras edições de O Fan, periódico do Chaplin Club, pioneiro do cineclubismo no Brasil, às publicações da Revista Cineclube Brasil, do período chamado de retomada cineclubista do início do século XXI, o arquivo documental da Cinemateca Brasileira guarda registros manuscritos e datilografados, de importância histórica para o cineclubismo no Brasil, como o relatório de Rudá de Andrade, então conservador adjunto da Cinemateca de São Paulo, apresentado na mesa redonda internacional sobre cinema na América Latina, em conferência da Unesco de 1961, chamado: “L'action de cine-clubs et des cinémathèques em Amérique Latine pour un developpement de la culture cinématographique”. O acervo também conta com

informativos de cineclubes históricos como Cine-clubes da FAU, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo e Clube de Cinema da Bahia, e informes preciosos da Federação Paulista de Cineclubes e das Jornadas Nacionais de Cineclubes, que registram os debates e os embates do movimento cineclubista brasileiro em seus anos de mais intensa articulação política. Para concluir, destaco o trabalho incansável dos trabalhadores da Cinemateca Brasileira na preservação documental do cinema nacional, e a importância do acesso a este acervo para a pesquisa sobre cinema no país.

A fim de atender aos objetivos específicos que elencamos para caracterizar o nosso pressuposto *cineclubismo de invenção*, esta tese se constitui de três momentos, cada um desenvolvido ao longo de um capítulo. O primeiro momento foi de verificação das formas pelas quais o cineclubismo se constituiu como um dispositivo histórico, sobretudo nas suas relações com o sistema cinematográfico e o público. Apresentamos no primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Inventar um Cineclubismo”, diferentes definições de cineclubes já enunciadas, investigando quais elementos caracterizam o dispositivo historicamente a partir da pergunta: “o que é um cineclubes?”. Na segunda parte deste capítulo, abordamos a disputa contemporânea sobre a origem do cineclubismo, que coloca o público como ator principal da atividade, em contraposição ao desenvolvimento da cultura cinematográfica como objetivo maior do dispositivo, como ele foi originalmente entendido. Também elencamos as disputas históricas do movimento cineclubista brasileiro em relação à autonomia de organização pelo público, definindo o cineclubismo como a articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes. Neste primeiro capítulo, trabalhamos com pesquisas históricas sobre a atividade cineclubista, de forma destacada com os textos de Felipe Macedo (2010, 2017) e de Laurent Mannoni (1993; 2003), e com documentos e publicações do acervo da Cinemateca Brasileira.

O segundo momento da pesquisa foi voltado à identificação das proposições formativas do dispositivo cineclubista ao longo do tempo. Para tanto, no segundo capítulo, chamado “Inventar uma Formação”, diferenciamos as formações implicadas no dispositivo cineclubista, elencando modos de entender o cineclubismo como um dispositivo formativo que articula comunidade e programação de filmes ao longo da história em cotejamento com exemplos atuais. Começamos o capítulo com o estudo do

cinclubismo como um dispositivo de governabilidade do espectador em sua relação com os filmes. Apresentamos como, em certos momentos históricos, o cinclubismo foi visto como um dispositivo de formação do gosto, do espectador do “bom cinema” e de uma intenção de hegemonia dos modos de ver. A esta proposição chamamos “formar ao outro”. Na segunda parte, investigamos a proposição formativa do dispositivo cinclubista de “formar a si com o outro”. Para tanto, trazemos para o estudo a noção de “cinefilia de formação”, a fim de investigar quais formas de subjetivação a característica coletiva relacional do dispositivo cinclubista pode engendrar. Por último, trabalhamos com o conceito “aliança de aprendizes”, de Marina Garcés, de modo a definir a forma de articulação coletiva que caracteriza o pressuposto *cinclubismo de invenção*. As principais referências teóricas deste capítulo foram a já citada Marina Garcés (2013; 2016; 2020), Jacques Rancière (2005; 2012) e Maurice Merleau-Ponty (1996), além dos textos dos pesquisadores Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni (2016) e Rafael Zanatto (2013).

Ao final, categorizamos práticas cinclubistas da atualidade, para propor as características concernentes ao *cinclubismo de invenção*. Na primeira parte do capítulo “Cineclubismo de Invenção”, estabelecemos cinco marcadores cinclubistas para análise: cinclubismo “de um homem só”, cinclubismo universitário, cinclubismo comunitário, cinclubismo estatutário e cinclubismo coletivo. Estes marcadores foram elencados a partir do critério de diferentes níveis de articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes, em relação à horizontalidade de proposição das metodologias cinclubistas. Esta primeira parte traz considerações sobre que formas de organização estão mais próximas das características de um *cinclubismo de invenção*, na forma como estamos propondo. Concluindo o capítulo, buscamos em manuais cinclubistas dos séculos XX e XXI, as formas como a prática cinclubista foi transmitida ao longo do tempo e identificamos continuidades e alterações do dispositivo, caracterizando a sua dimensão processual, no tempo e pelo coletivo, que define o pressuposto *cinclubismo de invenção*.

1 INVENTAR UM CINECLUBISMO

O cineclubismo é uma atividade histórica complexa, de atravessamentos sociais e humanos multifacetados e de organização maleável. Podemos dizer que o cineclubismo é uma prática de reinvenção permanente que estabelece suas ações e seus discursos de acordo com os diversos contextos sociais e de época dos quais faz parte. Ao longo de todo o século XX, os cineclubes e o movimento cineclubista mobilizaram importantes debates sobre o lugar do cinema na história e na história da arte, a democratização do seu acesso, tanto em seu eixo de exibição quanto de produção, a preservação fílmica e a constituição de acervos, a instituição da crítica e de teorias cinematográficas, a formação de público, o ensino do cinema, entre outros, atuando ativamente na constituição e desenvolvimento de uma cultura cinematográfica. Restaurar a sua dimensão histórica é mostrar que, como dispositivo, o cineclubismo “[...] se inscreve em um contexto que nunca é estabilizado, mas evolui de acordo com os interesses sociais⁹” (GELLEREAU *apud* BOUTIN, 2010, p. 90).

Neste capítulo vamos verificar formas pelas quais o cineclubismo se constituiu como um dispositivo histórico, apontando algumas das principais disputas conceituais no Brasil, cotejando com experiências francesas, berço do cineclubismo mundial. Para tanto, partiremos de definições do que é um “cineclube”, identificando diferentes práticas e discursos sobre a atividade, na história e na contemporaneidade. Em seguida, apresentamos o debate contemporâneo sobre a origem do cineclubismo, que aponta para uma ontologia comunitária da atividade, para pensarmos no cineclubismo como um dispositivo que opera com as categorias: público e cinema, ou, em uma concepção de prática continuada, comunidade e programação. Ao final, trazemos para discussão uma questão em torno desse dispositivo: o cineclubismo media ou articula uma comunidade e uma programação de filmes?

⁹ Tradução nossa de: “[...] s’inscrit dans un context qui n’est jamais stabilisé mais évolue em fonction d’intérêts sociaux.”.

Figura 1 - Milton Gonçalves e Antônio Pitanga em *Ladrões de Cinema* (1977), de Fernando Coni Campos



Fonte – Fotograma de arquivo digital

Quarta-feira, às 19h do dia 21 de outubro do ano pandêmico de 2020, um grupo de cinco jovens, moradores do bairro Restinga, região periférica de Porto Alegre, entram em uma sala de reunião virtual para debater o filme *Ladrões de Cinema* (1977), de Fernando Coni Campos. Na comédia, um grupo de amigos do Morro Pavãozinho, da zona sul do Rio de Janeiro, rouba o equipamento cinematográfico de uma equipe de cineastas norte-americanos que documentava o carnaval carioca. Armados de uma câmera Super 8 e microfone direcional, o bando envolve toda a comunidade na filmagem da sua (sub)versão da Inconfidência Mineira. Os personagens históricos se ornamentam de carnaval, fenda no tempo em que a classe popular se veste das fantasias aristocráticas e brinca de ser o que se quer, assim como os ladrões de cinema que, por quatro dias, se transformam em cineastas. Mas todo carnaval tem seu fim: o equipamento com as filmagens é recuperado pela polícia e entregue de volta aos donos, que finalizam e distribuem o filme nos Estados Unidos sob o título de “*Sweet Thieves*”, sucesso de público e crítica. Esta é a sinopse do filme, cujo arquivo digital havia sido

enviado por e-mail pelos organizadores do *Cineclube Quintal*¹⁰ alguns dias antes, para que os integrantes pudessem assistir em casa previamente ao debate. O encontro marcou a abertura da segunda etapa do projeto que articulava prática cineclubista com exercícios de roteiro e filmagem, com adolescentes e jovens adultos de baixas condições econômicas da capital.

Voltando um pouco no tempo e no espaço, em 1945, em Paris, o teórico e cinéfilo militante André Bazin, promovia exposições de filmes seguidos de debates em uma França recém-sáida da guerra, nos pátios de indústrias automobilísticas. Esta atividade era realizada para o grupo de educação para trabalhadores *Work and Culture*, filiado a um sindicato oficialmente tolerado pelos ocupantes alemães:

Pouco depois das 18h30 de 14 de maio de 1945, o calhambeque 3cv de André Bazin adentra o pátio das imensas indústrias Renault em Boulogne-Billancourt e vai estacionar em frente à sede da Confederação Geral do Trabalho (CGT). Os militantes presentes o ajudam a retirar cinco pesados rolos de filme do banco de trás do carro. Em seguida todos se dirigem para a sala de projeção. Dali a meia hora começará a sessão dedicada por Bazin a *Trágico amanhecer* (*Le Jour se leve*, 1939), filme de Marcel Carné, escrito em parceria com Jacques Prévert, filmado com Jean Gabin logo antes da guerra (BAECQUE, 2010, p. 55).

Pelo relato de Baecque, a exibição aconteceu na sede do Sindicato dos Trabalhadores e o filme foi levado pelo próprio Bazin, que organizava as exposições e propunha os debates. As exposições de Bazin e suas extraordinárias discussões após as exposições atraíam multidões e serviram de modelo para os cineclubes que surgiram em toda a França — e também ao redor do mundo —, após a Libertação,¹¹ sobretudo em relação ao teor estético-político dos debates. *Trágico Amanhecer* acompanha as últimas horas de um trabalhador de fábrica que se vê encurralado pela polícia dentro de seu apartamento após assassinar um homem. As recordações do operário são apresentadas em *flashback*, intercaladas por meio de uma montagem paralela, com as cenas de François (Jean Gabin) em seu quarto à espera do momento da prisão. Desta forma, o

¹⁰ Cineclube Quintal foi um projeto de cinema e educação que aconteceu em formato online, entre os anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de Covid-19. A criação do cineclube compreendeu a segunda etapa de um projeto que iniciou com duas formações em cinema para moradores do bairro Restinga, em Porto Alegre: Iniciação a escrita de roteiro cinematográfico e Iniciação à animação, dentro das atividades do programa Mais Restinga, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

¹¹ A Libertação Francesa foi o período que ocorreu no final da Segunda Guerra Mundial, após a ocupação militar alemã. Compreendeu a tomada progressiva pelos Aliados das regiões da França ocupada pelas Potências do Eixo.

filme opera com um sofisticado mecanismo narrativo, em que cenas do passado, do presente e a iminência de um futuro próximo, constroem um retrato do jovem trabalhador, seus desejos, seus sonhos, seus tormentos e suas angústias, em uma situação de sítio que poderia ser bem comparada à ocupação francesa pelo exército alemão.

Figura 2 - Jean Gabin em fusão com a fábrica em *Trágico Amanhecer* (*Le Jour se Lève*, 1939), de Marcel Carné



Fonte – Fotograma de arquivo digital

De volta ao Brasil, em 1931, um período ainda anterior às exibições de Bazin para operários, os integrantes do *Chaplin Club*, conhecido como primeiro cineclube brasileiro, cujo frequentadores gozavam de prestígio público e intelectual, lançavam o filme brasileiro mais importante do momento, *Limite* (1931), de Mario Peixoto. No filme, pai da vanguarda do cinema brasileiro, três personagens ilhados em um barco à deriva especulam sobre a condição humana e o limite da existência. Assim como os personagens de *Limite*, fortemente inspirados pelo existencialismo francês, os fundadores do Chaplin Club, Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria e Plínio Sússekind Rocha, buscavam nas imagens à deriva do cinema mudo uma conexão com o cinema, o mundo e o mote das suas discussões estéticas. O Chaplin Club se reunia semanalmente em uma sala de cinema em São Paulo para realizar sessões e debates em

defesa da arte do cinema mudo em relação aos *talkies*¹² que estavam começando a fazer sucesso à época.

Figura 3 - Olga Breno, Taciana Rey e Raul Schnoor à deriva em *Limite* (1931), de Mario Peixoto



Fonte – Fotograma de arquivo digital

Estas três experiências também compartilham a nomeação de “cineclube” com os coletivos latino-americanos politicamente engajados dos anos 1960 e 1970, que romperam com a tradição de um cineclubismo de forte influência europeia da primeira metade do século XX, em defesa de um cinema nacional e político para o combate às ditaduras militares que ocorreram no continente no período. Também são chamados cineclubes, as investidas católicas de exibição e debate de filmes, que exerceram grande influência nas discussões sobre imagem e ideologia, educação e censura no Brasil e na França, desde o advento dos aparatos ópticos até meados dos anos 1960¹³. Já os

¹² “Talkies” é como eram conhecidos os primeiros filmes falados.

¹³ Os cineclubes católicos são uma história a parte do cineclubismo no Brasil e no mundo. Desde o final do século XIX, congregações católicas demonstraram preocupação diante do advento do aparato cinematográfico e se apropriaram da nova técnica para promover e difundir seus dogmas e questões morais. Na encíclica *Vigilante Cura*, escrita em 1936 pelo Papa Pio XI, a Igreja define sua posição em face da atividade cinematográfica, traça diretrizes para a ação dos católicos e conclama a necessidade de se instituir uma classificação moral dos filmes. Este documento terá grande influência em cineclubes do mundo todo, inclusive no Brasil. Mas para além das questões morais e religiosas abordadas, os cineclubes católicos também se firmaram como espaços de difusão cinematográfica, levando filmes a locais recônditos e participando ativamente dos debates internos do movimento cineclubista brasileiro, sobretudo até os anos 1970.

cineclubes comunitários ocuparam e ocupam espaços centrais de debate social e convergência cultural, principalmente em comunidades afastadas dos grandes centros, e ganharam força no Brasil a partir dos anos 1970, explodindo na contemporaneidade após a democratização de acesso aos dispositivos de exibição e mídias digitais.

Poderíamos dar incontáveis exemplos de organizações que envolvem grupos de pessoas em torno da exibição de filmes, mas o que faz com que chamemos todas elas de cineclubes? O que une estas organizações sob o guarda-chuva cineclubista? O que há de comum em cada um desses exemplos, e também o que os diferencia, que nasce com a atividade cineclubista, atravessa o século XX, chegando ao XXI, e que mantém o cineclubismo como uma atividade atávica ao desenvolvimento da cultura cinematográfica?

1.1 O que é um cineclube?

Vamos brevemente diferenciar os termos: “cineclube”, “movimento cineclubista” e “cineclubismo”. “Cineclube” é o nome dado a diferentes iniciativas que responderam, cada uma a seu modo, às demandas da sua época e de seu local. Apesar de haver elementos que aproximem estas iniciativas historicamente e também em suas práticas, objetivos e definições, cada cineclube é único em sua proposta e possui organização, finalidade e efeitos que dependem de seus integrantes e das condições sócio-político-culturais do espaço e do tempo em que existem, podendo inclusive um mesmo cineclube alterar sua configuração com o passar do tempo.

O “movimento cineclubista” são cineclubes que geralmente compartilham um recorte de espaço e tempo, organizados em uniões, federações e conselhos regionais, nacionais e internacionais, objetivando o compartilhamento das experiências, o apoio mútuo e a articulação política. Sobretudo a partir dos anos 1950, no mundo ocidental, o movimento cineclubista foi muito importante para a circulação de filmes, a criação de políticas públicas para a atividade, captação de recursos, participação decisória em órgãos do governo, entre outras conquistas de direitos sociais e de inserção na cadeia cinematográfica. Ainda, nas décadas de regime autoritário na América Latina, e em alguns países da Europa, o movimento cineclubista foi essencial no combate à censura e na defesa do direito de reunião e debate coletivo. No Brasil, a partir de meados dos anos 1980, com a redemocratização do país, as disputas entre os caminhos de uma

“profissionalização” da atividade e da manutenção da sua vocação comunitária — entre outros fatores históricos, como a popularização do VHS —, o movimento cineclubista arrefeceu, tendo retomado as suas articulações no início dos anos 2000, mas já sem a força política alcançada entre os anos 1950 e 1980 (COSTA JÚNIOR, 2015).

Já “cineclubismo” é a prática do dispositivo cineclubista que mobiliza imaginários e debates socioculturais, operando em um movimento contínuo entre sujeito e comunidade, coletivo e sociedade, memória e história, margens e instituições do sistema cinematográfico. Estas articulações entre práticas e discursos no seio da cultura cinematográfica configuram redes intrincadas de relações nos quais estes dispositivos estabelecem, entre si e com a sociedade, diálogos e disputas sobre formas de ver os filmes, de se inserir na cadeia cinematográfica e de enunciar pensamento sobre cultura, cinema, educação, estética e política. Para Agamben, um dispositivo é:

[...] um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo é em si mesmo a rede que se estabelece entre esses elementos (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Ao estabelecer estas redes que relacionam elementos de diferentes naturezas, desde o local onde realizam as suas exibições até a forma como as discussões se estabelecem, passando pela linguagem utilizada na apresentação dos filmes e na condução dos debates, as abordagens teóricas em relação ao cinema, o público a quem se destina, entre outros, o cineclubismo pode ser caracterizado como um dispositivo que objetivou e objetiva diferentes efeitos, a depender do contexto histórico e social no qual se insere. Ainda para Agamben, estes efeitos respondem a uma urgência imediata de intervenção na realidade:

Certamente o termo [dispositivo] no uso comum como no *foucaultiano*, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos [...] que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato (Idem, p. 34-35).

Ao longo do tempo, os cineclubes adquiriram diferentes formas e objetivaram diferentes efeitos de acordo com as urgências do seu contexto. Mas, como vimos em se tratando do dispositivo cineclubista, os efeitos objetivados para responder a esta

urgência de intervenção fazem parte de um contexto nunca plenamente estabilizado, e, por isso, além de serem maleáveis, estes objetivos e efeitos muitas vezes se sobrepõem e mesmo podem se contradizer.

1.1.1 Protocolo cineclubista

O cineclubismo é comumente definido por seu protocolo histórico, que consiste em sessões divididas em três partes: apresentação, exibição e debate. A partir de 1920, após o sucesso do *Cineclube da França*, de Louis Delluc, o fenômeno do cineclubismo se fixa no país como em nenhum outro lugar. Assim também se proliferam associações, grupos cinematográficos e revistas independentes, ao longo das décadas de 1920 e 1930. Mas é apenas em 1925 que o “protocolo cineclubista” é estabelecido pelo cineclube parisiense *Tribuna Livre de Cinema*, sendo replicado em vários países do mundo, sobretudo como esforços de legitimação do cinema como arte, em uma tentativa de descolá-lo da indústria do entretenimento dentro da qual ele havia surgido no final do século XIX¹⁴ (MACEDO, 2017). Este “protocolo cineclubista” talvez seja até hoje a característica mais identificável do que constitui um cineclube e o formato de apresentação, exibição e debate de filmes; foi o que forjou a prática no imaginário social desde o momento de sua fundação, e, sobretudo, no período de expansão da atividade organizada em movimento no pós-guerra, como veremos mais adiante. Ainda assim, este protocolo não é necessariamente aplicado desta forma em algumas práticas que se identificaram ou se identificam como cineclubistas até os dias atuais.

Voltemos aos exemplos dos cineclubes que abrem este capítulo. O cineclube operário de Bazin, de 1945, e o Chaplin Club, cineclube de intelectuais brasileiro, de 1931, têm a exibição dos filmes como um momento coletivo em ambiente público. De forma geral, as mesmas pessoas que assistiam aos filmes os debateriam ao final da projeção. A conversa era feita no calor do momento pós-sessão, e contavam com as primeiras impressões dos espectadores logo após os créditos, mesmo que algumas pessoas estivessem vendo pela segunda vez a mesma película.

Já o Cineclube Quintal, do ano 2020, pós advento da tecnologia digital, baseia o debate em um filme assistido anteriormente, possivelmente em ambiente doméstico, de forma individual, ou, ao menos com outras pessoas que não estarão presentes no

¹⁴ O termo “sétima arte”, inclusive, é proferido pela primeira vez pelo poeta e cineclubista italiano Ricciotto Canudo que, ao criar o *Clube dos Amigos da Sétima Arte*, quer “afirmar por todos os meios o caráter artístico do cinema, o cinema sendo irrefutavelmente uma arte, a sétima” (MANNONI, 1993).

encontro cineclubista, e com tempo de pesquisa, estudo e preparação de ideias antes do debate com o grupo. Este é o caso de muitos cineclubes que se formaram durante a pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2022. Mas não é apenas na exibição que as práticas cineclubistas se diferem em relação ao conhecido protocolo.

O cineclubes parisiense *Braquage*, por exemplo, dedicado a exibição e debate sobre cinema experimental, que se reúne em Paris desde os anos 2000, é um coletivo que iniciou como um cineclubes, e que se desdobrou em diversas outras atividades e novos coletivos ao longo das duas últimas décadas. Ainda assim, os encontros cineclubistas se mantêm com certa periodicidade. Uma das ações cineclubistas da associação chamada *Ciné-concert*, consiste na exibição em película de filmes mudos acompanhado de intervenção sonora ao vivo. Em uma das sessões observadas para desenvolvimento desta pesquisa¹⁵, foi exibido em 16mm o filme *Um Homem com Uma Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), do cineasta russo Dziga Vertov. A exibição teve a apresentação da crítica de cinema Camille Bui e acompanhamento de intervenção sonora ao vivo. O encontro não contou com debate pós-sessão, ao invés disso, foram distribuídos previamente folhetos informativos sobre o filme e as outras sessões do *Ciné-concert*, além de materiais sobre as outras ações do cineclubes, como oficinas de intervenção em película, e do laboratório independente de revelação de películas *L'abominable: laboratoire cinématographique partagé*. Falaremos mais sobre o Ciné-Club Braquage no terceiro capítulo desta tese.

Também alguns cineclubes abrem mão da apresentação, concentrando as informações que contextualizam as exibições, como apresentação do cineasta e sinopse do filme, no material de divulgação dos encontros, que podem ser retomadas no momento do debate, como é o caso do *Cineclubes Academia das Musas*, fundado em 2016 e ainda em atividade na cidade de Porto Alegre.

Também devemos considerar que nem toda exibição de filme com a apresentação prévia e debate posterior é considerada uma sessão cineclubista. Para tanto, outros elementos deveriam estar associados, como a regularidade das exibições e dos seus frequentadores, por exemplo.

¹⁵ Sessão do dia 20 de fevereiro de 2022, realizada no centro cultural independente *Espace em Cours*, em Paris. A sessão contou com intervenção sonora de Sélène Saint-Aimé, Matteo Pastorino et Ignacio Plaza Ponce

Em texto publicado originalmente na coluna de cinema do jornal O Estado de São Paulo, em 1961¹⁶, Jean-Claude Bernardet percebeu a variedade de organizações cineclubistas em atividade no Brasil e já em 1961 se interrogou sobre a confusão em torno da palavra “cineclube”:

Justamente no momento em que o cineclubismo se torna um fenômeno sociológico de importância mundial, já não sabemos o que significa a palavra. Denomina-se indiferentemente ‘cineclube’, grupos de trezentas a seis pessoas (sem que se trate de diferentes níveis de desenvolvimento), centros que se dedicam quase exclusivamente a projeção de filmes, acompanhada ou não de apresentação e debates, outros em que a exibição é esporádica e a atividade predominantemente consiste em discutir películas das salas comerciais, outros ainda em que se fazem filmes de curta-metragem. É preciso, pois tentar descobrir o que o vocábulo ‘cineclube’ encerra (BERNARDET, 2004, p. 32).

Outros exemplos poderiam ser trazidos para pensarmos que o protocolo cineclubista, apesar de ser uma característica marcante e bastante associada ao dispositivo, não é suficiente para definir a atividade e todas as alterações que esta sofreu ao longo da história.

1.1.2 Definições institucionais

Muitas das definições do que é um cineclube passam por descrever ou delimitar a sua finalidade e os seus efeitos. É o que faz a Federação Internacional de Cineclubes, em texto de 1990:

Cineclube é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos e da técnica da arte cinematográfica, promovendo intercâmbio cultural cinematográfico entre povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES *apud* LUNARDELLI, 2008, p. 41-42).

De fato, o cineclubismo é comumente definido pelos seus efeitos objetivados e muitas dessas definições estão relacionadas ao desenvolvimento da cultura cinematográfica. A mesma Federação Internacional de Cineclubes adiciona ao escopo

¹⁶ O texto de Bernardet, chamado “Do cineclubismo”, foi publicado originalmente em 1961 e foi republicado ao menos mais duas vezes: em 1977, na revista Cine-Debate, da Federação Paulista de Cineclubes, e em 2004, na Revista Cineclube Brasil. Esta última é que estamos referenciando por ser a publicação de mais fácil acesso e localização das páginas.

das atribuições dos cineclubes o direito à autonomia de organização do público em relação à exibição cinematográfica, na “Carta de Tabor” ou Carta dos Direitos do Público, de 1987:

Item 5. Os espectadores têm o direito de organizar-se de maneira autônoma para a defesa de seus interesses. Com o fim de alcançar este objetivo, e de sensibilizar o maior número de pessoas para as novas formas de expressão audiovisual, as associações de espectadores devem poder dispor de estruturas e meios postos à sua disposição pelas instituições públicas (FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES, 1987).¹⁷

Este manifesto visa defender de modo geral o direito de acesso da sociedade ao cinema como um meio cultural, em contraposição à sua exploração unicamente comercial por parte da indústria e do mercado. Os manifestos do direito do público também possuem um fundo político-econômico em relação aos direitos de exibição e aos direitos de autor, um tema que circunda historicamente a atividade quando vista sob um prisma de distribuição fílmica, uma característica do dispositivo que veremos mais adiante.

Em contexto nacional e contemporâneo, vejamos como a Ancine – Agência de Nacional do Cinema, ligada ao Ministério da Cultura do Governo Federal define cineclube para fins de registro facultativo:

Artigo 3º Os cineclubes terão objetivo exclusivamente não comercial e visam:
I A multiplicação de público e formadores de opinião para o setor audiovisual;
II A promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural, através da exibição de obras audiovisuais, conferências, cursos e atividades correlatas (BRASIL, Instrução Normativa nº 63, DE 02 de outubro de 2007).¹⁸

Esta definição estabelece o dispositivo “cineclube” sob dois aspectos: o de formador de público para o cinema e de exibidor cinematográfico. De fato, esta caracterização dupla do cineclubismo, como dispositivo de exibição (e em alguns casos, de programação e mesmo de distribuição de filmes) e como dispositivo de formação (de público ou de sujeitos). Como vimos na introdução desta tese, o cineclubismo como um dispositivo de exibição de filmes marginais ao circuito comercial, pode ser pensado

¹⁷ Disponível em < <https://infoficc.wordpress.com/documents/>>, acesso em 05 de agosto de 2023.

¹⁸ Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-63-de-2-de-outubro-de-2007#:~:text=1%C2%BA%20Os%20cineclubes%20s%C3%A3o%20espa%C3%A7os,debates%20acerca%20da%20linguagem%20audiovisual>. Acesso em 05 de agosto de 2023.

como um contradispositivo (AGAMBEN, 2009) em relação ao sistema cinematográfico, enquanto o cineclubismo como atividade formativa, pode se constituir como um dispositivo produtor de subjetividades. Esta dupla caracterização é uma constante nas definições do cineclubismo ao longo da história, e operam em interlocução contínua, como vamos ver mais adiante.

Antes, vamos circunscrever o cineclubismo como um dispositivo de exibição e distribuição fílmica, como estas atividades foram encampadas pelo movimento cineclubista brasileiro e profissionalizadas a partir dos anos 1980 e de que formas o cineclubismo se relacionou com o mercado e a indústria cinematográfica nesses campos de atuação.

1.1.3 Dispositivo de exibição e distribuição fílmica

O primeiro registro encontrado do uso da palavra *cineclube* aludiria ao ano de 1907, quando a revista *Phono-Ciné-Gazette*, de Paris, anuncia a fundação de um *ciné-club* que oferecia a seus membros um espaço de reunião, uma sala de projeção, uma biblioteca e um boletim oficial do cineclube e tinha por finalidade “trabalhar no desenvolvimento e no progresso do cinematógrafo de todos os pontos de vista” (MACEDO, 2017). Edmond Benoît-Lévy, editor da revista *Phono-Ciné-Gazette*, que lança o chamado para inscrição de membros, era também empresário do ramo de exibição cinematográfica, sendo empresário geral da empresa Omnia-Pathé, sociedade com a Pathé-Frères, que fundou a primeira sala de cinema de luxo nos *Grands Boulevards* de Paris (MEUSY, 2006). Fortemente influenciada por Charles Pathé nos bastidores, a *Phono-Ciné-Gazette*, primeira revista profissional da França dedicada às imagens em movimento, trabalhava em estreita relação com a indústria cinematográfica nascente, tendo apoiado, por exemplo, a mudança do sistema de venda para o aluguel de filmes por parte das produtoras (MEUSY, 2006). Benoît-Lévy também participou de diversas “associações de cavalheiros”¹⁹ bastante comuns na Europa no final do século XIX, o que pode ter contribuído para a ideia de realizar um “clube fechado” para angariar público para os filmes em cartaz nas suas salas de cinema.

¹⁹ A nomenclatura de “clubes” teria origem nos clubes britânicos de cavalheiros que despontam no século XVIII e vão se popularizando entre as classes médias até se tornarem uma verdadeira onda nos anos 80 do século XIX. Em um primeiro momento são iniciativas burguesas para emular a vida da corte, mas à medida que vão se institucionalizando vão sendo mimetizados e adotados mais amplamente. Já na virada do século XX muitas associações populares, principalmente as voltadas à ajuda mútua, a educação e ao entretenimento, adotavam o nome de “clubes”. Já os cineclubes possuem esta dupla inscrição originária, a depender da historiografia traçada (MACEDO, 2017).

Pelo pouco registro disponível sobre as atividades realizadas, podemos apenas especular as relações que o *ciné-club* da revista *Phono-Ciné-Gazette* trava com o cineclubismo na forma como ele se desenvolveu ao longo do século XX. Em primeiro lugar, retomando a definição da Federação Internacional de Cineclubes já citada, em relação a sua finalidade publicamente anunciada de “trabalhar no desenvolvimento e no progresso do cinematógrafo de todos os pontos de vista”, isto é, desde a primeira vez que a expressão *ciné-club* se apresenta, é em relação ao desenvolvimento da cultura cinematográfica e dos elementos que a compõe. Surge também como uma associação fechada, integrada por membros inscritos, que usufruem de um espaço e de um tempo para ler e falar sobre filmes, em um momento em que o cinema aos poucos deixava de ser uma atração de feira para se tornar um negócio cada vez mais lucrativo. Mas, convocado por uma revista ligada a distribuidores e exibidores cinematográficos, o “ciné-club” de Edmond Benoît-Lévy teria sido uma associação de tipo corporativo, com interesses notadamente comerciais, numa época em que o cinema ainda estava tentando se afirmar como uma nova linguagem e uma nova indústria (MACEDO, 2017), se diferenciando do que se convencionou ser uma característica basilar do cineclubismo: a ausência de finalidade lucrativa.

Esta característica, que pode parecer um descolamento do mercado cinematográfico, por visar o lucro, também mantém certa relação com a indústria. Os cineclubes são historicamente dispositivos de exibição que preenchem lacunas do circuito comercial, em épocas de mídia física quando os cineclubes articulados faziam empréstimo de suas cópias, promovendo inclusive mostras itinerantes que percorriam o país, com filmes clássicos ou que não estreavam em salas comerciais. Esta é uma das contradições do cineclubismo como um dispositivo e um contradispositivo em relação ao sistema cinematográfico: ele está dentro e fora da indústria cinematográfica. Ao mesmo tempo em que a atividade nunca foi concorrente de um mercado de distribuição e exibição cinematográfica por não visar o lucro, e, por isso esta característica está estampada em quase todas as definições de cineclube, ela poupa este mesmo mercado de exibir e fazer circular filmes que, por algum entendimento, não atrairiam público. Assim, surgindo como um movimento contra hegemônico em relação à dominação norte-americana das salas de cinema em todo o mundo, o cineclubismo se firmou como uma alternativa à exibição e distribuição comercial de filmes. No entanto, nas vezes em que o movimento cineclubista investiu em tornar-se de fato um circuito exibidor e

distribuidor organizado, mesmo que alternativo, barrou em entraves burocráticos e financeiros.

Vejamos o caso do movimento cineclubista brasileiro de tentar se firmar como instância de distribuição cinematográfica alternativa entre os anos 1950 e 1970. Apesar do país já contar com alguns cineclubes desde os anos 1920, sendo o primeiro e mais emblemático Chaplin Club²⁰, a febre cineclubista do pós-guerra francês atingiu em cheio o continente americano quase no mesmo período em que na Europa. Este período culminou com o início do cineclubismo como um movimento articulado no Brasil em 1950, ano em que o Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo, que funcionava junto ao Museu de Arte Moderna da capital - MAM, realizou o primeiro Congresso de Clubes de Cinema.

A constituição de uma federação brasileira dos cineclubes, principal resolução do Congresso, não se efetivou naquele momento, mas no mesmo ano foi fundado o Clube de Cinema de Florianópolis, com a ajuda de integrantes do Clube de Cinema de Porto Alegre, tendo na sua primeira atividade a exibição do filme *Entr'acte* (1924), de René Clair, curta-metragem do surrealismo francês e de filmes de Maya Deren, pioneira do cinema de vanguarda norte-americano. Estes foram cedidos pela Filmoteca do MAM, que se originou um ano antes pela união do Clube de Cinema de São Paulo e o Museu de Arte Moderna, e que viria a se tornar, em 1956, a Cinemateca Brasileira.

Esta articulação feita entre Clubes de Cinema de Florianópolis, Porto Alegre e São Paulo é um dos exemplos do início de uma história de apoio mútuo institucionalizado entre cineclubes para o fortalecimento da atividade por meio da circulação de filmes, que culminou na criação do Centro Nacional de Cineclubes - CNC, em 1962. Antes disso, algumas uniões regionais de cineclubes foram fundadas, sendo a primeira em 1954, em Recife, que reuniu quatro cineclubes atuantes na capital.

Em 1955, quando os clubes de cinema brasileiros começam a contribuir financeiramente com a Filmoteca do MAM para a tiragem de cópias de filmes para circulação, tem início um projeto de apoio financeiro à circulação de filmes em cineclubes no Brasil. Assim, a programação de filmes fora do circuito comercial se tornou uma marca e um dos principais objetivos do movimento cineclubista brasileiro,

²⁰ Pioneiro do cineclubismo no Brasil, o Chaplin Club foi fundado em 1928 por Almir Castro, Claudio Mello, Octavio de Faria, Plínio Sússekind Rocha, e é herdeiro direto da tradição de cineclubes da intelectualidade francesa. Além de promover exposições de filmes e debates, o cineclubista também editava uma publicação de crítica cinematográfica, O FAN, e até realizou um concurso de roteiros entre os seus integrantes.

sendo a distribuição cinematográfica um importante ponto de disputa ideológica do movimento a partir da criação da Distribuidora Nacional de Filmes - Dinafilme, em 1976. A criação da Dinafilme veio facilitar o trabalho dos cineclubes, reunindo filmes inacessíveis ou pouco vistos, principalmente brasileiros, em “bitola cineclubista”²¹, organizando informações e formando acervo. A Dinafilme foi um departamento exclusivo criado junto ao Conselho Nacional de Cineclubes, com administração própria de quadros da diretoria.

Um dos primeiros filmes brasileiros que se utilizaram do esquema de distribuição da Dinafilme foi *Passe Livre* (1974), de Oswaldo Caldeira, documentário sobre Afonsinho, jogador de futebol do Botafogo, que após intensa disputa judicial, se tornou o primeiro jogador a obter o direito de negociar seu passe²².

Em termos de distribuição, *Passe livre* foi rodado em 16 milímetros sendo o primeiro filme nesta bitola a obter certificado de censura para circuito comercial de longa-metragem. Lançado simultaneamente no Rio de Janeiro na Associação Brasileira de Imprensa, na Cinemateca do MAM e no Museu da Imagem e do Som por iniciativa do Conselho Nacional de Cineclubes, o filme inaugurou uma primeira e pioneira tentativa de criação de um circuito alternativo de distribuição cinematográfica que resultou na Dinafilme um ano depois. Pela ação da distribuidora, *Passe Livre* percorreu fábricas, cineclubes e igrejas por todo o país, em pleno governo do general Médici, promovendo debates com a presença de figuras de destaque como João Saldanha, Sandro Moreira, Jean Claude Bernardet, entre outros.

Passe Livre parece ter sido feito para o projeto de distribuição cineclubista, pela temática de forte apelo popular, conjugada com reflexão política e exploração da linguagem cinematográfica. O futebol sempre foi atividade de disputas políticas, não sendo diferente durante a Ditadura Civil-Militar. Em 1974, ano de lançamento do filme, o presidente da Confederação Brasileira de Desporto - CBD era o general Heleno Nunes, que interferia diretamente em todas as questões do esporte, incluindo escala de jogadores para times e seleção. O futebol também era uma importante arena

²¹ O formato 16mm ficou conhecido como “bitola cineclubista” por necessitar de um projetor mais simples, barato e fácil de transportar do que os projetores 35mm, utilizados no circuito comercial. Trabalhar com a bitola de 16mm também garantia que as exibições cineclubistas não competiriam em qualidade com o circuito comercial. Desta forma, muitos filmes, além das cópias em 35mm, possuíam também cópias em 16mm para circulação em cineclubes. Isso não significa que muitos cineclubes deixassem de exibir também filmes em 35mm em parceria com salas comerciais.

²² No futebol, o passe é um conceito jurídico que descreve o vínculo negociável que liga o atleta profissional à agremiação que o contrata. No Brasil, esse tipo de vínculo foi extinto pela Lei 9.615/98, conhecida como Lei Pelé ou Lei do passe livre.

de publicidade do regime militar, que, por meio de músicas e *slogans* propagandeava um Brasil feliz e otimista no futuro: Pra frente, Brasil. Mas *Passe Livre* fala deste período sagazmente sem mencionar a política brasileira de forma direta nem uma vez, ao mesmo tempo em que é um filme sobre liberdade de expressão e com mensagem transgressora subliminar²³.

Assim, *Passe Livre* era o meio de campo perfeito para o projeto cineclubista militante: um filme de fácil debate para as comunidades populares, a quem se direcionava pela sua temática que abordava uma disputa acompanhada pela imprensa e sobre a qual quase todos possuíam opinião. Ainda, o filme driblava a censura, trazendo reflexões contrárias à ditadura sem ao menos mencioná-la diretamente.

Mas apesar do esforço e da tentativa de ação coordenada para a criação de um “mercado paralelo” para a distribuição de filmes no Brasil, a Dinafilme não conseguiu levar seu objetivo a cabo e se firmar como uma entidade nacional. As causas são variadas, mas André Gatti pontua a perseguição política do regime militar e a inviabilidade econômica do projeto:

No entanto a Dinafilme teve a sua trajetória bastante acidentada por causa das invasões e apreensões de filmes feitas pela ditadura militar. Além desses problemas políticos, a Dinafilme nunca se mostrou viável sob o ponto de vista econômico e logístico. Havia o chamado “mercado alternativo”, que foi superestimado pelos seus dirigentes, revelando-se uma falácia, incapaz de dar suporte financeiro para uma distribuidora do gênero, apesar dos esforços realizados nesse sentido (GATTI, 2000, p.119).

Outros problemas, menos decisivos para o fim da empreitada, mas ainda assim desgastantes, seriam de ordem interna. Junto com a complexidade de organização, vem a burocratização, e com esta, as dissidências. A verticalização da atividade de distribuição e o direcionamento da programação dos cineclubes para um projeto de

²³ A trilha composta por músicas do momento emoldura longas cenas de jogadas brilhantes de Afonsinho e outros jogadores famosos do período, como a dos Novos Baianos, que alude ao *slogan* “Brasil Ame-o ou Deixe-o”, bastante popular durante o regime militar, ao mesmo tempo em que conclama à ação: “E o menino deixa a vida pela bola, só se não for brasileiro nessa hora...”. Logo na abertura, Gilberto Gil canta ao vivo no palco da USP: “a perfeição é uma meta, defendida pelo goleiro, que joga na seleção”, criticando de forma bem humorada a propaganda do regime que vendia um país “perfeito”, seguido de uma fala de Zagallo, treinador do time do Botafogo entre 1966 e 1968 e da seleção brasileira entre 1969 e 1970, falando que “Afonsinho é um excelente jogador, e quem não gostaria de ter um excelente jogador dentro do clube, mas claro que nós temos os outros ângulos...”. A montagem de Gustavo Dahl faz esta última frase entrar por cima da imagem do rosto do jogador, de barba e cabelos compridos, estética que foi motivo de perseguição de Afonsinho e que no filme de Caldeiras é mencionada pelo próprio Afonsinho como uma aparência de “um cantor de iê iê iê, um tocador de guitarra”. Mas o que vemos na imagem do rosto do jogador é a estética marcada dos militantes de esquerda do período.

cinema nacional foram alvo de críticas principalmente dos cineclubes universitários do período. Esta verticalização está expressa no relatório da comissão “Mercado paralelo: Dinafilme”, escrito durante a XI Jornada Nacional de Cineclubes, de 1977, que logo no início constata: “A Dinafilme se configura hoje o principal instrumento de unidade e coesão do cineclubismo brasileiro” (COMISSÃO “MERCADO PARALELO - DINAFILME”, 1977). No intuito de tornar viável a criação de um mercado paralelo capitaneado pela distribuidora do CNC, o relatório da comissão estabelece algumas diretrizes para a programação cineclubista organizada no movimento, entre elas:

1. Que os cineclubes dêem prioridade aos filmes da Dinafilme em suas programações, pagando corretamente os aluguéis e devolvendo os filmes em boas condições e dentro dos prazos estabelecidos. [...]
2. Que os cineclubes influam decisivamente no faturamento da Dinafilme, nesta fase de implantação, organizando promoções especiais (mês do cinema brasileiro, semana ou quinzena da Dinafilme, mostras especiais). [...]
3. Tendo em vista o acervo de curtas existentes na Dinafilme, recomenda-se a utilização dos mesmos, não só como complemento dos longas, mas, também, através de programas a serem montados pela Dinafilme, com preço especial. [...]
4. Que as federações e os cineclubes promovam a ampliação deste mercado cultural através de listagem e de contatos com novas entidades que venham a exhibir os filmes da Dinafilme. [...]
5. Que os cineclubes devem investir esforços no sentido de captar novas cópias para o acervo da Dinafilme, promovendo uma pesquisa junto aos realizadores, produtores e depositários de filmes de produção regional (IDEM, 1977).

Este modelo prescritivo do movimento cineclubista articulado como mecanismo de distribuição fílmica gerou controvérsias dentro do movimento entre cineclubes que reivindicavam maior autonomia de organização e programação, como veremos logo a seguir. O exemplo é emblemático de uma perspectiva histórica que entende o dispositivo cineclubista como instância exibidora e que se reflete ainda hoje. Também neste caso podemos observar a interlocução da dupla caracterização do cineclubismo: no movimento de se constituir como um contradispositivo em contraposição ao mercado distribuidor, o cineclubismo passa a atuar como um dispositivo de conformidade e de regulamentação das formas de organização e da programação dos cineclubes associados.

Sobre esta dupla caracterização do dispositivo, podemos ainda pensar no movimento de profissionalização de alguns cineclubes no Brasil a partir dos anos 1980, como é o caso do *Estação Botafogo*, rede de salas de cinema conhecidas hoje

como “salas de repertório”²⁴, que nasce de um cineclube com o mesmo nome no final dos anos 1980. O Estação Botafogo, foi fundado em 1985 por Adhemar Oliveira, Nelson Krumholz, Adriana Rattes, Ilda Santiago e Marcelo França Mendes, no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro, como lembra Mendes:

Em junho de 1985 esse grupo, funcionando como se fosse uma banda de rock, fundou o Cineclube Coper Botafogo, que em novembro do mesmo ano viraria o Estação Botafogo. No começo, apenas um cinema despretensioso. Mas pouco tempo depois o Estação iria se transformar em rede de cinemas, distribuidora de filmes, editora e outras tantas coisas (MENDES, 2022, p. 13).

Esta profissionalização da atividade foi ponto de debate inflamado entre cineclubistas durante o período. Com a abertura democrática, muitos cineclubes caracterizados essencialmente por uma verve política de resistência ao regime militar, perderam sua função. Outros que já estavam se voltando para a atuação em comunidades populares, como alguns cineclubes universitários do período, se associaram a movimentos populares para continuar suas atividades fora dos grandes centros. Assim, a profissionalização foi o caminho encontrado para os cineclubes que estavam interessados na circulação de filmes fora do circuito exibidor comercial.

Com a escassez de películas em 16mm, muitos cineclubes se direcionaram para a profissionalização, optando por montar salas com equipamentos em 35mm. Esses cineclubes obtinham respaldo na bem-sucedida empreitada do Cineclube Bexiga, em São Paulo, um dos mais importantes cineclubes da época. A ideia agradou em cheio o público cinéfilo, sendo copiada posteriormente por diversos cineclubes, como o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, Oscarito e Elétrico, em São Paulo e Savassi, em Belo Horizonte (BUTRUCÉ, 2003, p. 122).

Desta forma, o cineclubismo profissionalizado passou a integrar uma rede de exibição comercial voltada a filmes de repertório, como são chamados os filmes que não integram o circuito de lançamento de *blockbusters*. Muitas salas que operam hoje com uma programação de fora de um circuito comercial, ou seja, filmes antigos, de cinematografias variadas, ou mesmo com estreias de filmes considerados de pouco alcance de massas, se autodenominam “de inspiração cineclubista”, como é o caso da sala de cinema municipal PF Gastal, em Porto Alegre, que em seu folheto de aniversário de cinco anos anunciou: “Resgatando o espírito do cineclubismo” e segue

²⁴ O conceito de sala de repertório é bastante flexível e hoje pode ser utilizado como salas de cinema que exibem filmes de fora do sistema *blockbuster* norte-americano.

no texto de apresentação citando Paulo Fontoura Gastal, um dos fundadores do Clube de Cinema de Porto Alegre, que dá nome a sala (CINCO ANOS DA SALA DE CINEMA P.F. GASTAL, 2004). Mais recentemente temos também a iniciativa paulista “Cineclube Cortina”, que alia festas, bar e a exibição de filmes antigos em um mesmo lugar²⁵. Na França, a nomenclatura “ciné-club” para chamar a atenção para uma programação diferenciada focada no que na França é chamado de “cinema de patrimônio”²⁶, é ainda mais comum, como é o caso das salas de cinema Christine cinéma-club e Écoles cinéma-club²⁷. Entre outros exemplos, a sala de cinema municipal de Córdoba, na Argentina, que também abriga biblioteca, se chama Cineclub Municipal Hugo de Carril, em referência a sua programação voltada ao cinema de repertório:

Retomando a conhecida tradição cineclubista de Córdoba e sob a liderança do poeta, jornalista e cinéfilo Daniel Salzano, em março de 2001 o Cineclub Municipal "Hugo del Carril" abriu suas portas, oferecendo à comunidade local uma proposta periférica ao circuito comercial de exibição, única no país. [...] Desde então, a programação do Cineclub Municipal tem incluído filmes de todos os cantos do planeta, voltados para todos os tipos de público e com um preço de entrada acessível, bem abaixo das grandes redes de cinema do país. O critério de trabalho e programação sempre foi inclusivo, entendendo a atividade cinematográfica como uma disciplina artística, mas também como um grande entretenimento (CINECLUB MUNICIPAL HUGO DEL CARRIL, 2024).

O projeto, que incluiu a recuperação de um edifício histórico na cidade de Córdoba, abriga um cinema, um auditório, uma sala de projeção, uma biblioteca e um bar, é administrado pela Associação de Amigos do Cineclub Municipal e tem sua arrecadação na anuidade paga pelos associados e nos ingressos vendidos.

O cineclubismo como dispositivo de exibição e distribuição fílmica foi uma demanda do movimento na disputa de um circuito de exibição marcado pela dominação do cinema comercial norte-americano, uma constante ao longo da história e que teve seus momentos de maior enfrentamento nas décadas de 1920, 1950, 1980 e segue até hoje. Mas esse vínculo estreito com o circuito exibidor e a necessidade de

²⁵ Para saber mais sobre o espaço cultural “Cineclub Cortina” em: <https://avidanocentro.com.br/cultura/cineclub-cortina-republica/>; e: <https://www.instagram.com/cineclubecortina/>.

²⁶ Falaremos mais sobre “cinema de patrimônio” no capítulo 3 desta tese.

²⁷ Para saber mais dos cinemas Christine e Écoles acessar: <https://pariscinemaclub.com/christine-cinema-club/>.

institucionalização e profissionalização que este vínculo solicita, desafia o cineclubismo em relação a sua vocação de organização autônoma.

Como vimos, as definições institucionais de “cineclubes” apontam para uma dupla finalidade do dispositivo: exibição de filmes fora do circuito comercial e formação do público²⁸. Vimos também que o “protocolo cineclubista” não é suficiente para definir no que consiste um “cineclubes” e delimitamos o envolvimento do movimento cineclubista com o circuito exibidor e distribuidor como um desvio da face autônoma do dispositivo. Agora vamos investigar como o cineclubismo se constitui como um dispositivo formativo que articula uma comunidade e uma programação de filmes, partindo de uma categorização proposta por Jean-Claude Bernardet, que separa os cineclubes entre “voltados ao cinema” e “voltados às pessoas”.

1.2 Cineclubismo entre o público e o cinema

Em texto citado anteriormente, publicado originalmente no jornal Folha de São Paulo em 1961, o cineclubista e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet parte do exemplo da cisão no Cineclubes Dom Vidal, de São Paulo, para propor a categorização de dois tipos de cineclubes: um que age sobre o público e outro que age sobre o cinema. Bernardet conta que, uma vez por semana, jovens cinéfilos se reuniam para comentar filmes em cartaz nas salas de cinema da cidade. Estas reuniões começaram a atrair um público diverso, que, com o passar do tempo, não se identificava mais com os debates trazidos pelos organizadores: “Entre os novos adeptos [público em geral] e esse grupo, conseguiu-se estabelecer, às vezes um diálogo, mas, via de regra, não havia senão monólogos paralelos” (Bernardet, 2004, p. 33). Desta forma, o cineclubes cindiu-se em dois: Dom Vidal, o grupo original que manteve seus encontros com discussões voltadas às questões cinematográficas que lhes interessavam, e o cineclubes dissidente, que se intitulou Buñelets, com debate mais didático e acessível, voltado à formação do público. Sobre o primeiro, Bernardet afirma que:

Este tipo de cineclubes não é definível. A sua estrutura depende exclusivamente das pessoas que o compõe. Trata-se de quase uma amizade realizada através do cinema. De uma amizade, portanto, de um modo comum de ver tudo e de tudo ligar ao cinema. [...] A sua atividade pode se reduzir a discussões, pode orientar-se para projeções, uma revista ou a realização de curtas-metragens. O perigo

²⁸ Para esta tese, diferenciamos as expressões “formação de público” e “formação do público”, sendo que a primeira deve ser lida como prospectar público para um cinema de circuito alternativo e a segunda como uma formação dos sujeitos espectadores que constituem o dispositivo.

que corre este grupo é o de tornar-se uma igreja, de esclerosar-se em vãs discussões, de se delimitar a uma troca de palavras ocas. Mas se escapar a este perigo, adquirirá a mais alta importância, pois é ele que renova o cinema (BERNARDET, 2004, p. 33).

Sobre o segundo tipo de cineclubismo, o texto vai discorrer sobre os desafios da programação e da animação dos debates para a formação de um público para a cultura cinematográfica. Pela descrição do autor, este segundo tipo de cineclube teria uma missão educativa, mas ele próprio sugere caminhos para escapar de um planejamento excessivo:

[...] pois nesse clima que preconizo, nenhum plano pode-se estabelecer de antemão. O método formar-se-á lentamente em contato com as pessoas que deverão ser orientadas, adaptar-se-á, moldar-se-á a idade, a condição social e cultural, a atividade profissional dessas pessoas. O orientador não será obrigatoriamente um especialista do cinema. Terá sobretudo intuição, sensibilidade, paciência, saberá interpretar as reações do seu público. Em suma, o essencial é que não se considere nunca a serviço do cinema, mas ao contrário, a serviço das pessoas que resolveu orientar (IDEM, 2004, p. 34).

É curioso neste exemplo que justamente o cineclube que se separa, que opta por uma autonomia de organização, é o cineclube que vai seguir os preceitos do dispositivo mais vertical. Bernardet fala quase sempre em alguém que propõe algo para outras pessoas: “Que [*o dirigente*] não substitua os gostos cinematográficos do seu público pelos seus próprios: mas parta do ponto em que se encontra esse público, do que ele ama” (IDEM, 2004, p. 34). Aqui, a figura do dirigente ou “animador”²⁹ também é ligada à programação: escolher algo para alguém assistir. Já no caso do primeiro tipo, que o autor trata como “quase uma amizade”, fica implícita uma organização mais horizontal tanto em relação à programação quanto em relação à condução dos debates.

É importante observar que em 1961, enquanto o movimento cineclubista se inclinava para uniformização de suas designações, Jean-Claude Bernardet faz o movimento contrário, talvez uma das primeiras tentativas de “categorização” de tipos de cineclubes. Tal categorização está primeiramente relacionada, como o próprio autor diz, ao objetivo de cada cineclube: enquanto o cineclube Dom Vidal estaria interessado no desenvolvimento do cinema, o Buñelets estaria interessado na formação dos seus

²⁹ “Animador” é uma nomenclatura comumente utilizada para designar a pessoa que apresenta e conduz os debates de um cineclube. Ele pode ou não ser o programador da sessão e participar das outras etapas de organização das atividades, de qualquer forma é a pessoa que porta o discurso do cineclube diante dos espectadores em determinada sessão. Outras nomenclaturas utilizadas para esta função são “mediador” ou “facilitador”.

integrantes. Mas podemos apontar aqui uma contradição entre objetivos e efeitos: não estariam também os jovens cinéfilos do primeiro grupo investindo em uma formação entre seus pares, e o público dissidente do segundo grupo, em atuar junto ao cinema e suas instituições por meio da programação de filmes, para uma formação de um público?

No decorrer do texto Bernardet aborda quais estratégias de programação e condução de debates seriam mais apropriadas para um cineclube que pretende uma formação de público. O que seus dirigentes deveriam levar em consideração na escolha dos filmes a serem exibidos e debatidos, e, em última instância, sua finalidade:

Pois importa, antes de mais nada, dar as pessoas a possibilidade de serem felizes, de formar um gosto pessoal, a possibilidade de não aceitar tudo, mas de escolher entre duas coisas, e neste momento, com o risco de chegar os fanáticos cinematográficos (que diga-se de passagem constituem uma raça de minha predileção), não considero o cinema senão como um meio (BERNARDET, 2004, p. 35).

Pela análise que o autor segue, podemos pensar que no segundo cineclube, criado a partir da cisão, o público dissidente, tornou-se dirigente. A eles, que visam uma formação de público, começa a caber pensar nas questões de programação e debate. A eles começa a caber “escolher entre duas coisas”, dar a ver, pensar em por que ver e como ver.

A partir deste exemplo, se apresenta outra tipologia possível, não nomeada pelo autor: as diferentes formas de uma comunidade se articular em relação a uma programação de filmes. Por esta perspectiva, a questão do dispositivo cineclubista giraria então em torno desta articulação. Como esta relação se dá? Que tipo de autonomia a comunidade que se organiza em torno da exibição cinematográfica possui em relação aos filmes que assiste, as suas escolhas, a condução do seu debate. Que filmes são escolhidos para serem assistidos, por quem e sob quais critérios, e que discursos serão enunciados por meio daquela programação e dos debates entre os seus integrantes? Estas perguntas podem ser respondidas pelos integrantes de um cineclube de formas mais ou menos coletivas, conforme a metodologia de organização cineclubista empregada.

Não podemos esquecer que o cineclubismo é uma prática continuada, ou seja, uma única exibição de um filme, mesmo apresentada e debatida, não vai constituir um cineclube, a menos que ela se repita. Esta continuidade da atividade é que vai, com o

tempo, tornar o público, uma comunidade e o filme, uma programação. É o acúmulo das experiências conjuntas entre os mesmos espectadores de uma sessão e a narrativa que um conjunto de filmes cria que difere o cineclubismo de outras práticas de exibição similares.

Agora vamos ver como estes dois eixos do dispositivo cineclubista, filmes e pessoas — ou cinema e público, para alguns textos — ou ainda, comunidade e programação para esta pesquisa, disputam protagonismo nas teorias sobre a origem da atividade. Para tanto, apresentamos uma leitura política contemporânea sobre os fundamentos do cineclubismo que estabelece os interesses do público como característica ontológica do dispositivo e que vai buscar no seu nascimento uma origem popular, comunitária e autônoma.

1.2.1 Disputa ontológica

A fim de contrapor o imaginário comum do cineclubismo como uma atividade das elites intelectuais a sua vocação popular e comunitária, o pesquisador brasileiro Felipe Macedo busca no nascimento da atividade uma conceituação com base nos tipos de agrupamentos que teriam fundado o cineclubismo.

O tipo de organização cineclubista que domina o imaginário social tem origem no *Cineclubes da França*, fundado em 1920 por Louis Delluc. O *Le journal du cineclub*, primeira publicação da entidade, se dirige aos frequentadores do cinema e agrupa uma elite de escritores, se endereçando a leitores especializados. Como veremos adiante, é no Cineclubes da França que se instaura o “protocolo cineclubista”, característica comumente associada à definição de cineclubes: apresentação da sessão, exibição do filme e debate posterior.

No entanto existem registros ainda anteriores de organizações coletivas em torno da exibição de filmes e de imagens em movimento fora do circuito comercial que já carregavam o gene cineclubista (podemos aqui falar de proto-cineclubes) antes mesmo da sua designação. Mas a mais proeminente organização coletiva em torno do cinema que instiga os pesquisadores a estabelecer um cineclubismo anterior aos anos 1920 é o *Cinema do Povo*, cooperativa anarquista fundada em 1913, que teve a sua vida encurtada pelo início da Primeira Guerra Mundial. Em sua ata de fundação, a cooperativa define seu objeto como:

Art. 4 – Ela tem como objeto:

1º A produção, a reprodução, a venda, a locação de filmes cinematográficos assim como de todos os aparelhos acessórios;
2º A propaganda e a educação por meio de representações artísticas e teatrais, conferências, etc (Ata de fundação da Sociedade “Cinema do Povo”, 28 de outubro de 1913, fac-símile em MANNONI, 1993).³⁰

Tendo em suas finalidades também a produção de filmes, o Cinema do Povo lançou seu primeiro título em 1914, “*Les Misères de l’Aiguille*”, com a exibição antecedida por filmes cômicos e instrutivos (de autoria desconhecida), números musicais e esquetes teatrais. O jornal *Le Libertaire*, nº 18, do dia 28 de fevereiro 1914, descreve desta forma o drama social realizado pelo Cinema do Povo:

Enalteceu a solidariedade dos trabalhadores, denunciou a exploração do drama conclamando os trabalhadores a se agruparem mais fortemente em suas organizações de defesa e de ataque contra o capitalismo. Na tela, apareceu o belo lema da *Internacional*: trabalhadores de todos os países, uni-vos! (LE LIBERTAIRE *apud* MANNONI, 1993³¹).

A amplitude das atividades do Cinema do Povo ilustra as iniciativas do período que, em seus modos de apropriação do cinema, não distinguiam de forma categórica a exibição, a produção artística, a educação e a reflexão sobre a vida e a sociedade. A interpretação destes registros mobiliza alguns pesquisadores contemporâneos a estabelecer uma origem popular do cineclubismo em contraste à historiografia convencional que aponta a sua origem em uma elite burguesa e intelectual. Estas iniciativas populares, muitas vezes anônimas, caracterizam a atividade não apenas como uma organização coletiva em torno do cinema, mas uma tomada de agência do público em relação à cultura cinematográfica, da produção à exibição, do entretenimento à reflexão, da arte à vida.

Desta forma, Macedo defende como definição do cineclubismo a apropriação do cinema em todas as suas esferas por uma comunidade³², sendo seu objetivo último a

³⁰ Tradução nossa de: “Art. 4 – Elle a pour objet: 1º La production, la reproduction, la vente, la location des films cinematographiques ainsi que de tout lès appareils accessoires; 2º La propagande e l’education par représentations artistiques et theatrales, conférence, etc.”

³¹ Tradução nossa de: “Magnifié la solidariedad ouvrière, dénonce l’exploitation du drame convie lès travailleurs à se grouper plus fortment dans lès organisations de défense et d’attaque contre le capitalisme. Sur l’ecran apparaît la belle devise de *L’Internationale*: travailleurs de tout pays, unissez-vous!”

³² O próprio autor define o que entende por comunidade: “Uma comunidade é um grupo de pessoas que compartilham o mesmo espaço ou interesses comuns: pode ser um bairro, uma cidade, uma empresa, uma escola ou interesses estéticos, políticos ou culturais, etc” (MACEDO, 2017, p. 6). Tradução nossa de: “Il

produção cinematográfica, forma superior de apropriação (MACEDO, 2017). Mas, ainda que possamos apontar em muitos momentos da história do cineclubismo uma relação estreita da atividade com a realização de filmes, não podemos negar as inúmeras iniciativas que estabeleceram o cineclubismo como um dispositivo de exibição cinematográfica, em primeiro lugar, tendo a realização como um desdobramento opcional, secundário ou inexistente. Atualmente, encontramos cineclubes que visam à realização cinematográfica, sobretudo em duas situações: projetos de cinema e educação, que se utilizam da exibição de filmes para motivar a produção, e “coletivos de cinema”³³ voltados para a realização cinematográfica.

Da mesma forma, entender o cineclubismo como uma apropriação do cinema em todas as suas esferas por uma comunidade exclui cineclubes institucionais promovidos por cinematecas, salas de cinema, universidades e outras deste mesmo escopo. O que vamos reter para esta tese da conceituação de Macedo é a proposição de uma alternativa popular e comunitária à origem da prática cineclubista a fim de tencionar o pensamento corrente do cineclubismo como uma prática das elites intelectuais. Também nos interessa nesta conceituação do dispositivo cineclubista a ideia de autonomia das comunidades em torno de uma programação de filmes, seja ela em relação à programação, suas finalidades e efeitos.

Seguindo nos debates históricos em relação à articulação entre comunidade e programação no dispositivo cineclubista, vamos voltar ao caso da iniciativa Dinafilme, distribuidora do Centro Nacional de Cineclubes, que tentou firmar o cineclubismo como um circuito alternativo nos anos 1970, para investigar algumas disputas que ocorreram dentro do movimento cineclubista. Veremos de quais formas a reivindicação de autonomia de organização e de programação dos cineclubes mobilizaram os debates no período, colocando em evidência a característica que estamos propondo como ontológica da atividade: a articulação entre os eixos comunidade e programação.

faut rappeler qu'une communauté est une collectivité qui partage un même espace ou des intérêts communs: cela peut être un quartier, une ville, une entreprise, une école, ou des intérêts esthétiques, politiques, culturels, etc.”

³³ Diferenciamos aqui “coletivos de cinema” da comunidade formada pelo cineclubismo pelo objetivo final dos agrupamentos. Enquanto o que conhecemos hoje como “coletivo de cinema” se refere a um grupo de pessoas que se reúne para a realização cinematográfica, a comunidade cineclubista é um agrupamento inacabado, em constante alteração, que se produz diante de uma regularidade de exibições filmicas. A partir de muitos cineclubes originaram-se e originam-se “coletivos de cinema”: destaca-se como exemplo de grupo da comunidade cineclubista que se volta à realização cinematográfica, o Cine Guandu, coletivo de realização que se originou de integrantes e ex-integrantes do cineclubes Mate com Angu.

1.2.2 Os anos 1950 e movimento cineclubista

Podemos estabelecer ao menos cinco momentos da história do cineclubismo brasileiro: o primeiro, da fundação dos primeiros cineclubes na década de 1920, com o Chaplin Club, em São Paulo, consistiu em um período de defesa do cinema, uma linguagem ainda em construção, como uma forma de arte em oposição a sua exploração enquanto espetáculo. O segundo, o cineclubismo do pós-guerra, que no Brasil coincide com o fim do período do Estado Novo, de Getúlio Vargas, que perseguiu referências cineclubistas, como Paulo Emílio Sales Gomes³⁴. Este período, como já vimos, compreende aproximadamente as décadas de 1940 e 1950, e é conhecido pela articulação dos cineclubes em um movimento organizado e praticamente hegemônico, além de ser marcado pela expansão da atividade no interior do país. O terceiro momento foi caracterizado pelas discussões internas do movimento cineclubista dos anos 1960 e 1970, motivadas principalmente pelos cineclubes universitários, comunitários e de célula política, sobretudo em relação à popularização da atividade, à difusão do cinema brasileiro, e o combate à Ditadura Civil-Militar. Estas discussões encontraram ambiente

³⁴ Paulo Emilio Sales Gomes (1916-1977) é figura fundamental para o desenvolvimento da cultura cinematográfica brasileira e sua biografia se confunde com a história do cinema nacional. Filiado ao Partido Comunista, em 1935, Paulo Emílio foi preso pelo governo Vargas, pela sua atuação no movimento estudantil da cidade de São Paulo. Em 1937, fugiu da prisão com mais 16 presos políticos e se auto-exilou em Paris, onde conheceu Plínio Sussekind, que havia fundado, em 1928, no Rio de Janeiro, o Chaplin Club. Lá aprofundou seus estudos em cinema e, de volta ao Brasil, em 1941, juntamente com Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Decio de Almeida Prado, criou a Revista Clima, onde publicou seus primeiros textos sobre cinema. No mesmo ano, com alguns de seus colegas da revista, fundou o primeiro Clube de Cinema de São Paulo, que logo foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas. Nos anos que se seguiram, Paulo Emílio participou da agremiação política Grupo Radical de Ação Popular, que teria papel na fundação do partido de oposição ao governo União Democrática Nacional, em 1945. No ano seguinte, partiu novamente a Paris para estudar com uma bolsa do governo francês, onde ficou até 1954. Durante seu segundo período na França, se aproximou de Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa e de André Bazin, cineclubista, crítico e teórico de cinema. Em 1946, é fundado o segundo Clube de Cinema de São Paulo, por uma nova geração de cinéfilos, e, em 1948, Paulo Emílio filia a iniciativa à Federação Internacional de Clubes de Cinema – FICC, e, em 1951, à Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF, da qual tornou-se vice-presidente. Em função da experiência acumulada, assim que retorna ao Brasil, em 1954, Paulo Emílio assumiu como conservador-chefe da nova Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a qual o Clube de Cinema já estava associado. Neste cargo, ele inicia o núcleo do acervo que constituiria a Cinemateca Brasileira, fundada em 1956. Em 1964, ano do Golpe Militar no Brasil, Paulo Emílio se muda para Brasília, recém-criada capital do país, onde cria juntamente com Nelson Pereira dos Santos e Jean-Claude Bernardet, este último ex-aluno do Curso para Dirigentes Cineclubistas da Cinemateca Brasileira, o Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Brasília - UNB, primeiro do país, que acabou sendo dissolvido no ano seguinte pela Ditadura Militar. Ainda assim, em 1965, ele e outros intelectuais ligados ao cinema brasileiro, criam a 1ª Semana do Cinema Brasileiro, que dois anos depois seria renomeada para Festival de Brasília, o mais antigo do país. Em 1966, de volta à São Paulo, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet e Rudá de Andrade criam o curso de cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, onde ele seria docente de História Geral do Cinema e História do Cinema Brasileiro até o fim de sua vida, em 1977.

propício no evento anual das Jornadas de Cineclubes,³⁵ que promoveram importantes debates sobre as práticas e os objetivos da atividade, que estava vivendo um novo processo de expansão, desta vez voltado a comunidades populares, como veremos a seguir. Os anos 1980, principalmente a partir da abertura política no país, foram marcados pela desarticulação do movimento e pela profissionalização de alguns cineclubes nas áreas de formação, exibição e distribuição fílmica. O quinto momento, a partir dos anos 2000, é caracterizado pela virada tecnológica das mídias digitais e pela democratização de acesso aos equipamentos de exibição e das cópias. Neste período, o movimento cineclubista tenta recuperar a sua relevância em relação aos cineclubes em atividade, mas sem muito sucesso devido à fragmentação das práticas e da volatilidade e informalidade das organizações.

Por ora vamos investigar um importante período em que as definições de cineclubismo foram alvo de disputa e de tensão entre seus atores no Brasil: o período entre os anos 1960 e 1970, que nos ajudarão a pensar as diferentes formas de disputar os enunciados sobre cinema, as finalidades dos cineclubes e caracterização do dispositivo como articulador de uma comunidade e uma programação de filmes. Para entendermos as disputas que foram travadas no interior do movimento cineclubista em relação às suas definições e finalidades nas décadas de 1960 e 1970, vamos recuar para a década anterior e observar como o cineclubismo no Brasil era pensado por seus atores neste período.

Como vimos, a segunda fase do cineclubismo no Brasil é marcada pela organização dos cineclubes em um movimento organizado. Nos anos 1950, um momento de forte ideologia de desenvolvimento social, os cineclubistas mais engajados politicamente identificaram no cineclubismo um dispositivo educativo de grande alcance. Este dispositivo visaria à formação de repertório para espectadores no Brasil por meio da produção de conhecimento sobre a linguagem cinematográfica e das questões estéticas que o cinema aportava, à discussão sobre os mecanismos de distribuição dos filmes em face de uma dominação hegemônica do cinema comercial

³⁵ A primeira Jornada de Cineclubes aconteceu em 1959, organizada pelo Centro dos Cineclubes de São Paulo. Durante a terceira Jornada, que aconteceu em 1962, em Porto Alegre, foi fundado o Conselho Nacional de Cineclubes, que realizou todas as jornadas subsequentes. As jornadas foram encontros anuais de cineclubes brasileiros associados ao Conselho Nacional e tiveram as suas atividades interrompidas após o AI-5, em 1968, sendo retomadas apenas em 1974, na histórica Jornada de Curitiba, quando foi redigida a “Carta de Curitiba”, que se posiciona contra a censura e pelas liberdades democráticas (SANTOS. Histórico das Jornadas. Revista Cineclube Brasil, n°1, novembro de 2003).

norte-americano, e a formação sócio-política do cidadão, como veremos no próximo capítulo.

O cineclubismo brasileiro deste período se caracterizava pelo empreendimento de iniciativas individuais e de uma forte influência da cultura europeia, o que dificultava a disseminação do modelo cineclubista em vigência no país naquele momento. Em carta endereçada ao jornal Folha da Noite, nos anos 1950, Saulo Guimarães dispara:

Dentro de uma reformulação mais ampla, tal quadro só poderia ser ultrapassado se os cineclubes brasileiros, quando muito, agissem dentro de uma práxis autêntica de nosso contexto global, escoimados numa tripla determinação: a) uma fundamentação culturalmente válida com os dados emergentes da cultura brasileira, a saber, tomar consciência do caráter de subproduto, da forma reflexiva, da nossa cultura ainda hoje presa a padrões inautênticos, esnobes; b) um papel político-social, isto é, o ultrapassamento do academicismo mimético que orienta os “grupinhos” intelectuais, atados, atrelados, a uma estrutura caótica e socialmente divorciada do quadro geral do cinema brasileiro; c) uma criação de uma consciência comunicativa com o universal, na medida em que haja uma “revolução”, vale dizer, um cineclubismo que não mais se possa vincular às antigas categorias (intelectual, dialética e educativa) (GUIMARÃES, 1963).

Mas este debate já estava sendo feito tanto nas instituições, como no interior da própria Cinemateca Brasileira — embora um pouco menos inflamado —, como podemos ver na fala redigida de Rudá de Andrade³⁶, na mesa redonda internacional sobre o cinema na América Latina, durante o congresso das Nações Unidas pela Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, em 1961:

O trabalho e a iniciativa de indivíduos ou pequenos grupos, que sempre são encontrados no movimento cultural cinematográfico, por não serem protegidos nem apoiados, não podem alcançar características sociais. Por outro lado, essa tendência diversifica as experiências, dá a elas uma personalidade, e torna mais fácil encontrar a direção certa para o meio³⁷ (ANDRADE, 1961, p. 3).

E ainda:

³⁶ Rudá Poronominare Galvão de Andrade (1930-2009) foi filho de Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). Andrade foi conservador da Cinemateca Brasileira, instituição que fundou juntamente com Paulo Emílio Sales Gomes. Em 1960, foi responsável pela criação do Departamento de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). Foi comunista militante e viveu em clandestinidade por um período durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil.

³⁷ Tradução nossa de: “Le travail et l’initiative d’individus ou de groupes restreints, que l’on retrouve toujours dans le mouvement culturel cinématographique, parce qu’ils ne sont ni protégés, ni soutenus, ne peuvent atteindre des caractéristiques sociales. Par ailleurs, cette tendance diversifie les expériences, leur donne une personnalité et facilite les recherches pour trouver une direction adéquate aux milieux.”

A influência da cultura europeia determinou a estrutura dos cineclubes, que seguiram o exemplo do velho continente, até os detalhes da programação, cursos e exposições, métodos de apresentação, orientação intelectual e até mesmo a vida prática dos organizadores. Essa imitação ocorre sem que os responsáveis percebam a diferença cultural que separa os dois continentes. Quase nunca há uma tentativa consciente de adaptar a experiência europeia aos problemas locais³⁸ (IDEM, p. 3).

No mesmo documento, Andrade também aponta a importância do dispositivo para o desenvolvimento social de pequenas cidades que não possuíam aparelhos culturais, atividades artísticas ou tradição intelectual, e cita dois exemplos de cineclubes fundados no interior de São Paulo, nas cidades de Rio Preto e Avaré. Este movimento de interiorização do cineclubismo, com a finalidade de formar espectadores para o cinema e promover o desenvolvimento cultural destas regiões, foi impulsionado pelo Curso de Formação para Dirigentes Cineclubistas, criado em 1958 pela recém fundada Cinemateca Brasileira, sob o comando de Paulo Emílio Sales Gomes. O curso tinha por objetivo formar dirigentes para a implementação de cineclubes em cidades do interior do país.

Esta reflexão, vinda de um dos mais importantes articuladores do movimento cineclubista brasileiro, apresenta as questões que começam a ser levantadas após o início da organização de cineclubes em torno de um movimento, e que vão se pronunciar de forma mais enfática após as primeiras Jornadas Nacionais de Cineclubes: a importância da organização coletiva para a expansão do movimento, adequação da atividade para as características socioeconômicas e culturais brasileiras e a crença no dispositivo cineclubista como um vetor de desenvolvimento cultural e social do país. Esta última, sobretudo, permanecerá como uma importante questão do movimento cineclubista ao longo de sua história. Para Costa Júnior, este é um momento chave para a virada da fase de engajamento estético dos cineclubes no Brasil para a sua fase de resistência política enquanto movimento articulado (COSTA JÚNIOR, 2015).

³⁸ Tradução nossa de: “L’influence de la culture européenne détermine la structure des ciné-clubs, qui suivent l’exemple du vieux continent. jusque dans le details de la programmation, des cours et projections, dans les méthodes de présentation, dans l’orientation intellectuelle ou même dans la vie pratique des organismes. Cette imitation se produit sans que les responsables voient la différence culturelle qui sépare les deux continents. On ne rencontre pour ainsi dire jamais la recherche consciente d’une adaptation des expériences européennes aux problèmes locaux.”

1.2.3 Movimento cineclubista e autonomia de organização

Vimos até agora que, diferentemente do cineclubismo da segunda década do século, que estava interessado na formação intelectual de seus quadros e na valorização do cinema enquanto manifestação artística, os cineclubes organizados nos anos 1950 apostavam no cineclubismo como um dispositivo de formação de público e desenvolvimento cultural e social, buscando cada vez mais se aproximar das cidades interioranas. Já nos 1960, o movimento buscou se aproximar cada vez mais das classes populares, das periferias, dos sindicatos e das organizações sociais, objetivando a politização dos espectadores por meio do desenvolvimento de pensamento crítico a respeito do cinema e da realidade nacional.

Assim, podemos dizer que após o início das Jornadas Nacionais de Cineclubes, a formação do espectador do dispositivo cineclubista extrapolou a cinefilia, o conhecimento e o amor pelo cinema que vigorou em seus primeiros anos, e passou a considerar fatores sócio-políticos para a sua atuação em comunidade. Neste sentido, a ideia se aproxima das experiências de Bazin, como a relatada no início do capítulo, em que o cinema deve ser levado aos mais diversos contextos sociais para o desenvolvimento cultural destas comunidades e o engajamento político popular.

Figura 4 - Cartaz emblemático da X Jornada Nacional Cineclubista de 1976, em Juiz de Fora/MG



Fonte - Site “Minas é Cinema”³⁹

Como vimos, após a criação do Conselho Nacional de Cineclubes - CNC, durante a III Jornada Nacional de Cineclubes em Porto Alegre, o movimento se voltou cada vez mais para o cinema brasileiro em detrimento da exibição dos clássicos europeus. Em 1974, após um hiato de cinco anos imposto pelo recrudescimento do regime militar pós Ato Institucional nº 5⁴⁰, foi lançada a Carta de Curitiba, durante a VIII Jornada, que determinou já em seu primeiro artigo:

O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação de formação de público. Atuando com preocupação cultural, o cineclubista supera os limites comerciais do exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo esse fato básico, a VIII Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo

³⁹ Disponível em: <https://minasecinema.com.br/cidades/juiz-de-fora/imagens-de-juiz-de-fora/>, Acesso em 25 de março de 2024.

⁴⁰ O Ato Institucional nº 5, conhecido como AI-5, foi um decreto emitido pela ditadura militar brasileira durante o governo de Arthur da Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968. O AI-5 contava com 12 artigos, entre eles o que proibia a garantia de habeas corpus em casos de crimes políticos, e foi um marco que inaugurou o período mais sombrio da ditadura militar no Brasil.

brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema (CARTA DE CURITIBA, 1974).⁴¹

Além de apontar a diretriz de programação do movimento cineclubista, este primeiro artigo é enfático em situar o cineclubismo no “plano geral do cinema nacional”, se afirmando como instância de formação de público e de distribuição cinematográfica. Esta virada acontece sobretudo pela conjuntura estético-política do período. Após décadas de militância pelo reconhecimento do cinema enquanto arte, “o próximo passo a ser dado pelos cineclubistas era o de não apenas fazer a análise fílmica, mas incluir a leitura e a análise da sociedade” (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 106). Desta forma, a escolha em privilegiar a exibição de certos filmes nacionais era a de contrapor às imagens de um Brasil pacificado, ordenado e unificado apresentado pela televisão — tanto pelas telenovelas quanto pelos telejornais — as imagens de um Brasil “real”, com a “cara do povo”, que apresentasse as necessidades da população e que estivesse à altura das discussões políticas travadas naquele momento.

Dizer que a programação cineclubista apenas adquire perfil político após a guinada em direção ao cinema brasileiro dos anos 1970 é reduzir a atuação de cineclubes ideologicamente engajados de períodos anteriores. Como exemplo, trazemos o Clube de Cinema de São Paulo, de 1941, em que seus fundadores eram filiados ao Partido Comunista, e que não pode ser separado deste contexto. Outro exemplo de cineclubes que, embora não fosse voltado ao cinema nacional, preservava a sua orientação política através de sua programação, é o cineclubes Tirol, criado na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. O cineclubes Tirol, fundado em 1961, vivenciou todas as fases do movimento cineclubista brasileiro. Desde sua fundação até o início dos anos 1970, teve a sua programação voltada ao que eles chamavam de “cinema de arte”. Embora se registre que os debates fossem voltados a questões estéticas, ainda sob a perspectiva de um cineclubismo intelectual, o cineclubes realiza em 1968, o festival “Cinema de Arte”, exibindo lançamentos destacados do cinema mundial, entre outros: *De punhos cerrados (I Pugnì in Tasca)*, de Marco Bellocchio, *O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo Matteo)*, de Pier Paolo Pasolini e *O Homem do Prego (The Pawnbroker)*, de Sidney Lumet. Pelos

⁴¹ Carta de Curitiba - documento final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, Teatro do Paiol, Curitiba 1974, <http://cineclubes.utopia.com.br/documentos/carta.html>. Acesso em: 01 jun. 2023.

filmes programados pelos dirigentes do cineclubes, ligados ao PCB, podemos inferir a verve política dos debates suscitados.

Todavia, é nos anos 1970, a partir da fundação do Conselho Nacional de Cineclubes e das jornadas, que o movimento cineclubista fez da exibição do cinema nacional uma orientação político-programática⁴². Desta forma, apesar da mudança gradual em relação às comunidades que o cineclubismo mobilizava e a sua intenção emancipadora, como vimos, o dispositivo proposto pelo movimento organizado era cada vez mais inflexível em suas formas de organização e de enunciação de discurso.

Desta forma, o cineclubismo articulado enquanto movimento tornava-se cada vez mais hegemônico em suas diretrizes, ao passo que mobilizava comunidades cada vez mais heterogêneas. Como consequência, o movimento cineclubista das jornadas dos anos 1970 precisou lidar com os embates a respeito das diferentes aspirações dos associados. Já vimos que foi neste período que começaram a surgir debates sobre a autonomia dos cineclubes em relação à proposição dos seus objetivos e da sua programação. Se as comunidades do primeiro período do cineclubismo no Brasil, ao menos as documentadas e conhecidas, apresentavam certa homogeneidade na sua constituição, em sua maioria homens com formação intelectual, a heterogeneidade das comunidades que começaram a se formar em torno dos cineclubes da época se refletiram nas disputas do movimento.

Jovens cineclubistas organizados na Federação Paulista de Cineclubes, por exemplo, criticavam principalmente o objetivo messiânico de parte dos cineclubes representados no movimento de “levar cultura para o povo” e a relação clientelista que se estabeleceu entre cineclubes e Dinafilme logo após a sua criação, em 1976. Destacamos dois cineclubes mais atuantes nas disputas político-ideológicas do movimento, ambos da USP: o Cineclubes Luz Vermelha, da Escola de Comunicação e Artes - ECA, e o Cineclubes da FAU, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

O certo é que a proposta de ser circuito paralelo meramente não atrai ninguém; o cineclubista (os diversos tipos de cineclubistas) quer é

⁴² Esta orientação político-pragmática de investimento no cinema nacional pode ser vista em diversos setores do audiovisual, que neste período se organizaram para o desenvolvimento da atividade no país. Em 1973, por exemplo, durante a Jornada de Cinema de Salvador, foi fundada a ABD – Associação Brasileira de Documentaristas, que tinha como objetivo a defesa e orientação dos interesses dos profissionais do filme de curta-metragem, bem como da respectiva representação da classe perante os poderes Federais, Estaduais e Municipais. Também era objetivo da entidade o planejamento, programação e realização de mostras, exposições e festivais que divulgassem e incentivassem trabalhos de curta-metragem brasileiro, a criação de cursos e palestras destinadas ao aperfeiçoamento de novas técnicas de realização cinematográfica e demais atividades correlatas.

discutir, estabelecer uma relação mais profunda entre cinema e público, quer aprender cinema, participar da produção cultural de sua sociedade, criticar, conhecer os problemas que vivem e, ao estruturar uma organização que lhe favoreçam isso tudo, compreende que uma coisa não é etapa para a outra mas há um inter relacionamento simultâneo e é justamente disto que depende a evolução do conjunto (CINECLUBE FAU, 1977).

Na mesma publicação, os jovens do Cineclube Fau se questionam sobre a definição de cineclubismo. Indo além do que eles chamam de “denominador comum” da atividade “[...] pessoas que se organizam para passar filmes fora do sistema comercial”:

Entretanto, não se resume a isto o cineclubismo. Ele consistirá numa série de intenções e práticas que em muito extrapolam tais funções. [...] Aquela característica comum entre cineclubes, é uma redução não pode ser confundida com a essência do cineclubismo. Esta variará de acordo com o tipo proposto de cineclubismo, dentro de diferentes trabalhos concretos que existem (IDEM, 1977).

Este manifesto entusiasmado, mobilizado por certo diretivismo do movimento cineclubista bem-intencionado em relação aos seus propósitos, revela a reivindicação de uma autonomia não apenas de programação, mas de organização e de finalidade do dispositivo cineclubista dentro do movimento, que pleiteia o reconhecimento das diversas possibilidades de articulação entre suas comunidades e programações.

Todas as definições e disputas da segunda parte deste capítulo apontam para o cineclubismo como um dispositivo que articula uma comunidade e uma programação de filmes das mais variadas formas e com diversas finalidades e modos organizacionais. Vamos pensar melhor nesses diferentes modos de articulação no terceiro capítulo desta tese. Para encerrar este capítulo, vamos voltar à definição de dispositivo para estabelecer o cineclubismo como um dispositivo de articulação entre as suas categorias constitutivas: comunidade e programação.

1.3 Cineclubismo: dispositivo de mediação ou de articulação?

Em sua análise sobre a historicidade do conceito de dispositivo, Agamben propõe situá-lo em um novo contexto. Dividindo o que existe entre “seres vivos (ou substâncias)” e dispositivos de captura, ou seja, “a oikonomia dos dispositivos que procuram governá-las e guiá-las para o bem” (AGAMBEN, 2009, p. 40), o autor localiza entre estes o “sujeito”:

Recapitulando, temos assim duas grandes classes: os seres vivos, (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiros, os sujeitos. Chamo de sujeito o que resulta da relação, e por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos (AGAMBEN, 2009, p. 41).

Para Perrine Boutin, o dispositivo é sinônimo e ao mesmo tempo opera em dialética com o conceito de mediação. Como sinônimo de mediação, o dispositivo é o que se situaria “entre” duas instâncias, como estamos vendo nesta tese, uma comunidade e uma programação de filmes, indo ao encontro da definição de Agamben, na qual o dispositivo é visto como um programa, ou seja, um metadiscorso sobre a prática, que tenta implementar objetivos claros, estratégias de ação. Mas para Boutin, o dispositivo é também um conjunto de mediações variadas, definidas pelos gestos, palavras, posturas e objetos pelos quais as situações adquirem sentido. Assim, para analisar a “mediação” em um dispositivo, deve-se analisar “as mediações” que a materializam. No caso do cineclubismo, como vimos nos exemplos ao longo deste capítulo, estas mediações que materializam uma situação dependem das formas de organização dos diferentes cineclubes, de seu alinhamento institucional, das relações que se estabelecem entre seus integrantes, dos seus objetivos e de seus discursos enunciados, visíveis ou não.

Estas mediações são a condição de existência do dispositivo e, ao mesmo tempo, de sua alteração (BOUTIN, 2010). Desta forma, entendemos que o dispositivo cineclubista não possui uma forma acabada ou pré-definida, embora alguns momentos históricos possam tê-lo direcionado para este sentido, mas é uma atividade processual, no tempo e pelo coletivo, característica que vem ao encontro do conceito de invenção de Virgínia Kastrup (2007), que trabalharemos mais a fundo a seguir.

No cineclubismo, que é ao mesmo tempo um programa, com objetivos e estratégias, e um conjunto de mediações instáveis que o materializam, poderíamos tomar os conceitos de dispositivo e mediação como sinônimos: o dispositivo cineclubista não media uma comunidade e uma programação de filmes, mas é ele mesmo a mediação. Porém, para diferenciar as mediações que ocorrem dentro do dispositivo e pelo uso comum do significado da palavra “mediação” como algo que se coloca “entre” duas instâncias, optamos por utilizar o termo “articulação” para definir as múltiplas relações que podem se estabelecer entre uma comunidade e uma programação de filmes, que constitui o dispositivo. Desta forma, o cineclubismo não está “entre”

estas duas instâncias separadas, mas é ele mesmo as diferentes formas como comunidades e programações de filmes articulam-se entre si, a partir de seus elementos mediadores.

Como vimos, o cineclubismo como prática não estabeleceu ao longo da história apenas uma finalidade ou um conjunto de procedimentos que tenham definido o dispositivo. Ao contrário, o dispositivo cineclubista pode ser caracterizado pelas várias formas pelas quais uma comunidade, mais ou menos definida, e uma programação de filmes se articulam entre si. Sendo o dispositivo cineclubista nunca estabilizado e dependente das mediações instáveis entre seus membros, os filmes e os mais variados contextos políticos, culturais e sociais, podemos dizer que ele não promove uma articulação entre os seus elementos, mas é ele mesmo esta articulação.

Como caso de análise das mediações que integram o dispositivo cineclubista, vejamos o exemplo de uma sessão seguida de debate do cineclubes Jean Vigo, da cidade de Montpellier, na França. Neste breve estudo, vamos observar como o cineclubismo se estabelece como uma relação entre pessoas e filmes de forma continuada, pondo em disputa posições de autoridade, discursos e modos de ver, por meio da articulação entre comunidade e programação.

O Cineclubes Jean Vigo é um dos cineclubes em atividade mais antigos do mundo. Fundado em 1946, no pós-guerra, ele mantém as estruturas de um cineclubes exemplar do período: diretoria instituída, ficha de adesão, associação ao movimento cineclubista, no caso à Federação dos Cineclubes do Mediterrâneo, programa anual de filmes, boletim informativo contendo ficha técnica, sinopse e comentário crítico de cada obra, sessões semanais exibidas em sala de cinema apresentadas por um integrante da diretoria e debates mediados por um membro do cineclubes. Todos esses elementos do dispositivo que mediam a relação dos integrantes da comunidade entre eles e com a programação de filmes legitimam certa enunciação de discurso.

Em um dos encontros que foram presenciados no início da temporada 2022/2023, um momento do debate trouxe uma disputa interessante para analisarmos. O filme que estava sendo debatido logo após a exibição era *O Fabuloso Mundo de Billy Liar* (*Billy Liar*, 1963), de John Schlesinger. A programação em que estava inserido chamava-se “Héroïque?” (Heróico?), que trazia nos títulos exibidos uma questão referente ao heroísmo (ou anti-heroísmo) do protagonista. No drama inglês, um jovem vive em seu mundo de fantasias, mentindo para todos em seu entorno, criando uma

realidade própria. O debate estava sendo conduzido por Henri Talvat, membro do cineclube desde 1968 e personalidade do meio cinematográfico de Montpellier.

Em determinado momento, uma participante do cineclube⁴³ observou que provavelmente Billy (Tom Courtenay) sofria de esquizofrenia pelas suas ações fantasiosas. Talvat retrucou que isso não era relevante e que o grupo não estava reunido para “psicologizar” os personagens. A participante insistiu em descrever os sintomas da esquizofrenia e argumentar porque ela acreditava que este seria o diagnóstico de Billy. Uma segunda integrante concordou. O debatedor, já bastante irritado, repetiu que não importava a psicologia do personagem, mas a *mise-en-scène*⁴⁴ do filme. “A mi-se-en-scè-ne!”, repetiu enfaticamente, já em tom elevado de voz. A participante não se deu por vencida e continuou sua defesa do diagnóstico, com o complemento de opinião de uma terceira integrante. Talvat estava exasperado, alguns membros do cineclube já estavam rindo disfarçadamente da situação, quando ele gritou: “Este debate está insuportável! In-su-por-tá-vel!” O clima se amenizou, as senhoras, que batiam de frente com o debatedor, cessaram a sua argumentação, mas seguiam com a certeza do diagnóstico, trocando opiniões curtas em voz baixa apenas entre elas.

É importante pontuar a disposição dos cineclubistas durante o debate, um dos elementos de mediação do dispositivo, além da relação de autoridade do animador diante dos demais. Em razão da necessidade de fechamento da sala de cinema do Centro Rabelais, local onde aconteceu a maior parte dos encontros da temporada 2022/2023, os debates aconteciam não na sala de cinema, mas em sala anexa, com os membros do cineclube sentados em cadeiras, dispostos em círculo. Destaco esta disposição porque sendo o dispositivo a rede de relações materiais e discursivas, qualquer mudança em algum elemento pode alterar o regime de forças que o tensionam. Neste caso, a disposição circular comportou um enfrentamento interessante em relação a este regime.

⁴³ O Cineclube Jean Vigo tem como característica de público pessoas acima dos 50 anos. Ressalvando alguns poucos casos, os integrantes compartilham uma faixa etária que vai dos 50 aos 70 anos, com exceção de Talvat, que é o mais velho. Destaco a questão etária porque em contexto de debate esta informação pode configurar como um elemento de hierarquia de discurso.

⁴⁴ *Mise en scène* é um conceito complexo e passível de diferentes interpretações, tendo sua tradução literal como “posto em cena” ou “encenação”. É um termo bastante utilizado na crítica de cinema e na análise fílmica para se referir, resumidamente, a forma pela qual um cineasta dispõe a câmera em relação aos corpos e aos espaços da cena. Para uma breve definição “A *mise en scène* é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 8).

Henri Talvat, além de ser o mais velho do grupo, é personalidade importante do cinema na cidade. Integrante mais antigo do Cineclube Jean Vigo, ele pareceu bastante querido e respeitado pelos outros, portanto uma figura de autoridade inquestionável perante o grupo. Talvat, representando toda tradição do cineclube Jean Vigo e, porque não, do cineclubismo francês, utiliza-se da sua legitimidade para impor o seu modo de ver e definir como válida a abordagem de análise fílmica baseada na encenação, emblemática dos cineclubes franceses do período pós-guerra.

No entanto, esta autoridade não foi suficiente para frear o antagonismo com as três mulheres que defendiam uma análise das ações do personagem e a sua relação com uma realidade material que elas conheciam. Apesar de o debate ter sido interrompido em determinado momento pela performance do debatedor, ele não foi interditado, e alguns participantes seguiram conversando sobre possibilidades de diagnóstico de enfermidade mental de Billy.

Trazemos este exemplo um tanto anedótico para demonstrar toda a articulação entre os elementos constitutivos da situação desde a sala de cinema, a disposição das cadeiras no momento do debate, o peso da história do cinema francês sobre os ombros de Henri Talvat e do cineclube Jean Vigo, a proposta de programação daquele ano, que questionava justamente a ideia de “herói” no cinema, a disputa de abordagens sobre o cinema entre os membros — análise estética, representativa, leitura histórica, entre outros —, a camaradagem do grupo desenvolvida ao longo de vários encontros, entre muitos outros elementos de mediação, materiais ou discursivos, visíveis ou não, que compuseram aquele momento. Todos esses elementos constituem a articulação entre aquela comunidade e a programação de filmes “Heroïque”. Esta articulação é o dispositivo cineclubista em si.

Vimos que cineclubismo é um dispositivo com múltiplos pontos de entrada para análise, algumas vezes mesmo contraditórios, conforme tratam de estabelecer enunciados discursivos, preceitos ideológicos e ações políticas na cultura e na sociedade. Os cineclubes também operaram relevantes ações materiais no interior do campo cinematográfico, seja no confronto com a indústria e o mercado, seja na criação de instituições, como acervos de filmes, escolas de cinema, entre outros.

Também vimos que o cineclubismo enquanto prática sempre se movimentou em terreno instável em relação às suas definições e objetivos, dependendo do contexto social e da natureza dos interesses dos seus integrantes. Desta forma, optamos por não fixar o cineclubismo por meio de suas definições, objetivos e práticas, que podem ser múltiplos em cada contexto no qual a prática se insere. Argumentamos que o cineclubismo, — antes de se caracterizar por sua origem de elite ou popular, ou da apropriação que uma comunidade faz do cinema em todas as suas instâncias — é a articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes, que pode acontecer nas suas mais variadas formas de organização, propor diferentes objetivos e produzir diversos efeitos, por meio de seus elementos de mediação.

Propomos assim que o cineclubismo é um dispositivo histórico de articulação entre comunidades e programações de filmes em torno das questões sobre quais filmes devem ser vistos e porquê; quais objetivos devem ser visados a partir da constituição de uma comunidade e de uma programação de filmes; de que forma ver e significar os filmes, a partir das diversas abordagens estéticas, representativas, semióticas, fenomenológicas, psicanalíticas, sensíveis, histórico-político-sociais, entre outras; e, por último, quais sujeitos sociais possuem acesso a uma diversidade fílmica e podem emitir um discurso validado sobre a sua experiência com os filmes, e, ainda, quem possui a prerrogativa de escolher quais filmes assistir.

Desta forma, a partir dos debates e exemplos que analisamos neste capítulo, as questões que parecem mobilizar o dispositivo cineclubista desde a sua origem, na articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes são: “Que filmes ver, porque ver e como ver?” Estas questões, que são de ordem interna da organização de cada cineclube, e que serão respondidas por meio das suas diferentes metodologias de organização, vão conceituar a atividade cineclubista como um dispositivo que transforma e é transformado pelos sujeitos que o integram, como veremos nos capítulos seguintes.

Dando continuidade a esta pesquisa, no próximo capítulo vamos investigar o cineclubismo como dispositivo formativo. Para tanto, vamos verificar como este dispositivo engendrou diferentes ideias de formação, de espectador, de público ou de sujeito, a fim de identificar que natureza formativa concerne a sua característica relacional entre comunidade e programação.

2 INVENTAR UMA FORMAÇÃO

Instruir, educar, capacitar, habilitar, formar: são muitas as palavras utilizadas pelos cineclubes desde o advento da atividade para descrever os seus potenciais de formação. Este objetivo, que engendra diferentes efeitos, dividiremos em seus dois aspectos complementares e reversíveis: “formar ao outro”, no sentido de formar um público para o cinema, formar um sujeito social, formar um “gosto”, formar um conhecedor do cinema; e “formar a si com o outro”, uma ação reflexiva do sujeito sobre si mesmo em relação a um coletivo. A proposição de “formar ao outro”, como uma ação nobre de promoção da cultura, é mais comumente explicitada nos discursos e textos publicados pelos cineclubes, sobretudo na primeira metade do século XX. Já “formar a si com o outro”, tomando o cineclubismo como um espaço de autocultivo em grupo, é uma proposição que está implícita em alguns textos e relatos, e, como veremos, é característica intrínseca a esta atividade relacional. Um proposição não exclui a outra, já que na intenção de “formar ao outro” está contida a formação de si e vice versa. A título de estudo, neste capítulo vamos identificar estas duas proposições nos discursos cineclubistas e como o dispositivo se constitui historicamente em diferentes dimensões formativas.

Optamos por trabalhar com a palavra “formar” ao passo que esta abarca ambas proposições. “Formar”, nos sentidos que esta tese indica, pode ser lido em seus diversos significados, dos quais destacamos: “dar ou adquirir determinada forma”, “dar ou receber instrução de educação formal; instruir(-se)”, e ainda, “conceber e ser concebido por meio de raciocínio ou da imaginação; criar(-se)” e “ser ou ter como a parte principal de algo; constituir(-se)”.

Estes dois aspectos da formação cineclubista espelham as formas de organização da atividade e a constituição dessas comunidades. Na medida em que os grupos que propõem e organizam a sua prática — como organizam as funções de cada integrante, programam os filmes, conduzem os debates, definem seus discursos, ou seja, como estabelecem as suas metodologias cineclubistas —, se apresentam mais ou menos permeáveis às intervenções uns dos outros e dos grupos de espectadores em cada etapa do processo de constituição da atividade, altera-se o processo formativo. Desta forma, nos perguntamos que proposições de formação estão implicadas nos enunciados cineclubistas e em que medida estas se apresentam como um convite a

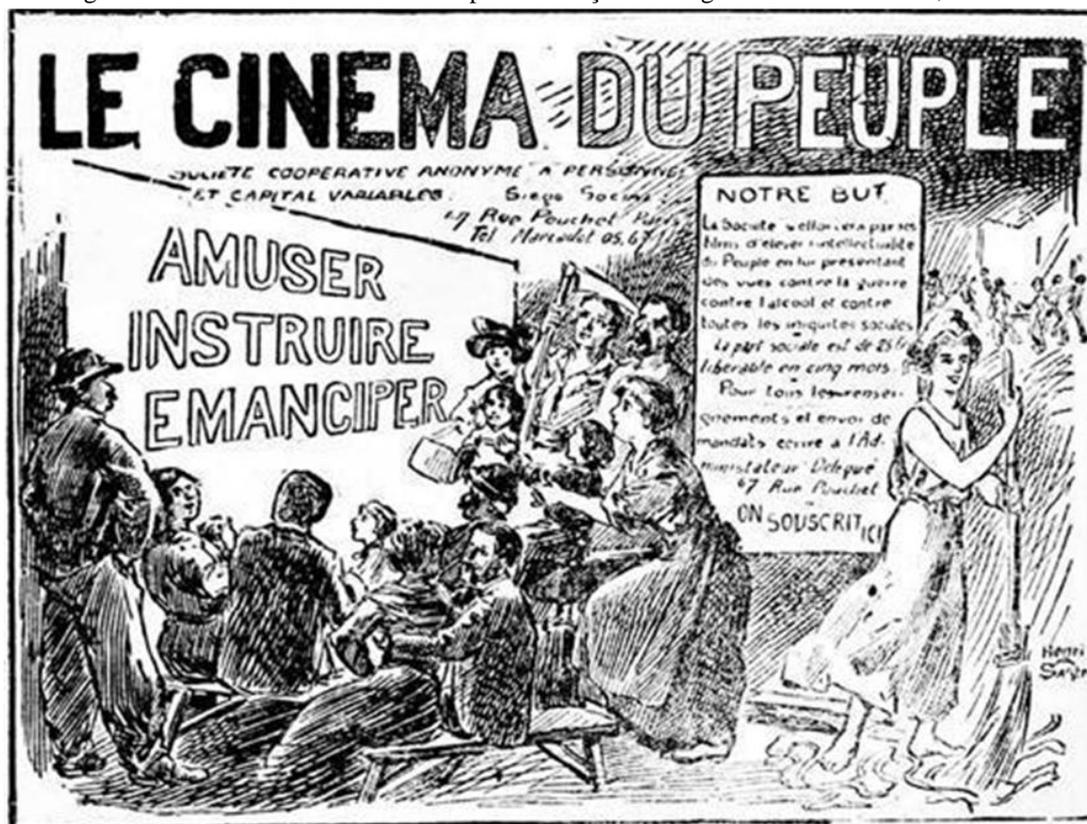
formação pelo outro e a uma formação com o outro?

Assim, neste capítulo vamos investigar de que formas se apresentam estas duas concepções: “formar ao outro” e “formar a si com o outro” em enunciados e em práticas cineclubistas observadas ao longo desta pesquisa, em relação ao cineclubismo como articulador de uma comunidade e uma programação de filmes. Na primeira parte, trabalhamos com a noção do cineclubismo como um dispositivo de governabilidade. Neste sentido, apresentamos como esta articulação entre comunidade e programação foi pensada em sua dimensão formativa em relação ao dispositivo cinematográfico⁴⁵ (AUMONT, 2004) e como ela contribuiu para a constituição deste dispositivo na forma em que o conhecemos hoje. Em seguida, faremos a leitura do cineclubismo como um dispositivo de governo sobre os sujeitos por meio da expansão de uma hegemonia do olhar e da afirmação de uma ideia de “gosto”.

Na segunda parte deste capítulo, investigaremos as potencialidades do dispositivo cineclubista em relação à formação de si com o outro, partindo de um convite do cineclube fluminense Mate com Angu: “Vamos fazer um filme?”. Este convite ao fazer coletivo nos levará a investigar o conceito de “cinefilias de formação” como um processo compartilhado de aprendizagem do olhar. A partir da pergunta: “É possível aprender a ver?”, seguimos a pesquisa sob a luz da perspectiva fenomenológica de Merleau Ponty (1996) para explorar teoricamente que formação estaria implicada no gesto de aprender a ver em grupo, engendrando o que Marina Garcés chama de uma aliança de aprendizes (GARCÉS, 2020). Concluimos o capítulo pensando a prática cineclubista à luz da expressão de Garcés, chegando ao que nomeamos como um *cineclubismo de invenção*.

⁴⁵ “O termo dispositivo cinematográfico foi cunhado pelo teórico francês Jean-Louis Baudry, em seu famoso artigo na revista Communications n. 23, 1975, e se refere ao cinema como um sistema construído de três níveis articulados: 1) a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela) ; 2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo ; 3) o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário.” (AUMONT, 2004, p. 46)

Figura 5 - Cartaz do Cinema do Povo para ilustração de artigo de Sebastien Faure, em 1913



Fonte – MACEDO, F. (2017)

O cartaz de divulgação da iniciativa anarquista Cinema do Povo, que citamos no capítulo anterior como paradigma do nascimento da atividade cineclubista popular para alguns pesquisadores, tem na formação dos seus integrantes um dos objetivos explícitos. “Divertir, instruir, emancipar” era o lema que estampava os anúncios da organização. Aliado a “divertir”, isto é, ao entretenimento do seu público, o *slogan* apresentava de forma emblemática e resumida a meta formativa da entidade, na palavra “instruir”. Também em destaque, o desejo de que esta instrução fosse emancipatória – desejo não apenas afeito às organizações anarquistas do período, mas também do cineclubismo comunitário de um modo geral⁴⁶.

Neste cartaz também identificamos homens trabalhadores, mulheres e crianças em frente a uma tela de cinema, destacando a heterogeneidade da constituição da comunidade em torno do cinema, e o desejo de democratização do seu acesso. Este é o público que “deve ser educado para emancipar-se”.

⁴⁶ A educação emancipatória é categoria da pedagogia libertária, de base prática e filosófica nos estudos anarquistas do século XIX, e na área da educação teve influência em importantes correntes pedagógicas do século XX, como por exemplo, no Brasil, a pedagogia de Paulo Freire (1921-1997).

Figura 6 - Capa do primeiro Jornal informativo do Ciné-Club de Louis Delluc, 1920



Fonte - DELLUC, L. Le Journal du ciné-club: hebdomadaire cinématographique. N° 01

Também o texto de apresentação do que é considerado o primeiro cineclub pela história corrente do cineclubismo, este apontado por pesquisadores como de origem burguesa e intelectual, traz a educação como um de seus propósitos:

Por meio de uma organização bem concebida, nosso Ciné-Club levará aos cantos mais remotos da França não apenas um pouco de distração e alegria, mas também um pouco de educação cívica, moral, agrícola e comercial, disseminando muitas ideias saudáveis e corrigindo muitos

preconceitos desastrosos (DELLUC, Jornal informativo do Ciné-Club de France, 1920, manuscrito digitalizado, p. 2.).⁴⁷

Nesta citação podemos notar que o objetivo educativo do *Ciné-Club* estava voltado à educação da população dos “cantos mais remotos da França”. Esta afirmação sugere a vocação da atividade como disseminadora não apenas de um conhecimento sobre o cinema, como também de uma educação cívica dos cidadãos subordinada aos organizadores do Ciné-Club, mencionando também o caráter emancipatório, como o expresso no cartaz do Cinema do Povo.

Em relação ao público ao qual se direcionava, para além da sugestão de “clube de cavalheiros” declarado no texto de apresentação das primeiras páginas, a capa do periódico traz um retrato de Louis Lumière, inventor do cinematógrafo, em trajes formais, explicitando a imagem do sujeito implicado na atividade: o que deve educar.

⁴⁷ Tradução nossa de: “Par une organisation bien conçue, notre Ciné-Club apportera dans le coins le plus reculés de France, non seulement un peu de distraction et de joie, mais un peu d’éducation civique, morale, agricole et commerciale, répandant bien dès idées saines, redressent bien dès prévention funestes”.

Parece-nos inútil explicar quem somos. Mais ainda o que pretendemos ser. Não só a nossa explicação não teria interesse em si como não nos interessa da-la... [...] Não nos convém uma definição... Definir é limitar, é no caso, criar empecilhos para o futuro. Uma definição do que somos, capaz de nos situar perfeitamente no meio cinematographico, implicaria numa capitulação prévia deante de todas as possibilidades imprevistas que podem surgir... [...] Nós temos algumas semelhanças com o heroe de Chaplin – com Carlito se o leitor assim o preferir – Algumas semelhanças... Como elle surgimos da multidão, maltrapidos, bengala torta... Como elle, ‘levados e trazidos pelas forças mysteriosas do destino aziago ou propicio’. Como elle não temos um caminho traçado, um logar marcado para onde ir. Sabemos apenas que só há um caminho –e que nesse caminho nós sempre estaremos... como elle sempre está. Que importa a bengala ser torta? Com Ella mesma se limpa a estrada, se afasta o animal nocivo, se descobrem os inimigos escondidos... Por isso mesmo talvez que, sendo torta, ninguém lhe preste atenção. E o facto é que a bengala torta de Carlito vence sempre (O FAN nº 1,1928, p. 1).

Já no primeiro editorial, o *Chaplin Club* se abre para o imprevisto: “Não nos convém uma definição... Definir é limitar, é no caso, crear impecilhos para o futuro” (IDEM, 1928). Desta forma, a referência poética a Carlito aqui sugere mais do que a defesa do cinema silencioso em oposição aos “talkies” que despontavam já em 1928, e que foi a marca registrada do cineclube. Demarca a identificação com um personagem ao mesmo tempo ignorante e sábio. Sobretudo, é um personagem que constrói sua estrada, à margem de um circuito estabelecido, com sua bengala torta, tateando as possibilidades da sua relação com o cinema. Como ele, um grupo de cavalheiros – maltrapilhos, latino americanos, mas ainda cavalheiros –, estão determinados a forjar um pensamento sobre o cinema por meio da experiência coletiva de seus integrantes:

Fundado o “Chaplin Club”, a 13 de Junho do corrente anno, já se realizaram na sua sede provisória, à Rua Benjamin Constant, 36, seis sessões em que foram lidos diversos trabalhos sobre cinema, estudos geraes e críticas de films, estando os seus membros atualmente cuidando também dos archivos do Club (IDEM, 1928).

Apesar do Chaplin Club ter sido fortemente influenciado pela iniciativa francesa de Louis Delluc, podemos identificar algumas diferenças importantes na apresentação dos dois cineclubes em seus primeiros informativos. A capa da primeira edição de O Fan traz, como no jornal do *Ciné-Club* de Delluc, uma figura solitária. Aqui, porém, Charles Chaplin está em uma pose irreverente, com as pernas no braço da poltrona, encarando a câmera com olhar desafiador. Outra diferença em relação ao editorial dos dois cineclubes é

que o primeiro é assinado por Louis Delluc⁴⁸, enquanto o segundo é assinado de forma coletiva pelos quatro integrantes fundadores. Assim, podemos propor que os integrantes do Chaplin Club expressavam em seu primeiro editorial a ideia de uma autoformação coletiva, feita entre pares, e o desejo de um espaço de experimentação e de invenção em sua relação com o cinema.

Nestes três exemplos é emblemática a diferença nas chamadas de público em relação aos princípios formativos dos espaços. O coletivo anarquista propõe “instruir” como um dos seus três principais objetivos, com o verbo no infinitivo, podendo sugerir uma posição um tanto indulgente em relação aos participantes, a depender da sua forma de organização. De forma semelhante, mas mais hegemônico, o *Ciné-Club* de Delluc utiliza a palavra “educar” para se referir a uma formação ascendente em relação aos participantes dos “cantos mais remotos da França”. Esta educação cívica estará presente em muitos cineclubes institucionalizados do pós-guerra, que identificaram na atividade uma ferramenta formativa não apenas de um público para o cinema mas também de um sujeito do século XX implicado com as questões sócio-políticas e culturais do seu tempo. Como exemplo, podemos citar o projeto de Formação para Dirigente Cineclubista, de 1958, da Cinemateca Brasileira, sobre o qual falaremos um pouco mais adiante. Já o Chaplin Club, cita as leituras feitas durante os encontros, indicando uma atividade de estudo, conclamando para uma reunião que se insinua como um “autocultivo” em gupo, um trabalho sobre si e com o outro, por meio de uma atividade de pensamento sobre o cinema.

2.1 Formar ao outro: dispositivo de governabilidade

Dentre os efeitos formativos atribuídos ao cineclubismo desde o seu advento até a sua expansão no pós-guerra, está a formação de um espectador para o cinema. É certo que o cineclubismo não agiu sozinho no início do século XX para esta formação, mas é inegável a sua integração à instituição cinematográfica⁴⁹ (METZ, 1980) para a

⁴⁸ Não podemos precisar se a organização do Ciné-Club era feita por um grupo ou apenas por Delluc. Na primeira edição do jornal Ciné-Club é citada uma assembleia de fundação do cineclub e publicado o estatuto aprovado, que menciona os tipos de sócios (membros associados, membros honorários etc.), as suas participações e os valores pagos para cada tipo de associação. De qualquer forma, apesar de haver dois textos publicados por outros colaboradores, estes não são citados como membros do Ciné-Club, constando como informação no informativo apenas o nome do seu redator chefe Georges Denola.

⁴⁹ Para Metz, a instituição cinematográfica é entendida como a síntese da indústria produtora, do circuito comercial, dos códigos internalizados na mente do espectador, do discurso sobre o cinema feito de diversos modos, incluídos os discursos de consagração do cinema, como a crítica cinematográfica.

passagem do espectador das feiras de atrações, onde o cinema surge no final do século XIX, ao espectador do dispositivo da sala escura como conhecemos hoje.

De forma complementar, a atividade também é conhecida por objetivar a formação de um “gosto” do público voltado a filmes que circulavam à margem do circuito comercial. Esta formação teria como finalidade o despertar de um espectador crítico, conhecedor dos códigos da linguagem cinematográfica, em oposição a um espectador considerado “ingênuo”, ou seja, conduzido facilmente por uma suposta ideologia impregnada nos filmes da indústria hollywoodiana.

Em ambos os casos, a batalha formativa travada foi a do entendimento do cinema “como arte” em contraposição a uma exploração comercial da atividade cinematográfica pelo mercado, e, posteriormente, a indústria do entretenimento. Estes dois movimentos formativos, formar um espectador para a sala escura e formar um espectador crítico, operam na lógica da formação do outro. Com isso não excluimos a formação de si nestes contextos, que acontece invariavelmente enquanto processo coletivo tanto para os propositores dos cineclubes quanto para os espectadores que participam das sessões. O que buscamos demarcar neste momento é a formação do outro como uma finalidade expressa em alguns discursos cineclubistas e em algumas práticas analisadas por pesquisadores.

Nesta primeira parte veremos como a finalidade de formar ao outro do dispositivo cineclubista colaborou para a adaptação do espectador ao dispositivo cinematográfico, sobretudo através das relações travadas entre comunidade e programação. Também veremos como o cineclubismo, em sua dimensão formativa, foi lido em alguns períodos como um dispositivo de “pedagogização” da experiência cinematográfica e de hegemonização do “gosto” do espectador.

2.1.1 Formação do espectador de cinema: cineclubismo e sala escura

Na virada do século XIX para o século XX grandes transformações afetavam os centros urbanos. A rápida industrialização do século XIX, a invenção do trem a vapor, a disseminação da energia elétrica, entre outras tecnologias nascentes, imprimiu um novo ritmo de vida, sobretudo aos habitantes das grandes cidades. Neste contexto, os aparatos técnicos e os aparelhos óticos de imagens em movimento, surgidos no calor destas novidades no final do século XIX, passaram a integrar não apenas uma “história da visão”, mas também um sistema de subjetivação deste homem moderno, que se entende ao mesmo tempo como sujeito e objeto destas transformações.

Conforme Crary (2015), o observador moderno é o observador constituído ao longo do projeto de modernidade. Como sujeito constituído, ele é o sujeito da visão subjetiva moderna, que apresenta duas faces contraditórias e inseparáveis: ele é um observador fisiológico, estudado pela ciência em seu aparato orgânico visual, e, ao mesmo tempo, o observador produtivo e autônomo da sua própria experiência visual. Há aqui um deslocamento da imagem para o olhar sobre ela. Considerando esta formação do observador moderno em relação às imagens em movimento, a invenção do cinema precedeu o ano 1896, no qual os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição aberta do cinematógrafo. Considerando a invenção do cinema como um dispositivo (AUMONT, 2004), ou seja, uma linguagem ficcional narrativa, exibida em uma sala escura, com espectadores sentados e em silêncio, este não adquiriu a sua forma imediatamente nesta data, mas se constituiu como um processo da instituição cinematográfica (METZ, 1980) ao longo das duas primeiras décadas do século XX.

Os primeiros aparatos técnicos de imagem em movimento, como o cinetoscópio e as lanternas mágicas, eram de uso individual e exibiam pequenos filmes dentro do contexto maior das diversões populares do final do século XIX, dividindo a atenção dos espectadores com diversas outras atrações em feiras de espetáculos, ao lado de números de circo, de ilusionismo, entre outros. A maioria desses filmes foi bastante influenciada por estes espetáculos, seja na temática adotada seja nos objetivos de “maravilhar” o espectador. Crary cita os estudos de Tom Gunning sobre o ‘cinema de atrações’, para discutir os componentes formativos da cultura visual de massa que toma forma entre 1880 e 1890 no ocidente. Gunning (1995) usa a terminologia “tecnologia da atração” para descrever as estratégias de engajamento do espectador neste período.

Importante destacar, como dito acima, que estes aparatos, considerados por alguns pesquisadores como pré-cinema, eram de uso individual, mesmo os mais avançados, como o quinetoscópio norte-americano do laboratório de Thomas Edison, de 1891:

O espectador introduzia um *nickel* [moeda de 5 centavos de dólares] num primeiro aparelho, onde via um round [de uma luta de boxe] de cerca de um minuto; depois ele passava para um segundo quinetoscópio, no qual, com outro *nickel*, assistia ao segundo round. E assim sucessivamente até o fim do sexto round. Naturalmente, muitos corriam para o último quinetoscópio, para ver o final do combate - o filme do último aparelho era então o mais visto (MANNONI, 2003, p. 415).

Após a ótima recepção da série, os irmãos Lathan tiveram a ideia de, ao invés de apresentarem *rounds* através de uma série de caixas pesadas e com limite de tamanho de películas, projetarem os filmes diretamente numa tela, a partir da lanterna mágica, perante uma plateia, com ingresso pago. Surgia então, em 1895, a Magic Lantern Kinetoscope. Após alguns meses de pesquisa, o aparelho de projeção, a princípio batizado de pantoptikinon e depois de eidoloscópio, teve sua primeira exibição fechada a convidados e jornalistas, em Nova Iorque, em 21 de abril de 1895, um mês depois da primeira exibição em Paris, também fechada, do cinematógrafo dos Irmãos Lumière. Devido à má qualidade de funcionamento do aparelho e denunciando os Irmãos Lathan por fraude, pela proximidade do pantoptikinon ao quinetoscópio, Edison prometeu em 1891: “Em dois ou três anos teremos o quinetoscópio aperfeiçoado, e então mostraremos imagens na tela. As figuras terão o tamanho natural, e o som da voz será ouvido ao mesmo tempo em que veremos os movimentos das pessoas” (MANNONI, 2003, p. 417).

Todavia, a história já havia sido feita. Em 22 de março de 1895, um mês antes da exibição fechada em Nova Iorque, os irmãos Lumière já haviam realizado a primeira exibição do seu cinematógrafo em Paris, também a jornalistas e convidados, e em 28 de dezembro do mesmo ano, realizaram a primeira exibição pública de cinema, na mesma cidade, evento que ficou marcado como o momento da “invenção do cinema”. O que diferenciava substancialmente o cinematógrafo dos irmãos franceses e o quinetoscópio foi a reversibilidade do aparelho de captar e exibir imagens cronofotográficas (MANNONI, 2003).

Interessa destacar destes eventos a passagem da observação individual das imagens em movimento para a sua exibição coletiva. É a utilização do projetor para a exibição em tela que altera de forma significativa tanto a espectadorialidade quanto a exploração comercial do cinema. Segundo Aumont (2004, p. 26), Lumière foi o “primeiro a ter compreendido que a produção de imagens animadas só tinha esse interesse em relação a um público, a uma sala, a uma projeção, a um dispositivo, como se diz hoje”. Desta forma, esta nova prática pode ser vista a partir da formação de uma plateia coletiva, que compartilha a experiência da sala escura e se identifica como espectador:

Trata-se do surgimento de uma plateia que, dividida entre passado e futuro, irá se descobrindo como espectador de cinema. Nesta perspectiva o cinema torna-se a “expressão e combinação mais completa dos atributos

da modernidade” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 17), possibilitando formas de receptividade, práticas e apropriações, pontos estes importantes para a compreensão do cineclubismo (SALES, 2016, p. 3).

É neste contexto da visão subjetiva da modernidade, a qual se refere Crary (2013; 2015), em que a visão é objeto e produtora do olhar, que o espectador do cinema se identifica como tal e passa a constituir o dispositivo cinematográfico como o entendemos hoje.

Logo no início da passagem da observação individual dos filmes para a sua assistência coletiva explorada pelo mercado de atração, o cinema já começa a ser observado por sua capacidade de impactar as massas em relação a sua facilidade de exibição para grandes públicos. Para Rancière, esta foi a preocupação das elites do século XIX em relação à livre circulação de obras de cultura de massa do período:

Foi essa de fato a grande angústia das elites do século XIX: a angústia diante da circulação dessas formas inéditas de vivência apropriadas a dar a qualquer passante, visitante ou leitora o material capaz de contribuir para a reconfiguração de seu mundo vivenciado. [...] A denúncia das seduções mentirosas da ‘sociedade de consumo’ foi inicialmente obra daquelas elites apavoradas diante das duas figuras gêmeas e contemporâneas da experimentação popular de novas formas de vida. Evidentemente, esse pavor assumiu a forma da solicitude paternal para com os pobres cujos cérebros frágeis eram capazes de dominar essa multiplicidade. Em outras palavras, essa capacidade de reinventar a vida foi transformada em incapacidade de julgar situações (RANCIÈRE, 2012, p. 47).

Louis Delluc, no texto de apresentação do seu Ciné-Club, compara o cinema às artes e às ciências, expressando sua percepção acerca do potencial educativo do dispositivo cinematográfico, e destaca a importância deste potencial ser dirigido por uma elite de profissionais:

O papel do cinematógrafo, que parecia ser primeiro o de entreter e depois o de constituir uma nova forma de arte, logo cresceu: a tela se tornou um instrumento incomparável de educação, popularização e propaganda, uma página aberta todos os dias diante dos olhos de toda a humanidade. [...] Portanto, é surpreendente que ninguém ainda tenha pensado em fazer para o cinematógrafo o que foi alcançado com tanto sucesso para várias formas de esporte, turismo, certas artes, fotografia, educação, certas ciências como geografia, astronomia etc. e, acima de tudo, para várias indústrias: agrupar em torno da elite de profissionais que atuam como dirigentes, todo um exército formado pelo público em geral apaixonado pelo cinema, em um momento em que as massas exercem uma influência tão grande (DELLUC, 1920, p. 2).

É ainda no final do século XIX, que algumas organizações, temerosas dos impactos ideológicos que esta nova tecnologia poderia causar nesta massa nascente que é o público do espetáculo cinematográfico, começam a realizar práticas formativas com grupos de espectadores, a fim de ilustrar conteúdos diversos e também de “educar” o olhar do público. Como vimos no capítulo anterior, para alguns pesquisadores, como Felipe Macedo, estas iniciativas poderiam ser consideradas *proto-cineclubes* por sua atuação à margem do circuito comercial de exibição de filmes, e, adicionamos aqui, também por suas proposições formativas.

Em *Le cinéclub comme institution du public: Propositions pour une nouvelle histoire*⁵⁰, Macedo mapeia algumas delas, ligadas a clubes de trabalhadores, associações políticas ou vinculadas à igreja católica, muitas vezes com caráter de educação popular, que recorreram a lanternas mágicas ou aos primeiros cinematógrafos para tratar de seus assuntos, ou mesmo com fins de sensibilização do aparato ótico. Desde 1870 as congregações católicas já utilizariam projeções de luz para o ensino e o catolicismo e com a chegada do cinematógrafo, este foi rapidamente incorporado às práticas. Assim, projeções com cinematógrafo já eram realizadas em igrejas antes de serem banidas pelo Papa Pio X, em 1912. Um dos exemplos mais interessantes registrados é o de um padre suíço, Joseph Joye, que, para “militar contra o protestantismo em uma cidade hostil” usou o método de “percepção sensorial”, estimulando a imaginação por meio da projeção de luz em uma sala escura (MACEDO, 2017).

Também os movimentos partidários de esquerda já se utilizavam dos aparatos ópticos do século XIX para abordar temas caros a sua ideologia:

Em primeiro lugar, deve-se observar que os anarquistas e comunistas, assim como os católicos, há muito tempo usam a lanterna mágica como ferramenta de propaganda. Em 1º de setembro de 1898, por exemplo, o Parti d'Action Révolutionnaire Communiste (Partido da Ação Revolucionária Comunista) realizou uma grande reunião sobre o caso Dreyfus, usando projeções de luz para demonstrar a identidade do "bordereau" e de Esterhazy” (MANNONI, 1993, p. 398)⁵¹.

⁵⁰ Dissertação defendida em 2017 no Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal.

⁵¹ Tradução nossa de: “On notera d'abord, que les anarchistes et les communistes, à l'instar des catholiques, utilisent depuis longtemps la lanterne magique comme instrument de propagande. Le 1º septembre 1898, par exemple, le Parti d'Action Révolutionnaire Communiste donne un grand meeting contradictoire sur l'affaire Dreyfus avec démonstration par projections lumineuses de l'identité du bordereau et de celle d'Esterhazy”.

Porém, a primeira sessão mais próxima de uma ideia de um cinema educativo que se tem notícia seria por iniciativa da *Obra Francesa de Conferências Populares*, organização do movimento operário francês, e teria ocorrido em Paris, em março de 1899 (MUNDIM, 2014). Outra iniciativa destacada de sessões com fins educativos ligadas ao movimento operário francês são as projeções cinematográficas de Theophile Sauvage, militante sindicalista, que aconteceram entre os anos de 1911 e 1912. Sauvage teria conseguido um cinematógrafo e alguns filmes junto a Pathé, e as projeções se davam em jornadas cinematográficas combinadas às manifestações dos sindicatos. “Os filmes exibidos abordavam os temas do antialcoolismo, neomalthusianismo, pacifismo, antimilitarismo, anticapitalismo, pansindicalismo” (MUNDIM, 2014, p. 114).

Estas proposições políticas ligadas à vocação formativa dos cineclubes deste período operam em uma lógica que Rancière identifica como um regime representativo da arte, no qual se pressupõe uma continuidade entre uma intenção na realização dos filmes e os seus efeitos nos espectadores: “O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos e ações nos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Para o autor, essa lógica se apoia em uma ideia de consenso de sentido entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados: “Consenso [...] significa que, quaisquer que sejam as nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado” (IDEM, p. 67).

Estas iniciativas, consideradas por pesquisadores como proto-cineclubes, voltadas à formação religiosa, política ou social de seus integrantes por meio de uma lógica representativa da arte, utilizando os filmes como ferramentas de conteúdo, integraram um sistema que constituiu a formação de um espectador e de um público do cinema ao criarem espaços de sociabilidade nos quais o espectador se reconhece como tal. Desta forma, os cineclubes, quando surgem nos anos 1920, não inauguram um modo de reunião em torno dos filmes, mas

[...] se inserem num contexto de ampliação dos saberes e fazeres em torno do cinema. O processo - que se iniciou com o cinema de atração e o advento das primeiras salas de cinemas - de busca por uma narratividade própria à linguagem cinematográfica e a organização de um modelo industrial será seguido pela formação de novos espaços de sociabilidade e crescentes teorizações, debates e polêmicas em torno do cinema (SALES, 2016, p. 9).

Este sujeito moderno, que tem o seu olhar capturado pelas feiras de atrações do final do século XIX, se reconhece nestes agrupamentos como um espectador e reconhece no cinema mais do que um espetáculo, mas uma tecnologia de reprodução da realidade e uma expressão artística.

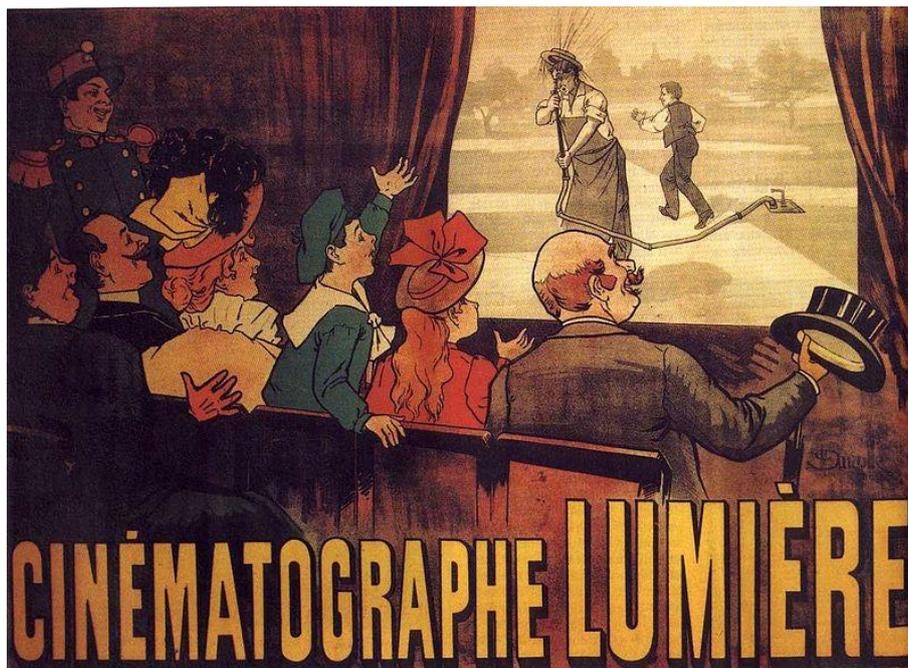
Rancière contrapõe o regime representativo da arte a um regime estético, no qual a sua eficácia, em seu sentido político, opera não em uma continuidade de sentido, mas na descontinuidade entre a produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores se apropriam desta:

A 'distância' estética na verdade foi associada a certa sociologia à contemplação extática da beleza, que esconderia os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção e contrariaria, assim, a consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela. Mas essa crítica deixa escapar o que constitui o princípio dessa distância e de sua eficácia: a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade (RANCIÈRE, 2012, p. 56-57).

Assim, este indivíduo se forma como um sujeito social, integrado a uma cultura, mas também como uma subjetividade afetada pelo cinema pertencente a uma comunidade articulada em torno de uma programação de filmes.

Outro aspecto da formação do espectador do qual o cineclubismo participa é o da conformação dos corpos que irão constituir o dispositivo cinematográfico. A posição do espectador, sentado, imóvel, em silêncio, que recebe a imagem projetada na tela por um projetor localizado às suas costas (fora do seu campo de visão), é um dos elementos mais simbólicos do dispositivo cinematográfico. Mas a sua constituição não foi imediata. Como vimos, a experiência do espectador com as imagens em movimento se origina nas feiras de atrações e mesmo os registros de sessões fechadas, como a primeira, realizada pelos irmãos Lumière, apresentam um público ruidoso que interage com os filmes e entre si.

Figura 8 - Divulgação de 1896 da sessão dos primeiros filmes dos irmãos Lumière



Fonte – Catálogo online de museus da Catalunha

Um exemplo emblemático da influência cineclubista na adequação dos corpos dos espectadores que integram o dispositivo cinematográfico vem da Colômbia, nos anos 1940. Em sua comunicação no evento “1º Seminário de Cineclubismos Latino Americanos: história e histórias”, a pesquisadora Rielle Navitski relata:

No aniversário do 30º aniversário do Cineclube de Colômbia em Bogotá, os dirigentes fizeram uma publicação sobre a transformação do público no cinema. No início dos cineclubes na Colômbia, em 1949, eles recordaram que “apenas sete anos antes, em 1942, o público enfurecido, quase destruiu o teatro de Bogotá pela exibição de Cidadão Kane (1941), de Orson Welles. Graças aos cineclubes, marcas hoje correntes entre a maioria dos espectadores já não produzem o furor destrutivo causado pelo Cidadão Kane.” [...] Depois de três décadas de existência, o cineclube Colômbia afirmou seu êxito em exibir bons filmes e reprimir os comportamentos exuberantes dos espectadores, entretanto isso não foi nada fácil. Numerosos programas dos anos 1950 exultaram aos sócios a não chegarem atrasados nas sessões, não fumar na sala e nem trazer mais convidados que o prometido (NAVITSKI, 2021, informação verbal⁵²).

⁵² Comunicação “Programação, públicos e classe social nos cineclubes latino americanos no pós-guerra: uma análise comparativa”, exibida de modo online em 22 de julho de 2021. Disponível em <<https://www.facebook.com/SeminarioCineclubismosLatinoamericanos/videos/1241635619622363>>. Acesso em 22 de julho de 2021.

A citação da reação do público ao filme de Orson Welles ilustra o entendimento da articulação entre comunidade e programação dos dirigentes do Cineclube de Colômbia, satisfeitos em declarar que, após três décadas de atuação, foram exitosos em exibir “bons filmes”, reprimindo “comportamentos exuberantes”. Assim, demonstram o objetivo formativo em relação ao outro, que tinha como propósito educar (ou mesmo adequar) os espectadores para a fruição de uma programação desafiadora para aquele público.

Segundo a pesquisadora, o cineclube da Colômbia chegou a publicar em seus informativos um manual do “bom cineclubista”:

O bom cineclubista deve ser, de acordo com a experiência mundial conhecida, um ser ideal capaz de apresentar todas essas características:

- a) chegar com antecipação às sessões [...] sem buscar a algum conhecido que está em outro lugar, prejudicando a outros associados;
 - b) uma vez dentro da sala, não reservar lugar evitando discussões [...], ler o programa e escutar a informação sobre o filme [...], e estar em adequada condição física e anímica para presenciar a sessão.
 - c) tem como preocupação principal o filme exibido, prefere cultivar as relações humanas fora da sala ou em intervalos não aproveitáveis. Em geral não fala durante a sessão, e quando o faz, em voz baixa, é sempre funcional: uma data, uma observação crítica, uma consulta necessária.
 - d) não se precipita a saída quando o filme está por terminar, espera tranquilamente que as luzes se acendam e sai devagar.
 - e) quando o filme a ser exibido tem grande importância, procura se informar previamente.
 - f) compreende que as deficiências de projeção são vigiadas por pessoas tão exigentes quanto ele, que tratarão de resolvê-la rápida e eficazmente. Espera pacientemente sem inquietar-se por encontrar a forma de melhor fazer um ruído (chutes, assobios, gritos), que anuncie o defeito produzido.
 - g) chega à sede com sua carteira social em condições de poder entrar sem criar complicações [...]
 - h) admite como válido que as sessões são unicamente para sócios porque compreende que isso é em seu benefício e proteção [...]
 - i) procura agregar outras características a sua condição de bom cineclubista se esforçar em aplicá-las e difundi-las.
- Adaptado de Cine Universitário Del Uruguay – fev / mar de 1956.
(IDEM, Fac símile de documento apresentado).

A inscrição ao final do documento “adaptado de Cine Universitário Del Uruguay” explicita o uso recorrente deste tipo de comunicado. O documento também demonstra um esforço em disciplinar o público não apenas para prática cineclubista: “chegar com antecipação às sessões”, “ler o programa e escutar a informação sobre o filme” ou “procura agregar outras características a sua condição de bom cineclubista”, mas mesmo orientar o comportamento do público durante a sessão: “em geral não fala durante a sessão, e quando o faz, em voz baixa” e “não se precipita a saída quando o

filme está por terminar”. Importante destacar que, segundo Navitski, os cineclubes do período tinham de 300 a 3000 participantes, em sua maioria de classe média, como estudantes, professores, artistas, profissionais liberais etc.

Julio Lamaña, no mesmo seminário⁵³, defende que as manifestações ruidosas do que ele chama de proto-públicos do dispositivo cinematográfico, podem ser lidas como uma resistência a institucionalização do cinema e do seu público. Este mesmo fenômeno pode ser observado nos espaços de exibição coletivos do início do século XX. A institucionalização do público de cinema se relacionaria com um processo civilizatório da virada do século XIX para o século XX, em que o sujeito deve formar-se também como um cidadão urbano, sobretudo na América Latina, momento de expansão da classe média. Lamaña cita uma nota da distribuidora no cartaz de um filme também de Orson Welles, na ocasião de sua estreia em Bogotá, em 1943: “Avisamos que as pessoas que não se sentem suficientemente preparadas intelectual e artisticamente para compreender esta obra em todo seu valor, se abstenham de assistir” (LAMAÑA, 2021, informe verbal⁵⁴). Assim, a “civilidade” dentro da sala de cinema, seria intrínseca a um preparo intelectual de compreensão das obras, e é aí que alguns desses cineclubes institucionalizados do período buscavam atuar.

Em relação à formação do espectador para o cinema, o cineclubismo – sem dúvida em conjunto com outras instâncias da cultura cinematográfica, como as revistas especializadas que surgem no mesmo período – buscou contribuir com a passagem de uma massa informe de consumidores de espetáculos de atrações para um público que integrará o dispositivo cinematográfico. Neste contexto, alguns cineclubes desses períodos se constituem como dispositivos que atuam na formação de um “bom espectador”, distinguido dos demais pelo seu “gosto” cinematográfico, operando no movimento entre um “não saber” e um “saber”. Partia-se da ideia de que o espectador “não sabia” algo sobre o cinema e frequentava os cineclubes para aprender como se comportar em uma sessão, como distinguir “bons” e “maus” filmes, ou seja, como ver.

⁵³ Comunicação “Proto história dos públicos: agressões, distúrbios, e outras manifestações do público de cinema em Comlômbia”, exibida de modo online em 22 de julho de 2021. Disponível em <<https://www.facebook.com/SeminarioCineclubismosLatinoamericanos/videos/1241635619622363>>.

Acesso em 22 de julho de 2021.

⁵⁴ Idem.

2.1.2 Formar o gosto: hegemonia de um modo de ver

Entre as conceituações teóricas sobre cineclubismo, nos deparamos com a leitura do deste como um dispositivo de governabilidade, que trazemos para abrir este capítulo. Para Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni, que trabalha com exemplos de cineclubes brasileiros e portugueses dos anos 1950 e início dos anos 1960⁵⁵, no artigo intitulado *Tão Perto, Tão Longe: O Espectador De Cinema Ilhado Na Ponte* (2016), o cineclubismo operaria como um dispositivo de controle dos sujeitos, mantendo o público em um lugar de não-saber, adiando indefinidamente a sua maturidade como espectador de cinema, em uma espécie de infância cinematográfica (ZANONI, 2016). O autor acusa o cineclubismo de perpetuar uma racionalização extrema em relação ao cinema em detrimento de uma experiência cinematográfica pessoal e sensível do espectador:

Isso explica, em certo sentido, a preocupação, assaz frequente entre os cineclubistas, em armar o espectador com ferramentas de leitura que o impedissem de ser joguete de impressões incontroláveis, nomeadamente disponibilizando vocabulários que diminuíssem as chances de ele, espectador, resignar-se ao reboque da sensação (ZANONI, 2016, p. 34).

Esta perspectiva de propagador de uma gramática cinematográfica do autor ressoa nas preocupações em relação à influência das massas pelo cinema, como vimos anteriormente. Tal visão atrelada aos cineclubistas deste período compreenderia o cinema como uma obra de entendimento complexo que, como uma máquina eficiente de criação de imaginários e significados, deveria ser dissecada por meio do estudo de sua linguagem, para que o pensamento crítico enfraqueça os seus efeitos nocivos à moral ou ao intelecto.

Este pensamento sobre a imagem, que em alguns momentos permeou as teorias estéticas e, por conseguinte, do cinema, esteve e está presente até hoje em alguns

⁵⁵ Embora a análise de Zanoni não estabeleça um recorte temporal preciso em seu discurso e proponha realizar uma leitura atemporal do cineclubismo, visto que apresenta o seu corpus como “cineclubes brasileiros e portugueses, a partir da década de 1950”, os boletins de cineclubes utilizados para a reflexão, tanto de Portugal quanto do Brasil, são todos do período compreendido entre 1950 e 1962, à constar: Boletim Cineclubes Viana do Castelo, 1960; Boletim Cineclubes do Porto, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1958 e 1959; Boletim Cineclubes Imagem, 1955; Boletim Cineclubes Católico, 1956 e 1957; Boletim Cineclubes Pro Deo, 1959, 1960 e 1962; Boletim Cineclubes de Coimbra, 1959; Boletim Cineclubes Oliveira de Azeméis, 1955; Boletim Cineclubes Católico de Lisboa, 1955 e 1957; Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes, 1962; e Curso para Dirigentes Cineclubistas, da Cinemateca Brasileira, 1958. Entendemos que este recorte, apesar de não invalidar a leitura, restrinja as práticas a este período bastante específico, o que termina por comprometer que a sua conceituação sobre a prática seja mais abrangente.

discursos cineclubistas, sobretudo em cineclubes de viés educativo. É ainda mais comum em alguns projetos pedagógicos que envolvem educação, cinema e audiovisual. Na história do cineclubismo e também do cinema e educação, este discurso também está atrelado a uma reação em relação à dominação do cinema norte-americano no imaginário de outros povos ocidentais. Vendo o cinema dos Estados Unidos como um instrumento de propaganda e de dominação cultural, muitos educadores, cinéfilos e cineclubistas defenderam o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre os filmes por meio da análise da sua linguagem.

A linguagem cinematográfica e suas nomenclaturas técnicas também pode ser um critério utilizado por alguns “amantes do cinema” para emitir julgamento de valor sobre as obras. Neste sentido, o seu conhecimento legitimaria um “gosto” pessoal e aprofundaria o abismo simbólico entre os que “sabem” e os que “não sabem”. Para Zanoni, a abordagem destes cineclubes dos anos 1950, extremamente didáticos na visão do autor, teria como consequência a alienação do espectador no que diria respeito a uma relação pessoal, íntima e emocional com os filmes, fixando-o em um lugar de eterno “não saber”, por meio de uma supervalorização da racionalização sobre os mecanismos cinematográficos “ocultos”:

Antes, o trabalho dos cineclubes concentrou-se, sobremaneira, na formação de elites culturais, vítimas e agentes de processos de ensoberbação do cinema, vítimas e agentes de uma mesma modalidade de governo de si e do outro programado para evidenciar, não como os espectadores seriam traquejados para confeccionar novas narrativas fílmicas, depois de destoldado o funcionamento da maquinaria cinematográfica, mas como estariam já e sempre em uma inamovível posição de dependência face a esse imberbe gigante cultural (ZANONI, 2016, p. 27).

Nesta passagem o autor cita “um governo de si e do outro” para caracterizar uma posição de dependência em relação a um saber que os habilitaria a compreender os filmes e legitimaria o seu “gosto”. Neste sentido, a articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes estaria ligada a um conhecimento prévio, sobre estética, linguagem e história cinematográfica, que limitaria o espectador a estabelecer novas relações com as imagens e as narrativas fílmicas.

“Gosto” é uma categoria estética complexa tratada por diferentes enfoques ao longo de sua história. Entre os filósofos que se propuseram a pensá-la, trazemos a definição de Immanuel Kant, em seu célebre texto de 1790, “Crítica da faculdade do juízo” (2012). Para Kant (2012), o juízo de estético compreende uma associação das

faculdades da imaginação e do conhecimento. O gosto seria então uma categoria subjetiva, que mobiliza nossas capacidades sensoriais e de entendimento. Mas, para circundar o que estamos chamando de “gosto” neste contexto do cineclubismo como dispositivo de governabilidade, é necessário trazer, mesmo que muito brevemente, uma leitura sociológica da categoria. Laurent Jullier, em seu livro “Qu’est-ce qu’un bon film?” (2021), coloca a questão nos seguintes termos:

O que é um bom filme? A questão não se coloca para um grande número de pessoas, pois, por um lado, há aqueles que pensam, com um gesto que veremos mais tarde ser totalmente *kantiano*, para quem a resposta é evidente; por outro lado, há aqueles que deixam que cada um tenha seus próprios gostos a quem os filósofos da estética qualificam como *hipersubjetivistas*. Se o julgamento do gosto vem apenas do jardim secreto mais íntimo, então há realmente tantas respostas para "O que é um bom filme?" quanto há indivíduos suscetíveis de receber a pergunta, e os únicos instrumentos capazes de injetar alguma ordem e senso científico nessa diversidade têm a ver com a sociologia⁵⁶ (JULLIER, 2021, p. 10).

O autor apresenta no decorrer da publicação uma série de discursos e de instâncias legitimadoras que definem diferentes critérios para responder à pergunta título. O importante para esta reflexão sobre o contexto que estamos tratando é identificarmos que o “gosto”, para uma leitura sociológica, é uma construção social, está inserido em um meio e opera processos de distinção entre sujeitos e classes sociais (BOURDIEU, 2006). Neste sentido, um conhecimento sobre a história e a linguagem do cinema, como é dado neste cineclubismo que estamos analisando, operaria como um fator de distinção intelectual e social, homogeneizando as relações entre sujeitos e filmes.

Ao encontro dos apontamentos de Zanoni, também o crítico Jean-Claude Bernardet pensou nos malefícios de uma “gramatização” do conhecimento do cinema, em detrimento de uma aproximação experiencial com as obras. Em 1961, o autor publicou em seu texto “Do cineclubismo”, no jornal O Estado de São Paulo:

A gramática cinematográfica é inútil aos que não pretendem tornar-se especialistas (certamente inútil também para os que o pretendem);

⁵⁶ Tradução nossa de: “Qu’est-ce qu’un bon film ? La question ne se pose pas pour un grand nombre de personnes car, d’une part, il y a ceux qui pensent, avec un geste dont on verra plus loin qu’il est totalement kantien, que la réponse va de soi ; d’autre part, il y a ceux qui laissent à chacun ses goûts, que les philosophes de l’esthétique qualifient d’hipersubjectivistes. Si le jugement de goût ne provient que du jardin secret le plus intime, alors il y a vraiment autant de réponses à "Qu’est-ce qu’un bon film ?" qu’il y a d’individus susceptibles de recevoir la question, et les seuls instruments capables d’injecter un peu d’ordre et de sens scientifique dans cette diversité relèvent de la sociologie.”

além disso é nociva pois pela sua aridez arrisca-se a afastar os espectadores do cinema, ou melhor, do cineclubes. Antes o filme era um divertimento, eis que se tornou *cacete*. Pois ela pode dar a impressão de que compreendemos quando não compreendemos nada (BERNARDET, 2004, p. 34).

Um “saber” sobre o cinema baseado na dissecação de sua linguagem é uma estratégia pedagógica corrente tanto em alguns cineclubismos quanto em projetos de cinema e educação. Para não entrarmos em um debate mais amplo sobre o conceito de pedagogia, que é tema complexo de discussão dentro do campo da educação, apresentamos neste trabalho um breve resumo da crítica de sua utilização no campo do cinema e educação.

Um estudo recente na área, que aborda uma ideia de pedagogia com o cinema, é a “pedagogia das imagens”. Neste conceito, alguns autores (LEANDRO, 2001; PIPANO, 2019) trabalham o termo a partir de uma oposição ao que Rancière define como sistema representativo da arte, no qual a obra é tomada como um discurso dado sobre o mundo (RANCIÈRE, 2012). Tratando de forma breve, o conceito de “pedagogias das imagens” parte de uma relação de efeito indeterminável entre filme e sujeito, operando uma abertura sensível e alterando suas formas de percepção.

Mas, historicamente, sobretudo neste contexto cineclubista que estamos tratando, o termo “pedagogia” no campo do cinema e educação é tomado de forma pejorativa por profissionais, teóricos e pesquisadores que entendem por pedagogia para o cinema uma série de intenções que colocam a informação e a racionalização sobre os filmes a frente da experiência cinematográfica. Perrine Boutin em sua tese *Le 7e art aux regards de l'enfance: les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique* (2010), traz um extenso debate sobre a questão. Destacamos este trecho para ilustrar um pensamento recorrente da área sobre o termo:

A noção de ‘pedagogo’ é muitas vezes conotada pejorativamente: os envolvidos na educação cinematográfica criticam as formas de educar - ou seja, uma abordagem progressiva, didática do trabalho graças ao discurso intermediário - pelo uso do termo ‘pedagogismo’. André Malraux foi o primeiro a utilizá-lo, justamente recusando o que então chamava de “pedagogismo” para defender sua posição de que as grandes obras da humanidade se revelavam através do “choque estético”. [...] ‘Pedagogismo’ seria sinônimo de preguiça intelectual para crianças a quem apontamos o conhecimento que eles devem compreender e adquirir (BOUTIN, 2010, p. 42).

Desta forma, o termo “pedagogia” nos estudos do cinema e educação na contemporaneidade está muitas vezes relacionado a um ensino de cinema que vai

determinar a relação que o espectador deve ter com os filmes, seja por meio de uma gramatização da sua linguagem, seja por meio do ensino de uma série de informações que, pelas leituras críticas, engessariam a experiência cinematográfica. André Bazin, crítico e teórico francês, por exemplo, em seu célebre texto *Montagem Proibida*, de 1958, tratou a pedagogia no cinema como umaedulcoração do mundo para crianças, que evitaria o “choque estético” ao qual se refere Malraux: “Foi a pedagogia que inventou para as crianças as cores sem perigo” (BAZIN, 2014, p. 84).

Por isso, estudos mais recentes na área optam por utilizar o termo “transmissão”, trabalhado por Bergala em “A Hipótese Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola” (2007). Na obra seminal para os estudos contemporâneos em cinema e educação, o autor contrapõe um ensino “pedagógico” de cinema a uma transmissão da paixão do professor por meio da experiência estética compartilhada com o filme, entre alunos (BERGALA, 2007).

Voltando ao cineclubismo, a estratégia “pedagoga” de gramatização da linguagem cinematográfica, que Zanoni critica, não compreende a amplitude das práticas cineclubistas na história, menos ainda na contemporaneidade. É certo que parte dos cineclubes europeus do pós-guerra, que influenciaram cineclubes no mundo inteiro, inclusive no Brasil, operava com uma lógica pedagógica em relação ao seu público, porém esta lógica está mais relacionada ao contexto social do período no qual os cineclubes analisados pelo autor se inseriam e aos conceitos de educação vigentes, do que ao dispositivo cineclubista em si. Vejamos o exemplo brasileiro citado no artigo.

Nos anos 1940 e 1950, o movimento cineclubista se imbuíu da missão de levar o cinema para regiões sem acesso, objetivando preencher lacunas do circuito exibidor. Neste período, os cineclubes, organizados em movimentos, aliam esta interiorização do acesso ao cinema à promoção dos cinemas nacionais em oposição à hegemonia dos filmes norte-americanos do pós-guerra no circuito comercial das grandes cidades. Em época de mídia física, entre a margem do circuito comercial e a institucionalização, os cineclubes deste período, organizados em redes, foram um dos grandes responsáveis pela distribuição de filmes europeus, filmes canônicos do cinema americano e filmes nacionais, pelo interior do país.

Neste período, no Brasil, ganha força dentro do movimento cineclubista institucionalizado um debate sobre a ampliação de repertório cinematográfico dos espectadores como agente de desenvolvimento cultural do país. Desta forma, o

movimento cineclubista brasileiro se colocou uma missão formativa pela qual também é constantemente lembrado. Formar o outro é a tônica desta missão.

Dado o potencial de penetração do dispositivo cineclubista e a fim de formar massa crítica e conhecedores de cinema, os cineclubes foram objeto de projeto de política pública para o desenvolvimento do cinema nacional da *Cinemateca Brasileira*, sob a gestão de Paulo Emílio Sales Gomes, nos anos 1950, que tem no movimento cineclubista uma peça chave para o seu projeto político pedagógico. Os cineclubes seriam um habitat ideal para a apreciação de películas antigas e para a formação de cineastas e críticos de cinema (ZANATTO, 2013). Neste contexto, os cineclubes são parte de um projeto de desenvolvimento da educação e da cultura em geral, especialmente em um país com grande número de analfabetos. Paulo Emílio entendeu o cineclubismo como um dispositivo de transformação social e de emancipação cidadã.

Desta forma, o projeto de interiorização do cineclubismo a partir do estímulo à criação de cineclubes de Sales Gomes teve como objetivos a distribuição de filmes, a criação de espaços de formação de espectadores e cidadãos, e, além disso, a difusão de um modelo de organização cineclubista por meio da “historicização” e “pedagogização” do movimento:

O conjunto dos cursos sobre movimento cineclubista, técnica de debate, técnica de projeção e programação, organização e funcionamento de um cineclubes, apontam para além da necessidade de qualificar o fazer cineclubista, buscavam criar uma tradição por meio do conhecimento da história do movimento e dar coesão às formas de estruturar um cineclubes dentro dos pré-requisitos de uma instituição sem fins lucrativos pautada por eleições e assembleias. Permitiam assim, agrupar formas de balizar um cineclubes partilhando sua memória, construída e reconhecida no curso sobre o movimento cineclubista consolidando o ritual de exibição e debate, marca da distinção entre um cineclubes e o cinema comercial (SALES, 2016, p. 134-135).

Fica explícita a relação que Paulo Emílio fazia do cineclubismo com o seu projeto político educativo, que era a própria *Cinemateca Brasileira*: “[...] parte de um amplo projeto para a educação pública e para políticas culturais no Brasil. Podemos dizer sem medo de errar, que a *Cinemateca* fazia parte de um projeto revolucionário no campo da educação” (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 18). O movimento cineclubista, bastante articulado em torno da recém-criada *Cinemateca Brasileira*, apostava na

expansão da atividade como vetor de desenvolvimento social, cultural e da indústria cinematográfica brasileira.

Neste contexto, foi criado em 1958 o Curso para Dirigentes Cineclubistas, citado no artigo de Zanoni (2016) como um exemplo de dispositivo que, por meio de uma “pedagogização” do cinema, de sua história e do ensino da linguagem cinematográfica como elemento interpretativo dos filmes, estaria alienando os espectadores da sua experiência íntima com os filmes e hierarquizando formas de ver ao interpor capital simbólico na recepção cinematográfica.

De fato, como vimos, o projeto objetivava uma emancipação do espectador por meio de uma educação para o cinema, em um curso que articulava conhecimentos da história do cinema, de história mundial e brasileira, contexto social, entre outros componentes curriculares. O dirigente formado no curso tinha à disposição o acervo de filmes da *Cinemateca* para exibir nas suas comunidades e junto a ele uma série de procedimentos sobre a condução de debates, temas a serem abordados e perspectivas estéticas e de linguagem cinematográfica. Ele não deveria saber apenas sobre cinema, mas deveria ser também um agente do desenvolvimento nacional. Importante destacar que esta perspectiva desenvolvimentista do movimento cineclubista do período não está isolada e faz parte não apenas de um projeto político-econômico nacional, mas de um imaginário social da época.

Este investimento no dispositivo cineclubista como agente de transformação social a partir de uma formação de espectadores críticos e com consciência política se perpetuou no movimento cineclubista brasileiro através dos anos. Como exemplo, citamos um trecho do texto introdutório do Catálogo de filmes para cineclubes, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, de 1990⁵⁷:

O critério que presidiu a escolha destes filmes, em sua maioria curtas-metragens, não foi apenas o da validade estética, mas a sua preocupação de dar uma amostra do homem, do mundo e da cultura, elementos em torno dos quais se constrói uma consciência mais autêntica do espectador, tornando-o capaz de compreender e assumir sua época e, eventualmente, transformá-la (CAMPOS, 1990).

⁵⁷ O catálogo contava com centenas de filmes divididos entre categorias como aspectos brasileiros, científicos, experimentais, fantasia, entre outros, além de trazer uma lista de telefones e endereços de filmotecas de vários países do mundo e um modelo de carta a ser enviado para a solicitação dos filmes para uso dos cineclubes associados à Federação.

Desta forma, tanto o projeto do Curso para Dirigentes Cineclubistas da Cinemateca Brasileira, citado por Zanoni (2016), quanto os projetos de expansão do movimento cineclubista para fora dos centros urbanos, se apresentavam como projetos de desenvolvimento nacional, para além de uma formação do “gosto” em uma relação entre “saber” e “não saber” (RANCIÈRE, 2002). Esta expansão, ainda que determinista em relação aos seus objetivos, abriu uma possibilidade de permeabilidade da atividade em relação à diversidade da cultura brasileira, que vai culminar em alguns questionamentos sobre a adequação do dispositivo à realidade nacional.

Como vimos, se o “protocolo cineclubista”, que consiste em apresentação, exibição de um filme e debate posterior já havia se estabelecido na França e sido exportado para o mundo ainda na década de 1920, foi nos anos 1940 e 1950 que ele se expandiu, saindo dos grandes centros e tomando o imaginário social. Assim, não é de se estranhar que este momento de expansão da atividade por meio de um movimento articulado tenha permanecido até hoje como um modelo do dispositivo: sessões de cinema ritualizadas, apresentadas por um especialista, seguidas de debates educativos em relação à linguagem cinematográfica, à história do cinema e o estabelecimento de um juízo de valor em relação ao filme. Para Zanoni, esta expansão visava uma homogeneização dos modos de ver:

[...] Por essas e por outras razões, não se trata de postular de início o poder como repressivo – seja ele de viés econômico, social ou cultural – para daí concluir a homogeneização e padronização dos comportamentos, ou, o que vem a dar no mesmo, o conformismo não nos faz homem-massa apenas por meio da imposição de mecanismos repressivos, mas também pela produção e difusão de uma mesma “concepção de mundo” (ZANONI, 2016, p. 26).

Esta mesma “concepção de mundo” citada pelo autor, como também já vimos, estava fortemente ligada ao cineclubismo francês do período. Sobre esta relação, Lunardeli narra, em “A Crítica Cinematográfica dos Anos 1960 em Porto Alegre”, a referência do Clube de Cinema, de Porto Alegre, em relação ao cineclubes que acontecia no cinema Champollion, em Paris, nos anos 1950, do qual faziam parte os críticos que viriam a escrever na célebre revista Cahiers du Cinéma: “Tratava-se não apenas de consumir os mesmos filmes, mas de consumi-los da mesma forma” (LUNARDELLI, 2008, p. 38). Sobre os integrantes do Clube de Cinema, a autora continua: “São intelectuais em formação” (IDEM, p. 43). Aqui, a formação de si diz respeito a uma autoformação entre pares e está atrelada a uma dinâmica de transmissão de

conhecimento que atua na lacuna entre “saber” e “não saber” por meio deste espelhamento em relação ao cineclubismo francês: “aprender a ver como os franceses”.

Está colocada a dinâmica contraditória do dispositivo cineclubista deste período. Como um ampliador do acesso aos filmes que não integravam o circuito comercial estabelecido, de modo a resistir à hegemonia do mercado exibidor e da indústria, o cineclubismo se estabeleceu como um contradispositivo em relação ao sistema cinematográfico. Mas, por meio de seus dirigentes, que buscavam o que eles entendiam por elevar um meio massivo de entretenimento ao status de uma arte baseados na formação do “gosto” do espectador, o cineclubismo se configurou como um dispositivo que em muitos momentos definiu uma forma de assistir aos filmes.

Embora Zanoni trate no seu artigo de um modo de ver específico disseminado sobretudo nos anos 1950, e que não pode ser atrelado ao cineclubismo de um modo geral ao longo de toda sua história, é inegável que o dispositivo opera na enunciação de diferentes discursos sobre quais filmes ver, por que ver e como ver. Mas esta enunciação não acontece sem tensões internas do dispositivo, no corpo a corpo das suas relações — como vimos no relato do debate do cineclub Jean Vigo —, e também em relação a outros cineclubismos, como estamos vendo no decorrer desta tese. Estas tensões dependerão da disposição de afetação mútua entre os integrantes que constituem as comunidades e entre eles e uma programação de filmes, que vai constituir o caráter processual do dispositivo.

Concluindo, ao mesmo tempo em que o cineclubismo contribuiu para a adequação do espectador ao dispositivo cinematográfico e à apreciação de cinematografias variadas sob uma forma de governo, de si e do outro, ele também expandiu os domínios do público:

A historicidade da domesticação do público para o espetáculo cinematográfico expõe uma alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial. A reflexão em torno do público tem como estímulo a percepção de um fenômeno contemporâneo da reunião de indivíduos, ou grupos organizados, em que há predomínio da crítica e da reflexão e que é direcionada a uma atitude comum, ou seja, a *experiência* [...] O indivíduo no público, a partir desta reflexão, não perde a faculdade de crítica e autocontrole, ao contrário do que é disposto nas teorias da multidão e das *massas*; nem tampouco se torna refém da ampla determinação do discurso cinematográfico dos filmes (MUNDIM, 2014, p. 123).

Entendemos estes dois momentos do cineclubismo, o da formação de um espectador para o cinema e o da formação de um “gosto”, como etapas importantes

para uma passagem do espectador como um consumidor de filmes propostos por uma indústria cinematográfica a um integrante consciente das cadeias de produção, distribuição e exibição do sistema cinematográfico e da sua fruição estética. Apesar da intenção verticalizada de formar ao outro do enunciado de alguns cineclubes, a indeterminação dos efeitos do dispositivo, que decorre da articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes, engendra invariavelmente uma formação de si.

Na segunda parte deste capítulo vamos discorrer sobre como esta formação de si pode ocorrer no dispositivo cineclubista em relação ao outro, sujeito ou filme. Vamos investigar que formação é essa que prescinde de uma aliança entre pares para acontecer de forma coletiva. Para tanto, vamos investigar em textos, relatos, e apresentações cineclubistas, enunciados que ensejam o coletivo como forma de organização para pensar: Que formação é esta do coletivo?

2.2 Formar a si com o outro: que formação é esta do coletivo?

Começamos com o exemplo do cineclube brasileiro contemporâneo Mate com Angu, localizado na cidade de Duque de Caxias, estado do Rio de Janeiro. No ano de 2003, o folheto de divulgação de lançamento do cineclube conclamava: “Vamos fazer um filme?”. Apesar da atrativa chamada de inauguração, sobretudo pela falta de acesso a cursos de cinema da região, o cineclube Mate com Angu só vai de fato concretizar este objetivo enquanto coletivo no ano de 2007⁵⁸ (HB; BARRADAS, 2013a).

⁵⁸ O primeiro filme assinado de forma coletiva pelo cineclube Mate com Angu é “Lá no Fim do Mundo...”, exibido no encontro “5 Anos: Mate ataca!”, em 27/06/2007. Na programação constam também em destaque mais dois filmes produzidos no contexto do cineclube: “O Matador”, do coletivo de realização Cine Guandu, formado por integrantes e ex-integrantes do cineclube, e “Noite Aberta”, de Diego Bion, também ex-integrante do Mate com Angu.

Figura 9 - Fac-símile de folheto de divulgação do lançamento do cineclube Mate com Angu em agosto de

2003



Fonte – Barradas, I.; HB, H. (2013)

Neste primeiro momento, a ideia de fazer um filme foi vinculada à programação que propõe uma sessão: “dedicada a filmes produzidos de forma totalmente independentes. Filmes realizados na base do suor, da determinação e da coragem” (IDEM, pg 14). A proposta apresentada em formato de *fanzine*, mídia utilizada pelo cineclube até os dias de hoje, remete ao pensamento “*do it yourself*”⁵⁹.

Criar algo com força e verdade, do jeito que achávamos que devia ser feito – sem salvacionismo e sem tratar o público como café com leite. E sabíamos que todo esse sentimento estava nos corações e gargantas de muita gente. [...] De cara tínhamos mais ou menos a intuição do que não queríamos fazer... por exemplo: criar algo como “trabalho social”. Longe disso. Naquele momento me incomodava profundamente a visão de fazer oficinas para “ocupar tempo” dos jovens, atividades “para afastar da criminalidade”, “capacitar” e afins... (IDEM, 2013A, p. 34).

Consideramos a chamada “Vamos fazer um filme?” mais que um apelo para a realização cinematográfica propriamente dita, um convite a uma forma de fazer

⁵⁹ “Do it yourself” é uma expressão surgida nos Estados Unidos no início do século como uma prática de reparos domésticos feitos por amadores, mas difundida mundialmente a partir dos anos 1970 pelo movimento punk anarquista como uma ideologia cultural.

coletivo. Para Marina Garcés, este convite para fazer juntos é o gesto mínimo da educação: “Ensinar é um convite. Eu começo a fazer música e convido você a fazer música comigo”. Como o professor de natação de que falava Gilles Deleuze, o verdadeiro professor não é aquele que diz ‘faça como eu faço’, mas ‘faça comigo’⁶⁰. (GARCÉS, 2020, p. 78). Em seu primeiro texto de apresentação, no enunciado formativo que os organizadores fazem, eles se colocam um ao lado do outro, e também do público a se integrar a comunidade, convidando para uma experiência conjunta.

Vamos discutir agora sobre em que consistiria a formação cineclubista intrínseca à característica relacional do dispositivo, na qual seus integrantes formam a si com o outro, na articulação entre comunidade e programação. Para pensarmos nesta formação, partimos da questão que para Antoine De Baecque (2010) é a pergunta primordial da cinefilia: “É possível aprender a ver?”, a partir de uma perspectiva fenomenológica do *ver*, estabelecendo juntamente com outros teóricos que aprender a ver e tomar consciência do próprio olhar. Em seguida, trazemos para o estudo a concepção de “cinefilia de formação”, que o crítico de cinema Roger Koza (2019) contrapõe ao que seria uma “cinefilia de consumo”, como um processo de subjetivação íntimo e interpessoal, que lança o sujeito em direção ao outro. Por fim, concluimos o capítulo desenvolvendo a noção de “aliança de aprendizes” de Marina Garcés (2020) para caracterizarmos o *cineclubismo de invenção* como uma prática coletiva na qual o “fazer-com” se constitui como a sua base formativa.

2.2.1 É possível aprender a ver?

As perguntas que o dispositivo cineclubista colocam aos seus organizadores e mesmo ao seu público: “que filmes ver, por que ver e como ver?” encaminham para uma questão retórica mais ampla, que, para Antoine De Baecque, consiste na pergunta primordial cinéfila: É possível aprender a ver?

Para Antoine de Baecque (2010) esta seria a pergunta cinéfila primordial, na qual está contida a possibilidade de uma pedagogia do olhar, e que permeia muitos estudos que relacionam cinema e educação desde suas primeiras teorias. É também uma pergunta que pode soar tanto pretenciosa quanto ingênua, ao passo que abarca uma complexidade de conceitos históricos não possuindo uma resposta objetiva. Marina

⁶⁰ Tradução nossa de: “La enseñanza es una invitación. ‘yo me pongo a hacer música y te invito a hacer música conmigo.’ Como el profesor de natación del que hablava Gilles Deleuze, el verdadero maestro no es el que dice “haz como yo”, sino “hazlo conmigo”.

Garcés, por sua vez, em *Fuera de Clase* (2016), convida um poema de Wislawa Szymborska⁶¹ para defender as perguntas ingênuas: “Como viver – me perguntou alguém numa carta, / a quem eu pretendia fazer / a mesma pergunta. / De novo e como sempre, / como se vê acima, / não há perguntas mais urgentes / do que as perguntas ingênuas”. Começamos esta seção com esta pergunta retórica para que a partir de seu desdobramento possamos circunscrever de início o tipo de formação subjacente ao cineclubismo como um dispositivo relacional que articula uma comunidade e uma programação de filmes. As palavras são importantes, nos voltemos então às palavras.

De partida descartamos a ideia de *aprender* como algo que acontece entre um “não saber” e um “saber”, que investigamos na primeira parte deste capítulo, que está bastante relacionada à prática cineclubista, sobretudo em alguns momentos históricos. Sob esta ótica, frequenta-se um cineclube para se aprender *algo* sobre o cinema, para saber mais sobre os filmes, para ouvir especialistas e conhecer a história. Aprender em sua forma transitiva direta: aprendo algo que não sei, de modo geral, para algum objetivo específico. Esta noção de aprendizagem pode concernir tanto ao grupo que propõe a atividade cineclubista, quanto ao público espectador. Também pode se referir igualmente à finalidade de “formar ao outro” e de “formar a si”. Mas para Rancière (2012), este *aprender* que determina os que têm que aprender, cuja missão é reduzir desigualdades entre os que sabem e os que não sabem, é uma leitura simplificada do objetivo principal da educação.

Garcés, em “Fuera de Clase: textos de filosofía de guerrilla” (2016), descreve as aprendizagens como o que permite o sujeito pensar por si mesmo e com os outros. Aprender, neste sentido, seria perceber-se aberto a interpelação de um *outro*, seja o filme, seja o outro sujeito com o qual se compartilha a experiência, deixando-se contagiar pelo pensamento exposto, fazendo-se pensar e repensar: “A postura de aprender [...] é uma postura que não é estática nem reverencial, pelo contrário: é a do movimento de um corpo capaz de escutar a si mesmo”⁶² (GARCÉS, 2016, p. 1964). Este gesto reflexivo que consiste em voltar a atenção para os seus sentidos, seu pensamento, sua percepção, é um saber fundado na experiência em relação ao outro, filme ou sujeito, e constitui o aprender proposto por Garcés.

⁶¹ SZYMBORSKA, W. *Poemas*. Companhia das Letras, 2014, p. 75.

⁶² Tradução nossa de: “La postura del aprendizaje [...] no es estática ni reverencial, al contrario: es el movimiento de un cuerpo capaz de escucharse a sí mismo.”

Considerado o aprender da pergunta retórica de Baecque este saber da experiência, vamos nos debruçar brevemente sobre o *ver*. *Ver* é uma função fisiológica e uma posição no mundo. Como sinônimo de olhar⁶³, é enxergar e pensar. Etimologicamente, *ver* e *pensar* possuem várias raízes comuns, do Latim, por exemplo, *video* e *ideia*. Na divisão clássica entre olhar passivo e olhar ativo, está também a intencionalidade do ver: vejo o que se apresenta a mim ou vejo o que escolho ver. Desta forma, o ato de olhar também é um ato de intencionalidade e de escolha. Sendo assim, o desejo de *aprender a ver* é um investimento no pensamento e na intenção.

Façamos a leitura da relação entre *ver* e *pensar* pela perspectiva da consciência corporificada da fenomenologia. O *olhar-pensamento* fenomenológico de Merleau-Ponty está fundado na percepção de um corpo integral, submetido aos demais sentidos, constituindo um aparato perceptivo expressivo:

A verdadeira reflexão me dá a mim mesmo não como subjetividade ociosa e inacessível, mas como idêntica à minha presença ao mundo e a outrem, tal como eu a realizo agora: sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 66)

Aqui temos o espírito encarnado *merleau-pontiano* como um campo intersubjetivo. A relativização do *cogito*, este olhar descorporificado da razão cartesiana, pelo olhar fenomenológico deslocou as verdades matemáticas matriciais para a consideração de um homem limitado pelo tempo e o espaço, abrindo a reflexão para a constituição do outro não mais como objeto, mas como sujeito (BORSI, 1988). Um olhar-pensamento vidente, que é uma posição no mundo, e que ao mesmo tempo é visível, olhado de volta, alterando e sendo alterado em uma relação de continuidade.

O que vemos é afetado por nossas experiências, desejos e emoções, pelo que sabemos e não sabemos, pela cultura, pelas teorias científicas, em suma, por um movimento permanente que transpassa a dualidade “dentro” e “fora”. O fato de vermos ao mesmo tempo em que somos vistos, característica do espectador moderno para Crary (2013; 2015), cria a imagem de um mundo feito de coexistências e implicações mútuas, tecido por experiências expressivas, em um contexto de *reversibilidade*.

⁶³ Em diversos idiomas “olho”, como órgão da visão, e “olhar”, como um movimento interno de significação pelo sujeito, se distinguem na linguagem. Aqui, por enquanto, a partir de uma perspectiva fenomenológica, tomaremos “ver” e “olhar” como sinônimos que se referem a esta dupla inscrição.

Em Fenomenologia da Percepção, de 1945, Merleau-Ponty (1996) nos apresenta uma consciência-corpo na qual tudo o que pensamos e sentimos é proveniente de uma experiência irrefletida, aberta e comum que produz distanciamentos perspectivos por seu próprio movimento corpóreo, pois é já uma consciência encarnada no mundo de relações possíveis. Não há, para o filósofo francês, uma mente separada do corpo e, por sua vez, da carne do mundo. A carne do mundo é uma contínua fonte de possibilidades que permeia os corpos sensíveis e, por isso, é fonte inesgotável de ser. Por isso, a reversibilidade da experiência carnal é, para Merleau-Ponty, a própria experiência expressiva. A emergência da carne como expressão constitui, portanto, o ponto de intersecção entre falar e pensar no mundo silencioso dos sentidos relacionais. Desta forma, o olhar é também um *encontro* e uma *continuidade* entre sujeito e mundo.

No contexto cineclubista, o filme é igualmente este *outro*, visível e vidente, implicado em um *mundo comum*, no qual ocorre esta reversibilidade permanente. O encontro com o filme é também o encontro com outro olhar, e, a partir deste, com o seu próprio. Neste sentido, Hérve Joubert-Laurencin (*apud* BOUTIN, 2010, p. 206) afirma que "aprender a ver é ser um espectador de seu próprio olhar"⁶⁴. Por esta perspectiva, formar ao outro e formar a si com o outro são processos emaranhados e contíguos que engendram diferentes formas de relação entre uma comunidade e uma programação de filmes. Estes processos operam em uma reversibilidade do olhar na qual aprender a ver é estabelecer uma relação com o seu próprio olhar em relação ao outro e constituem o que vamos chamar de "cinefilias de formação".

2.2.2 Cinefilias de formação

É histórico que relatos cinéfilos sejam feitos em tom confessional, como que sussurrando um segredo. Narrar o ritual do "primeiro filme no cinema", ou listar "os filmes da minha vida"⁶⁵ são alegorias de uma relação íntima e subjetiva com o cinema, na qual os filmes se emaranham nas histórias de vida, na memória e nos afetos. Essa é a imagem recorrente de uma paixão pelo cinema que começa a ganhar contornos em torno das salas de cinema, revistas especializadas e cineclubes ainda no início do século XX, mas que tem seu momento de ouro na França pós-guerra, poucos anos antes do surgimento da *Nouvelle Vague* (BAECQUE, 2010). Ao longo das décadas, essa paixão

⁶⁴ Tradução nossa de: "Apprendre à voir, c'est être spectateur de son propre regard."

⁶⁵ "Les films de ma vie", de publicação original de 1975, é um compilado de artigos escritos e selecionados pelo crítico e cineasta François Truffaut, nos quais ele presta homenagem a seus diretores prediletos através de uma escrita íntima e pessoal.

transcorrida no silêncio da sala escura foi perdendo seus contornos, e autores como Susan Sontag (1996), chegaram a decretar que a cinefilia seria enterrada na mesma cova do cinema, com a proliferação do acesso doméstico dos filmes por VHS. Mas nenhum dos dois morreu, e ambos continuam se articulando frente às transformações tecnológicas e culturais (ROSENBAUM, 2010).

A categoria *cinefilia* é intercontextual: é histórica, sociológica, política, subjetiva e estética, de forma que podemos mesmo falar em *cinefilias*, no plural, não apenas como formas próprias de recepção e de subjetivação pelo cinema, mas também como práticas inscritas na cultura do nosso tempo.

Não se trata de opor a história dos usos sociais do cinema à história da arte cinematográfica, mas de devolver à noção de cinefilia seu sentido amplo de cultura do prazer cinematográfico, em vez de confiná-la a uma forma de admiração exclusiva e restritiva por certos filmes ou certos gêneros cinematográficos. Reconhecer, em outras palavras, a diversidade e a plasticidade das formas de sociabilidade e expertise estética veiculadas pelo cinema, e que a promoção de uma única forma de cinefilia nos leva a esquecer⁶⁶ (JULLIER; LEVERATTO, 2010, p. 6).

Em debate contemporâneo sobre cinefilias, jovens críticos e cinéfilos da Revista Cinética⁶⁷ discutem algumas relações entre o que seria uma cinefilia tradicional e uma cinefilia contemporânea. Estes chegam de forma similar à concepção de cinefilias tendo em vista a sua multiplicidade e plasticidade que conduzem para além de uma relação ritualizada e mítica com o cinema, uma práxis:

⁶⁶ Tradução nossa de: “Il ne s’agit pas d’opposer l’histoire des usages sociaux du cinema à l’histoire de l’art cinématographique, mais de redonner à la notion de cinéphilie son sens large de La culture du plaisir cinématographique, au lien de l’enfermer dans une forme d’admiration exclusive et restrictive de certains films ou de certains genres de films. De reconnaître, en d’autres termes, la diversité et la plasticité des formes de sociabilité et d’expertise esthétique portée par le cinéma, et que conduit à oublier la valorisation d’une forme unique de cinéphilie.”

⁶⁷ Em 2020, a Revista Cinética, periódico online dedicada à crítica de cinema, publicou um debate coletivo entre os editores da revista a partir da tradução do texto “Por uma nova cinefilia”, de Girish Shambu, publicado originalmente na revista Film Quarterly, em 2019. Por opção dos editores, o debate foi publicado sem citar os nomes de cada participante, pelos motivos elencados nesta apresentação: “ele [o texto] oferece um conjunto de ideias que funcionou como um eficiente disparador de questões na redação, que se materializou numa conversa coletiva em quatro partes. O método da troca escrita feita pela redação discutindo o texto de Girish Shambu foi trabalharmos livre e anonimamente num documento compartilhado online entre 24 de março e 8 de abril de 2020. Nesse documento coletivo, a diferença das vozes se afirmava não apenas nas posições defendidas e nas diversas referências convocadas, mas nas maneiras de dizer e no léxico particular de cada um. Ao mesmo tempo em que o processo apostava numa variação de vozes, rejeitávamos uma vinculação estrita entre voz e personalidade, apostando em uma escrita coletiva que pudesse fazer vacilar um pouco a categoria de “autoria”. Revista Cinética, acesso em 25/05/2022, disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>.

Pra mim há três palavras-chaves nisso [*cinéfilia*]: curiosidade, multiplicidade e plasticidade. Se pensarmos a partir dessas três categorias, talvez possamos ir além da caricatura e pensar a cinéfilia como uma práxis e não um código de conduta (ANÔNIMO REVISTA CINÉTICA, 2020, parte 3).

Assim, muitas cinéfilias conviveram e convivem lado a lado ao longo da história. Podemos pensar em uma cinéfilia feminista nos anos 1970, que inventou suas formas de ver os filmes; ou uma cinéfilia ativista latino-americana, nos anos 1960, que inventou formas políticas de se fazer filmes no continente.

Dentre as variações contemporâneas da cinéfilia, Roger Koza distingue o que ele chama uma *cinéfilia de consumo* de uma *cinéfilia de formação* (informação verbal⁶⁸). O *cinéfilo de consumo*, fortemente ligado à indústria, pode ser visto como um acumulador de informações e de *infoentretenimento* (KELLNER, 2001), passa de um filme ao outro como em um supermercado de arquivos e *torrents*, sem necessariamente ser afetado pela experiência cinematográfica. Já a *cinéfilia de formação*, para além do exercício especializado de uma tomada de atitude para com o cinema, pode ser pensada como impulsionadora de um exercício do sujeito para consigo mesmo (ALMANSA, 2017; 2019). Esta diferenciação não se trata de uma relação hierárquica entre formas de cinéfilia, mas de uma práxis em torno da relação com os filmes e com outro que induzem a reflexividade do olhar, que, como vimos, está implicada na questão do aprender a ver. Uma cinéfilia que vê o mundo através dos filmes, que implica um olhar apaixonado, mas, sobretudo, um olhar sobre o olhar. Esta relação com o cinema na *cinéfilia de formação* engendra um trabalho do sujeito sobre si enquanto lança o cinéfilo em direção ao *outro*, seja o filme, seja outro sujeito, para, no retorno a si, confrontar-se com o seu próprio olhar sobre as imagens, constituindo um movimento de olhar e ser olhado.

Desta forma, a *cinéfilia de formação* diz respeito a um conjunto de indivíduos distintos que sentem a necessidade de dar conta de uma experiência subjetiva, que se torna intersubjetiva em vias de formar comunidades:

Estudar a cinéfilia, portanto, não é tanto estudar indivíduos quanto estudar coletivos, mas a passagem incessante de um para o outro, por meio de filmes, a troca que transforma uma emoção vivida individualmente em

⁶⁸ Fala de Roger Koza no curso *online* “Cinéfilia como modo de vida”, realizado pelo site *Otros Cines*, de 05 a 26 de novembro de 2019.

uma emoção compartilhada coletivamente⁶⁹ (JULLIER; LEVERATTO, 2010, p. 31).

Temos assim a cinefilia de formação como uma prática coletiva de relação com os filmes, e o cineclubismo como um espaço/tempo de encontro com o outro, implicados em um mundo comum no qual a reversibilidade do olhar constitui uma aprendizagem do *ver*, no sentido de tomar uma consciência do próprio olhar. Neste processo de movimento entre lugares de consciência, que é a relação com o outro, temos no cineclubismo a prática cinéfila em grupo mais fértil.

2.2.3 Alianças de aprendizes

É nessa interface que pensamos a ideia de *invenção* como outras formas cognitivas de conhecer e pensar (KASTRUP, 2007). Para Kastrup, a invenção nas teorias cognitivas abre espaço para outros modos de entender a constituição de subjetividades, operando com o tempo e com o coletivo. Em relação ao coletivo, a ideia de invenção refere-se a uma rede de processos que opera, ao mesmo tempo, além do indivíduo, junto ao *social*, mas também aquém do indivíduo, remontando a afetos e intensidades que trabalham fora das formas cognitivas. “É enfrentando o desafio de inventar novos mundos compartilhados que podemos assegurar novas formas de cognição híbrida e coletiva” (KASTRUP, 2007, p. 177).

De forma semelhante, Marina Garcés conceitua a expressão “aliança de aprendizes” como uma disposição de aprender com o outro que inventa um meio de acontecer, de forma coletiva:

O encontro dos aprendizes não se adapta ao sentido da situação, mas sim a cria. O encontro mesmo é a situação que inventa e descobre o próprio sentido. [...] Não é somente o conjunto de circunstâncias ou condições exteriores que influem no desenvolvimento de um ser. Incluye também as atividades e os vínculos que mantêm estes seres entre sí e com o entorno (GARCÉS, 2020, p. 135).⁷⁰

⁶⁹ Tradução nossa de: “Étudier la cinéphilie n’est donc pás étudiér des individus , ni étudiér des collectifs, mais le passage incessant de l’un à l’autre, par l’intermédiaire des films, l’échange qui fait d’une émotion éprouvée individuellement une émotion partagée collectivement.”

⁷⁰ Tradução nossa de “Un encuentro de los aprendices no se adapta al sentido de la situación, sino, la crea. El encuentro mismo es la situación que inventa y descubre su propio sentido. [...]No es solamente el conjunto de circunstancias o condiciones exteriores que influem en el desarrollo de un ser. Incluye también las actividades y los vínculos que mantienen estos seres entre sí y con el entorno.”

Ainda para a autora, a aliança dos aprendizes implica de partida um saber que se reconhece como um “não saber”. Aqui ela encontra as ideias de Jacques Rancière desenvolvidas em “O Mestre Ignorante”, 2002. O desejo de aprender com o outro, não significa a suspensão do que eu sei, mas sim reconhecer que no outro também reside algo que eu não sei, e que me abro para aprender, em conjunto. O cineclubes Cine Fronteira, na sua Cartilha Comum: cineclubismo faça você mesmo (2015), descreve desta forma o reconhecimento do não saber para uma experiência coletiva de invenção:

O que eu preciso saber? Nada, absolutamente nada. Não é necessária qualquer formação. O importante é que todos queiram experienciar juntos, pois daí que nos aparece a maior potência do cinema na sala: a possibilidade de empreender uma criação sinceramente democrática. O cinema como debate fílmico, ao invés do cinema como material didático; como constante invenção, ao invés do cinema subjugado ao ensino do conteúdo (CINECLUBE CINE FRONTEIRA, Cartilha Comum: cineclubismo faça você mesmo, 2015, parte I).

Este convite a experiência conjunta despida de um saber prévio entende este “não saber” como uma intenção, e não como uma condição do sujeito. Entendo que “o que sei” existe na relação aos outros saberes que compartilham no tempo da experiência conjunta. O saber, meu e do outro, pela perspectiva fenomenológica de Garcés, não é uma atribuição do sujeito, mas um lugar, assim como a consciência. O que eu sei não é algo que me constituiu enquanto sujeito, mas um conjunto de experiências vividas pelo meu lugar de consciência em um mundo desdobrado.

A busca pela hegemonia de um modo de ver, que pode ser o objetivo de algumas práticas cineclubistas ao longo do tempo, estaria assim mais relacionada a uma perspectiva de aprendizagem e do ver, que engendram diferentes dinâmicas internas e proposições formativas de seus integrantes, do que ao dispositivo em si. A expressão apresentada por Garcés, “aliança de aprendizes”, que estamos investigando na interface com o cineclubismo, diz respeito a uma perspectiva formativa, de si e do outro, de fundo filosófico, e não de um conjunto de regras a serem aplicadas para a objetivação de determinados efeitos.

Desta forma, dizer que os cineclubismos de determinados períodos estivessem focados em uma formação do outro, ligada a uma aquisição de conhecimento relacionada a “saber” e “não saber”, não é dizer que seus efeitos fossem determinados desta forma, mas é explicitar uma perspectiva formativa característica dos tempos e dos espaços que os cineclubes integraram. A formação de si com o outro é intrínseca à

característica relacional do dispositivo e, como vimos, seus efeitos são indeterminados, estando relacionados ao corpo a corpo de seus integrantes em relação ao dispositivo, como coloca Agamben (2009). Por esta perspectiva, o cineclubismo se constitui como uma atividade de invenção a partir do encontro destes lugares de consciência em suas diferenças perspectivas, entre os propositores do dispositivo, e do encontro destes com o público, a depender dos vínculos e das alterações destes lugares que estes estabelecem entre si e com a programação de filmes.

Para pensarmos na aprendizagem como um trabalho sobre si com o outro, fundada na experiência com os filmes, voltemos ao Chaplin Club. No exemplo que trouxemos no início deste capítulo, apesar dos seus integrantes descreverem na apresentação do seu cineclube a realização de um estudo sobre o cinema em cima de leitura de textos, críticas etc, que estaria atrelado a um saber adquirido como forma de preencher uma lacuna de conhecimento, o texto, em sua continuidade, sugere a indeterminação deste processo de formação:

Não nos convém uma definição... Definir é limitar, é no caso, criar impecilhos para o futuro. Uma definição do que somos, capaz de nos situar perfeitamente no meio cinematográfico, implicaria numa capitulação prévia deante de todas as possibilidades imprevisas que podem surgir... (O FAN nº 1,1928, p. 1).

Desta forma, os integrantes, através de uma aliança para uma formação coletiva, inventam um meio de se articular em torno de uma programação de filmes.

Vimos como a formação de si com o outro por meio de uma aliança de aprendizes inventa um meio e que esta dinâmica é intrínseca a atividade cineclubista fundada no desejo de seus integrantes de aprenderem a ver de forma coletiva, ao longo do tempo. Mas é notável como, em relação ao cineclubismo, o advento e a democratização dos equipamentos de exibição fílmica e a circulação de arquivos digitais fílmicos do início do século XXI horizontalizou as organizações cineclubistas ao mesmo tempo em que desinstitucionalizou suas práticas, criando terrenos férteis para que os processos formativos cineclubistas engendrem “alianças de aprendizes”.

Se na época das películas, as organizações necessitavam uma legitimação legal e articulações institucionais para fazer as cópias circularem, a partir da virada do século a facilidade de compartilhamento das cópias digitais por meio da “pirataria” (GONRING, 2015) permitiu uma maior maleabilidade de organização desses grupos, uma

horizontalidade das relações, bem como uma flutuação de participação tanto do público quanto dos próprios organizadores, que cada vez mais se confundem:

É impossível ser preciso a esse respeito porque o número de participantes flutuava muito. Como numa típica atividade *grassroots*, a divisão de papéis entre os organizadores e a audiência era fluida; não raro, pessoas completamente alheias ao grupo central traziam filmes para a exibição e ajudavam a montar os equipamentos. Às vezes, esses novatos vinham se agregar às reuniões de planejamento do cineclube, enquanto velhos participantes desapareciam, tragados por trabalhos finais e outros perigos da vida estudantil (GONRING, 2015, p. 97).

Assim, o advento do digital flexibilizou a disposição dos lugares na organização cineclubista, engendrando novas relações. Para Rancière (2012, p. 14), “o saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição”, e é a alteração destas posições que opera em uma emancipação do espectador: “A emancipação [...] começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições” (IDEM, p. 14). É a distribuição destas posições entre os que dispõem de uma liberdade de olhar que o autor chama de partilha do sensível.

Voltando ao exemplo da chamada do cineclube Mate com Angu, que abriu esta seção, o convite a “fazer-junto” do “Vamos fazer um filme?” é um convite também de alteração das posições nas quais os corpos operam. Sobre a aprendizagem do olhar, Baecque (2010, p. 47) comenta a respeito da cinefilia cineclubista dos “jovens turcos”⁷¹ do início da revista *Cahiers du Cinema*: “Aprender a ver já é fazer filmes”. Esta sentença, mais do que demonstrar um desejo de realização cinematográfica que os críticos cineastas levariam a cabo alguns anos depois, demonstra esta alteração de lugar. Ver também é fazer no sentido que desloca a ação fisiológica para uma ação do pensamento.

Apoderar-se da perspectiva é já definir sua presença num espaço que não é o do ‘trabalho que não espera’. É romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem liberdade do olhar. Essa apropriação estética [...] define a constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial dos lugares, funções e competências sociais. [...] Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa, que não a dominação. (RANCIÈRE, 2012, p. 61-62).

⁷¹ “Jovens turcos” era como eram conhecidos os primeiros redatores da *Cahiers du Cinema*, que se tornaram cineastas nos anos seguintes ao lançamento da revista: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, entre outros.

Também a atividade de programação, que foi tema de disputas internas no movimento cineclubista brasileiro dos anos 1970, está implicada nesta distribuição de lugares. Em “O Cerol Fininho da Baixada”, Heraldo HB (2013, p. 122), do cineclubete Mate com Angu, descreve: “Desde o princípio do Mate a gente descobriu que tinha o poder de interferir sensorialmente na montagem de cada sessão, não só pela escolha do tema e pelos textos, mas também pela ordem de escolha dos filmes – era possível mexer com a emoção do público como se tivesse sido exibido um longa”. Programar também já é fazer filmes.

Neste capítulo apresentamos duas proposições formativas relacionadas ao dispositivo cineclubista, complementares e reversíveis: formar ao outro e formar a si com o outro. Vimos que o dispositivo pode objetivar uma formação do espectador preenchendo uma lacuna entre “saber” e “não saber”, ainda que seus efeitos sejam indeterminados. Vimos também que a formação de si com o outro está relacionada a um desejo de aprender a ver de forma coletiva, que pode engendrar o que Marina Garcés propõe como uma aliança de aprendizes, a depender da disposição dos lugares que os sujeitos estabelecem entre si e em relação com os filmes. Esta aliança gera um meio que, em relação à prática cineclubista, vamos chamar de *cineclubismo de invenção*, ou seja, formas pelas quais a prática cineclubista inventa uma aprendizagem do olhar coletivo, com base no “fazer-junto”, na qual aprender a ver parte de uma consciência do próprio olhar. Esta dinâmica também é processual, ou seja, se constitui nas alterações que o dispositivo sofre em relação a sua historicidade e em relação aos deslocamentos de posição de seus participantes. Estas são características do que estamos chamando de *cineclubismo de invenção*.

No terceiro capítulo desta tese, vamos partir de uma questão que Garcés (2020, p. 33) coloca: “De que alianças podemos ser capazes entre aprendizes?”⁷². Como exercício de resposta a esta pergunta retórica, começamos com o estudo de cinco marcadores cineclubistas que caracterizamos a partir da horizontalidade de suas organizações. A seguir, nos debruçamos sobre manuais cineclubistas para entendermos como a prática foi transmitida ao longo do tempo, destacando as suas continuidades e alterações, além de pontuar a dimensão processual do dispositivo. Para concluir, vamos estabelecer as características do cineclubismo de invenção em relação a articulação entre comunidades e programações.

⁷² Tradução nossa de: “De qué alianzas podemos ser capaces entre aprendices?”.

3 CINECLUBISMO DE INVENÇÃO

No capítulo anterior vimos duas proposições formativas do dispositivo cineclubista: formar ao outro e formar a si com o outro. Vimos que estas duas proposições são reversíveis e complementares, isto é, formar ao outro engendra uma formação de si e formar a si com o outro caracteriza uma formação coletiva. Estas duas proposições estão relacionadas a uma abertura dos integrantes em partir de um lugar de igualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2002) para uma formação em grupo. Esta igualdade de inteligências não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida: uma igualdade em que todos estão dispostos a aprender com o outro, aprender a aprender, constituindo uma aliança de aprendizes (GARCÉS, 2020). Esta aliança é firmada em um fazer conjunto: não aprendo algo com o outro porque ele me diz como fazer, mas porque fazemos juntos.

No entanto, esta abertura também está em alguma medida condicionada às formas de organização dos coletivos. Nos cineclubismos que possuem um comitê dirigente mais restrito, ou em cineclubes propostos por uma instituição — uma universidade, uma cinemateca ou uma organização social —, por exemplo, a metodologia de organização do cineclube pode ser dada previamente à formação do grupo, ou ao conjunto de espectadores que o cineclube vai formar. Em outros casos, a constituição de um grupo se dá pela criação coletiva de uma metodologia cineclubista. Chamamos de metodologia cineclubista o seguimento das etapas de organização das atividades, desde constituição do grupo que irá organizar o cineclube, a criação de uma linha editorial, que tomará corpo na programação de filmes, até as formas de condução dos debates e as atividades complementares que podem ou não surgir no percurso dos cineclubes. Heraldo HB (2013), um dos fundadores do cineclube Mate com Angu, chamará tais metodologias de “tecnologias cineclubistas”.

No cineclubismo de invenção, estas tecnologias cineclubistas são as formas de fazer que um coletivo cria para solucionar os problemas que ele mesmo se coloca em relação a como articular uma comunidade e uma programação de filmes. Para Kastrup:

A invenção é, em seu sentido primordial, invenção de problemas, pois é a invenção de problemas que coloca a cognição em devir, sendo o primeiro passo para a invenção de si e do mundo. Mas, como enfatizei, a abertura ao devir não diz tudo acerca da invenção. Ao devir, segue-se a produção. Produção de formas cognitivas, indissociável da produção de mundos e de planos coletivos de sentido (KASTRUP, 2007, p. 183-184).

Neste último capítulo, vamos categorizar alguns cineclubismos em relação às suas tecnologias, ou metodologias: quem ou quais integrantes estabelecem a linha editorial, de que formas e por quais motivos programam os filmes, a quem se dirige a divulgação das sessões e como são conduzidos os debates. No caso de organizações mais restritas a uma pessoa ou a um pequeno grupo, se estabelece de antemão uma figura de autoridade, muitas vezes personificada no ou nos animadores. Entendemos que em coletivos as disputas de autoridade se dão, sobretudo, no corpo a corpo dos seus processos e que mesmo cineclubes que não a possuam em sua forma organizacional um lugar de autoridade pré-determinado, esta pode se estabelecer e mesmo se alternar conforme estas disputas, a personalidade ou influência de um ou mais integrantes do coletivo.

Tais disputas podem ser mais bem observadas em pesquisas de campo, por meio da observação continuada das atividades de cineclubes específicos, o que não constitui a metodologia desta tese. Aqui, as análises se darão a partir do exame das descrições das tecnologias cineclubistas exemplares que constituem o corpus desta pesquisa, da existência ou não destes lugares em suas metodologias organizativas e dos discursos explícitos constantes em seus informativos e textos de apresentação e de divulgação, a despeito das disputas internas destas organizações.

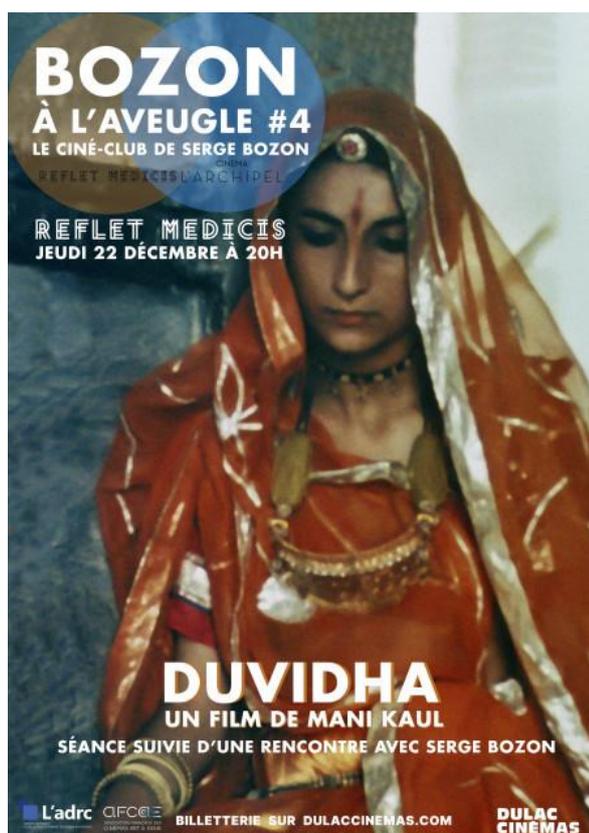
Historicamente, as tecnologias cineclubistas são transmitidas através de suas práticas, ou seja, não existe a priori uma metodologia inerente à atividade cineclubista, a não ser a articulação entre seus eixos de comunidade e programação, como vimos anteriormente. No entanto, ao longo do tempo, estas práticas e suas tecnologias foram registradas para fins de transmissão em diversos manuais e oficinas cineclubistas, que descreveram em publicações suas formas de organização para o incentivo da expansão da atividade. Desta forma, na segunda parte do capítulo, vamos analisar como essas tecnologias cineclubistas são transmitidas ao longo do tempo, por meio de manuais e relatos de oficinas cineclubistas, a fim de pontuar algumas estratégias observadas ao longo desta pesquisa, que podem convergir para um cineclubismo que se proponha como uma “aliança de aprendizes”, para desenharmos o conceito *cineclubismo de invenção*.

3.1 Marcadores cineclubistas

“Bozon à l’aveugle” é um cineclube que acontece uma vez por mês, nas salas de cinema Reflet Medicis e L’Archipel, da rede Dulac de Paris. Serge Bozon é diretor, ator e crítico de cinema, uma personalidade conhecida do meio cinematográfico francês contemporâneo. A proposta do cineclube é que a cada sessão Bozon programe um filme a que nunca tenha assistido, para ver pela primeira vez em sala junto com o público, e que conduza um debate logo após a partir de suas primeiras impressões. “É mais interessante descobrir o que não sabemos do que insistir no que já sabemos - um brinde à descoberta!”, é a chamada Serge Bozon para as sessões.

Em razão da centralidade de uma personalidade em seu processo de organização e programação de filmes, estamos chamando este marcador de “cineclubismo de um homem só”, que desenvolveremos melhor no decorrer do capítulo.

Figura 10 - Divulgação do cineclube “Bozon à l’aveugle” disponível no site da rede de cinemas Dulac



Fonte – Site Dulac Cinemas⁷³

⁷³ Disponível em <https://dulaccinemas.com/portail/article/139661/bozon-a-l-aveugle-4-le-cine-club-de-serge-bozon-duvidha-de-mani-kaul>, acesso em 01/12/2023.

Figura 11 - Divulgação do ciclo “A vida pulsa, o cinema pensa”



Fonte – Site do Cineclube Zero4⁷⁴

Já o cineclube Zero 4 é um projeto da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. O cineclube, fundado em 2010, foi primeiramente idealizado por alunos do curso de cinema e logo incorporado como projeto de extensão universitária. O cineclube é conduzido por um professor do curso, inicialmente a professora Ivonete Pinto e, a partir de 2020, pelo professor Roberto Cotta, que, juntamente com os alunos extensionistas, organizam as sessões, programam os filmes e mediam os debates. As sessões são abertas à comunidade e acontecem no CineUFPel, sala de cinema da universidade. Em 2020, devido à pandemia de Covid-19, o cineclube realizou suas atividades virtualmente, o que possibilitou a participação de realizadores, críticos e

⁷⁴ Apresentação do ciclo no site do cineclube Zero 4: “A vida pulsa, o cinema pensa lida com a obra de três cineastas brasileiros que têm desenvolvido um pensamento singular a respeito de seus processos criativos. Cada um com suas subjetividades, acabaram criando formas cinematográficas primorosas que captam o espírito dos nossos tempos. Para essa mostra autoral, contaremos com a presença de Marco Antônio Pereira, Leo Pyrata e Cristina Amaral para comentarem suas próprias criações.” Disponível em <https://zero4cineclube.wordpress.com/2023/03/01/mostras-2020/>

pesquisadores de cinema de todo o país. A dinâmica durante este período foi a de enviar com antecedência os links dos filmes que seriam debatidos nos encontros virtuais para uma lista de e-mails inscritos. Os debates foram transmitidos ao vivo pelo canal do cineclube no Youtube e as gravações estão disponíveis na mesma plataforma. Tomamos o cineclube Zero 4 como um exemplar do marcador “cineclubismo universitário”, que historicamente mobilizou jovens atores do meio acadêmico e fez importantes reivindicações no movimento cineclubista, como vimos em capítulo anterior. Aprofundaremos este marcador e suas variações logo a seguir.

Figura 12 - Folder de divulgação do Bromélias Cineclube

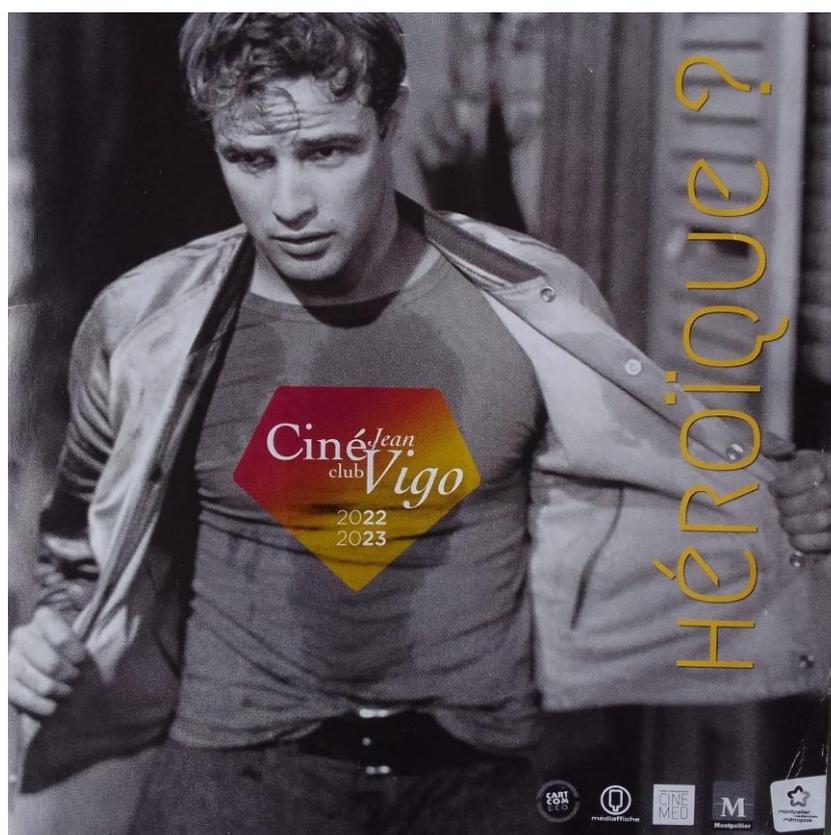


Fonte – Site do Laboratório de Inovação e Tecnologias Sociais da Universidade Federal da Bahia –
LABOR / UFBA

O Bromélias Cineclube, projeto realizado em 2015, na cidade de Salvador, Bahia, foi um desdobramento do programa universitário Janela Indiscreta Cine-Vídeo, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, realizado dentro das atividades do

empreendimento Minha Casa Minha Vida, da Caixa Econômica Federal. A metodologia empregada foi construída de forma interinstitucional entre universidade, projeto social e lideranças comunitárias do Residencial Bosque das Bromélias, empreendimento do programa Minha Casa Minha Vida, do Governo Federal. O “cineclubismo comunitário” é comumente relacionado a projetos sociais e é o terceiro marcador que analisaremos nesta pesquisa.

Figura 13 - Capa de livreto de divulgação da programação do cineclube Jean Vigo temporada 2022/2023



Fonte - Acervo pessoal

Jean Vigo é um cineclube em atividade na cidade de Montpellier, França, desde o ano 1946. O cineclube possui uma organização exemplar dos cineclubes franceses do pós-guerra que, como já vimos, se popularizaram em vários países do mundo. O cineclube possui um grupo de associados que, mediante um pagamento anual, tem acesso a todas as sessões promovidas pelo cineclube e pode votar periodicamente em uma diretoria, segundo estatuto da instituição. O público geral também tem acesso às exibições mediante pagamento de ingresso para cada sessão. As sessões seguidas de debate acontecem na sala de cinema do centro cultural Rabelais, no centro da cidade de

Montpellier. A programação do cineclube é realizada pelos membros do cineclube, sob a orientação de uma comissão de programação formada por integrantes da diretoria em exercício. Os debates são geralmente animados por Henri Talvat, membro do Jean Vigo desde 1964, auxiliado pelos demais integrantes da diretoria. O marcador que este cineclube integra é o “cineclubismo estatutário”, que ganha este nome em razão da sua constituição em torno de um estatuto que determina suas regras de organização, as funções de seus integrantes e a condução de suas atividades. Veremos outras características deste marcador no decorrer do capítulo.

Figura 14 - Divulgações da programação do Cineclube Academia das Musas na página do Instagram



Fonte – Página do Instagram do Cineclube Academia das Musas⁷⁵

⁷⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/cineclubeademiadasmusas/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

O cineclube Academia das Musas, que acontece de forma ininterrupta desde janeiro de 2016, tem a sua programação voltada a filmes dirigidos por cineastas mulheres ao longo da história do cinema. O grupo é formado por pessoas que se interessam pelo recorte temático e que se aproximam a partir dos encontros de exibição e debate. A programação é coletiva em regime rotatório, ou seja, cada encontro é programado, apresentado e conduzido por um integrante do cineclube. A negociação dos filmes escolhidos não passa por um debate coletivo, e a estratégia de programação é determinada pelo grupo mais atuante em cada momento do cineclube. Isso quer dizer que a linha editorial da programação, que, como um conjunto se constitui como “filmes dirigidos por mulheres”, se desenha a partir dos interesses do integrante que se dispõe a escolher os filmes e animar os encontros.

Como exemplo, podemos citar que no início do cineclube era interesse do grupo abarcar uma diversidade de tempos e de países da história do cinema. À medida que o grupo foi se diversificando, integrantes foram saindo e outros entrando na organização das sessões, o foco que se estabeleceu foi mais temático em relação às pautas feministas atuais e os filmes desenharam uma programação mais contemporânea. Ainda assim, pelo caráter empírico da metodologia, a programação apresenta uma linha editorial pautada pela diversidade, de acordo com o interesse do grupo mais atuante em cada momento. A este cineclubismo, de organização aberta ao fluxo de seus integrantes, chamamos “cineclubismo coletivo”.

Nestes cinco exemplos, temos cinco marcadores cineclubistas comuns na contemporaneidade, que nomeamos de acordo com as suas metodologias: cineclubismo de “um homem só”, cineclubismo universitário, cineclubismo comunitário, cineclubismo estatutário e cineclubismo coletivo. Acreditamos que estes marcadores, se não abrangem uma totalidade das tecnologias cineclubistas em atividade, ao menos descrevem uma parte significativa dos modos de se fazer cineclubismo na atualidade.

Entendemos que estes marcadores não são fechados em si e que as metodologias se alternam de acordo com movimentos dos cineclubes no tempo e nos espaços, no corpo a corpo de seus integrantes com o dispositivo, abrindo possibilidades de cruzamentos entre eles. Desta forma, um cineclube coletivo pode vir a se regularizar por meio de um estatuto, um cineclube universitário pode se direcionar para a constituição de um cineclube comunitário ou coletivo, entre vários outros cruzamentos.

Fazemos esta divisão a título de análise no sentido de estabelecer uma ordem de coletividade em relação à organização dos cineclubes, do mais ao menos vertical na proposta de suas metodologias.

3.1.1 Cineclubismo “de um homem só”

Este marcador cineclubista se apoia no personalismo de seus organizadores, ou seja, o público é atraído por uma programação constituída pelo ponto de vista de quem o propõe e muitas vezes pela importância social dada a esta figura. Este marcador é bastante popular na França, em que a atividade de programador terceirizado, ou *freelancer*, se constitui como uma atividade profissional ou semiprofissional dada a configuração do sistema cinematográfico do país.

É certo que muitas vezes os organizadores dos cineclubes de outros marcadores, que serão analisados na continuidade deste capítulo, adquirem uma autoridade a partir das suas realizações no meio cinematográfico, acabando por personalizar uma programação e mobilizar comunidades no seu entorno. É o caso do cineclubes estatutário Clube de Cinema de São Paulo, no qual as figuras de Paulo Emílio Sales Gomes e Plínio Süsskind ultrapassaram o seu reconhecimento como cineclubistas, tornando-se referências para o cinema brasileiro. Mas o cineclubismo “de um homem só” se caracteriza por ter a sua linha editorial proposta a partir de uma personalidade já constituída no momento de sua criação, promover a divulgação de seus encontros em torno de um nome conhecido do meio cinematográfico de uma época e de uma região e de ter o debate conduzido por esta pessoa.

Outro exemplo francês contemporâneo que podemos citar é o cineclubes da revista *Cahiers du Cinéma*. O *Ciné-Club des Cahiers* acontece uma vez por mês, às quintas-feiras, às 20h, no *Cinéma du Panthéon*, em Paris. Os encontros são animados pelos editores da revista, que contam na maior parte das vezes com a participação de um convidado, especialista, crítico ou cineasta. A sessão é aberta ao público geral, por meio de pagamento de ingresso, sendo 50 lugares gratuitos reservados para assinantes da revista mediante aviso de presença prévio enviado por e-mail para a redação. A participação do público é intensa, a despeito da autoridade de discurso implícita aos organizadores. Apesar de ser organizado por um grupo de editores, e não apenas por uma pessoa, consideramos este exemplo de cineclubes no marcador cineclubismo “de um homem só” pela constituição de uma programação em torno de uma ideia de cinema

advinda de uma autoridade prévia, neste caso, de uma histórica revista de cinema francesa.

No Brasil, citamos como exemplo a Sessão Comodoro⁷⁶, organizada e animada entre os anos de 2004 e 2012 por Carlos Reichenbach, crítico de cinema, cinéfilo e cineasta independente bastante conhecido do meio cinematográfico brasileiro. Reichenbach foi um cineasta que começou a filmar nos anos 1970, na Boca do Lixo⁷⁷, em São Paulo, e se notabilizou por sua linguagem anárquica e seu pensamento sobre cinema.

As sessões Comodoro aconteciam na CineSESC da Rua Augusta, em São Paulo, onde ele exibia cópias em DVD de seu acervo pessoal de filmes. A programação era composta por filmes pouco conhecidos, a maioria de baixo orçamento, muitas vezes polêmicos em suas temáticas, que reforçavam a visão sobre cinema do programador, como por exemplo o controverso *Canibal Holocausto* (*Canibal Holocaust*, 1980), do diretor italiano Ruggero Deodato, *Onibaba* (1964), filme de horror japonês de Kaneto Shindô, e o clássico de baixo orçamento norte-americano *A Morta Viva* (*I Walked With a Zombi*, 1943), de Jacques Tourneur. A Sessão Comodoro também fazia itinerância em salas de cinema não comerciais do país, como a Sala P.F. Gastal, em Porto Alegre, e em cineclubes independentes e universitários.

Com relação a sua proposição formativa, o cineclubismo “de um homem só” pouco se diferencia de uma sessão comentada. Com pouca ou nenhuma participação de um coletivo na sua organização e na elaboração de sua metodologia, este marcador depende da porosidade e flexibilidade do seu animador para engajar uma comunidade

⁷⁶ A Sessão Comodoro foi inspirada na Sessão Raros, da Coordenação de Cinema, Fotografia e Vídeo, da Secretaria da Cultura do município de Porto Alegre. Em atividade desde 2003, com sessões realizadas em um primeiro momento na Sala PF Gastal e posteriormente na Cinemateca Capitólio. A Sessão Raros pode ser tomada como uma espécie de cineclubismo, já que possui linha editorial de exibir filmes de todas as épocas, sem lançamento comercial no Brasil, e certa regularidade de realização: sempre às sextas-feiras à noite. No entanto, a sua metodologia é flutuante: a programação é feita pelo programador da sala, com a colaboração de pessoas ligadas ao projeto de diferentes formas; apesar de acontecer sempre às sextas-feiras, não possui regularidade de realização; algumas sessões são acompanhadas de apresentação, outras de debates. A Sessão Raros, que se descreve como “filmes que você sempre quis ver ou que nem imaginava que existiam” desde a sua criação, conta com um público mais ou menos constante, mas que se modifica ao longo dos anos.

⁷⁷ Boca do Lixo é uma região do centro da cidade de São Paulo que se destacou no meio cinematográfico entre os anos 1920 e 1930 por ter em suas imediações, a instalação de empresas como Paramount, MGM e Fox, atraindo distribuidoras, fábricas de equipamentos e outros empreendimentos. Entre os anos 1960 e 1980, a região tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro, caracterizada sobretudo por filmes com teor sexual e forte apelo popular. Ainda assim, cineastas como Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Julio Bressane, entre outros que começaram a sua carreira cinematográfica neste período na região, realizavam seus filmes neste contexto com sua visão de mundo, experimento de linguagem e inovação estética.

no modo em que estamos investigando nesta tese, já que este estabelece de antemão a detenção de um saber em relação ao grupo ao qual se destina. Ainda assim, a depender da regularidade de tempo e de lugar de sua realização, carrega a possibilidade de criação de uma comunidade de espectadores, que pode abrir possibilidades para a formação de si com o outro.

3.1.2 Cineclubismo universitário

O segundo exemplo com o qual abrimos este capítulo é um cineclube de perfil universitário. Neste marcador identificamos duas diferentes formas de organização. A primeira é formada por cineclubes que integram o currículo dos cursos, seja como disciplinas regulares, seja como atividade de extensão; a segunda são os cineclubes independentes organizados por estudantes, com ou sem a colaboração de professores, dentro ou fora das dependências da universidade, voltados ou não para um público externo, mas que não integram o currículo dos cursos.

Como submarcador de cineclubes integrados ao currículo, o cineclubismo universitário se caracteriza como um dispositivo para o exercício da criação de um cineclube, que inclui um pensamento sobre a programação, a divulgação das atividades e a condução de debates. Neste submarcador, geralmente um professor se encarrega de orientar uma turma de estudantes na organização de um cineclube, desde a criação de ciclos temáticos, a seleção dos filmes, a obtenção dos direitos de exibição, a divulgação das sessões, até a condução de debates. Esses cineclubes têm como objetivo a ampliação de repertório dos estudantes e o estímulo a um pensamento sobre programação.

Este é o exemplo do cineclube Zero 4, do qual falamos na introdução deste capítulo. Zero 4 é um cineclube de iniciativa de estudantes do curso de cinema da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, que desde a sua fundação, em 2010, se integra à universidade como um curso de extensão. As sessões do cineclube acontecem na sala de cinema universitária, salvo durante a pandemia de Covid-19 quando os *links* dos filmes eram enviados a uma lista de inscritos e os debates aconteciam na plataforma do Youtube, onde ainda estão disponíveis. Este período se caracterizou por uma maior interação entre os estudantes do projeto de extensão e cineastas, críticos e pesquisadores de diversas regiões do Brasil, que puderam participar dos encontros como convidados, sem a necessidade de deslocamento.

Na França, os cineclubes universitários integrados aos cursos de cinema comumente estão relacionados às especializações de “valorização do patrimônio

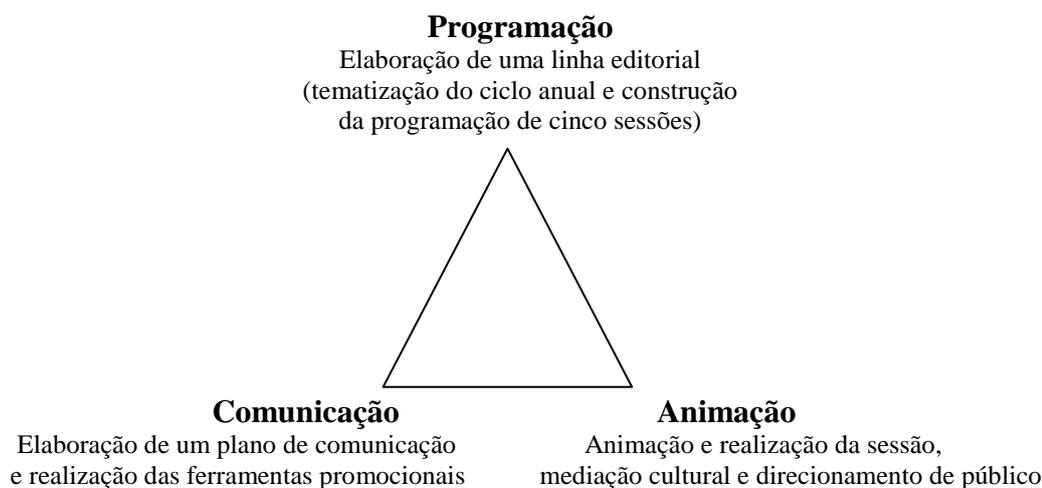
cinematográfico e audiovisual”. Na Universidade de Paul Valéry Montpellier 3, por exemplo, o Cine Campus é organizado dentro de uma disciplina ministrada na graduação em cinema, na qual em um semestre os estudantes planejam um ciclo de filmes para exibição em sala, que acontecerá no semestre subsequente. De acordo com a súmula do curso:

Criado em parceria com o Cinema Utopia, este atelier é uma introdução à profissão de programador. Os alunos têm a tarefa de planejar o evento anual Ciné Campus, com cinco exibições (nas noites de segunda-feira), no segundo semestre do ano acadêmico, entre janeiro e abril. Cada exibição consiste na exibição de um filme de longa-metragem apresentado em sala de cinema por um palestrante especializado escolhido pelos alunos, para co-animar o debate que se segue à exibição. Os alunos também trabalham na comunicação sobre a programação (criação de cartazes, redação de uma nota crítica, produção de um anúncio de rádio, um trailer, preparação de entrevista com o palestrante, organizar site e redes sociais, etc.) e monitoram as negociações entre o exibidor e as empresas de distribuição para obter o filme desejado⁷⁸ (Súmula do curso “Ciné Campus: initiation à la programmation en salle”, disciplina do terceiro semestre do curso de cinema e audiovisual da Universidade Paul Valéry Montpellier 3, 2022-2023, acervo pessoal).

Metodologicamente, o curso se organiza em torno do tripé: programação, comunicação e animação, conforme o esquema disponível na súmula da disciplina:

⁷⁸ Tradução nossa de “Conçu en partenariat avec le cinéma Utopia, cet atelier constitue une initiation au métier de programateur·rice. Les étudiants·es ont pour mission de concevoir le cycle annuel CinéCampus, dont la programmation s’articule autour de 5 séances (le lundi soir) au deuxième semestre de l’année universitaire, entre janvier et avril. Chacune de ces séances se compose d’un film long-métrage présenté en salle par un·e intervenant·e spécialiste, choisi·e par les étudiants·es pour co-animer le débat qui suit la projection. Les étudiants·es sont également amenés·es à travailler sur la communication autour de la programmation (conception des affiches, écriture d’un billet critique, réalisation d’un spot radio et d’une bande-annonce, interview de l’intervenant·e, animation des réseaux sociaux, etc.) et suivent les négociations entre l’exploitant·e et la société de distribution pour obtenir le film souhaité.”

Figura 15 - Esquema da súmula da disciplina “Ciné Campus: initiation   la programmation en salle”



Fonte – Acervo pessoal⁷⁹

Sempre sob a supervisão de um professor na etapa de programa o, os estudantes primeiro decidem coletivamente o tema do ciclo anual, com base em eventos culturais, artísticos ou políticos, ou o desejo de destacar uma forma específica, um tema, um cineasta, um g nero cinematográfico, um período histórico, uma cinematografia etc. O trabalho consiste em desenvolver uma linha editorial levando em conta a disponibilidade dos filmes e a coerência da programa o, que   feita em conjunto com o programador da sala de cinema *Utopia*, parceira da universidade. Cada exposi o   organizada por um grupo de seis a sete alunos — reproduzindo a metodologia de programa o rotatória —, que também são responsáveis pelos textos críticos, peças de divulga o e anima o dos debates da sua sessão.

Na etapa de comunica o, parte do trabalho   coletiva, como a defini o do plano geral de comunica o e a escolha do visual para o cartaz de cada sessão, e parte   individual, quando as diferentes tarefas são divididas entres os alunos dentro dos grupos, como a elabora o de uma resenha para publica o no *Gazette Utopia*, jornal informativo da sala de cinema, uma peça de rádio, um trailer promocional de cada sessão, entre outras peças de comunica o. Os materiais são apresentados em aula e comentados pela professora e pelos colegas, que sugerem altera es e dão sugestões de aprimoramento. Nesta etapa, o debate   caloroso, as opiniões se dividem quanto ao

⁷⁹ Tradu o nossa de “Programmation:  laboration d’une ligne editoriale (thematization du cycle annuel et construction de la programmation des 5 séances; Communication: Mise en oeuvre d’un plan de communication et réalisation des utiles promotionnels; Animation: Animation e  v nementialisation de la s ance, médiation culturelle et ciblage des publics.”

enfoque dado nas peças, o destaque de cada filme, o tamanho da sinopse e o nível de atração de cada material.

O trabalho sobre a animação das sessões consiste em cada grupo escolher e contatar um convidado que irá debater ou apresentar o filme juntamente com o grupo, definir os objetivos e as temáticas que serão abordadas no debate, elaborar questões para o convidado etc. Cada grupo dispõe de um orçamento fornecido pela universidade para cobrir despesas como passagens, hospedagem e alimentação do convidado ou qualquer outro gasto com a sessão. Na sessão que pudemos acompanhar, por exemplo, para apresentar e debater uma programação de filmes do primeiro cinema⁸⁰, os estudantes se caracterizaram de personagens do final do século XIX, como Alice Guy e Louis Lumière, e apresentaram ao público, juntamente com um professor da universidade convidado, películas de filmes em nitrato e projetores de 16mm.

Sobre a formação em grupo, Chloe Delaporte, professora da disciplina nos semestres de 2022-2023, destaca que um dos objetivos pedagógicos do curso é o desenvolvimento da competência crítica sobre o cinema. Para esta finalidade, o coletivo é importante porque facilita uma abordagem horizontal de conversação. Por competência crítica, ela entende produzir um discurso sobre o cinema que vai criar algo. O objetivo é que o espaço da sala de aula torne-se um lugar seguro para que os estudantes se sintam confortáveis para debater, um espaço onde os seus gostos sejam respeitados, e eles se sintam incentivados a expressar as suas opiniões. A professora prefere manter uma posição vertical nos debates, intervindo quando necessário para a condução das atividades, e, embora acredite que os estudantes tenham consciência de uma escala de valor em relação aos filmes, este não é o enfoque do curso, por se tratar de uma disciplina de graduação. O importante é manter o espaço aberto para que a argumentação aconteça e que as escolhas sejam feitas a partir do diálogo entre os alunos. Aqui, a aprendizagem acontece em um movimento entre as figuras de autoridade — professor, convidados especialistas — e certa liberdade de opinião incentivada pelo exercício da conversação entre os estudantes.

A metodologia do curso Cine Campus é inspirada no Ciné-Club Paris 8, da Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. O Ciné-Club Paris 8 é uma atividade do mestrado em Valorização dos Patrimônios Cinematográficos e Audiovisuais e acontece em dois anos: no primeiro ano é realizado o atelier de programação e no segundo ano

⁸⁰ A linha editorial escolhida para o semestre foi “Primeira vez”, em que foram exibidos filmes que inauguraram estéticas do cinema, ou primeiros filmes de determinados cineastas.

acontecem as exibições dos filmes, todas as quartas-feiras, às 12h45, na sala de cinema da universidade. As sessões são abertas ao público em geral, mas os espectadores são basicamente estudantes da graduação e do mestrado em cinema.

No material de divulgação do ciclo 2022-2023 o texto de apresentação da programação *Cinéma et Écologie* é assinado pelo professor Grégoire Quenault, que ministra o ateliê⁸¹ de programação, enquanto os textos de cada sessão são assinados pelos estudantes. Este ciclo foi organizado com esta estruturação para que cada sessão aborde uma temática que integra o grande tema, relacionando um curta e um longa-metragem. Integrado ao currículo, também é oferecido um ateliê de crítica cinematográfica. Nele, os estudantes da graduação em cinema frequentam as sessões do cineclube, realizam exercícios de escrita e produzem uma publicação ao final do semestre com os textos escritos a partir da programação proposta. Por esta integração entre atividades da universidade, e por entender que a programação é o que dá vida ao patrimônio cinematográfico, o professor considera o cineclube o coração do departamento de Valorização dos Patrimônios Cinematográficos e Audiovisuais, em torno do qual convergem as diversas práticas relacionadas à programação, exibição, reflexão e preservação de filmes.

⁸¹ Nota sobre a tradução: *atelier* é o termo utilizado na universidade para designar as disciplinas com enfoque mais prático em relação às disciplinas teóricas. Em português poderíamos utilizar também a nomenclatura *oficina*, mas optamos por manter a tradução original por ser um termo também utilizado em cursos de artes no Brasil para se referir a mesma característica prática.

Figura 16 - Programação do ciclo de 2022-2023 Cinéma et Écologie, do Cinéclub Paris 8



Fonte - Acervo pessoal

Aqui, por se tratar de uma disciplina de mestrado, o pensamento sobre a programação parece mais elaborado. A temática do ano se divide nas temáticas de cada sessão e as escolhas se dão pela maneira como interagem uns com os outros. A relação entre os filmes dentro de cada sessão e dentro do ciclo como um todo é o foco do trabalho de programação que tenta abranger, na medida do possível, uma variedade formal, estética, geográfica, de gêneros cinematográficos e de épocas. A ampliação do repertório dos estudantes, a relação entre os filmes escolhidos e a coerência da programação é o enfoque do curso. O debate é conduzido sempre por um estudante que apresenta o filme, por vezes conta com a presença de um cineasta ou especialista, e é acompanhado por um professor do departamento, que não necessariamente integra as atividades da disciplina.

Os objetivos expressos de desenvolvimento de um olhar crítico e ampliação de repertório cinematográfico, nestas disciplinas integradas aos cursos de cinema, propõem um dispositivo para o estudo do cinema através de uma metodologia coletiva em torno

de uma programação de filmes: escolha e negociação de obras, entendimento das cadeias de distribuição e exibição, produção de cópias, organização de sessões comentadas, divulgação etc.

No contexto do sistema cinematográfico francês, o programador de salas de cinema se constitui como uma atividade profissional ou semiprofissional que encontra sua área de atuação no circuito de *art et essai*, característico da cadeia de exibição cinematográfica do país. *Art et essai* é um circuito cinematográfico constituído historicamente na França por políticas públicas de incentivo a distribuição e exibição de filmes alheios aos circuitos comerciais de estreias em salas de cinema. Sua história remonta o ano de 1955, quando foi criada a Associação Francesa dos Cinemas de Arte e de Ensaio (*Association française des cinémas d'art et d'essai* – AFCAE), a qual cinco salas aderiram imediatamente. Os cineclubes do período não possuíam uma atividade cotidiana e eram voltados a seus membros, de onde surge a necessidade da existência de salas que exibissem uma programação alternativa aos filmes comerciais de grande público: “a partir de 1957, os cinemas foram classificados de acordo com critérios de programação: filmes inovadores e criativos, clássicos que estabelecem as bases da cinefilia e filmes menos conhecidos que oferecem uma visão do mundo⁸²” (GESSATI; CHAPRON, 2017, p. 35). Em 1959, na sequência da criação do Ministério da Cultura e da Comunicação, as salas de *art et essai* foram reconhecidas pelo Estado e começaram a ser beneficiadas através de uma política de subvenção econômica e de suporte fiscal pelo Centro Nacional do Cinema (*Centre National du Cinéma* – CNC), revisada pela lei em 1971.

Em 2002, o CNC reformou a classificação dos cinemas de arte para levar mais em conta suas características específicas: política de animação, ação voltada para o público jovem, diversidade de filmes de arte oferecidos, pesquisa e descoberta, localização geográfica e ambiente sociocultural. A classificação não é mais por tela, mas por estabelecimento, para evitar favorecer os cinemas com um número muito grande de telas⁸³ (GESSATI; CHAPRON, 2017, p. 36).

⁸² Tradução nossa de: “Le classement des salles s'instituë à partir de 1957 sur des critères de programmation: films innovants et créatifs sur le plan cinématographique, classiques forgeant les bases de la cinéphilie, cinématographies peu diffusées apportant un regard sur le monde.”

⁸³ Tradução nossa de: “En 2002, le CNC réforme la classification des salles art et essai pour permettre une meilleure prise en compte de leurs spécificités: politique d'animation, action et direction du jeune public, diversité des films art et essai proposés, recherche et découverte, situation géographique et environnement socioculturel. Le classement s'établit non plus par écran, mais par établissement, afin d'éviter de favoriser les cinémas comprenant de très nombreuses salles.”

Este sistema de subsídio estatal colabora com o desenvolvimento da cultura cinematográfica do país, auxiliando salas e distribuidoras que trabalham com filmes de menor apelo comercial a se estabelecerem sem o imperativo da arrecadação de bilheteria. Em 2017, foram classificados como estabelecimentos de *art et essai* 1.135 salas de cinema, número que corresponde a 55,8% das salas do país (GESSATI; CHAPRON, 2017, p. 18), o que permite a existência de salas com programações diversas, tornando a atividade de programador de sala uma possibilidade profissional como em nenhum outro país.

No contexto brasileiro, que não possui um sistema de subvenção permanente para a criação e a manutenção de salas de repertório, o circuito comercial de *blockbusters* ocupa um espaço expressivo. Em 2022, de um total de 3.366 salas de cinema (aqui o levantamento é feito por tela e não por estabelecimento), apenas 125 são consideradas “salas de arte”⁸⁴, ou seja, 3,71%, o que inviabiliza a programação ser tida como uma atividade profissional. Desta forma, diferentemente dos cineclubes universitários franceses que têm entre seus objetivos uma formação profissional, os cineclubes que integram o currículo dos cursos universitários no Brasil costumam ter como objetivos a ampliação de repertório cinematográfico dos estudantes e o desenvolvimento do pensamento crítico, embora alguns invistam de forma mais explícita em um pensamento sobre programação, como é o caso do Cineclube Zero 4, com o qual introduzimos este capítulo.

Entre os cineclubes universitários independentes contemporâneos, ou seja, que não integram o currículo de um curso, trazemos como exemplo o Cinedrome, cineclube organizado por estudantes do curso de cinema da Unisinos, em Porto Alegre. O Cinedrome iniciou suas atividades no final do ano de 2012, como parte dos eventos da semana da comunicação. Apesar de ser um cineclube independente, sem relação com o currículo do curso, o Cinedrome teve o apoio da universidade para a consecução das suas atividades, como empréstimo de sala e impressão de cartazes, e na maior parte das vezes contou com a participação de pelo menos um professor do curso nos seus encontros de organização e nas sessões com debates. Inicialmente, o debate dos filmes foi acompanhado pela leitura de textos, tendo como filme de lançamento *Zelig* (1983), de Woody Allen, acompanhado da leitura de um texto de Stuart Hall. Nos anos seguintes, os debates se concentraram nos filmes, sem apoio bibliográfico definido. Em

⁸⁴ Nomenclatura e dados constantes no portal de mercado de cinema do Brasil Filme B disponível em: <https://www.filmeb.com.br/estatisticas>. Acesso em: 15 jan. 2023.

2013, com a entrada de mais alunos na organização, o cineclube chegou a produzir duas sessões mensais na universidade, com a presença de debatedores convidados e professores. A metodologia de organização era informal, iniciando com uma reunião no início do semestre para a definição de filmes, datas e debatedores. A programação era constituída por filmes escolhidos em consenso pelos estudantes, com critérios baseados em seus gostos pessoais: que gostariam de assistir na tela de cinema ou que traziam temáticas consideradas interessantes para o debate.

Entre muitos outros exemplos deste submarcador do cineclubismo universitário, podemos citar ainda o histórico cineclube da FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que, como vimos, participou intensamente do movimento cineclubista dos anos 1970 e do movimento político do momento; o Cineclube Beijoca, ligado a Faculdade de Comunicação da Unb, organizado por professores e alunos dos cursos de Comunicação, Cinema e Filosofia, hoje voltado ao cinema nacional; o Cineclube Luz Vermelha, dos alunos do curso de História da Arte da UFRGS, que investiga relações entre a história da arte e do cinema, e o projeto História no Cinema para Vestibulandos⁸⁵. Podemos mesmo dizer que há ou já houve pelo menos um cineclube independente em cada universidade brasileira, visto o caráter socializante da atividade, a sua vocação de criar comunidades, o exercício de reflexão que o debate sobre os filmes sugere e o espaço de debate sobre os mais variados temas.

Por não contar com uma metodologia externa ao grupo, como os dispositivos integrados aos cursos que acabamos de ver, o cineclubismo universitário sem vínculo curricular se assemelha à organização dos cineclubes coletivos que, como veremos adiante, se distinguem apenas por formar comunidades dentro da instituição que os origina e que muitas vezes se expandem para fora de seus muros.

3.1.3 Cineclubismo comunitário

Embora todo cineclubismo seja comunitário, no sentido de formar uma comunidade em torno de uma programação de filmes, destacamos neste marcador os cineclubes voltados a uma comunidade previamente constituída. Este marcador se diferencia do cineclubismo coletivo, sobre o qual dissertaremos a seguir, por possuir

⁸⁵ O cineclube História no Cinema para Vestibulandos é um projeto realizado por estudantes do curso de História da UFRGS, coordenado pela professora Mara Cristina de Matos Rodrigues, que tem como objetivo realizar cine debates visando os conteúdos da prova de História do concurso vestibular da UFRGS e da prova de Ciências Humanas do ENEM. Ele aconteceu até o ano de 2019 em salas de cinema não comerciais da cidade de Porto Alegre, como a Sala Redenção e a PF Gestal.

uma metodologia proposta por pessoas de fora da comunidade a que se dirige, ou por uma instituição que atua em uma comunidade. O cineclubismo comunitário muitas vezes trabalha com uma programação voltada ao trabalho de certas temáticas sociais concernentes ao grupo ao qual se destina, além de considerar em suas práticas indicativos socioeconômicos para a consecução das suas atividades.

O Cineclube Comunitário é uma Tecnologia de Gestão Social que se utiliza das dimensões prático-formativas do cinema com o propósito de promover a integração sociocultural, nos territórios em situação de vulnerabilidade social, através de atividades prático-formativas realizadas nesse espaço e tem como objetivo a integração sociocultural e o desenvolvimento local; essa atividade é mediada por um gestor ou agente social que se torna apto a criar, dinamizar e garantir a sustentabilidade da atividade; é um espaço construído coletivamente que, através da exibição de conteúdos audiovisuais, debates, oficinas e capacitações, promovem a reflexão crítica da realidade, trocas de experiências, formação e aprendizagem com foco na transformação social e atitudes cotidianas e a capacitação técnica na área de audiovisual (SANTOS, 2016, p. 35-36).

O projeto Cineclube Bromélias, mencionado como exemplo na introdução do capítulo, foi tema de dissertação de mestrado de Márdel Pereira dos Santos, que aponta como o maior desafio da sua implementação a reunião das lideranças locais em função das suas diferenças socioculturais e políticas, assim como a dificuldade dos integrantes da comunidade em enxergarem o território no qual o cineclube de estabeleceu como uma unidade comunitária. Neste contexto, o papel do mediador social é crucial para a consecução do processo de conscientização da comunidade e da implementação do cineclube que tem como objetivo “fazer emergir os indicadores de integração sociocultural pela experiência coletiva e a aprendizagem lúdica” (SANTOS, 2016, p. 39).

O projeto articulou a instalação de equipamento de projeção e exibição de filmes na comunidade, ida à sala de cinema, oficinas de fotografia e vídeo, e uma oficina cineclubista que trabalhou com as etapas de organização de sessões seguidas de conversa — programação de filmes, comunicação e condução de debates —, visando a continuidade e a sustentabilidade do cineclube na comunidade. Segundo Santos, a exibição dos filmes é o ponto de partida para todas as outras atividades:

As exibições de obras audiovisuais e debates são sempre o ponto inicial para outras ações realizadas no espaço cineclubista. Serve inicialmente como estratégia de mobilização do público e como forma de entretenimento e experiência lúdica. São através dos vídeos, filmes, curtas-metragens e documentários que se suscitam os debates sobre os

temas a discutir ou atividades e oficinas a realizar. Na exibição, procura-se levar produções audiovisuais que caracterizam situações, histórias, relatos e tutoriais de assuntos que se quer trabalhar com o grupo, de forma lúdica e prática, como no caso das oficinas de capacitação audiovisual, onde assistimos trechos de filmes e depois o decompomos e mostramos na prática como aquela cena foi tecnicamente produzida desde a roteirização da ideia, a captação da imagem, edição, sonorização etc (Idem, p. 39).

O cineclubismo aqui se configura como um dispositivo que agrega a comunidade em torno de um hábito regular. Para Heraldo HB (2013), fundador do cineclube Mate com Angu, que também desenvolve projetos de oficinas de realização cinematográfica e de cineclubismo em projetos com comunidades, o cineclube é a “cola”, é o elemento que enraíza o projeto social no território, criando laços entre os sujeitos e possibilitando a sua continuidade e sustentabilidade. Heraldo também pontua que a “tecnologia cineclubista” é uma “tecnologia do encontro”, na qual a comunidade exercita o debate e, sobretudo, a negociação. Daí a sua importância de implementação articulada com as diversas atividades que um projeto audiovisual pode realizar em um ambiente comunitário.

Indo para um exemplo local, em Porto Alegre, no bairro Restinga, foi realizado em 2020, também dentro do programa de integração social do Minha Casa Minha Vida, a oficina de cineclubismo Cineclubes Quintal. O projeto, que acabou acontecendo de forma *online* em consequência da pandemia do Covid-19, foi realizado pela produtora Pocilga Filmes, em parceria com uma articuladora social da Caixa Econômica Federal. De forma semelhante, o Cineclubes Quintal teve como objetivo implementação de um cineclube na comunidade articulado com oficinas de realização cinematográficas. Foram realizados, também em contexto cineclubistas, um encontro com Thiago Macêdo Correia, produtor da Filmes de Plástico, produtora cinematográfica de Minas Gerais, e uma revista em PDF com textos críticos dos integrantes sobre os filmes debatidos. Apesar do envolvimento dos participantes, a continuidade do cineclube não aconteceu devido às dificuldades tecnológicas do ambiente virtual.

Os cineclubes escolares propostos por iniciativas externas às comunidades também estão incluídos neste marcador. Em Porto Alegre, um projeto deste tipo atua desde 2016 na exibição de filmes de forma regular em escolas da rede pública. Produzido pela M. Schmidt Produções, o Cinemônica seleciona escolas para realizar sessões de cinema a cada 45 dias no período de um ano letivo. Assim como os outros exemplos de cineclubes comunitários, o projeto também desenvolve oficinas de

realização cinematográfica, mas não tem o enraizamento do cineclubes nas comunidades como um objetivo final do projeto, cabendo a escola dar continuidade à proposta, caso haja interesse.

Outro exemplo deste marcador é o cineclubismo itinerante. Uma das ações mais antigas registradas deste cineclubismo é o CineSesc itinerante, que já em 1966 realizava sessões de cinema em municípios paulistas nos quais o SESC não possuía unidades: “Munidas de material esportivo, aparelhagem de som, mimeógrafos, apostilas, material de escritório e projetores 16mm, essas equipes chegavam às cidades, promoviam debates sobre os principais problemas da comunidade e realizavam atividades de esportes e cultura” (REVISTA E, 1995, p. 12). Na contemporaneidade, o acesso aos dispositivos digitais de exibição tornou estes projetos ainda mais frequentes. Em Natal, no Rio Grande do Norte, o projeto Kurta na Kombi realiza, desde 2019, sessões gratuitas de curtas-metragens potiguares com foco em territórios em situação de vulnerabilidade. As sessões acontecem ao ar livre em ruas, praças, áreas de lazer, quadras e espaços culturais, contando com a parceria de agentes culturais e lideranças comunitárias.

Como estamos vendo, o marcador cineclubismo comunitário possui a característica de se constituir como um projeto que se aplica a uma comunidade já estabelecida ou em vias de se estabelecer, com objetivos de desenvolvimento social e democratização de acesso a bens culturais. Na contemporaneidade, pela facilidade de acesso aos equipamentos de projeção e cópias de filmes, é objetivo também de grande parte desses projetos a continuidade dos cineclubes por membros da comunidade, garantindo autonomia de organização e de ampliação das atividades. Diferentemente de uma oficina de realização cinematográfica, por exemplo, a transmissão de uma “tecnologia cineclubista”, como designa Heraldo HB, é o que possibilita a criação do hábito do encontro entre sujeitos e filmes, da conversa, da divergência, da negociação e do debate sobre os mais variados temas. A partir desta transmissão e, caso aconteça a continuidade por parte da comunidade, o cineclubismo comunitário poderá vir a ser um cineclubismo coletivo, ou seja, com metodologia criada pelo grupo, como veremos mais adiante.

3.1.4 Cineclubismo estatutário

Retornando aos exemplos de cineclubismo com os quais abrimos este capítulo, o cineclubes Jean Vigo é uma associação sem fins lucrativos, fundada e regida por um

estatuto, que elege uma diretoria entre seus membros por um período determinado. Neste tipo de organização, geralmente as sessões acontecem em uma ou mais salas de cinema da cidade, a programação é feita por uma comissão, algumas vezes com filmes sugeridos pelos demais associados, e os debates são animados por integrantes da diretoria em exercício. Esse é o cineclubismo que tem como modelo o *Ciné-Club de France*, de Louis Delluc, que examinamos no primeiro capítulo, e que, pela característica institucional, também é o marcador de organização cineclubista mais documentado e da qual se tem mais registros ao longo do século XX. Esse modelo de cineclubismo se proliferou em todo o mundo ocidental através de sua articulação em movimento cineclubista, por meio de manuais de transmissão de suas práticas e cursos focados na formação de dirigentes cineclubistas.

Ainda que este marcador pareça ser rígido em relação a sua forma de organização, ela permite uma variedade de arranjos, sobretudo nas suas estratégias de programação. É o caso do Clube de Cinema de Porto Alegre, que atua na cidade de Porto Alegre desde o ano de 1948, e teve entre seus fundadores importantes personalidades da crítica de cinema brasileira, como Paulo Fontoura Gastal e Oswaldo Goidanich (LUNARDELLI, 2000). Ao longo de sua história, o Clube de Cinema manteve um perfil de programação tradicional dos cineclubes estatutários: ciclos e mostras de filmes canônicos, obras expoentes da história do cinema, com destaque para o cinema europeu e o cinema clássico norte-americano. Atualmente, o Clube expandiu a sua programação também para filmes em cartaz em cinemas da cidade, exibidos em horário não comercial, aos sábados pela manhã. Também são exemplos de cineclubismo estatutário o Clube de Cinema de São Paulo, já visto anteriormente, assim como todos os cineclubes associados às federações regionais e nacionais do pós-guerra, alguns deles abordados no primeiro e no segundo capítulos desta tese.

É certo que muitos cineclubes que constam em outros marcadores desta pesquisa tornaram-se também estatutários em algum ponto de seus processos de organização, sobretudo os que tiveram que lidar com aportes financeiros em algum momento, como é o caso do cineclubes Mate com Angu, que estamos trabalhando nesta tese. Também é uma característica deste marcador as exibições em sala de cinema, a cobrança de ingressos para o público em geral e a contribuição financeira dos seus associados para a manutenção das suas atividades, como o pagamento de direitos de exibição dos filmes, por exemplo, já que a sua regulamentação é a de “associação civil sem fins lucrativos”.

Uma das importâncias históricas do cineclubismo estatutário foi a de documentar as atividades dos cineclubes, principalmente por meio das associações em federações do movimento cineclubista organizado. Este marcador cineclubista também foi importante no período de circulação e exibição das cópias físicas, no qual a regularização legal das entidades garantia legitimidade para a negociação de filmes em película com embaixadas, cinematecas e distribuidoras.

Em relação a sua proposição formativa, o fato de ser regido por um estatuto não prescinde de uma organização mais vertical, mas a supõe. Pela sua característica de possuir um grupo de associados que organiza sessões de cinema seguidas de debate para um público amplo, o cineclubismo estatutário traz, em seus manuais, orientações para a formação de um público para o cinema, uma predisposição a formar o outro. Ainda que nestes manuais constem orientações para o animador de como conduzir um debate de forma a abranger as opiniões do público, considerar os temas trazidos pelos espectadores eventuais e não restringir o debate aos seus associados, como veremos mais adiante, a ideia que subjaz é a de que o cineclubista deve formar um espectador crítico e um público para o cinema.

3.1.5 Cineclubismo coletivo

Apesar de a coletividade ser uma característica comum ao cineclubismo de um modo geral, neste marcador inserimos os cineclubes que se organizam a partir do desejo de um grupo de pessoas, que não estão ligados *a priori* a uma instituição a não ser a sala de cinema que os abriga (apesar de alguns cineclubes coletivos contarem com o apoio de instituições), e não têm a sua criação fundada em uma base jurídica, ou seja, não possuem uma base legal no momento de sua criação.

Trouxemos como exemplo inicial do marcador que estamos chamando de cineclubismo coletivo, o cineclubista Academia das Musas, atuante na cidade de Porto Alegre desde 2016. O cineclubista Academia das Musas se originou de outro cineclubista, chamado Aurora, que iniciou as suas atividades no curso de Comunicação Social da PUCRS. O objetivo do Academia das Musas é a exibição e o debate de filmes dirigidos por mulheres e, após passar por diversas salas de cinema da cidade, hoje mantém os seus encontros bimensais, aos sábados, na Sala Decio Andriotti, na Cinemateca Capitólio. A programação coletiva segue a mesma metodologia desde a sua fundação: cada integrante é responsável por um encontro, desde a escolha do filme, a produção de texto de divulgação, apresentação e condução de debate. O cineclubista Academia das

Musas produz ainda uma revista anual com textos de seus integrantes sobre filmes assistidos e debatidos naquele ano, organiza mostras e ciclos, como a mostra Minha História Sua História, com documentários brasileiros dirigidos por cineastas mulheres, e seus integrantes participam como convidados de debates em salas de cinema da cidade.

Neste marcador trazemos como exemplo também o cineclubes Mate com Angu, do qual falamos um pouco no capítulo anterior. O Mate com Angu é um cineclubes que atua desde 2003 na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, e se destaca por expandir as atividades do cineclubes para além das exibições seguidas de debates. Em diferentes momentos, o cineclubes produziu eventos de acordo com os desejos de seus integrantes: festas após as sessões, intervenções performáticas e exposições de artes plásticas de artistas locais, prêmio “Angu de Ouro” (destinado a curtas-metragens independentes exibidos nas sessões), baile e bloco de carnaval “Filma eu aí”, exibição do jogo Flamengo e Santo André pela final da Copa do Brasil, entre diversas outras atividades de experiência comunitária e integração cultural (HB; BARRADAS, 2013a).

Na publicação O Cerol Fininho da Baixada, sobre a criação e as atividades do cineclubes, Heraldo HB fala sobre o início do Mate com Angu:

[...] o Mate não foi exatamente um grupo de amigos que iniciou uma ideia, e sim muito mais uma ideia que reuniu e reúne pessoas que se tornaram amigas. [...] um grupo que já nasceu com o desejo de ser uma experiência coletiva, em que a figura do líder não tivesse a ênfase que é dada nos movimentos em geral (HB, 2013, p. 14).

O desejo da formação de um coletivo horizontal, desde o início das atividades do cineclubes, está assim expresso no registro de um de seus fundadores. Destacamos também a inversão da concepção do cineclubismo comunitário para o início da atividade: “ao invés de um grupo de amigos que se reúne em torno de uma ideia, é uma ideia que reúne um grupo de pessoas que poderão se tornar amigos”. A aliança formativa acontece aqui antes do laço afetivo. A comunidade se forma em torno da exibição dos filmes, e não o contrário.

Esta alteração remonta a ideia de comunidade como algo que não está dado antecipadamente, mas se forma a partir de um ‘estar junto’. Para Cesar Guimarães (2015, p. 47-48), “o termo comunidade deve ser usado com grande precaução, evitando inteiramente as conotações que ele carrega como as de interioridade, exclusividade e identidade”. A possibilidade de formação de uma comunidade aqui prescinde de laços

de identidade ou de afeto em sua fundação, mas está aberta a afetações mútuas do ‘ser/estar em comum’ diante de algo novo, a se inventar coletivamente a partir de dissensos e singularidades.

Heraldo HB discorre ainda na publicação sobre a porosidade do coletivo em integrar novos membros no grupo de organização da atividade e também o momento em que o mesmo grupo decide fechar o ingresso de novos participantes em função do desvio das ideias iniciais do coletivo: “O sucesso de público, e o surpreendente sucesso midiático do Mate, fizeram com que muita gente nos pressionasse naquele momento para a institucionalização do cineclubes naquilo que a gente brinca internamente de o ‘dilema do CNPJ’” (HB, 2013, p. 80).

No que parece ser a primeira divergência relatada nas memórias de um de seus fundadores, a disputa se deu em torno da legalização do cineclubes como associação sem fins lucrativos, ou seja, no registro de um estatuto e criação de um CNPJ para a circulação de capital financeiro:

Até meados de 2004, as reuniões do Mate continuavam abertas e nosso fórum MCA [*Mate com Angu*] começava a encher as caixas postais com as discussões que rolavam ao vivo. E dentro da ideia de criar um grupo fora do convencional, tínhamos considerado má vontade com umas práticas comuns e até mesmo necessárias, entre elas o “regime de votação”, aquela coisa de a maioria decidir e a minoria ter que se resignar. Mas essa má vontade foi sendo torpedeada pelo próprio grupo que crescia, mesmo que a gente sempre sacaneasse ou argumentasse sobre a busca de novas formas de organização e ação coletiva – decisões por consenso, talvez. Mas os assuntos invariavelmente traziam à tona CNPJ, organização de metas, prazos, finanças, missão e coisa e tal. Tudo que era importante, sabíamos, mas não era bem o que a gente queria naquele momento na cidade, nem no país. A partir de um email do Igor enviado em uma madrugada sobre uma reunião no melhor clima churrasco-cerveja, esse incômodo foi levantado e decidimos fechar o grupo para novos participantes; tentar nesse momento não criar um grupo tão disforme, que acabasse cedo ou tarde se tornando algo que não era a ideia inicial. Mesmo essa ideia inicial sendo tão vaga e caótica... O grupo topou a decisão e aos poucos os que pensavam o Mate em termos mais formais simplesmente saíram do coletivo ou pediram para se tornarem apenas parceiros de ação, sem serem membros do núcleo do cineclubes (HB, 2013, p. 95).

Fazemos aqui um breve parêntese para registrar uma transformação importante dentro do conjunto de relatos cineclubistas. Este relato constitui um registro inédito até então em relação ao material acessado para esta pesquisa. A documentação cineclubista de um modo geral — os relatos, os registros de sessões, de programação e de atividades —, pouco ou nada descrevem as disputas que constituem a organização interna dos cineclubes, sendo estas mais comumente acessadas por relatos de terceiros, como no

caso do registro de Jean Claude Bernardet sobre a cisão dentro do cineclube Don Vital, em texto trabalhado em capítulo anterior. Esta alteração de registro é interessante de ser observada no contexto em que o cineclube Mate com Angu se insere.

Heraldo HB entende que a criação do cineclube estava intrinsecamente relacionada a uma onda do “cineclubismo digital”:

Nossos papos filosóficos incluíam também a percepção de que havia uma brecha aberta em relação à tecnologia digital que ia que mudaria totalmente a forma como a produção e a distribuição da cultura aconteceriam dali pra frente. Era preciso apostar todas as fichas nisso (HB, 2013, p. 35).

O cineclubismo nesta nova fase tecnológica do acesso facilitado aos dispositivos de captação e exibição de imagens digitais começa a crescer vertiginosamente no país. Com esse crescimento, o movimento cineclubista nacional, que estava praticamente paralisado desde o fim da ditadura — 1989 foi o ano da última Jornada Nacional de Cineclubes desta fase —, ensaiava seu retorno com força total. É um expoente desta retomada a organização, em 2003, da 24ª Jornada Nacional de Cineclubes, que acontece em Brasília⁸⁶, cercada de expectativas em relação a esta rearticulação em decorrência das novas tecnologias e também de um novo governo de esquerda no país:

Nestes novos tempos de cinema digital, de um novo governo, em que os movimentos sociais estão sendo incentivados a se organizarem, há um chamado aos cineclubes e essa semente, relegada a um segundo ou terceiro plano, uma vez, irrigada, se alastrará pelo país como um rastilho de pólvora (SANTOS, 2003, 17).

Um exemplar desta rearticulação é a Revista Cineclube Brasil, uma publicação assinada pelo Movimento cineclubista Brasileiro, que traz na capa do seu primeiro número a palavra “rearticulação” sobreposta a uma fotografia da histórica VIII Jornada Nacional de Cineclubes. Surge com força nesta retomada o debate sobre cineclubismo e os direitos de exibição, regulamentados no Brasil pela Lei 9.610, de 1998. João Marcelino Subires, ex-diretor da Federação Paulista de Cineclubes, já no primeiro número da revista, traz o assunto à tona:

⁸⁶ Em 2003, a então Secretaria do Audiovisual, por meio cineclubistas históricos constantes em seus quadros, convocou uma chamada para a 24ª Jornada Nacional Cineclubista, além de propor a rearticulação do CNC – Conselho Nacional dos Cineclubes. Esta rearticulação é chamada de retomada do movimento cineclubista no Brasil (SILVA, 2012).

Os neocineclubistas precisam também discutir e propor mecanismos de exibição a partir de fitas de vídeo e DVD, que, segundo as distribuidoras, não podem ser exibidos publicamente, pois isso, segundo elas, contraria as leis sobre direitos autorais. Se essas novas e velhas demandas para o movimento que está se rearticulando não forem consideradas, aí teremos, se quisermos ficar na “legalidade” consentida, que trabalhar como verdadeiros dinossauros, com acervos e equipamentos jurássicos (SUBIRES, 2003, p. 29).

Na edição de novembro de 2004, a publicação traz uma matéria sobre “o caso do cineclubes Falcatrú”, um marco na questão de direitos de exibição e cineclubismo digital. O cineclubes Falcatrú, uma experiência cineclubista de alunos da Universidade Federal do Espírito Santo, apoiados pela reitoria da Universidade, exibia publicamente filmes cujas cópias digitais estavam disponíveis clandestinamente em sites de compartilhamento da internet. Por meio de decisão judicial, as distribuidoras Europa Filmes e Lumière solicitaram o encerramento das atividades do cineclubes, o que provocou uma mobilização do movimento cineclubista por meio de uma carta encaminhada às autoridades, que, entre outros pontos, argumentava:

A imprensa divulgou o anteprojeto de lei que cria a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual. Submetido pelo Ministério da Cultura ao Conselho Superior de Cinema, o anteprojeto, como o termo indica, constitui um esboço preliminar, procurando reunir antigas, permanentes e urgentes reivindicações do cinema brasileiro com as necessidades prementes de uma legislação contemporânea na área em constante desenvolvimento e altamente movediça do audiovisual. [...] Mais que isso, como acontece em boa parte do mundo, a propositura procura definir, regulamentar e estimular diferentes aspectos da criação, produção e difusão de conteúdos audiovisuais, garantir a primazia do benefício público sobre os interesses privados, a defesa do produto nacional e a equanimidade no tratamento da produção internacional, a geração de trabalho e renda para o país. Essa proposta de discussão, contudo, foi recebida com incrível virulência por alguns setores e algumas personalidades, nomeadamente os mais ligados aos interesses das grandes empresas multinacionais de comunicação, aos monopólios nacionais e estrangeiros que atuam no Brasil e a segmentos tradicionalmente privilegiados por equívocos e vícios da legislação em vigor. [...] O cineclubismo brasileiro, berço da maioria das instituições do nosso cinema, formador dos seus maiores expoentes e representante do público participante, denuncia e repudia essa perigosa campanha golpista que visa calar o debate democrático sobre o audiovisual no Brasil e impedir que ele renove nossas instituições no sentido do interesse da maioria da população (FERREIRA, 2004, 7).

A disputa do direito ao acesso aos bens culturais com a legislação vigente, que não é novidade no cineclubismo, ganhou protagonismo no debate com a facilidade de acesso às cópias por meio da *pirataria*. Este impasse, apesar de não estar resolvido, conta com alguns entendimentos que protegem a prática cineclubista na atualidade.

Entre eles, a compreensão de alguns juristas de que a exibição de filmes para fins educativos, sem que haja a cobrança de ingresso, pode ser considerada dentro dos limites e exceções dos direitos autorais.

Fizemos este breve parêntese por entendermos que o acesso facilitado aos filmes da era digital é uma marca significativa do cineclubismo contemporâneo em relação às suas formas organizacionais e metodologias empregadas, sobretudo em relação à ampliação das possibilidades de programação, como veremos na segunda metade deste capítulo. Se a fluidez de participação entre organizadores e público sempre foi uma característica do marcador que estamos chamando de cineclubismo coletivo, na contemporaneidade ela se torna a sua principal marca. Sobre o cineclubes Falcatrua, diz um de seus participantes:

É impossível ser preciso a esse respeito porque o número de participantes fluía muito. Como numa típica atividade *grassroots*, a divisão de papéis entre os organizadores e a audiência era fluida; não raro, pessoas completamente alheias ao grupo central traziam filmes para a exibição e ajudavam a montar os equipamentos. Às vezes, esses novatos vinham se agregar às reuniões de planejamento do cineclubes, enquanto velhos participantes desapareciam, tragados por trabalhos finais e outros perigos da vida estudantil. De modo geral, era um grupo muito dinâmico e heterogêneo, e talvez sua única particularidade notável é que não incluísse ninguém ligado à produção, estudo ou crítica do audiovisual (GONRING, 2015, p. 98).

De um modo geral, hoje no Brasil, a negociação de direitos no cineclubismo coletivo está ligada a cobrança ou não de ingresso e a amplitude da divulgação dos cineclubes. Nos casos de cineclubes com maior alcance de público, em salas de cinema de grandes centros urbanos, organizados mais verticalmente por uma comissão de programação, há o costume de adotar em sua metodologia a negociação com distribuidoras e produtoras a exibição de filmes, enquanto cineclubes comunitários e escolares nem sempre adotam esta prática. Lembramos que esta etapa da atividade cineclubista é parte integrante dos marcadores de cineclubes universitários ligados ao currículo e dos cineclubes estatutários.

Trazemos mais alguns exemplos de cineclubismo coletivo no Brasil contemporâneo. O cineclubes Buraco do Getúlio surgiu em 2006, em um bar de uma região boêmia de Nova Iguaçu, Rio de Janeiro. Um grupo de jovens frequentadores dos estabelecimentos da região decidiu criar um espaço de exibição de filmes que não eram exibidos na cidade e também de filmes que eles estavam fazendo naquele período. O

cinelube, que foi agregando mais integrantes, em 2008 expandiu as suas atividades e promoveu junto ao Iguacine, Festival de Cinema de Nova Iguaçu, mostras em mais quatro bairros da cidade. O nome do cineclubes faz uma referência territorial, já que suas primeiras sessões aconteceram numa passagem de baixo da linha férreas, chamada Getúlio de Moura, mas em 2008, a Secretaria da Cultura convidou o grupo a ocupar uma sala na Casa de Cultura Sylvio Monteiro, no centro de Nova Iguaçu. Nas sessões de curtas-metragens aconteciam intervenções artísticas e musicais, com DJs e VJs convidados e, a partir de 2008, o cineclubes passou também a exibir longas-metragens. Toda a programação é em torno do cinema brasileiro. Em entrevista, Diego Bion, um dos fundadores do Buraco do Getúlio, relata a importância da virada do digital para a criação do cineclubes, e a informalidade dos encontros:

No cineclubismo contemporâneo existem várias maneiras de fazer acontecer, ao longo dos anos foi construída uma maneira de fazer: uma sessão seguida de debate, perfil clássico do cineclubes, e de um tempo pra cá, no início dos anos 2000, por conta de uma série de fatores, como a aquisição dos equipamentos digitais, mudou um pouco essa história. Fazer cineclubes, na construção da sessão, leva em conta a relação com a mídia, seja para produzir ou compartilhar. O cineclubista é aquele que leva em conta essa relação de uma linguagem pra outra, as coisas não estão mais separadas. Tem o perfil das sessões, o “Buraco” tem um público jovem e há uma relação com esse público, uma relação de proximidade com o público. O cinema foi algo com que nós podíamos contribuir para a cena, mas tem outros grupos e pessoas que contribuem de outras maneiras e o cineclubista traz um pouco a maneira de como a vida é, cheia de entre textos, mistura de acontecimentos. É um momento onde se cria um imaginário coletivo, junta-se um grupo de pessoas diferentes, promover o encontro para consumir de uma forma diferente e são várias maneiras. A atmosfera do cineclubes é diferente, as pessoas interagem com o exibidor, tem um contato próximo, uma relação íntima, pessoal. Trazer a questão da informalidade na sessão, bastante diferente dos dispositivos de exibição comercial (BION *apud* SILVA, 2012, p. 80).

Na contramão deste contexto da era digital, outro exemplo de cineclubismo coletivo que trazemos é o cineclubes Braquage, já citado anteriormente. Fundado nos anos 2000, o cineclubes é dedicado a exibição e debate do cinema experimental, mais especificamente de filmes em películas. Braquage é um jogo entre a palavra “brakage”, que quer dizer freio, bloqueio ou travamento, e o sobrenome do cineasta experimental norte-americano Stan Brakhage. O coletivo, que iniciou como um cineclubes, se desdobrou em diversas outras atividades e novos coletivos ao longo das duas últimas décadas e hoje se define como uma “associação de difusão e de projeção de cinema experimental”, compreendendo a realização de oficinas de cinema experimental,

exibições de filmes e realização cinematográfica. Outros agrupamentos que partiram do cineclubes se articularam para promover suas atividades, como, por exemplo, o *L'Abominable*: laboratório compartilhado de cinema artesanal, que mantém hoje um espaço coletivo e independente para revelação e copiagem de películas em 35mm, 16mm e 8mm e planeja a construção de uma sala de cinema em Montreuil, comuna francesa vizinha de Paris.

Os marcadores de cineclubismo que nomeamos nesta tese são desdobramentos das possibilidades de articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes. Como vimos no segundo capítulo, estas diferentes formas de organização das atividades cineclubistas podem compor diferentes proposições formativas. A proposição formativa de si com o outro implica um desejo e uma abertura em formar alianças de aprendizes, nas quais seus integrantes partem de uma igualdade das inteligências, ou seja, não procuram preencher uma lacuna no sujeito entre o “saber” e o “não saber”, mas buscam no “fazer-junto” a formulação das perguntas que engendrarão seus processos de articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes. A seguir, vamos investigar como a prática cineclubista foi transmitida por meio de manuais e oficinas ao longo do tempo, e como as continuidades e alterações destas práticas caracterizam o cineclubismo como um dispositivo processual em relação a articulação de comunidades e programações de filmes.

3.2. Inventando manuais

Como vimos no primeiro capítulo, o dispositivo cineclubista passa por disputas em relação à sua origem. O modelo verticalizado e estatutário do *Ciné-Club de France*, de Louis Delluc, considerado por muitos anos o precursor deste dispositivo de articulação entre comunidade e programação, hoje é contraposto a iniciativas mais comunitárias, como o Cineclubes do Povo. Podemos dizer que o dispositivo cineclubista não possui uma metodologia *a priori*, ou seja, uma forma de organização exemplar da qual todos os outros cineclubismos se originaram. Por outro lado, por não possuírem uma forma de organização modelar, historicamente os cineclubes sempre se inspiraram em seus predecessores, e, não raro, novos cineclubes foram se formando por integrantes que tiveram contato com a atividade em cineclubes pregressos. Para Kastrup (2007, p. 185), na transmissão do saber em uma política de invenção “se mantém vivo o aprender a aprender. Para isso o saber que é transmitido não se separa de repetidas problematizações”. Desta forma, pela perspectiva do *cineclubismo de invenção* que

estamos propondo, o dispositivo cineclubista é ao mesmo tempo uma tecnologia de transmissão das formas de uma comunidade se articular em torno de uma programação de filmes e uma atividade de sua problematização e reinvenção permanente.

Além de proporem tecnologias para a implementação de cineclubes, os manuais e oficinas de cineclubismo também operam na transmissão de formas de se relacionar com os filmes. É o exemplo do *L'Autre Ciné-Club* que integra o projeto pedagógico da Cinemateca Francesa. O *L'Autre Ciné-Club* é um dispositivo formativo que tem como estrutura o encontro regular de um grupo de jovens entre 15 e 20 anos de idade, com atividades de exibição e debates sobre filmes, conversa com realizadores, críticos e programadores de cinema, contato com a estrutura de uma sala de cinema, projetores, películas, e arquivos digitais, entre outros. A participação é mediante o pagamento de uma pequena anuidade e o projeto consiste em encontros semanais, às quartas-feiras, das 16h30 às 19h, em uma pequena sala de cinema do projeto educativo da instituição instalada nas dependências da Cinemateca. O *L'Autre Ciné-Club* obedece ao calendário escolar e cada temporada tem a duração de um ano.

A programação, feita pela equipe que trabalha no projeto pedagógico da instituição, coordenada por Elodie Imbeau, é toda pensada em diálogo com a programação da Cinemateca, como por exemplo, na ocasião da mostra retrospectiva da cineasta Patricia Mazuy, na Cinemateca, o *L'Autre Ciné-Club* organizou um debate com a cineasta, incentivando os jovens a assistirem a retrospectiva e a pesquisarem sobre a diretora. Os integrantes também são estimulados a acompanharem o circuito de estreias dos filmes em cartaz na cidade e programações selecionadas das salas de *art et essai*. Logo no início de cada encontro, eles dissertam sobre os filmes a que assistiram ao longo da semana, em casa ou em salas de cinema. Cada estreia recebe um debate acalorado, entre os que gostaram e os que não gostaram de determinado filme, com argumentações incisivas e também humoradas, reproduzindo a cultura francesa de debates cinéfilos, como é apresentado em seu folheto de divulgação:

Assistir a filmes, debatê-los, defender seu ponto de vista, descobrir cinematografias em profundidade, conhecer profissionais, fazer-lhes as perguntas mais inesperadas, conhecer os bastidores da Cinemateca... esse é o programa deste Ciné-Club, um espaço amigável fora do ensino médio ou da universidade para falar sobre cinema e compartilhar seu entusiasmo⁸⁷ (Folheto de apresentação do *L'Autre Ciné-Club*, 2022-2023, acervo pessoal).

⁸⁷ Tradução nossa de: “Voir des films, en débattre, défendre son point de vue, découvrir des cinématographies en profondeur, rencontrer des professionnels, leur poser les questions les plus

Também é uma prática nos encontros a conversa sobre textos críticos atuais, de revistas célebres francesas como *Cahiers Du Cinéma*, *Les Inrockuptibles*, *Positif*, entre outras, bem como a elaboração de listas de melhores do ano, outra prática cinéfila histórica e a realização de um *podcast* mensal sobre os temas debatidos. Os participantes também recebem atividades para fazerem em casa e levarem ao encontro, como selecionar cenas de filmes sobre determinada temática que está sendo trabalhada ou elencar seus filmes favoritos da vida, atividades das quais a orientadora Elodie Imbeau e seus convidados participam ativamente, compartilhando com os jovens em pé de igualdade suas preferências pessoais. Desta forma, o *L'Autre Cine-Club* atua como um dispositivo de transmissão de uma forma de se relacionar com o cinema, de uma cultura cinematográfica baseada em uma cinefilia histórica que tem no debate inflamado a respeito de diretores favoritos, filiação a revistas de crítica cinematográfica, elaboração de listas, seus jogos e suas atividades lúdicas.

A partir deste exemplo podemos pensar que o cineclubismo, para além de uma maneira de transmissão de uma forma de fazer, opera como um transmissor de formas de se relacionar com o cinema e do entusiasmo desta relação. Este entusiasmo compartilhado faz parte da formação dos coletivos cineclubistas, que têm suas conexões nos afetos vivenciados em grupo e não em uma soma de identidades fixas. Esta transmissão, seja ela em manuais, em cursos ou em experiências cineclubistas, é fundamental para pensarmos no cineclubismo como uma aliança de aprendizes, como nomeou Marina Garcés. Para seguirmos com a provocação de Marina Garcés (2020, p. 33): “De que alianças podemos ser capazes entre aprendizes?”, vamos investigar algumas estratégias do dispositivo cineclubista que podem operar no sentido de constituir o que estamos desenhando como *cineclubismo de invenção*. Para tanto, vamos analisar como os eixos constitutivos do dispositivo, comunidade e programação, foram pensados e descritos através de manuais, cursos e oficinas cineclubistas, bem como pela observação de algumas práticas da atualidade.

3.2.1 Criar um cineclube

Os manuais cineclubistas são ferramentas de expansão da atividade e acompanham a prática desde o seu início. No primeiro número do informativo do *Ciné-*

inattendues, découvrir les coulisses de la Cinémathèque... tel est le programme de ce Ciné-Club, un espace convivial en dehors du lycée ou de la fac pour parler de cinéma et partager son enthousiasme.”

Club de France, de Louis Delluc, constam informações sobre a organização do cineclubes, que, se não se dirigem explicitamente à criação de novos cineclubes, ao menos registram os passos de criação da entidade, apontando um caminho. Estas primeiras informações publicadas constituem principalmente um registro pragmático da atividade, com indicações sobre a legalidade do cineclubes, sua estrutura administrativa e a redação de sua ata de fundação. Mas já identificamos, também nestes primeiros registros, indicações teóricas sobre a prática cineclubista, como já vimos em capítulos anteriores, que dizem respeito a uma ideia de cinema, neste caso, na defesa do cinema como uma forma de arte em oposição a sua exploração comercial, e o entendimento da importância da criação de espaços e da organização de pessoas em prol do desenvolvimento desta forma artística.

É no pós-guerra que os manuais de como organizar um cineclubes se tornaram comuns, objetivando incentivar a criação de novos cineclubes, a expansão e organização da atividade. Muitas vezes estes manuais acompanham uma prática cineclubista na qual dirigentes mais experientes realizam encontros com aspirantes a organizadores de cineclubes, com o objetivo de não apenas comunicar informações práticas e teóricas da atividade, mas de promover uma experiência cineclubista aos seus participantes.

É o caso do Curso para Dirigentes de Cine-Clubes, promovido em 1958, pela então recém-criada Cinemateca Brasileira, idealizado por seu diretor, Paulo Emílio Sales Gomes. O curso aconteceu entre os dias 11 de janeiro e 29 de novembro de 1958 e foi ministrado aos finais de semana para facilitar a presença dos cineclubes de entidades do interior do estado (ZANATTO, 2022). Na sua apresentação, é assinalada o “estudo em conjunto”, característica da atividade cineclubista e ponto de transmissão de suas práticas:

O curso desenvolver-se-á num espírito de trabalho e estudos em conjunto, dos quais participarão intimamente os dirigentes da Cinemateca e o “Centro dos Cine-Clubes do Estado de São Paulo”. As matérias, os programas e os professores foram escolhidos tendo em vista os problemas culturais e práticos que se apresentam cotidianamente aos responsáveis pela difusão da cultura cinematográfica (Curso para Dirigentes de Cineclubes, 1958, p. 3, manuscrito digitalizado, acervo Cinemateca Brasileira).

Este curso pioneiro justifica seu currículo pelos “problemas culturais e práticos” do contexto brasileiro, afeito ao espírito desenvolvimentista do período, como já destacado. O programa organizado em três eixos traz em sua concepção a formação do

outro, ao trazer autoridades, professores universitários, pesquisadores e críticos de cinema em seu corpo docente para abordar temas teóricos da cultura cinematográfica e da arte para um público que se supõe carente dos conteúdos trabalhados.

O primeiro eixo, “cultura cinematográfica”, traz em seu programa aulas teóricas, como “História do cinema”, “História da linguagem cinematográfica”, “Noções históricas do cinema brasileiro”, “História das teorias cinematográficas”, “Filmologia”, entre outros. Também conta com oito aulas chamadas “Crítica oral – debates”, orientadas por Paulo Emilio Sales Gomes e Francisco Luis Sales Gomes, que, pelo título, sugerem uma formação prática de condução de debates e análise fílmica. Para o pesquisador Rafael Zanatto (2022, p. 78), essa disciplina “acentua a importância da difusão através do ensino de técnicas de condução de debates para fomentar a formação cultural do público de cinema”. Pela proximidade de Paulo Emilio e Rudá de Andrade com a cultura cinematográfica francesa e seus atores do período, o pesquisador também sugere que estes encontros possam ter sido influenciados pelo célebre texto de André Bazin “Como apresentar e discutir um filme”, de 1953. No texto, Bazin (1953) pontua os principais aspectos técnicos que deveriam ser abordados nos debates sobre os filmes, como título, data de produção, nome do diretor e lugar do filme em sua obra, e aspectos teóricos, conforme suas concepções de cinema no período, como características de conteúdo e estilo, e sua atualidade humana e cinematográfica.

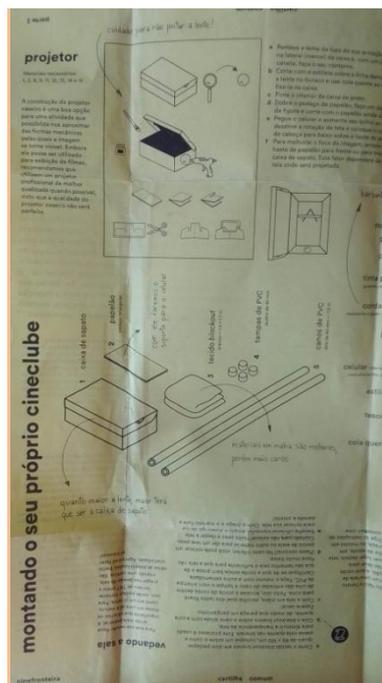
O segundo eixo, também bastante teórico, chamado “Cultura artística”, abordava aulas de “Iniciação estética”, “Iniciação à literatura”, “Iniciação ao teatro”, “Iniciação às artes plásticas”, “Iniciação à música” e “Filmes sobre arte”. “Organização de Cine-Clubes” era o terceiro eixo do curso, no qual eram trabalhados conteúdos teóricos e práticos, como “História dos Cine-Clubes”, “Programação nos Cine-Clubes”, “Como divulgar as atividades dos Cine-Clubes”, “Arquivos e bibliotecas” e “Aspectos legais em torno de um Cine-Clube”. Em face da densa carga teórica do curso, e da sua elaboração por Paulo Emílio e Rudá de Andrade, o pesquisador Rafael Zanatto aponta este como um protótipo da criação dos cursos de cinema nas Universidades de Brasília e de São Paulo nos anos de 1965 e 1967, respectivamente.

Grande parte dos manuais direcionados a dar instruções para a criação de novos cineclubes inicia com a definição de cineclube, seus objetivos e funções. O manual do Conselho Nacional de Cineclubes de 1968, após um breve histórico do cineclubismo brasileiro e do Conselho Nacional de Cineclubes, introduz as suas instruções já apontando a flexibilidade das práticas cineclubistas em relação aos seus contextos: “O

que apresentamos nesse capítulo não pode ser visto como instruções rígidas; mas é o básico necessário para a formação de um cineclubes ou entidade congênera. Serão as realidades específicas que ditarão o modo de como organizar a entidade” (Conselho Nacional de Cineclubes, 1968, p. 3, manuscrito digitalizado). O manual seria publicado anos depois, em quatro partes, em quatro edições da revista *Cinemin*, de 1983, trazendo na sua introdução a seguinte apresentação: “Este roteiro, elaborado a partir da vivência do cineclubismo, não pretende impor regras, mas sim transmitir aos interessados na atividade cineclubista, alguma experiência e informações importantes a respeito desse trabalho (CINEMIN, 1983, p. 7). As instruções básicas se dividem em “A Estrutura do Cineclubes”, com indicações sobre programação, divulgação, tesouraria, biblioteca, debates e organização; e “Legalização do Cineclubes”, com modelo de estatuto de fundação e relação de filmotecas e distribuidoras.

As instruções comumente observadas nos manuais cineclubistas e que pouco divergem umas das outras, dizem respeito aos aspectos técnicos da atividade. Nas instruções sobre a projeção dos filmes, os manuais voltados a exibições em película atentam para o uso do projetor 16mm, sobre a conferência da qualidade da cópia a ser exibida, a potência sonora do equipamento e a relação com as salas de cinema. Já os manuais contemporâneos, voltados a cineclubes que exibem cópias digitais, possuem instruções mais amplas: “Não há um padrão a ser seguido e o importante é começar, mesmo que seja com uma TV de tubo antiga e um DVD player. TVs de telas maiores possibilitam que mais pessoas assistam à sessão e um projetor (data show) seria o sonho de todo cineclubes. Quando for possível ter boas caixas de som também é legal!” (Cineclubes Sabotage, “Como montar um cineclubes?”, 2012, material impresso, acervo pessoal). Assim, as técnicas de projeção na atualidade vão desde a como montar uma sala de projeção, com a listagem de equipamentos necessários, vedar a iluminação externa e dispor os assentos, até instruções de fabricação de projetor caseiro com caixas de sapato e lentes e de telas com lençóis.

Figura 17 - Panfleto “Cartilha Comum: faça você mesmo”, Cinefronteira, 2017, parte I



Fonte – Acervo pessoal

O material é voltado para a criação de cineclubes escolares, e a proposta de confecção de um projetor com materiais prosaicos possui mais um aspecto lúdico do que operacional. Outras instruções sobre equipamentos de projeção constam na segunda parte da cartilha. Trazemos esta imagem para ilustrar as possibilidades do cineclubismo nos diversos contextos, neste caso no escolar, nos quais os jogos criativos passam a dividir espaço com as diretrizes sobre programação e debates sobre os filmes. No mesmo panfleto, o Cinefronteira também expande as possibilidades de lugares possíveis para a atividade:

Com uma tela, uma caixa de som, um projetor e uma fonte de energia, você pode literalmente realizar uma sessão onde quiser, seja na escola, em casa, em um parque, ou mesmo na rua. Na realidade talvez o mais interessante de um cineclube seja a possibilidade de deslocar o cinema dos lugares formais de exibição. Nós, por exemplo, já realizamos exibições nos lugares mais inesperados como na beira de um rio, em ocupações urbanas, em garagens, na rua etc (CINEFRONTEIRA, 2017, parte II).

Neste trecho podemos observar a flexibilidade apresentada para a realização das atividades cineclubistas, característica dos manuais contemporâneos do momento digital. Mas também destacamos no discurso o uso do exemplo pessoal dos redatores do manual. Esta forma de apresentar as possibilidades, além de aproximar o emissor e

o receptor do discurso, configura a característica da transmissão cineclubista: um convite à invenção coletiva baseado em experiências progressas. Para Marina Garcés:

Em um tempo em que a vida e a experiência se tornaram privatizadas e individualizadas, a autoeducação, a autoajuda, a automotivação e a autoestima dinamizaram o valor da transmissão. Transmitir é ser capaz de dizer "nós" por meio daquilo que nos damos: conhecimento, experiência, palavras, problemas, experiências, formas e significados⁸⁸ (GARCÉS, 2020, p. 180-181).

É nesta ideia de transmissão, na qual fazer junto é aprender a fazer, que localizamos o *cineclubismo de invenção*. Garcés assume este caminho conceitual *merleau-pontyano* para afirmar que, na relação intercorporal, o outro não pode “estar diante de mim” translúcido, porque o que está diante é sempre a imagem de um corpo. O outro é compreendido fenomenologicamente como o desdobramento contínuo de um corpo situado no solo comum de relações, corpo este que, enquanto entrelaçado ao mundo, produz um distanciamento perspectivo que não se localiza inteiramente em seu corpo, pois segue presente-ausente na experiência inter-relacional. Sendo assim, os corpos se entrelaçam uns nos outros e se diferenciam entre si porque pertencem a um *mundo comum*, sendo esta sua condição relacional. Eles estão em relação de continuidade, sendo sempre *nós-outros*⁸⁹ estranhamente filiados e diferenciados, emaranhados em um paradoxo existencial que formula seus campos de vista:

Desde o primeiro momento em que usei o meu corpo para explorar o mundo, eu soube que essa relação corporal com o mundo podia ser generalizada, uma ínfima distância se estabeleceu entre mim e o ser que reservava os direitos de uma outra percepção do mesmo ser (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 171-172).

É, portanto, um mesmo ser que iguala e diferencia os corpos, permitindo a ínfima distância perspectiva que produz o intervalo relacional que os diferencia expressivamente. O que Merleau-Ponty procura ressaltar com esta reflexão ampla é que o outro não está de todo presente, não é totalmente visível e sua imagem não é translúcida. O outro não está em nenhuma parte do ser, pois é formulado por trás dos campos de vista, por meio da continuidade inacabada que produz nos corpos uma certa distância perspectiva.

⁸⁸ Tradução nossa de: “En un tiempo en que el la vida y la experiencia se han privatizado e individualizado, la autoformación, la autoayuda, la automoción y la autoestima han dinamitado el valor de la transmisión. Transmitir es poder decir nosotros a través de lo que nos damos: saberes, experiencia, palabras, problemas, vivencias, formas y sentidos.”

⁸⁹ Tradução nossa de “nosotros” no pensamento de Garcés.

Dizer “nós” nos termos que fala Garcés, também vai ao encontro da noção de Jean-Luc Nancy em que o plural é anterior ao pensamento: “o ‘pensamento’ de ‘nós’, anterior a todo pensamento — e, de fato, sua própria condição — não é um pensamento representacional (não é uma ideia, uma noção, um conceito), mas uma *práxis* e um *ethos*⁹⁰” (NANCY, 2006, p. 87). Aqui o “nós” acontece em uma relação “entre” que está ao fundo de qualquer ligação aparente, preservado a heterogeneidade dos campos de vista singulares:

Tudo acontece entre “nós”: esse "entre", como o próprio nome indica, não tem consistência ou continuidade própria. Ele não leva de um para o outro, não serve como um tecido, nem como um alicerce, nem como uma ponte. Talvez nem seja correto falar de um "elo" a esse respeito: ele não é nem ligado nem desligado, mas está por baixo de ambos, ou, o que é o cerne de um elo, o entrelaçamento de fios cujas extremidades permanecem separadas até que se enrosquem. O "entre" é a distensão e a distância abertas pelo singular como tal, e como seu espaçamento de significado. O que não tem a distância do "entre" não é nada além de imanência submersa em si mesma e privada de significado⁹¹ (NANCY, 2006, p. 21).

Este “nós” anterior a singularidade, mas que a preserva, pode ser pensado sob a luz da categoria do coletivo no conceito de invenção de Kastrup (2007). A invenção como processo cognitivo, para ela, se distingue da criação, que opera sob o signo, do *insight*, da iluminação súbita do indivíduo. A invenção, ao contrário, opera no tempo e no coletivo. Este processo no tempo, para a autora, remonta a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar restos arqueológicos:

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. [...] A invenção não pode ser definida como um processo psicológico particular, que responderia pela criação de respostas novas. Nem pode ser considerada obra de um sujeito psicológico, que seria o centro gerador da invenção. A invenção surge de um fundo

⁹⁰ Tradução nossa de: “el "pensamiento" de "nosotros", anterior a todo pensamiento - y, en verdad, su condición misma -, no es un pensamiento representativo (no una idea, una noción, un concepto), sino una *praxis* e un *ethos*”.

⁹¹ Tradução nossa de: “Todo pasa entonces entre nosotros: este "entre" como su nombre indica, no tiene consistencia propia ni continuidad. No conduce de uno a otro, no sirve de tejido, ni de cimiento, ni de puente. Quizá ni siquiera sea exacto hablar de “vínculo” al respecto: ni está ligado, ni desligado, sino por debajo de ambos, o, lo que está em um núcleo de um vínculo, el entrecruzamiento de briznas cuyas extremidades permanecen separadas hasta su anudamiento. El "entre" es la distension y la distancia abierta por lo singular enquanto tal, y como su espaciamento de sentido. Lo que no se tiene a distancia de “entre” no es sino inmanencia sumida em si misma y privada de sentido.”

arqueológico ou temporal, que impede a distinção *a priori* entre sujeito e objeto (KASTRUP, 2007, p. 23).

Desta forma, o *cinclubismo de invenção* opera no gesto coletivo de inventar suas práticas a partir dos rastros do que já existe ou do que já existiu, e a sua dimensão formativa implica um “fazer-junto” entre seus integrantes, que é anterior ao próprio fazer, e também um “fazer-junto” com a memória do próprio dispositivo cineclubista.

Gabriel Rodrigues Alvarez (2020, p. 40) coloca a organização cineclubista como um jogo em que “trata-se de se comprometer a seguir outras iniciativas e propor iniciativas próprias em termos de programação, difusão e produção⁹²”. A transmissão pode ser pensada aqui não apenas como uma propagação de uma prática, mas como uma contaminação, em que ocorre uma transferência de modos de fazer ao mesmo tempo em que estes se alteram a todo o momento no movimento do “fazer junto”.

Outro ponto comum nos manuais é a questão da divulgação das atividades dos cineclubes. Se em manuais do século XX, a divulgação “envolve, confecção e distribuição dos cartazes do cineclube, além da divulgação da programação junto à imprensa especializada” (CINEMIN, 1983, nº 3, p. 9), com indicações de quais informações devem constar nos cartazes e releases para jornais, nos manuais contemporâneos as dicas de divulgação passam também pelo uso de carros de som na comunidade a criação de blogs e páginas em redes sociais (MATE COM ANGU, 2013, p. 30). Também constam como recursos de divulgação a elaboração de folhetos com a programação, em alguns manuais indicando a importância da publicação de textos críticos sobre os filmes, e em outros considerando a adequação de linguagem do material de divulgação para o público ao qual se destina.

O último item de instruções técnicas que citamos, bastante comum em manuais de cineclubes articulados ao movimento cineclubista, é a organização legal da atividade e a estrutura da diretoria. Não é raro que neste item constem modelos de estatutos a serem preenchidos, instruções de legalização junto ao registro civil de pessoas jurídicas e estruturação da diretoria, como no Roteiro Prático para Cineclubes da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, de 1973:

Estruturado (estatutariamente) em nove cargos: trabalho de coordenação e programação: presidente e vice-presidente; parte burocrática (escrituração de livro de atas) e administrativa: 1º e 2º

⁹² Tradução nossa de: “Se trata de comprometerse a seguir otras iniciativas y proponer las propias en cuanto a la programación, la difusión y la producción.”

secretários; Propaganda: 1º diretor; Operações: 1º diretor; Tesouraria: 1º e 2º tesoureiros; Biblioteca e arquivo: 1º diretor (FEDERAÇÃO DOS CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO, 1973, p. 8).

Nos manuais contemporâneos o aspecto legal da atividade é exposto em textos sobre direitos de exibição e a natureza sem fins lucrativos da atividade, não abordando questões como estatuto ou registro legal. No manual elaborado pelo Ministério da Cultura, na ocasião de lançamento do edital Cine Mais Cultura⁹³, em 2009, há um capítulo específico que aborda as principais leis sobre direitos autorais vigentes no país e as possibilidades de negociação junto a produtores e distribuidores, além de incentivar a regulamentação dos cineclubes para a consecução das suas atividades:

Infelizmente não é raro que o cineclubista estreatante desconfie de estatutos e regulamentos que rejam a atividade dos cineclubes, vendo nisso um constrangimento, uma limitação, mera burocracia, em vez de perceber que são exatamente essas regras que asseguram o controle democrático da entidade e que, na verdade, garantem e consolidam a possibilidade do cineclubista ser criativo (CINE MAIS CULTURA, 2009, p. 70, manuscrito digitalizado, acervo Cinemateca Brasileira).

Já no manual Cinema para Todos: volume III – guia para a prática cineclubista, do projeto de 2013, Cinema para Todos, do Governo do Estado do Rio de Janeiro, a questão da aquisição dos direitos autorais é mencionada como um ponto de complexidade e é tratada em termos legais e de dimensão ética:

Com o surgimento das mídias digitais e da internet, esse papo sobre direitos autorais ficou cada vez mais complicado. A facilidade com que se copia uma obra audiovisual mantendo sua qualidade original fez nascer a possibilidade de uso desse material sem que haja a necessidade de compra ou de pedido de autorização. A polêmica em torno do que seria pirataria, juntamente com questões como compartilhamento de arquivos na web e licenças flexíveis, tem marcado as discussões sobre direitos autorais na atualidade. Na prática toda a exibição de filmes precisa de autorização dos realizadores e/ou dos produtores para ser feita. [...] No caso da atividade cineclubista os valores norteadores das exibições são baseados em valores diversos aos da lucratividade. Mesmo assim, a falta de objetivo comercial foi apontada durante várias épocas como uma justificativa inválida para a ausência de cobranças e autorizações. A luta por um tratamento diferenciado sempre quanto às licenças de exibição sempre foi um dos motes da atividade cineclubista. [...] Mas, de praxe,

⁹³ Cine Mais Cultura é uma ação do programa Mais Cultura, do Governo Federal, desenvolvido pelo Ministério da Cultura, que apóia a implementação e programação de salas de exibição audiovisual alternativas em municípios e todo o país. O incentivo consiste no fornecimento gratuito de um kit de equipamentos de projeção, disponibiliza um acervo de 104 programas em DVD para exibição do catálogo da Programadora Brasil (catálogo de filmes brasileiros licenciados) e oferece treinamento específico para os responsáveis por cada “Cine”. O projeto conta também com uma oficina de capacitação para gestores e coletivos que se credenciarem no projeto. (CINE MAIS CULTURA, 2009, manuscrito digitalizado)

pedir autorização para exibir filmes em cineclubes é uma atitude ética e sempre bem vista! (MATE COM ANGU, 2013, p. 24).

De modo geral, a questão da legalidade não é abordada na maior parte dos manuais cineclubistas contemporâneos aos quais esta pesquisa teve acesso. Os casos mencionados foram reunidos a partir de materiais elaborados por meio de projetos de incentivo público e nos dois casos possuem como objetivo a criação de cineclubes e salas de cinema para exibição dos filmes do acervo da Programadora Brasil, catálogo de filmes brasileiros distribuídos de forma gratuita a instituições de ensino, cineclubes, associações e ONGs para exibição gratuita.

Vimos que os pontos técnicos para uma organização cineclubista como formas de organizar uma projeção, de divulgar as atividades e seus marcos legais, são uma constante nos manuais e oficinas cineclubistas, com poucas variações ao longo do tempo. Nos primeiros manuais, as questões técnicas são, em sua maioria, diretivas em seus detalhamentos: como organizar uma diretoria, gerir recursos, divulgar sessões etc. Por outro lado, elas serviram de estímulo para aspirantes a cineclubistas iniciarem as suas atividades, alterarem seus métodos e inventarem novas tecnologias cineclubistas. Já nos manuais contemporâneos, estas informações deixam os campos ainda mais abertos e passíveis da invenção coletiva dos seus integrantes, como nos exemplos dados a respeito dos equipamentos de projeção e localidades das atividades.

Vamos agora investigar de que forma manuais, oficinas e práticas observadas tratam dos eixos constitutivos da atividade cineclubista: comunidade e programação, elencando informações que podem traçar perspectivas para o *cineclubismo de invenção*.

3.2.2 Criar uma comunidade

Historicamente, a formação de comunidade nos manuais e oficinas está bastante relacionada à condução dos debates e a figura do animador. Alguns manuais descrevem a função do animador como a de um mediador do debate entre os outros integrantes. Para estes manuais, o animador deve mais do que falar sobre os filmes, fazer com que os outros falem. Sobre este ponto, temos várias referências ao cuidado de “não tornar o encontro maçante”, buscando e desenvolvendo os pontos de interesse dos espectadores, garantindo uma igualdade de partida entre todos (Cineclubismo no Brasil, 1969, p. 8, manuscrito digitalizado). Em *Regards neufs sur le cinema*, publicação francesa de 1963: “O primeiro objetivo do animador é envolver o maior número possível de espectadores

na discussão. Portanto, ele evitará reduzir a discussão a um diálogo com um pequeno grupo de iniciados. A princípio, os monólogos devem ser evitados. Cada espectador deve poder participar do debate em pé de igualdade”⁹⁴ (CHEVALLIER; EGLY. 1963, p. 256). Com o mesmo viés metodológico, a publicação *In Focus – a guide of using films*, descreve os objetivos do animador cineclubista: “O facilitador está lá para fazer com que todos os presentes se sintam livres para serem participantes ativos, e não passivos, e para fornecer uma estrutura na qual isso seja possível”⁹⁵ (BLACKABY, GEORGAKAS; MARGOLIS, 1980, pg 74). Já o manuscrito “Cineclubismo e Cineforum”, do Cineclube Pio XI, dos anos 1960, usa a nomenclatura “coordenador” de debate, e adiciona a importância do conhecimento sobre cinema para a função: “Um coordenador bom é um sujeito com bons conhecimentos de cinema, aliado a um bom sentido de liderança e psicologia de grupos humanos” (DAOLIO, 1967, p. 4).

Em diversos manuais o conhecimento necessário sobre o cinema é exposto de diferentes formas. A mais comum traz uma abordagem da linguagem cinematográfica e não raro são listados glossários com os termos técnicos mais utilizados e seus usos, dos mais básicos, como enquadramento, sequência, plano, argumento, roteiro, decupagem e montagem, aos mais elaborados, como filme artístico, tempo cinematográfico etc. Outros, como o caso do Curso para Dirigentes de Cine-Clubes, abordam histórias e teorias do cinema como fundamento da atividade. De forma geral, os manuais irão expressar as ideias sobre cinema, formação, estética e cultura dos seus cineclubistas redatores, descrevendo técnicas de análise fílmica, sistemas de interpretação e abordagens de linguagem cinematográfica. Como exemplos, citamos *Regards neufs sur le cinema* (1963), que ressalta que uma abordagem de debate cineclubista não deve incorrer no erro de atentar apenas para a “mensagem” dos filmes, ou apenas a sua estética, mas deve ser conduzido com a finalidade de ressaltar a ligação entre “forma” e “conteúdo”. Já o manual “Cineclubismo e Cineforum”, do cineclube católico Pio XI, de 1967, destaca a importância da localização da obra na história do cinema e na carreira do cineasta, em uma abordagem autoral-histórica, e a avaliação moral do filme exibido.

⁹⁴ Tradução nossa de: “Le premiere but de l'animateur est de faire participer le maximum de spectateurs à la discussion. Il évitera donc de reduire celle-ci à un dialogue avec un petit group d'initiés. Il évitera a fortiori le monologue. Chaque sepctateur doit pouvoir participer au debat à armes égales.”

⁹⁵ Tradução nossa de: “The facilitator is there to make everyone present feel free to be active rather than passive participants, and to provide a structure in wich this is possible.”

As técnicas de condução de debates são uma constante em manuais mais extensos, e quase todas elas dizem respeito ao envolvimento do público na discussão. As estratégias para incentivar a participação do público podem seguir uma linha pedagógica. Fazer perguntas diretas aos participantes, como “Qual o tema do filme? (o que o diretor quis dizer?”; “Qual a cena que mais lhe chamou a atenção? Por quê? (ver se o tema se liga a elas)”;

“O cenário sustenta a expressão do filme?”, “A fotografia foi bem cuidada?” (DAÓLIO, 1967, p. 11, manuscrito digitalizado), são algumas questões sugeridas para induzir o debate. Outros seguem uma linha psicológica, e traz o animador como um mediador do debate, ensinando-o a lidar com situações como apaziguar uma discussão acalorada, preencher silêncios, lidar com perguntas inconvenientes ou que desviem o foco da discussão do grupo, entre outros (BLACKABY, GEORGAKAS; MARGOLIS, 1980).

Nos manuais contemporâneos é mais raro encontrarmos instruções precisas sobre a condução dos debates. No manual do Cine Mais Cultura, do Ministério da Cultura, a condução dos debates está condicionada aos perfis elencados dos “Cines” (organizações que receberão os equipamentos do edital público), que se relacionam mais à identidade de programação, ou linha editorial, de cada cineclube, do que com lista de temas a serem abordados na condução das discussões. Em alguns textos, o conhecimento prévio sobre cinema ou mesmo uma série de predicados dos quais o animador deve se munir não aparece como pré-requisito para a criação de um cineclube ou para a mediação de debates, dando ênfase a experiência coletiva e com os filmes:

O que eu preciso saber? Nada, absolutamente nada. Não é necessária qualquer formação. O importante é que todos queiram experienciar juntos [...] pois daí que nos aparece a maior potência do cinema na sala: a possibilidade de empreender uma criação sinceramente democrática. O cinema como debate fílmico, ao invés de cinema como material didático; como constante invenção, ao invés do cinema subjugado ao ensino do conteúdo (CINEFRONTEIRA, 2017, parte I).

Na cartilha do projeto Cine Mais Cultura, do Ministério da Cultura está grifado: “o público é sujeito, e não objeto da relação com o cinema”. Esta é uma ideia corrente nos textos cineclubistas atuais e faz parte de uma reformulação, sobretudo no Brasil, sobre os direitos do público, como já vimos. Se em um determinado período o foco do cineclubismo foi o desenvolvimento da cultura cinematográfica, atualmente é mais comum que os textos se centrem na figura do público, seus anseios e experiências.

De fato, de acordo com os desejos de cada grupo, e não sem disputas internas, existem cineclubes mais voltados ao interesse de uma comunidade específica, como no caso do cineclubismo comunitário, e outros mais interessados em pensar o cinema, a relação entre os filmes e as suas estéticas, como no cineclubismo universitário integrado ao currículo. Na prática, como pudemos observar ao longo desta pesquisa, não existe uma separação tão evidente entre as duas correntes e os debates pós-sessão acontecem de acordo com as observações dos participantes ativos, sendo geralmente conduzidos pelo animador conforme o perfil dos organizadores e do cineclube.

Desta forma, no *cineclubismo de invenção* a aposta na experiência coletiva do “fazer-junto” não exclui qualquer tipo de conhecimento dos seus integrantes sobre o cinema ou sobre os filmes que possa ser trazido para debate, mas propõe uma aliança na qual todos se colocam em posição de aprendizes, a despeito de sistemas interpretativos prévios. Esta ideia remonta ao que Rancière aponta como “saber”: “O saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição” (RANCIÈRE, 2012, p. 14). Esta posição do saber (ou do não saber) não se limita a uma relação entre os pares, mas também diante das imagens do cinema, e começa “quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições” (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

A igualdade das inteligências para Rancière é uma igualdade em que os integrantes de uma comunidade se colocam de partida entre si e em relação com as imagens. Mas ela é uma igualdade de partilha e de divisão do sensível. Resguarda que os integrantes desta comunidade se abram também às distâncias sensíveis que as imagens possam produzir entre eles. Para Guimarães (2015, p. 48), “só é possível falar em comunidades de cinema se a imagem se tornar instância tanto de partilha, quanto de divisão”. A comunidade no cineclubismo de invenção não se constitui de antemão por algo externo a ela, a uma configuração pré-determinada, e também não se estabelece por uma conformidade de afetações em relação às imagens, mas se constitui na igualdade de posições diante dos filmes e na separação sensível operada por eles. É uma “comunidade paradoxal, cujo o ‘ser-com’ ou o ‘ser-em-comum’ recusa tanto o motivo de uma interioridade comum concebida como uma fusão, quanto a um ajuntamento pelo exterior, em favor de uma exposição (ao aberto, aos outros) das singularidades que a constituem” (GUIMARÃES, 2015, p. 47).

Por esta perspectiva, o animador (ou os organizadores da sessão) não é responsável por mediar o debate para que todos sejam ouvidos, mas se coloca em

igualdade de partida na sua relação com os filmes e na discussão com os demais a partir de suas separações. É esta abertura que desloca posições, operando uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005; 2012).

Se há uma potência nas sessões cineclubistas, esta reside na possibilidade de desterritorializar noções, lugares de fala e espaços. O cinema tem a capacidade de trazer o dissenso para uma comunidade, provocando novas formas de se partilhar aquilo que os filmes nos propõem. Assistimos, discutimos e criamos nossos próprios filmes, nos encontramos frente a uma tela para dar vida a uma nova comunidade, aonde a criatividade e pensamento são sinônimos de uma mesma ideia: cinema (CINEFRONTEIRA, 2017, parte II).

Para estabelecer mais uma característica do que estamos desenhando como um *cineclubismo de invenção*, destacamos a frase acima, do panfleto do Cinefronteira: “nos encontramos frente a uma tela para dar vida a uma nova comunidade”. A comunidade se forma diante da tela, não antes ou depois dela. O “estar-em-comum” aqui não prescinde de um animador que conduza os debates, embora possa haver uma figura que ocupe tal posição, mas é importante que, havendo um animador constituído, este esteja em igualdade diante dos filmes e dos demais integrantes, aberto às afetações das imagens e dos deslocamentos que possam se estabelecer na construção de uma experiência coletiva. Para Migliorin:

Os objetos da arte não aparecem em continuidade com a comunidade para operar uma manutenção de campo sensível, mas como produtores de deslocamentos da própria sensibilidade da comunidade. [...] uma presença em que elas se autorizam a ver, dizer e viver em uma comunidade, suspendendo uma normatividade e agindo, igualitariamente, como sujeitos que participam daquela comunidade (MIGLIORIN, 2015, p. 44).

Neste sentido, a opção de manuais contemporâneos em não trazer instruções precisas sobre esta questão, faz parte do desenvolvimento do dispositivo em direção a uma abertura à comunidade cineclubista para definir as suas formas de invenção em suas dinâmicas processuais entre comunidade e filmes.

Para Kastrup, a invenção supera a separação moderna entre sujeito e objeto, e lança mão de uma perspectiva biológica para pensar nas afetações e alterações entre organismo e meio, estes “já resultados, efeitos de uma rede processual, constituindo-se reciprocamente e apresentando-se como fontes mútuas de perturbação” (KASTRUP,

2007, p. 105). Assim, cineclubes e cineclubistas se constituem mutuamente, em um processo de articulação entre uma comunidade e uma programação de filmes.

Para a conclusão do capítulo, vamos investigar de que formas as orientações sobre programação aparecem nos manuais estudados e como esta programação pode operar no sentido de constituir uma comunidade ao passo que é constituída por ela em uma dinâmica processual, conforme o conceito de invenção que estamos trabalhando.

3.2.3 Criar uma programação

Devido ao aparato tecnológico e o acesso às cópias, os cineclubes até as décadas finais do século XX em geral possuíam uma organização concentrada, pela qual seus organizadores obtinham as películas e seu transporte, articulavam com salas de cinema ou montavam seus espaços físicos com projetores e telas de difícil transporte. Assim, o critério de programação mais comum nos cineclubismos de cópias físicas era o da disponibilidade.

Além dos aspectos subjetivos da seleção de filmes, existem fatores bem objetivos que determinam essa escolha. Alguns deles são: o preço do aluguel, estado da cópia, natureza da cópia (colorida, P/B, “cinemascope” – nesse caso é necessária uma lente especial para a projeção), se o filme já está reservado, etc. [...] O cineclube tem que criar meios para compatibilizar esses fatores objetivos e subjetivos da seleção de filmes a serem programados (CINEMIN, 1983, nº 3, p. 7).

É comum observarmos em manuais do período, listas de endereços e contatos de distribuidoras, filmotecas e embaixadas com as quais os cineclubistas podiam negociar o aluguel ou empréstimo dos filmes. De forma semelhante, os manuais contemporâneos também trazem em seus textos possibilidades de obtenção de cópias legais para exibição como sites de filmes com licença de exibição livre ou catálogo da Programadora Brasil, ou mesmo sites de compartilhamento pirata.

A principal diferença observada é em relação às instruções de programação coletiva. Em alguns manuais de cineclubismo de mídia física, ainda que seja citada a importância da escolha coletiva dos filmes, temos uma proposta mais centralizadora de programação, devido à burocracia da obtenção das películas, como no “Roteiro prático para cineclubes”, publicado na revista Cinemin, em 1983, com a ressalva da necessidade de haver uma coordenação específica para esta função:

Em termos gerais [*a programação*] consiste na seleção e reserva de filmes dentre os disponíveis para aluguel nas distribuidoras. O trabalho de seleção deve ter a participação de todos os que fazem parte do cineclube, mas é necessário haver uma coordenação que oriente o conjunto para a escolha dos filmes (CINEMIN, 1983, nº 3, p. 7).

Por outro lado, em parte dos manuais contemporâneos, o destaque é sobre a descentralização da programação e nos múltiplos exemplos de metodologia para a seleção dos filmes:

A curadoria é a alma do cineclube! É a escolha do(s) filme(s) que serão exibidos e da linha temática/estética que compõe as sessões do grupo. Pode ser feita através de votação, ou eleita pela diretoria, ou através de um rodízio entre os membros, ou através de um consenso pós debate interno. Basicamente é pensar antes de apertar o *play!* [...] Leiam as sinopses, vejam os filmes juntos e descubram como combinar filmes para criar sessões legais, que mexam com a cabeça da galera (CINEMA PARA TODOS, 2013, p. 23).

Outros manuais concentram os textos sobre programação no aspecto não comercial dos filmes a serem escolhidos:

[...] defendemos filmes que não limitem as potencialidades criativas que o cinema pode oferecer, concedendo ao espectador sua devida agência diante do filme enquanto ser crítico. Mas claro, não existe uma regra, este é somente o nosso olhar enquanto um cineclube CINEFRONTEIRA, 2017, parte II).

Estamos vendo que a programação cineclubista até meados dos anos 2000 era marcada por certa institucionalidade. Com o surgimento da internet, porém, ela se apresenta com a marca da desinstitucionalização e do sentido coletivo na escolha dos filmes a serem vistos:

Devido a democratização do acesso às mídias digitais e da mobilidade do aparato de exibição, em muitos casos, a organização cineclubista, bem como a programação, se descentralizou e se pulverizou em cineclubes menos institucionalizados, em que todos os integrantes podem ser alçados à condição de projetionistas e programadores (GONRING, 2015, p. 2015).

Esta mudança vai intensificar a característica coletiva da atividade, expandindo as possibilidades de respostas às perguntas: “Que filmes ver, por que ver, e como ver?”, redistribuindo os lugares entre os sujeitos, criando dissensos e instigando saberes coletivos sobre programação.

Escolher a ordem dos curtas da sessão começou a parecer estruturar um roteiro, uma história. E no dia da exibição, o nervosismo é tanto que parece que aqueles curtas que compõem a sessão são na verdade uma obra só, uma história que você quer contar para o seu público. É tipo fazer cinema de pobre. Produzir um filme dá trabalho e custa algum dindin... A sessão se torna então uma válvula de escape para o desejo de contar histórias (HB, 2013, p. 69).

Em um contexto digital, em que os filmes estão quase todos virtualmente disponíveis, o cineclubismo pode se constituir como um dispositivo de contar uma história coletivamente. Este coletivo, como vimos, não é uma soma de indivíduos, mas uma comunidade que se constitui diante dos filmes, em um processo de assimilações, tensões, negociações, diálogos e propostas de programação. História neste sentido não se refere a uma narrativa, mas a um encadeamento de pensamentos e sensações que uma comunidade expressa por meio da escolha dos filmes que programa. Esta história contada a partir de uma programação coletiva implica um gesto de invenção, na medida em que se constitui como um movimento poroso às experiências de cada integrante, seu arcabouço imagético e seus fragmentos de memória. A invenção, como processo cognitivo que articula memória, tempo e coletivo, é um gesto compartilhado em seus dissensos e fissuras.

Para Miriam Martins Celeste (2006, p. 13), “seleção é dizer sim e não, sempre é ênfase e exclusão. Combinação é recorte. Todo recorte é comprometido com um ponto de vista que se elege, exercendo a força de uma ideia”. Criar uma programação de filmes de forma coletiva, seja uma programação de curtas-metragens exibidos em sequência, ou uma programação de longas-metragens projetados em um período de tempo, conta uma história de uma comunidade por seleções e por ausências. Estas seleções e ausências buscam responder às perguntas primordiais dos cineclubistas: “Que filmes ver, por que ver e como ver?”, como também outras que o coletivo coloque em questão, ainda que estas não sejam dadas de antemão, mas que surjam no próprio processo de programação coletiva. Programar coletivamente neste sentido opera como um gesto de invenção, na medida em que os problemas que se quer resolver são colocados pela comunidade e operam com a memória e com o tempo, em um processo de arqueologia, associação e negociação coletiva.

Um exemplo de programação coletiva observado nesta pesquisa é a do cineclube *La Morada*, criado em Madri no contexto do movimento chamado 15M⁹⁶, de 2012.

⁹⁶ 15M é como também é chamada a onda de protestos que teve início na Espanha em 15 de maio de 2011. Os protestos trataram-se de manifestações pacíficas, com uma participação heterogênea de

Com o objetivo de prolongar as experiências do movimento, e de trabalhar sensivelmente questões estéticas e políticas do momento do país, o *La Morada* se constituiu como um cineclube coletivo em uma comunidade. Seus integrantes foram, no princípio, militantes de uma ocupação cultural em um bairro operário na capital espanhola, que engajaram moradores da região de todas as idades para ver e programar filmes em conjunto. A proposta era uma experiência de igualdade, em que o objetivo era que qualquer um pudesse programar. A estratégia de programação coletiva era a de que, durante o debate, o próximo filme fosse escolhido por consenso, pelo critério de dar continuidade às questões trazidas na conversa. Desta forma, a programação desvia de um critério de uma coleção fechada de filmes escolhidos previamente, para se tornar um fluxo, um processo de constituição de um coletivo. Assim, o coletivo constitui a programação ao mesmo tempo em que a programação constitui o coletivo.

Esta dimensão processual de constituição entre uma comunidade e uma programação é fundamento do que estamos desenhando como característica de um *cineclubismo de invenção*. A programação aqui pode ser pensada como um tipo de jogo em que os integrantes estabelecem as suas regras, alteram lugares de posição, geram dissenso e afetação mútua. Para Roger Caillois, o jogo é uma

[...] noção de totalidade fechada, completa e imutável de início, concebida para funcionar sem outra intervenção exterior que não seja a energia que lhe dá movimento, constitui decerto uma preciosa inovação num mundo essencialmente em mudança, cujos dados são praticamente infinitos, e, por outro lado, se transforma sem cessar. [...] O termo 'jogo' combina então em suas ideias de limites, liberdade e invenção (CAILLOIS, 1990, p. 10-11).

Tomar a programação em uma perspectiva de jogo pode abrir possibilidades para pensarmos o imprevisto, subvertendo os critérios racionais das escolhas. O jogo atuando como um articulador das experiências dos integrantes de um cineclube. Tensão, equilíbrio, compreensão, contraste, variações, solução, união, ritmo e harmonia são elementos indispensáveis da estética e do jogo (SANTOS, 2008, p. 30) e são também os elementos que constituem uma história, como Heraldo descreve em relação à programação do cineclube Mate com Angu. Assim, podemos pensar que a programação coletiva opera na comunidade como um jogo relacional, em torno do qual os lugares são distribuídos e as sensibilidades partilhadas.

segmentos da sociedade, de reivindicações políticas, econômicas e sociais, diante da crise econômica de 2008.

Esta concepção de jogo de Caillois ressoa na ideia de dispositivo trabalhada por Cezar Migliorin, em *Inevitavelmente Cinema*:

Diria que o mais importante da noção [*de dispositivo*] era a idéia da criação de regras que colocavam uma certa situação em crise e demandavam gestos de criação. Um dispositivo era assim normalmente feito com poucas e objetivas regras que gerariam um grande descontrolo, uma abertura para o acaso. Em outras palavras, o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. Ele pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões. Há no dispositivo uma dimensão lúdica [...]; há uma tarefa a cumprir, um desafio a realizar. O dispositivo instaura uma crise desejada por quem dele participa. [...] Na crise as decisões não estão prontas, as respostas demandam invenção, uma vez que a repetição da mesma resposta é o aprofundamento da crise (MIGLIORIN, 2015, p. 78-79).

Esta definição se aplica também ao dispositivo cineclubista do *cineclubismo de invenção*. Um conjunto de regras, uma comunidade que se articula em torno de uma programação de filmes, que instaura uma crise: “Que filmes ver, por que ver e como ver?”, em que as respostas demandam uma invenção coletiva. Neste contexto, o jogo pode operar como um gesto de profanação do dispositivo, ou um contra-dispositivo, como descreve Agamben (2009):

Isso significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos, não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. [...] Se consagrar (sacrar) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Para Agamben, o dispositivo é um conjunto de normas, discursos, maquinários e instituições que operam na subjetivação dos indivíduos. Como vimos nos capítulos anteriores, o dispositivo cineclubista operou (e pode operar) em determinados momentos como uma instância de autoridade e de legitimação em relação às formas de se relacionar com os filmes, enunciando discursos sobre “gosto” ou sobre “o bom cinema” — ainda que a constituição de comunidade possa deixar aberturas para que se estabeleçam relações imprevistas entre sujeitos e filmes. Neste sentido, os jogos de programação coletiva, como os do *La Morada*, podem significar a apropriação deste dispositivo de legitimação cinematográfica através de sua perspectiva lúdica, em um gesto de profanação da programação cineclubista.

Através dos jogos, símbolos de poder são recolocados em uma esfera do comum, produzindo deslocamentos na comunidade. Migliorin traz a leitura de André Brasil sobre o conceito de profanação de Agamben para pensar no jogo como uma dimensão política do dispositivo:

Profanar tem o sentido de um jogo: primeiro, nos apropriamos dos objetos, restituímos sua dimensão mundana, não especialista e não abstrata. Este objeto é inserido em uma situação, com suas regras e contingências. Depois ele será reutilizado, re-significado, desrespeitado, a partir de uma série de deslocamentos (BRASIL *apud* MIGLIORIN, 2015, p. 42).

Assim, pensar na programação coletiva como um jogo altera as posições hierárquicas entre integrantes e entre filmes. Critérios baseados no “gosto” ou no “bom cinema” dão espaço para uma construção lúdica de um saber coletivo, ao passo que desloca posições e distribui lugares de sensibilidade (RANCIÈRE, 2012).

Partimos desta proposta de programação coletiva do cineclube *La Morada* para fazer um breve exercício de imaginação e pensar em possibilidades de jogos de programação coletiva propostos entre seus integrantes. Os exemplos são virtualmente infinitos. Podemos tomar um exemplo como o do cineclube *Bozon à L’Aveugle*, em que cada participante proporia um filme que nunca viu para ver pela primeira vez em grupo e debater. Podemos ainda pensar em estratégias escalonadas, como selecionar filmes por ordem alfabética do nome dos diretores favoritos de seus integrantes, ou em estratégias de montagem, como no caso do cineclube *La Morada*, em que num sistema de rodízio, cada cineclubista propõe uma programação em que o próximo filme converse de alguma forma com o anterior (os critérios seriam inúmeros: filmes com um mesmo ator, filmes de décadas subsequentes, filmes que contraponham o anterior na montagem ou na fotografia etc.). Os jogos podem trazer para uma programação de filmes a circulação dos lugares e dos afetos que constituem um coletivo, deslocando a autoridade dos critérios de “bom filme” ou de filme “canônico”, produzindo assim uma comunidade em seus dissensos.

De forma geral, a programação de um cineclube, coletiva ou não, parte de uma linha editorial, também chamada em manuais de perfil cineclubista, ou de sua identidade cineclubista. A indicação desta linha pode aparecer de forma mais ou menos aberta, definidos de antemão os objetivos do cineclube, ou apenas sugerindo possibilidades de abordagem. No manual *Cine Mais Cultura*, do Governo Federal, as linhas editoriais aparecem como sugestões de “perfis”:

- a) Cines com ênfase na formação de público com visão crítica: [...] os temas podem ser variados e estabelecidos de acordo com as orientações da curadoria.
- b) Cines com ênfase no fortalecimento das identidades culturais: [...] normalmente possuem uma programação engajada com debate sobre os assuntos abordados.
- c) Cines com ênfase na programação voltada ao “entretenimento” e na formação de público: [...] apostam numa programação mais lúdica e que tem como principal objetivo o entretenimento.
- d) Cines com ênfase nos debates de linguagem audiovisual: [...] se interessam em exibir filmes que busquem experimentações na linguagem audiovisual ou estejam inseridos em movimentos estéticos do cinema.
- e) Cines com ênfase em programações voltadas para uma determinada faixa etária: [...] buscam uma programação para qualificar um público específico, como por exemplo, jovens, crianças, terceira idade (CINE MAIS CULTURA, 2008, p. 10).

Já o manual *Cinema para Todos* aborda a identidade cineclubista em sua dimensão processual:

Uma coisa que ajuda de cara a impulsionar um cineclube e contagiar outras pessoas é a criação de uma identidade conceitual, que vem a ser o modo particular com que um grupo olha para o mundo e atua nele. [...] Ter uma identidade conceitual faz as pessoas saberem que o seu grupo tem um diferencial em relação a tudo o que faz. Sabendo que isso não é fácil e é uma busca constante. Mas é bom ressaltar que a identidade é algo que se constrói aos pouquinhos, com o tempo, e que vai se firmando através das exibições das escolhas dos filmes, dos textos, dos cartazes e da forma com que os integrantes do cineclube falam de suas atividades (CINEMA PARA TODOS, 2013, p. 21).

Aqui, podemos entender a linha editorial do cineclube não como um ponto de partida, mas como um ponto de chegada, com todas as possibilidades de sua constituição no tempo pelo coletivo. Estes processos de constituição de uma comunidade por meio de uma programação de filmes, ou vice e versa, engendram também alterações na própria constituição dos cineclubes, com a entrada ou saída de participantes, mudanças de metodologias de organização, ou mesmo nas próprias linhas editoriais.

Já vimos o exemplo histórico do cineclube Don Vidal que se desmembrou em dois pelo desejo de alguns membros em conduções de debates mais horizontais. Outro exemplo que podemos citar é a transformação do cineclube Aurora em cineclube Academia das Musas, que a partir de um debate sobre ponto de vista em um filme de Alfred Hitchcock, passou a exibir filmes dirigidos por mulheres. Também o cineclube *La Morada*, mudou de lugar em determinado momento e passou a se chamar *Lo ingobernable*, com foco mais sociológico e voltado à comunicação externa, com páginas em redes sociais, como relata Miriam.

Esses fluxos de alterações, de integrantes, de formas de organização, de propostas de programação, caracterizam o *cinclubismo de invenção* como uma atividade nunca fechada ou acabada, na qual os desejos dos participantes, seus dissensos, seus lugares, são articulados pelo dispositivo em uma dimensão processual. Para Marcos Villela Pereira:

Se considerarmos cada vontade individual como uma vontade, não podemos pretender uma *vontade geral* que abarque todas as outras. Mesmo que se chegue a vontade da maioria, essa será apenas a vontade da maioria. Administrar o pluralismo de vontades representa o desafio de estabelecer um debate crítico entre diferentes projetos sem pretender chegar a um denominador comum ou a uma saída democrática que seja *justa* ou *boa*, sem reduzir a diversidade à singularidade, mas exercitar o debate coletivo com o intuito de viver a realidade *em processo* (PEREIRA, 2009, p. 135).

Para concluir, as características que apontamos para o que estamos chamando de um *cinclubismo de invenção*, passam por este inacabamento da atividade e sua possibilidade de alteração permanente. Como vimos neste capítulo, as práticas cineclubistas na contemporaneidade se multiplicam em suas metodologias. Os marcadores elencados, cineclubismo “de um homem só”, cineclubismo universitário, cineclubismo comunitário, cineclubismo estatutário e cineclubismo coletivo, são exercícios de análise do dispositivo em relação às suas metodologias organizacionais, que podem ser mais ou menos coletivas, a depender de sua origem e das tecnologias relacionais que os cineclubes propõem de antemão, mas não necessariamente se constituem como marcadores fechados, sem possibilidade de fluxos de alterações.

Estas “tecnologias do encontro”, como nomeia Heraldo HB, podem engendrar processos mais ou menos coletivos na medida em que permitam ou incentivem o “fazer-junto” na formulação das perguntas que articularão uma comunidade e uma programação de filmes. Este “fazer-junto” é operado na relação entre seus integrantes, na formação de comunidades inacabadas em transformação contínua, na constituição coletiva e processual de uma programação de filmes e de uma identidade editorial e também na interlocução com a história e a memória do dispositivo, em constante estado de alteração e de reinvenção.

As características que apontamos do conceito que desenhamos como um *cineclubismo de invenção*, não constituem uma forma acabada da atividade, uma categoria ou um modo de fazer cineclubista, mas um modo de conceber a prática cineclubista como um dispositivo formativo em sua dimensão processual e coletiva. Como vimos neste capítulo, esta dimensão processual se baseia em um “fazer-junto”, em uma relação temporal. Esta relação temporal é a do tempo do coletivo de se articular, dispondo e alterando as posições de seus integrantes, mas também diz respeito à historicidade do dispositivo, que se continua e se modifica de acordo com as diferentes articulações entre comunidades e programações. Neste movimento coletivo e temporal, as comunidades se constituem diante dos filmes por meio de uma regularidade do encontro, da partida de uma igualdade de inteligências e de uma abertura ao outro, seja o outro integrante, seja o filme. Da mesma forma, em uma dimensão temporal, de regularidade e de igualdade, a programação de filmes constitui a comunidade, ao passo que é constituída por ela. O cineclubismo, desta forma, através do tempo e do coletivo, engendrou e engendra processos de invenção permanentes ao longo de sua história, na articulação entre comunidade e programação. E continuará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar a ideia de invenção no contexto cineclubista surgiu no início desta pesquisa como uma intuição. De fato, o título “cineclubismo de invenção” vem de uma inspiração dupla. Primeiramente, foi uma reverência ao termo cunhado por Jairo Ferreira, “Cinema de Invenção”⁹⁷, para nomear uma produção cinematográfica de um período efervescente da história do cinema brasileiro, conhecido também como “Cinema Marginal”, ou “Udigrudi”, marcadamente coletivo, experimental e feito com poucos recursos financeiros. O “Cinema de Invenção” também foi marcado por um gesto antropofágico de seus realizadores, de se apropriar de códigos do cinema B norte-americano e do cinema de vanguarda europeu do período, trazendo seus traços para o contexto caótico e convulsivo da Ditadura Civil-Militar brasileira. No Manifesto do Cinema de Invenção, Ferreira (2016, p. 326) expressa: “Cinema de Invenção é tradição / O que está em cima é como o que está aqui / Lei de Thelema”. Agora, após o percurso da pesquisa, podemos ver mais claramente como o *cineclubismo de invenção* se relaciona com o termo: uma apropriação de um modo de fazer marginal ao sistema cinematográfico, que se reinventa a partir de seus contextos materiais.

A segunda inspiração parte de uma ideia nebulosa de que a noção trazida por Cesar Migliorin no projeto Inventar com a Diferença — na qual um conjunto de regras proposto por dispositivos de filmagem operam como deslocadores da sensibilidade e da experiência cinematográfica —, poderia ser pensada no contexto cineclubista. Nesta ideia inicial, haveria um conjunto de regras a serem seguidas no dispositivo cineclubista que propusessem um deslocamento das sensibilidades e das posições de saber entre seus integrantes, demandando gestos de criação. Esta noção se confirma não como um estabelecimento de regras, mas como características intrínsecas ao cineclubismo como dispositivo coletivo histórico, que podem engendrar processos formativos de invenção a partir de sua dimensão processual.

Ao investigar o cineclubismo em seu devir historiográfico, identificamos que este se constitui como um dispositivo não como um conjunto de regras pré-definidas, mas como um articulador de discursos e de instituições, produtor de subjetividades, que objetivou e engendrou diferentes efeitos a depender do seu contexto histórico. Partindo

⁹⁷ “Cinema de Invenção” é o título do livro de Jairo Ferreira, publicado originalmente em 1986, que faz um compilado definitivo dos filmes desta geração de cineastas da qual fez parte como crítico, pensador, diretor, roteirista e ator.

dos conceitos de dispositivo e de profanação de Giorgio Agamben (2009), no decorrer da pesquisa, caracterizamos duplamente o cineclubismo como um contradispositivo em relação ao sistema cinematográfico, e como um dispositivo em relação aos seus processos de subjetivação. Podemos pensar ainda, nestas considerações finais, que o *cineclubismo de invenção* operaria como um contradispositivo, um gesto de profanação, em relação ao cineclubismo como dispositivo formativo, por meio da coletivização de suas metodologias e da proposição de “fazer-com”. Definimos também o dispositivo cineclubista como a articulação entre seus eixos ontológicos, comunidade e programação, e que, como vimos no terceiro capítulo, no que conceituamos como *cineclubismo de invenção*, estes não estão dados previamente, mas se constituem mutuamente na regularidade temporal da atividade.

Partindo do objeto “cineclubismo como dispositivo formativo”, investigamos nos enunciados cineclubistas, duas proposições: “formar ao outro” e “formar a si com o outro”. Aqui, entendemos que estas proposições se confirmam no corpo a corpo com os dispositivos, como expressa Agamben (2009), e devem ser observadas na prática, em cada situação cineclubista, onde as relações de força se estabelecem, como vimos no exemplo relatado do cineclube Jean Vigo. Desta forma consideramos estas duas proposições como complementares e reversíveis. A “formação de si com o outro” é característica intrínseca da condição coletiva e relacional do dispositivo, e a proposição “formar ao outro”, só pode ser isolada neste processo por meio do recorte dos enunciados que trabalhamos nesta tese, como objetivos explícitos dos cineclubes em suas manifestações textuais. A análise destas duas proposições em separado nos deu os elementos para dissertarmos sobre a perspectiva fenomenológica da “formação de si com o outro” que entendemos como operadora de uma aprendizagem do olhar. O conceito de “cinefilia de formação” nos deu pistas para pensarmos na aprendizagem do ver como uma tomada de consciência do próprio olhar a partir da experiência compartilhada entre sujeitos e filmes.

Baseados na pergunta retórica de Marina Garcés: “De que alianças são capazes os aprendizes?”, categorizamos práticas cineclubistas contemporâneas de acordo com a horizontalidade das suas metodologias. Elencamos cinco marcadores que, se não abrangem a totalidade das formas de organização cineclubista, servem como objetos de análise de suas possibilidades, são elas: cineclubismo “de um homem só”, cineclubismo universitário, cineclubismo comunitário, cineclubismo estatutário e cineclubismo coletivo. Estes marcadores foram criados a título de análise, e não são fechados em si.

Em consequência da característica processual do dispositivo, de articulação entre comunidade e programação, estes marcadores podem ser móveis, de acordo com as alterações das disposições de lugares de seus integrantes e das metodologias empregadas. Esta possibilidade de alteração também é característica do que conceituamos como *cinclubismo de invenção*.

Tomando emprestado das teorias cognitivas o conceito de invenção de Virginia Kastrup (2007), discorreremos nesta tese sobre as estratégias intrínsecas à característica relacional do dispositivo cineclubista que podem engendrar processos de invenção. A noção de invenção no contexto cineclubista refere-se às possibilidades de alterações da atividade, articulando a historicidade do dispositivo aos desejos e questões dos sujeitos em seus contextos históricos, caracterizando o cinclubismo como um dispositivo processual, de forma inacabada.

Assim, inventar o dispositivo cineclubista é uma abertura à característica processual da articulação entre comunidades e programações de filmes, que acontece no tempo e coletivamente. “Fazer-junto” nesta proposição deve ser entendido como um gesto da comunidade que se constitui em torno de uma programação, mas também diz respeito a “fazer-junto” com a historicidade do dispositivo, em um movimento coletivo e temporal. Entender comunidade e programação como eixos que se constituem mutuamente, no tempo e pelo coletivo, também é característica do conceito de *cinclubismo de invenção*. Conceber estes eixos como processos inacabados, em constante devir, engendra uma abertura para os processos de invenção da atividade, dispondo seus integrantes em novas posições, constituindo o que Marina Garcés chama de uma “aliança de aprendizes”.

Apesar de ser gerada ao longo das minhas atividades acadêmica e profissional, esta pesquisa teve início como projeto de doutorado juntamente com a eclosão da pandemia do Covid-19, e é impossível separá-la deste evento. O isolamento forçado do período influenciou consideravelmente a metodologia que partiu de um estudo historiográfico e bibliográfico, em detrimento da observação de cineclubes em atividade, como foi realizado na segunda metade desta investigação. Mas esta escolha metodológica nos permitiu ter uma dimensão ampla e histórica do dispositivo, o que não seria possível obter de outra forma. Trabalhando com aproximações e

distanciamentos entre as teorias cineclubistas e relatos históricos de participantes, pudemos entender as continuidades e alterações do dispositivo em diferentes momentos históricos, caracterizando a sua dimensão processual.

No momento em que finalizo esta tese, surge em Porto Alegre mais um novo cineclube, o Cineclube Vestígio, que teve como primeira mostra “O Laço da Cidade”, apresentando um ciclo de filmes gaúchos: “‘O Laço da Cidade’ busca evidenciar filmes que tenham Porto Alegre como cenário principal, que deixem vestígios do que é a identidade gaúcha por meio da nossa relação com a cidade”⁹⁸. O cineclube realiza seus encontros na garagem de uma casa no centro de Porto Alegre, e na sua primeira sessão contou com cerca de 30 pessoas.

É curioso pensar que uma pesquisa sobre agrupamentos e experiências coletivas, tenha surgido em um período de isolamento social. Apesar de termos as possibilidades elencadas de acompanhar alguns cineclubes a partir da abertura da pandemia, grande parte desta investigação se deu a partir do estudo de cineclubes históricos ou desativados. Na impossibilidade de olharmos para o presente no momento inicial desta pesquisa, partimos de um olhar sobre o passado. Mas este olhar se revelou como uma aposta no futuro.

⁹⁸ Apresentação do ciclo “O Laço da Cidade” na página do Instagram do Cineclube Vestígio. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C2CzSAnO2Lx/?img_index=. Acesso em 02/02/2024.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALMANSA, Sandra. **Da história de uma cultura a uma prática de pesquisa: notas sobre cinefilia e educação**. Criar Educação: Revista da Pós-Graduação em Educação – UNESC. Criciúma, v. 8, nº 2, ago/dez, 2019.

_____. **Portos de Vista: o si mesmo e o cinema**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/174371/001062119.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 mar. 2022.

ALVAREZ, Gabriel Rodrigues. **Atlas del cineclubismo**. Mexico: PROCINECDMX, Fimoteca UNAM: 2020.

ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe. **Cineclube, cinema & educação**. Londrina: Ed. Praxis, 2010.

ANDRADE, Rudá de. **L'action des cinéclubs et des cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture cinématographique**. Texto apresentado na Table Ronde Internationale sur le Cinéma en Amérique Latine, Santa Margherita Ligure, 25-27 mai 1961. Paris : UNESCO, 1961. 33 p. Mimeo. Acervo Cinemateca Brasileira.

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, historia de uma cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, Andre. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGALA, Alan. **La hipótesis del cine: pequeno tratado sobre la transmisión del cine em la escuela y fora de ella**. Barcelona: Laertes Educación, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Do cineclubismo. **Revista Cineclube Brasil**, v. 2, n. 3, p. 32-35, nov.2004. Acervo Cinemateca Brasileira

BLACKBY, Linda; GEORGAKAS, Dan; MARGOLIS, Barbara. **In Focus: A Guide to Using Films**. Nova Iorque: New York Zoetrope, 1980.

BORSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar**. In: O Olhar. NOVAES. A... [etc al.]. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Editora Zouk: Porto Alegre, 2006.

BOUTIN, Perrine. **Le 7e art aux regards de l'enfance: les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique**. Tese apresentada ao departamento de Musique, musicologie et arts de la scène. Université d'Avignon, 2010.

BRASIL. **Instrução Normativa nº 63**, de 02 de outubro de 2007. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-63-de-2-de-outubro-de-2007#:~:text=1%C2%BA%20Os%20cineclubes%20s%C3%A3o%20espa%C3%A7os,debates%20acerca%20da%20linguagem%20audiovisual>. Acesso em: 05 ago. 2023.

BUTRUCE, D. **Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história**. *Acervo*, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 117–124, 2011.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CAMPOS, Aldair. **Catálogo de filmes para cineclubes da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro**, 1990. Acervo Cinemateca Brasileira.

CARTA DE CURITIBA - documento final da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, Teatro do Paiol, Curitiba 1974. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/documentos/carta.html>. Acesso em: 01 jun. 2023.

CHARNEY, Leo; Schwartz, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHEVALLIER, Jacques; EGLY, Max. **Regards Neufs sur le Cinéma**. Paris: Editions du Seuil, 1963.

CINCO ANOS DA SALA DE CINEMA P.F. GASTAL. **Folheto de divulgação**, 2004. Material impresso, acervo pessoal.

CINE FRONTEIRA. **Folheto Cartilha Comum: cineclubismo faça você mesmo**, 2017. Material impresso, acervo pessoal.

CINECLUB MUNICIPAL HUGO DEL CARRIL. Disponível em: <https://cineclubmunicipal.org.ar/el-cineclub/>. Acesso em 05 jan. 2024.

CINECLUBE FAU. **O que é Cineclubismo**. Cine-Debate: publicação da Federação Paulista de Cineclubes - maio/junho, de 1977. Acervo Cinemateca Brasileira.

CINECLUBE SABOTAGE. **“Como montar um cineclube?”**, 2012. Material impresso, acervo pessoal.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Curso para dirigentes de cine-clubes : promovido pela Cinemateca Brasileira em 1958**. São Paulo, 1958. 15 p. Acervo Cinemateca Brasileira.

COMISSÃO “MERCADO PARALELO - DINAFILME”. **Relatório da Comissão “Mercado Paralelo: Dinafilme, XI Jornada De Cineclubes**. IN: Cine-Debate, nº0, Publicação da Federação Paulista de Cineclubes, mai-jun de 1977. Acervo Cinemateca Brasileira.

CORRÊA, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)**. Dissertação de mestrado apresentada na Pós Graduação em História da UNESP – Universidade Estadual Paulista, em 2007.

Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93433>. Acesso em 03 dez. 2021.

COSTA JÚNIOR, Helio Moreira da. **O Onírico Desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético a resistência política nos anos de chumbo — 1928-1858)**. Tese apresentada ao Departamento de História na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, 2015.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

DAOLIO, Luiz Carlos. Cineclubismo e cineforum. São Paulo : Cineclube Pio XI, 1967. 20 p. il. Acervo Cinemateca Brasileira.

DELLUC, Louis. Le Journal du ciné-club: hebdomadaire cinématographique. N° 01, 1920. Disponível em: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=373#> . Acesso em: 10 nov. 2022.

FEDERAÇÃO DOS CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO. Roteiro prático para cineclubes. Rio de Janeiro, 1973. 32 p. Acervo Cinemateca Brasileira.

FEDERAÇÃO DOS CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO. **Roteiro prático para cineclubes**. Rio de Janeiro, 1973. 32 p. Acervo Cinemateca Brasileira.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE CINECLUBES. **Carta dos Direitos do Público**. Boletim n° 32, 1987. Disponível em: <https://infoficc.wordpress.com/documents/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

FERREIRA, Frank. **O Caso do Cineclube Falcatrua – com passagem pela questão da ANCINAV**. Revista Cineclube Brasil, v. 2, n°3, novembro de 2004, p. 06—07.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I – a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Resumo dos Cursos do Collège de France**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

_____. **Microfísica do poder**. Porto Alegre: Editora Graal, 1999.

GARCÉS, Marina. **El mundo comum**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

_____. **Fuera de Clase: textos de filosofia de guerrilla**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016. Ebook.

_____. **Escuela de aprendices**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.

GATTI, André. **Cineclube**. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000.

GESSATI, Priscilla; CHAPRON, Joël. **L'Exploitation cinématographique em France**. Paris: Éditions DIXIT, 2017.

GONÇALVES, Wenceslau. O cineclubismo no Brasil. Apresentação do Movimento Cineclubista no I Encontro Latino-Americano de Cineclubes. Montevideo, 1969. Acervo Cinemateca Brasileira.

GONRING, Gabriel Menotti. **Cineclubes Piratas: aparatos tradicionais com tecnologia imprópria**. Revista FAMECOS, 22(3), 96-109, 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/20590>. Acesso em: 15 mar. 2022.

GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?**. Revista Eco Pós: arte, tecnologia e mediação. Vol. 18, nº 1, 2015.

GUIMARÃES, Saulo. **Cinema, a verdade sobre o Congresso**. Carta endereçada ao jornal Folha da Noite. S.l., 195-. 3 p. Dat. Acervo Cinemateca Brasileira.

GUNNING, Tom. **Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo**. Revista Imagens, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

HB, Heraldo. **O Cerol Fininho da Baixada: Histórias do cineclubes Mate com Angu**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013.

HB, Heraldo; BARRADAS, Igor. **Catálogo 10 Anos Mate com Angu**. Rio de Janeiro: Sesc Rio, 2013a.

HB, Heraldo; BARRADAS, Igor. **Coleção Cinema para Todos – Volume III: Guia para prática cineclubista**. Governo Estadual do Rio de Janeiro, 2013b.

JULLIER, Laurent. **Qu'est-ce qu'un bom film?**. Paris: Armand Colin, 2021.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. **Cinéphiles et Cinéphilies**. Paris: Armand Colin, 2021.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Editora Forense Universitária: Porto Alegre, 2012.

KASTRUP, Virgínia. **A Invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LAMAÑA, Julio. Comunicação “**Proto história dos públicos: agressões, distúrbios, e outras manifestações do público de cinema em Colômbia**”. Seminário Cineclubismos Latinoamericanos. Facebook: Seminários de Cineclubismos Latinoamericanos, exibido de modo online em 22 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/SeminarioCineclubismosLatinoamericanos/videos/1241635619622363>. Acesso em: 22 jul. 2021.

LEANDRO, Anita. **Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem.** Comunicação & Educação, [S. l.], n. 21, p. 29-36, 2001.

LOURENÇO, Julio César. **A contribuição da atividade cineclubística do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em:

<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/3143>. Acesso em: 30 jul. 2021.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / Editora da UFRGS, 2008.

_____. **Quando Eramos Jovens: História Do Clube De Cinema De Porto Alegre** (Serie Escritos De Cinema). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / Editora da UFRGS, 2000.

MACEDO, Felipe. **Cineclube e autoformação do público.** IN: ALVES, G; MACEDO, F. Cineclube, Cinema & Educação. Londrina: Ed. Praxis, 2010.

_____. **Le cinéclub comme institution du public : prepositions pour une nouvelle histoire.** Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Faculdade Artes e de Ciências da Universidade de Montreal, 2017. Disponível em:

<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/20156>. Acesso em: 22 jun. 2021.

MAIS CULTURA, BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cine: oficina de capacitação : manual prático.** [Brasília], 2009. 81 p. il. Acervo Cinemateca Brasileira.

MANNONI, Laurent. **28 octobre 1913 : création de la société Le Cinéma du Peuple.** IN: **1895, revue d'histoire du cinéma, 1993** (p. 100-107). Persée les collections : numéro thématique : L'année 1913 en France, 1993. Disponível em:

https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_hos_1_1_1014. Acesso em: 22 jul. 2021.

_____. **A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema.** São Paulo: Editora SENAC: UNESP, 2003.

_____. **Cineclubes e clubes.** IN: Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres. Éditions du Rocher. Jean-Paul Bertrand Éditeur. 1994. P.170-175. Tradução de Fausto Douglas Correa. Disponível em:

<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/12/cineclubes-e-clubes.html>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MARTIN, Adrian. **Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia.** Londres: British Film Institute, 2003.

MARTINS, Mirian Celeste (coord.). **Curadoria educativa: inventando conversas.** Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27.

MASSOTE, Edeimar. **Cineclubismo**. Belo Horizonte: Escola de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e Federação de Cineclubes de Minas Gerais, 1963.

MATE COM ANGU. **Coleção “Cinema para todos”, volume III – Guia para prática cineclubista**. Governo do Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura, Secretaria de Educação, 2013.

MENDES, Marcelo França. **Eu que Amava Tanto o Cinema – uma aventura pessoal pela aventura do Cineclubes Estação Botafogo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MEUSY, Jean-Jacques. **Verbetes Edmond Benoît-Lévy**. Enciclopedia of Early Cinéma. Richard Abel [org]. Routledge Taylor and Francis Group: Londres, 2005.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MONROY, Vincent. **Contra la Cinefilia: historia de un romance exagerado**. Madrid: La Clave Intelectual, 2010.

MUNDIM, Luiz Felipe Cezar. **Movimento operário e cinema na França no começo do século XX: A ideia de público na análise histórica**. Revista PLURAIS – Virtual – V. 4, n.1 – 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Madrid: Arena Libros, 2006.

NAVITSKI, Rielle. Comunicação “**Programação, públicos e classe social nos cineclubes latino americanos no pós-guerra: uma análise comparativa**”. Seminário Cineclubismos Latinoamericanos. Facebook: Seminário Cineclubismos Latinoamericanos, exibido de modo online em 22 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/SeminarioCineclubismosLatinoamericanos/videos/1241635619622363>. Acesso em: 22 jul. 2021.

O FAN, periódico. Rio de Janeiro, n.1, 1928. Disponível em: <http://www.cinematoteca.gov.br/jornada/2008/fan/fan1.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2021.

_____. periódico. Rio de Janeiro, n. 3, 1929. Disponível em: <http://www.cinematoteca.gov.br/jornada/2008/fan/fan3.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2021.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise em scene no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Editora Papyrus, 2009.

PEREIRA, Marcos Villela. **O lugar das utopias na vida coletiva. Educação para a arte, arte para a educação.** IN: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; CAMNITZER, Luis [org.]. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens.** Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para o título de Doutor em Comunicação na Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante – Cinco lições sobre emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

_____. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REVISTA CINEMIN. Segunda Série, nº3, p. 7. 1983. Acervo Cinemateca Brasileira.

REVISTA CINÉTICA. **Conversações ao redor de uma nova cinefilia.** Revista Cinética: 2020. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/conversa-ao-redor-de-uma-nova-cinefilia-parte-1-binarismos-e-cisoos/?fbclid=IwAR2o4a2MQV9mwTvx6lWsUtb_4PvWAXYsqJT9FO-Jbi_rDMDmCKbAfHr5eE. Acesso em: 01 dez. 2021.

REVISTA E. **Cineclubes.** Ano 1, nº09, p. 12, março – 1995. Acervo Cinemateca Brasileira

ROSENBAUM, Jonathan. **Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition.** Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

SALES, Priscila. **Cultura e Política no Cineclube de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983).** Dissertação de apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/144276>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. **O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica.** Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015

SANTOS, Diogo Gomes dos. **Histórico das Jornadas.** Revista Cineclube Brasil, nº1, novembro de 2003.

SANTOS, Mardel Pereira dos. **Cineclube comunitário: as dimensões prático-formativas do cinema como estratégia de integração sociocultural.** Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento e Gestão Social. Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35954>. Acesso em: 12 nov. 2023.

SANTOS, Santa Marli Pires dos. **O Lúdico e as Artes Plásticas.** Educação, Arte e Jogo. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

SILVA, Priscilla Duarte da. **Circuito Cineclubes: trânsitos audiovisuais.** Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de

Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

SONTAG, Susan. **The Decay of Cinema**. The New York Times Magazine, section 6, p. 60, 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>. Acesso em: 03 dez. 2021.

SUBIRES, João Marcelino. **Cineclube hoje**. Cineclube Brasil, v. 1, n. 1, p. 28-9, nov. 2003. Acervo Cinemateca Brasileira.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Companhia das Letras, 2014

ZANATTO, Rafael Morato. **Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, para a obtenção do título de Mestre em História, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108470/000746275.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. **O curso para Dirigentes de Cineclubes (1958): momento decisivo para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil (UNB e ECA-USP)**. Revista C. Legenda, v. 1, n° 40. Rio de Janeiro: PPGCINE UFF, 2023.

ZANONI, Fábio de Godoy Del Picchia. **Tão perto, tão longe: o espectador de cinema ilhado na ponte**. Saeculum – Revista de História, n°35; João Pessoa, jul./dez. 2016.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br