



UFPB

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ROSE KELLY ARAUJO LIMA

**RELAÇÕES DE TRABALHO E A (RE)ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO SOCIAL
CINECLUBISTA PERNAMBUCANO**

JOÃO PESSOA
2023

ROSE KELLY ARAUJO LIMA

**RELAÇÕES DE TRABALHO E A (RE)ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO SOCIAL
CINECLUBISTA PERNAMBUCANO**

Versão final de dissertação, apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Caroline Delevati Colpo.

JOÃO PESSOA
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732r Lima, Rose Kelly Araujo.

Relações de trabalho e a (re)organização do movimento social cineclubista pernambucano / Rose Kelly Araujo Lima. - João Pessoa, 2023.
140 f. : il.

Orientação: Caroline Delevati Colpo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cinema e debate. 2. Cineclubismo - Pernambuco. 3. Relações de trabalho. 4. Movimento social - Organização. I. Colpo, Caroline Delevati. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791:005.573(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA

ROSE KELLY ARAÚJO LIMA

Aos vinte e sete dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/ddw-xwta-dey>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “RELAÇÕES DE TRABALHO E A (RE)ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO SOCIAL CINECLUBISTA: A EXPERIÊNCIA DO “MOVIMENTA CINECLUBE””, apresentada pela aluna Rose Kelly Araújo Lima, Bacharela em Serviços Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento da Profª. Drª. Flávia Affonso Mayer, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A Profª. Drª. Caroline Delevati Colpo (PPGC/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fez parte o Prof. Dr. Fellipe Sá Brasileiro (PPGC/UFPB) e a Profª. Drª. Maria Lívia Pacheco de Oliveira (PPGCI/UFAL). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente, Profª. Drª. Caroline Delevati Colpo, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pela Profª. Drª. Caroline Delevati Colpo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Caroline Delevati Colpo (Secretária ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 27 de novembro de 2023.

Documento assinado digitalmente
gov.br FELLIPE SÁ BRASILEIRO
Data: 27/11/2023 15:25:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fellipe Sá Brasileiro

Maria Lívia Pacheco de Oliveira

Profª. Drª. Maria Lívia Pacheco de Oliveira

Caroline Delevati Colpo

Profª. Drª. Caroline Delevati Colpo
Presidente da Banca

DEDICATÓRIA/ EPÍGRAFE

“Essa convivência da semana toda, do cineclube – porque era trabalho e cinema, trabalho e cinema – nos levou, além de fortalecer o amor que um tinha pelo outro [...] nos levou não só a conviver junto, mas a continuar com o pé no cinema. Ainda dentro do cineclube, nós participamos de um média-metragem. Um média-metragem feito por alunos da Escola Fluminense de Cinema. Alunos de Nelson Pereira dos Santos. Um filme chamado *“Acredito num mundo melhor.”*”

Geraldo Pinho - Programador do Cine São Luiz até 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Ernesto Malta C. A. Lima, meu filho, pelo apoio diário e escuta ativa de todo o processo de elaboração dessa escrita.

Agradeço a Severino Lepê Correia, Mariana de Matos e Vanessa Alves pelo incentivo e facilitação no processo de aprendizagem.

Agradeço a minha família, especialmente à minha mãe, Etienne Araujo e meu pai, Ednaldo Lima, por toda dedicação.

A minha orientadora Carolina Delevati Colpo agradeço pelas leituras críticas e comentários assertivos na elaboração desse conteúdo.

Aos professores Maria Lívia Pacheco de Oliveira, Fellipe Sá Brasileiro, Thiago Pereira Falcão, Flávia Affonso Mayer, Laécio Ricardo, Edson Barrus, Gilberto Clementino, aos que fazem parte do Grupo Cacto e a todos que compartilharam conhecimento e diretamente me apoiaram e trouxeram contribuições para a realização desse trabalho.

As amigas e amigos, família entendida, Zelci Clasen, Maria Helena Borges, Clara Nogueira, Beatriz Arcoverde, Raphael Malta e Tábata de Moraes agradeço por me impulsionar e encorajar nesse movimento de partilha pública do repertório e conhecimento acumulado.

E por fim, agradeço a todos cineclubistas e ao movimento cineclubista por toda a inspiração.

RESUMO

A dissertação tem como objetivo analisar as relações de trabalho na organização do movimento social cineclubista pernambucano, com foco em experiências promovidas na Região Metropolitana de Recife (RMR). O trabalho dá ênfase às experiências cineclubistas fomentadoras de circuitos de exibição, que se utilizam do cinema e do debate, enquanto modalidade específica de formação crítica de indivíduos e coletivos. Em relação aos procedimentos metodológicos, o presente trabalho recorreu à pesquisa bibliográfica e documental. Para tanto, buscar-se-á combinar contextualização histórica da cadeia produtiva cineclubista em alguns períodos distintos, a fim de indicar a situação dos cineclubes ativos em determinados momentos, suas atividades, seus projetos, filmes em exibição, aspectos de sua organização e alguns problemas enfrentados por seus trabalhadores pernambucanos. Por fim, também elementos da legislação trabalhista poderão auxiliar na compreensão da conjuntura política e econômica vivida em cada época. A dissertação se torna relevante diante do compromisso com a problematização das contradições que envolvem a maneira de agir e interagir dos processos de trabalho ao qual está submetido o cineclubista.

Palavras-chave: cineclubismo; organização; relações de trabalho; movimento social; comunicação.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the working relationships in the organization of the film societies movement in Pernambuco, focusing on the experiences promoted in the Metropolitan Region of Recife (RMR). The work emphasizes the film society experiences that foster exhibition circuits, which use cinema and debate as a specific modality for the critical formation of individuals and collectives. In terms of methodological procedures, this work uses bibliographical and documentary research. To this end, it will seek to combine a historical contextualization of the film society production chain in some different periods in order to indicate the situation of the film societies active at certain times, their activities, their projects, films being shown, aspects of their organization and some of the problems faced by their workers in Pernambuco. Finally, elements of labor legislation will also help to understand the political and economic situation at the time. This dissertation is relevant because of its commitment to problematizing the contradictions surrounding the way in which film society workers act and interact in the work processes to which they are subjected.

Keywords: film societies; organization; working relationships;
Social movement ; communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz da 28ª Jornada Nacional de cineclubes, 3ª Conferência Mundial de Cineclubismo e Assembleia Geral da FICC ocorrida em Moreno – Pernambuco em 2010	39
Figura 2 - Registro da Pré-jornada de 2022, atividade híbrida, realizada na Bahia	39
Figura 3 - Registro da Pré-jornada de 2022, atividade híbrida, realizada na Bahia. À esquerda, Tetê Avelar – Atual Presidenta do CNC –, à direita Eduardo Paes Aguiar – integrante da diretoria do CNC. Na tela, o icônico cineclubista Antônio Claudino de Jesus	40
Figura 4 - Criação da FEPEC, leitura e divulgação da Carta de Triunfo dos cineclubes. Atividade em Triunfo-PE, Agosto de 2008. Na foto alguns cineclubistas (da esq. à direita): Amanda Ramos, Ana Claudia Vasconcelos, Gê Carvalho, Cintia Falcão, João Baptista Pimentel Neto, Alexandre Figueiro, etc.....	41
Figura 5 - Representantes de Cineclubes do Brasil – 29ª Jornada Nacional de Cineclubes. Atividade em Itaparica- BA, 01-05 de outubro de 2015	42
Figura 6 - Debate – 29ª Jornada Nacional de Cineclubes. Atividade em Itaparica- BA, 01-05 de outubro de 2015.....	44
Figura 7 - Sessão Cineclubes CineRua #8: Teatro do Parque. Atividade em frente ao Teatro do Parque, 25 de abril de 2017	47
Figura 8 - Percentual de salas de exibição por tipo de estabelecimento comercial (2021)	60
Figura 9 - Ranking das redes exibidoras por quantidade de salas	60
Figura 10 - Quantidade de salas de exibição por região do país (2012 -2021)	61
Figura 11 - Quantidade de salas de exibição por UF do país (2012 -2021)	62
Figura 12 - Situação da meta (referente ao monitoramento do exercício de 2021)	72
Figura 13 - Quantidade de município, por UF, com cineclubes	72
Figura 14 - Número de cineclubes divididos por faixa populacional	73
Figura 15 - Entrevista com Jomar Muniz de Brito, Recorte de O monitor, jornal de Garanhuns.....	94
Figura 16 - Sessão Cineclubes CineRua #1 - 100 anos de Teatro do Parque. Atividade em frente ao Teatro do Parque, 15 de dezembro de 2015. Foto: Divulgação Coletivo Cine Rua.....	111
Figura 17 - Movimentação cineclubes de Recife.....	112
Figura 18 - Em Pernambuco, cineclubes popularizam cinema e debatem temas sociais.....	113
Figura 19 - Eventos promovidos pelo cineclubes	114
Figura 20 - Programa Brasil de Fato Pernambuco fala sobre cinema e Cineclubes.....	116

LISTA DE ABREVIações

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CNC	Conselho Nacional de Cineclubes
CRAS	Centros de Referência da Assistência Social
CREAS	Centro de Referência Especializada em Assistência Social
DINAFILMES	Distribuidora Nacional de Filmes
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima
FEPEC	Federação Pernambucana de Cineclubes
FICC	Federação Internacional de Cineclubes
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
OCIC	Office Catolique International du Cinéma
ONG's	Organizações Não Governamentais
ONU	Organização das Nações Unidas
PE	Pernambuco
RMR	Região Metropolitana do Recife
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	16
3	MOVIMENTO SOCIAL CINECLUBISTA: PROCESSOS DE CONSTITUIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO E CONQUISTAS	22
3.1	ORIGENS DO MOVIMENTO CINECLUBISTA: A ENTRADA DAS MASSAS NO ESPAÇO POLÍTICO	23
3.2	MOVIMENTOS SOCIAIS: A POTÊNCIA DA ARTICULAÇÃO COLETIVA	27
3.3	NOVOS DEBATES, NOVOS ATORES, NOVOS MODOS DE ARTICULAÇÃO	34
3.3.1	Federação Internacional de Cineclubes (FICC)	35
3.3.2	Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC)	36
3.3.3	Federação Pernambucana De Cineclubes – (FEPEC)	40
4	SITUANDO O CINECLUBISTA COMO PROFISSIONAL E TRABALHADOR	42
4.1	AS ATIVIDADES DE TRABALHO DO CINECLUBISMO	45
5	COMO O CINECLUBISMO POSSIBILITA AOS SUJEITOS DESENVOLVER RELAÇÕES DE TRABALHO	59
5.1	O ESPAÇO DE DIFUSÃO E EXIBIÇÃO	59
5.2	A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA CINECLUBISTA	65
5.3	A FORMAÇÃO DE PÚBLICO E DEBATE	68
5.4	MOBILIZAÇÕES NA ESFERA PÚBLICA CINECLUBISTA	69
6	AS RELAÇÕES DE TRABALHO E A (RE)ORGANIZAÇÃO CINECLUBISTA	76
6.1	MOVIMENTO CINECLUBISTA, AS DINÂMICAS LABORAIS E O PANORAMA DAS RELAÇÕES TRABALHISTAS CONTEMPORÂNEAS	82
6.1.1	A Primeira Divisão Internacional do Trabalho (Início do século XX e se estende até a Segunda Guerra Mundial)	84
6.1.2	A Segunda Divisão Internacional do Trabalho (Pós Segunda Guerra Mundial)	90
6.1.3	A Terceira Divisão Internacional do Trabalho e o Capitalismo de Consumo Globalizado (A partir dos anos 1960)	95
6.1.4	Cineclube Jurando Vingar (1988 a 1992)	102
6.1.5	Cineclube Revezes (1999-2005)	105
6.1.6	Cineclube Barravento (2002-2004)	108
6.1.7	Cineclube CineRuaPE (2015-)	110
6.1.8	Rede Movimenta Cineclube (2019-2021)	112
6.1.9	Período de 2020-2023 - Cineclubismo e plataformização	117

7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
8	REFERÊNCIAS.....	125
	ANEXO A – CARTA DOS DIREITOS DO PÚBLICO OU “CARTA DE TABOR”	130
	ANEXO B – DOCUMENTOS CINE SIRI.....	131
	ANEXO C – MATÉRIA DE JORNAL: CINE SIRI.....	135
	ANEXO D – INSTRUÇÃO NORMATIVA N. 63, DE 2 DE OUTUBRO DE 2007	136
	ANEXO E - LISTA DE CINECLUBES VINCULADOS AO MOVIMENTA CINECLUBE E RESPECTIVOS BAIRROS LOCALIZADOS NA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE (RMR)	139

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objetivo analisar as relações de trabalho na organização do cineclubismo pernambucano, a partir de experiências concebidas na Região Metropolitana do Recife (RMR). O conteúdo dá ênfase às experiências trabalhistas dos cineclubistas fomentadores de trabalho nos circuitos de exibição, e que se utilizam do cinema, enquanto modalidade específica de formação crítica de indivíduos e coletivos. A escolha do objeto de pesquisa se justifica já que essa experiência foi e é, na cidade do Recife, impulsionadora da criação e fortalecimento dos circuitos de exibição e da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR).

Através de pesquisa bibliográfica e documental, foi possível identificar como acontece a organização trabalhista desse seguimento e como o movimento cineclubista permite aos sujeitos desenvolver relações de trabalho.

A presente dissertação situa-se no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário e buscou responder a seguinte questão: Como a experiência promovida pelo movimento cineclubista pernambucano possibilita desenvolver relações de trabalho e a organização da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR)?

Nesse contexto, foi construída a hipótese e demonstrada por meio das atividades exemplificadas que há uma organização de trabalho da cadeia produtiva cinematográfica fomentada pela rede de cineclubes na Região Metropolitana do Recife.

E, portanto há a necessidade de ampliação do debate sobre a organização desse movimento social, sobre a profissionalização e a visibilização cineclubista, com intuito de ampliar o debate para a categoria profissional e compreender como os cineclubistas trabalham, como são vistos por eles próprios, como são vistos perante a categoria profissional do audiovisual, para que a posteriori, se (re)posicionem no mercado cinematográfico.

A priori, a pesquisa se dedicou em apontar como se iniciou e se propagou o trabalho cineclubista em Pernambuco. Por sua vez, ele se desdobrou em três objetivos específicos, a saber:

- a) Analisar como acontece a organização trabalhista dos cineclubes;

b) Compreender como os cineclubistas trabalham e como o cineclubismo possibilita aos sujeitos desenvolver atividades e relações de trabalho;

c) Identificar como a experiência do movimento cineclubista pernambucano possibilita o desenvolvimento das relações de trabalho e a (re)organização da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR).

Sendo assim se torna relevante explicitar que as práticas cineclubistas consistem no exercício de exhibir filmes regularmente, em território previamente definido, para determinado público, com temática específica e curadoria prévia e, após as exhibições, estabelecem debates com intuito de incitar a reflexão e o diálogo entre os participantes da sessão. Segundo Alves (2010), os cineclubes cooperam com a formação de um público crítico que surge do convívio social, no qual seus membros são unidos pela aspiração de ver e debater cinema, alterar realidades, percepções, ações e formas de pensamento, contribuindo para reforçar os laços sociais. Eles se unem para lutar pelo direito à comunicação e pelo direito do público¹. A Agência Nacional de Cinema (ANCINE), define na Instrução Normativa nº 63, de 2 de outubro de 2007² (ver anexo D) “os cineclubes são espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual”.

O cineclube é uma organização reconhecida por sua potência como contraponto à indústria cinematográfica inserida na lógica neoliberal e se estabelece de acordo com o contexto econômico-social-histórico de determinado território, e atuam em prol da democratização cultural.

Diante do entendimento que a cultura perpetua o direito de ser quem somos, e se expressa na forma material de nossa existência enquanto seres que possuem língua, identidade, moeda, modo de expressão, arte, religiosidade, crenças, hábitos e costumes de vida particulares, portanto, a democratização da cultura e do entendimento da importância da cultura nas nossas vidas é de extrema importância tendo em vista a necessidade de garantir a expressão de determinada população.

A dinâmica cineclubista permite alçar novas formas de mobilização social que podem ser usadas como recurso social, em defesa da cultura local, seja ela de

1 Para saber mais sobre o direito do público vinculado à perspectiva cineclubista, observe o anexo 01 deste trabalho intitulado “CARTA DOS DIREITOS DO PÚBLICO OU “CARTA DE TABOR”.

2 Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-63-de-2-de-outubro-de-2007>. Acesso em: 15 jan. 2022.

aspecto mais restrito ou de características mais amplas, ou seja, em âmbito estadual, regional ou nacional. O cineclubismo pratica e defende a democratização do conhecimento, dos direitos e dos deveres sociais, apropriando-se do seu fundante caráter difusor. No campo da comunicação, a democracia é limitada e retroalimentada pela concentração dos grandes veículos de comunicação de massa nas mãos de poucas empresas e o cineclubismo se estabelece enquanto alternativa a esse modelo hegemônico imposto de sociedade e de concentração de informações.

Com intuito de garantir a organização desse movimento social organizado pela sociedade civil em 1947 foi constituída a Federação Internacional de Cineclubes (FICC), junto a FICC o Brasil é representado pelo Conselho Nacional De Cineclubes Brasileiros (CNC) criado em 1961. Em Pernambuco a Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC) vinculada ao CNC atua como uma rede de articulação e mobilização cineclubista que integra cineclubes em todo o território pernambucano desde 2008.

O movimento social cineclubista, visto que a mobilização coletiva visa superar desafios e impulsionar mudanças em prol de objetivos compartilhados, e por mais que enfrente adversidades para se firmar diante da cadeia produtiva cinematográfica, ao longo dos anos, vem se reinventando e construindo formas de continuar se articulando e existindo.

Neste sentido, é possível fazer uma crítica à lógica tradicional com que cinema se organiza (em suas lógicas de poder) e pensar o cineclubismo como um dispositivo contra hegemônico, uma vez que propõe uma outra forma de se relacionar com a instituição cinematográfica. E desde modo, portanto, a comunicação é fundamental uma vez que se tecem inúmeros diálogos dentro do ambiente de trabalho, e perceber como se dão os códigos comunicacionais e consequentemente organizacionais dentro do cineclubismo apontando atributos para detectar elementos reguladores e orientadores do comportamento dos cineclubistas é necessário para perceber os dinamismos desta categoria.

Particularmente essa pesquisa se torna proeminente tendo em vista, que desde 2010 a pesquisadora autora dessa dissertação atua como cineclubista e trabalhadora da cultura, e consequentemente observa e identifica as práticas cineclubistas em diversas conjunturas: sessões em sala de aula, filmes exibidos e

debatidos em auditórios e bibliotecas e nos cineclubes realizados por estudantes, etc. Ao passar de anos da trajetória profissional como militante cineclubista, exercendo e contemplando essa função, poucas vezes se tornou possível a profissionalização e consequente remuneração diante dessa prática. O que demonstra a fragilidade desse processo³.

Adiante busca-se explicitar a relação do cineclubista com o mundo e as práticas trabalhistas, formas de articulação, suas fortalezas e desafios, as representações sobre essa realidade, os contextos de precarização de suas condições de trabalho. Os apontamentos explicitam preceitos contraditórios sobre como se articulam as relações de trabalho dentro do movimento social cineclubista.

Essas contradições pautam a necessidade de ampliação do debate sobre a profissionalização e a visibilização cineclubista, com intuito de compreender como os cineclubistas trabalham, como são vistos por eles próprios, como são vistos perante a categoria profissional do audiovisual, para a posteriori, se (re)posicionem no mercado cinematográfico.

Essa pesquisa se torna ascendente tendo em vista que o levantamento de informações apresenta a potência da articulação cineclubista enquanto trabalho, e pretende visibilizar esse papel perante a sociedade demonstrando sua relevância de mobilização e acadêmica.

Por fim, é desejado afirmar a concepção da classe cineclubista enquanto integrante da classe trabalhadora cinematográfica, que atua em prol da

3 Se faz importante apresentar o cineclubismo enquanto processo de trabalho, tendo em vista a trajetória artística, e de formação em serviço social da pesquisadora que desenvolve essa pesquisa. Ao iniciar o contato com o cineclubismo como observadora em 2010 - nesse período a pesquisadora trabalhava com Gê Carvalho (na época presidente da FEPEC) na articulação da mostra de rua Cine Chinelo NoPE. Nesse período enquanto amigos e parceiros de trabalho dividiram residência e nesse contexto a pesquisadora se viu imersa no acompanhamento semanal dos encontros, reuniões, planejamento e encaminhamentos constantes desenvolvidos pelos fazedores da FEPEC na sua própria residência. Como produtora cultural em formação, e estudante de Serviço Social, fui convidada, em 2010 para produzir a 28ª Jornada Nacional de Cineclubes e tive o contato com a articulação cineclubista pela primeira vez. Na ocasião aconteceram também a 3ª Conferência Mundial de Cineclubismo e Assembleia Geral da FICC, e pude dimensionar o papel determinante desse encontro no que envolvia a articulação política local-nacional-internacional dos cineclubes. Estavam presentes cineclubes de todos os estados do Brasil, além de integrantes dos países do mundo, etc. Na época, a pesquisadora já atuava como produtora de exhibições cinematográficas ao ar livre, e o evento foi determinante para conjecturar o papel político dessa práxis. Em seguida, a pesquisadora junto com outros amigos, criou o cineclubes "Curta no Xinxim" e o "Cine Exílio". As atividades do primeiro cineclubes aconteceram por mais de ano com sessões semanais no "Bar Xinxim da Baiana" localizado na Av. Sigismundo Gonçalves, Carmo, localizado ao lado do Cine Olinda – Pernambuco. As atividades do segundo cineclubes aconteceram por mais de ano com sessões itinerantes, no "Calabouço", na fachada do "Cine Olinda" e também na Comunidade do Bode. Atualmente a pesquisadora participa das articulações do "Cineclubes CineRuaPE".

democratização dos direitos à informação e da comunicação audiovisual, fundamental para a criação de uma nova forma de entendimento de sociedade.

Para isto além desta primeira seção introdutória, o trabalho se dividiu em oito sessões. A segunda delas apresenta os procedimentos metodológicos desenvolvidos até a apresentação desse trabalho. A terceira sessão faz uma aproximação histórica com a organização do movimento social cineclubista e se divide em subseções, onde é apresentado um panorama histórico da trajetória cineclubista, destacando primeiramente as origens dos primeiros cineclubes. Em seguida foi pontuada a potência dessa articulação coletiva, seus modos de articulação culminando na demonstração da conjuntura e surgimento das instituições representantes dos cineclubes a nível internacional, nacional e estadual, a saber: Federação Internacional de Cineclubes (1959), Conselho Nacional dos Cineclubes (1961) e Federação Pernambucana de Cineclubes (2008) – entende-se que eles determinam pontos de confluência para organização do movimento.

Na quarta sessão se apresentam as particularidades que norteiam um cineclubista e os elementos que caracterizam a sua prática. Nesse momento também é possível situar o cineclubista enquanto trabalhador a partir de atividades desempenhadas e depoimentos de cineclubistas, hoje profissionais atuantes na cadeia produtiva cinematográfica.

Na sessão cinco a dissertação apresenta como o cineclubismo possibilita aos sujeitos desenvolver relações de trabalho a partir de quatro esferas distintas e complementares de atividades apresentadas em subseções, a saber: espaço de difusão e exibição, na produção cinematográfica, formação de público e articulação da esfera pública.

Na sexta sessão é abordado o conceito de trabalho e é possível elucidar como o cineclubismo critica a concentração monopolista midiática, no que tange a lógica tradicional da indústria cinematográfica. Nas subseções seguintes, a partir das transformações que acontecem considerando as divisões internacionais do trabalho, a autora apresenta algumas particularidades dos trabalho desenvolvido nos cineclubes constituídos em cada época e como eles refletiam os repertórios sociais, econômicos e políticos de sua conjuntura. Pontuando, inclusive, as fases das divisões internacionais em paralelo a transformação dos cineclubes na busca por compreender como se dá essa “trama”, em outras palavras, essa relação de

trabalho entre os cineclubes. Apresenta-se breve investigação sobre a atuação do movimento cineclubista no estado de Pernambuco, desde o seu surgimento até a atualidade. Deste modo, ainda neste capítulo será apresentado breve histórico das atividades desenvolvidas por cada um dos cineclubes “Vigilanti Cura”, “Leila Diniz”, “Revezes”, “Jurando Vingar”, “Barravento”, “Cine RuaPE” e rede “Movimenta Cineclubes”, etc., pois estes certamente, além de influenciarem uns aos outros, foram necessários para a formação de relações de trabalho entre cinéfilos e cineastas e consolidação da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR).

A sétima sessão apresenta as considerações finais e algumas limitações encontradas ao longo do processo de escrita, e chegando ao fim do trabalho, na oitava sessão do trabalho, para compreensão aplicada, debruçar-se-á sobre as referências bibliográficas e documentos e arquivos tão proeminentes na construção dessa dissertação.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente capítulo está estruturado para explicar o conjunto de procedimentos metodológicos organizados, a partir dos objetivos traçados, que ajudaram na investigação do problema apresentado pela dissertação. Considerando especificamente a análise e demonstração de como a experiência promovida pelo movimento cineclubista pernambucano possibilitou desenvolver relações de trabalho e a organização da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR).

O nível de classificação desta pesquisa é exploratória, pois, de acordo com Gil (2002, p.41) “têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses”. Em relação aos procedimentos técnicos, o presente trabalho recorreu à pesquisa bibliográfica e documental. O texto explora o nível qualitativo, tendo em vista que para Gil (2002, p. 134) “para análise dos dados necessita-se valer da leitura e organização de textos narrativos”.

Durante a exploração preliminar, foi necessária uma pesquisa bibliográfica (livros, artigos, etc.) e documental (cartas, documentos, etc.). O resultado das leituras, das consultas bibliográficas, das visitas a sites, foi conceituado de acordo com o proveito possível para a argumentação, dos assuntos pertinentes à pesquisa, como veremos adiante.

Quanto aos procedimentos metodológicos para alcançar o primeiro objetivo específico estabelecido neste trabalho e demonstrar como acontece a organização trabalhista dos cineclubes optou-se por procedimentos complementares: a revisão da literatura e a coleta de documentos – demonstrados no capítulo três. Quanto à revisão da literatura, foram consideradas as leituras de autores como Felipe Macedo, Giovanni Alves e Isabela Marinone para explanar questões históricas sobre o surgimento do movimento social cineclubista, e numa tentativa de aproximação e embasamento teórico acerca dos movimentos sociais se referenciou principalmente a autora Cicilia Krohling Peruzzo. Propôs-se um referencial teórico que preza pela valorização da lógica não hegemônica. E complementando a ilustração dos acontecimentos foi possível demonstrar através de alguns documentos (Anexo A - Carta de Direitos do Público, chamada de Carta de Tabor ; Anexo D - Instrução

Normativa nº 63, de 2 de outubro de 2007) pré-existentes que enquanto marco histórico e político da construção da narrativa cineclubista elucidam os caminhos e demarcaram as atividades da organização do movimento cineclubista desempenhada em alguns lugares do mundo, incluindo França (país de origem do cineclubismo), e Brasil (país de origem da pesquisadora), ao longo dos anos.

Quanto aos procedimentos metodológicos para alcançar o segundo objetivo específico apresentado pela dissertação e expor como os cineclubistas trabalham e como acontecem às atividades de trabalho do cineclubismo foram apresentados o quarto e quinto capítulo. Procurou-se compreender como os cineclubistas caracterizam sua atuação, a fim de saber se fazem alguma associação às relações de trabalho e atividades desenvolvidas. No quarto capítulo, considerando as diretrizes para categorização das funções exercidas pelos cineclubistas no processo de trabalho foram consideradas duas composições para análise sendo uma bibliográfica, com base no Manual Teórico e Prático da FEPEC - Criação e Manutenção de Cineclube (2014) além outra os elementos apreendidos a partir da observação-participante empregada ao longo da trajetória da pesquisa aqui apresentada. Na subseção do mesmo capítulo, apesar de não conseguir realizar entrevistas inéditas para tratar sobre a temática, a fim de contextualizar a organização, a produção cineclubista, a categorização das atividades de trabalho desempenhadas pelos cineclubistas esteve baseada na coleta de dados encontrada nas entrevistas realizadas no livro Memória do Cineclubismo Pernambucano organizado por Isabela Cribari. As informações expressas foram dimensionadas a partir de releituras e participação presencial da pesquisadora nas entrevistas que compõe o livro. E complementada a partir da releitura das entrevistas e da observação-participante.

Além de selecionar os entrevistados segundo característica individual (no caso, sua profissão), foi preciso selecioná-los de acordo com sua experiência de trabalho. Para qualificar a dimensão bibliográfica, como critério básico, foram selecionados entrevistas com cineclubistas com histórico profissional que exerceram e/ou exercem papel de liderança setorial na cadeia produtiva cineclubista e do audiovisual pernambucano dentro da Região Metropolitana do Recife (RMR) ao longo dos anos e/ou até hoje, com intuito de perceber a realidade a partir das experiências dos

sujeitos entrevistados. No que diz respeito aos entrevistados as restrições de gênero e idade foram consideradas irrelevantes.

Nesta pesquisa, na dissertação como um todo, foi escolhido trabalhar com uma amostra com homogeneidade fundamental, pois foi considerado mais relevante determinar os critérios de escolha dos cineclubes do que as características pessoais dos cineclubistas. Ainda assim, se buscou flexibilizar também a escolha dos cineclubes, de forma que diferentes tipos de atuação pudessem ser objeto de investigação. Como critério de análise esses cineclubes deveriam ter ocorrido na Região Metropolitana de Recife e precisariam ter as seguintes características: a) fomentadores de trabalho nos circuitos de exibição e ter sido associado na formação e inserção de profissionais atuantes no mercado cinematográfico na contemporaneidade, b) demonstrar algum tipo de preocupação com as demandas e interesses locais. ex: exibição de filmes pernambucanos, ampliação do circuito de exibição da cidade, socialização da categoria profissional vinculada ao cinema da cidade, etc., c) ter sido associado de alguma forma à inovação, seja em artigos, livros, jornais ou em seus materiais de divulgação. Deste modo foi relatado o conteúdo referente aos cineclubes Leila Diniz (1980-1984), Jurando Vingar (1988 a 1992), Revezes (1999-2005) e Barravento (2002-2004) e consequentemente foram selecionados os principais organizadores dos coletivos: Geraldo Pinho, Paulo Cunha, Luiz Joaquim, Kléber Mendonça Filho, Marcelo Pedroso, Alexandre Figuerôa, Léo Sette, etc. Em resumo, a partir dos achados, da interpretação e da esquematização das informações obtidas, foi realizada a transcrição e inserção das informações ao longo do texto da dissertação.

Dando sequência buscou-se aproximar o conteúdo exposto na subseção do capítulo quatro ao referencial teórico - apontamentos de Maingueneau(2001) com seu valor metodológico e operativo - para identificar e sistematizar os suportes fundamentais ao processo comunicacional tornando possível a análise objetiva a que o cineclubista está imerso. Ou seja, ao abordar a categorização das funções, das atividades e consequentemente dos dispositivos comunicacionais de produção e difusão nos termos de Maingueneau, esquematizou-se a análise seguindo os parâmetros a partir dos termos: 1. Suportes materiais de produção, 2. Situação de difusão e 3. Situação de recepção, facilitando a percepção organizacional das

operações comunicacionais desempenhadas nos processos de trabalho dos cineclubistas.

No quinto capítulo, analisamos o trabalho cineclubista a partir de quatro esferas, divididas em subsecções: A primeira subsecção apresenta as relações de trabalho sob enfoque do cineclube enquanto espaço alternativo à exibição de salas de cinema; A análise é baseada em documentos como o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021, publicado pela Ancine, e outros dados publicados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, demonstramos a evolução do segmento de salas de exibição no Brasil, no qual consta que a distribuição de salas de cinemas e o acesso da população restrito ainda reproduz a concentração socioeconômica e a desigualdade regional do país. Diante desse cenário é evidente a necessidade da implementação e fortalecimento dos cineclubes enquanto uma alternativa ao parque exibidor tradicional numa tentativa de democratização do acesso a produção cinematográfica; A segunda subsecção apresenta o cineclube enquanto espaço para fomento de parcerias direcionadas à criação e produção cinematográfica, alguns memoráveis cineastas, por competência crítica social e de vanguarda imagética das obras, tiveram em sua trajetória participação e formação em um cineclube. Entre os quais se podem destacar: Jean Vigo, Eisenstein, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Claudio Assis, ou seja, a ação cineclubista sempre esteve ligada, enquanto lugar de passagem para a vida profissional e enquanto esfera pública de discussão conforme demonstram textos de Ferreira (2010) e Alves (2010); A terceira subsecção apresenta o cineclube enquanto trabalho para a formação de público entendendo o uso das imagens enquanto ferramenta na articulação de debates com a sociedade; Nesse tópico a análise é fortalecida pela apresentação da Lei nº 13.006 que propõe a exibição de filmes de produção nacional como componente curricular obrigatório e integrado à proposta pedagógica das escolas correlacionando à reprodução de certa forma um modelo cineclubista. Afinal de contas nos dias de hoje, não se concebe um processo educacional (e formativo, no sentido amplo) que não incorpore a manipulação do meio audiovisual; A quarta subsecção apresenta o cineclube enquanto trabalho para mobilização de políticas públicas para o setor audiovisual. É sabido que as políticas públicas moldam as relações de trabalho e influenciam os padrões de emprego. A categoria cineclubista,

e diante da implementação da Lei no 12.343, de 2010 que estabelece a PNC, impulsionou a criação da meta 30 do Plano Nacional de Cultura com objetivo de aumentar o número de cidades com cineclubes. Com base de dados apresentados pela Secretaria Nacional do Audiovisual (SAv), 2021 pode-se acompanhar a situação da meta (referente ao monitoramento do exercício de 2021).

Quanto aos procedimentos metodológicos para alcançar o terceiro objetivo específico apresentado pela dissertação e identificar como a experiência do movimento cineclubista pernambucano possibilita o desenvolvimento e a (re)organização da cadeia produtiva cinematográfica na Região Metropolitana do Recife (RMR) se tornou possível por meio de análise no âmbito do cotidiano e da experiência histórica da maneira como os indivíduos, os cineclubistas particularmente, se inseriram no panorama global e desempenham um papel na promoção do avanço e da metamorfose das comunidades e da humanidade.

Portanto a pesquisa se deparou com estudos bibliográficos, ou seja em artigos e livros, e também analisou períodos históricos, econômicos e sociais a que estavam condicionados. Nesse contexto se apresentou a interconexão do movimento social diante das relações de trabalho de várias maneiras, uma vez que muitos movimentos sociais tiveram suas raízes nas questões relacionadas às condições de trabalho, direitos dos trabalhadores e justiça no local de trabalho. Foi traçada uma linha de raciocínio, que considerou se os elementos de base, traços simplificados dos cineclubes e das práticas organizacionais e comunicacionais aptos a captar a evolução do que foi seu movimento geral, do mundo da produção material e imaterial, da distribuição e do consumo cineclubista.

Optou-se por distinguir as fases das divisões internacionais do trabalho, que segundo Antunes (2018), refletem a interconexão entre produção, comércio e consumo em diferentes períodos da história econômica. Além do mais cada uma delas reflete as transformações econômicas, sociais e culturais que ocorreram ao longo da história. O texto demonstra à medida que a economia global evoluiu, essas fases se sobrepuseram e se influenciam mutuamente, moldando a maneira como os bens são produzidos, distribuídos e consumidos em escala global. Por este motivo debruçar-se sobre essas transformações foi fundamental para entender a economia e a categoria cineclubista.

Também foi relevante nesse capítulo a busca pela identificação dos espaços e as práticas socioculturais dos cineclubes recifenses; estruturação da história de cada prática cultural para possível identificação de como se deu a dinâmica da prática cineclubista em determinado território (bairro, local de exibição, etc.); além da nomeação a respeito da produção audiovisual cineclubista, destacando as práticas cineclubistas como mobilizadores em redes entrelaçadas, compreendendo o cenário econômico/político/social/cultural do trabalho em questão para fins de atingir o objetivo da pesquisa. Como complemento à análise bibliográfica foram observados documentos, recortes de jornais, páginas de redes sociais (facebook, instagram, etc), e depoimentos publicados em meios de comunicação impressa (jornais, rádios, etc).

3 MOVIMENTO SOCIAL CINECLUBISTA: PROCESSOS DE CONSTITUIÇÃO, TRANSFORMAÇÃO E CONQUISTAS

As práticas cineclubistas estão pautadas no exercício de exhibir filmes regularmente, em território previamente definido, para determinado público, com temática específica e curadoria prévia e, após as exhibições, na realização de debates com intuito de incitar a reflexão e o diálogo entre os participantes da sessão. Segundo Alves (2010), os cineclubes cooperam com a formação de um público crítico que surge do convívio social, no qual seus membros são unidos pela aspiração de ver e debater cinema, alterar realidades, percepções, ações e formas de pensamento, contribuindo para reforçar os laços sociais. Eles se unem para lutar pelo direito à comunicação e pelo direito do público⁴.

Bueno (1995, p. 167) define cineclube como uma “associação que reúne pessoas que apreciam a cultura e a arte cinematográfica; local onde se exibem filmes culturais”. Em outras palavras, ele não é a reunião de especialistas, mas uma organização quase espontânea, que reage e busca ter voz perante o cinema frequentemente restrito. Segundo Macedo (2010), cineclubistas são, portanto, um público organizado para se apropriar individual e coletivamente do poder e do sentido do cinema. Por vezes o termo “clube” foi examinado, pois pode designar um círculo fechado, levando a uma ideia de grupo burguês ou elitista. Porém, ainda segundo Macedo (2005, p. 1), é preciso entender que “dentro do contexto em que surgiram os cineclubes, a palavra clube retratava — e ainda retrata — o espírito coletivo, associativo, democrático e participativo que caracteriza esses grupos”.

Sendo assim, se faz necessário retornar à história e contextualizar o surgimento do cineclubismo para refletir a respeito dessa afirmativa.

Adiante, serão apresentadas, detalhadamente, circunstâncias históricas nas quais se pode atestar que eles surgiram nitidamente em resposta às necessidades da população que o cinema comercial não atendia, assumindo diferentes práticas, conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram. Sabe-se que as origens geográficas dos cineclubes remontam ao continente europeu, num período histórico e político de grandes transformações, mas, com o interesse em debater o contexto brasileiro, será traçado alguns movimentos históricos.

4 Para saber mais sobre o direito do público vinculado à perspectiva cineclubista, observe o anexo 01 deste trabalho intitulado “CARTA DOS DIREITOS DO PÚBLICO OU “CARTA DE TABOR”.

3.1 ORIGENS DO MOVIMENTO CINECLUBISTA: A ENTRADA DAS MASSAS NO ESPAÇO POLÍTICO

A história do cineclubismo auxilia a compreender e a observar alcances e limites da trajetória e da mobilização desses sujeitos. Conforme atestaram os fatos, o cineclubismo consolidou-se como elemento fundamental do “fazer” cinematográfico, tornando-se um dos principais locais de discussão e reflexão do cinema. Além do mais, percebe-se o modo que suas práticas se aproximam de um propósito crítico e de um projeto de sociabilidade diferenciada diante das relações sociais capitalistas, tendo em vista o perfil e o modo operante dos sujeitos (cooperativistas, sindicalistas, escritores, socialistas e anarquistas) que se vincularam à iniciativa criando movimentos sociais.

Macedo (2010) indica que desde 1907 o termo “cineclube” provavelmente foi utilizado pela primeira vez e a prática cineclubista começou a ser difundida na França. Naquele ano, a iniciativa era direcionada por Edmond Benôit-Lévy (1858-1929), empresário associado à companhia Pathé, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette* e da primeira sala fixa de cinema de Paris – o Omnia Pathé⁵. O que se sabe é que o público que frequentava as sessões se dividia entre teóricos e comerciantes. No entanto, o cinema em que ocorriam as projeções estava sob guarda da firma Pathé, que buscava fundamentalmente sucesso financeiro. Ainda nesse cenário de consolidação da linguagem cinematográfica, Marinone (2009, p. 22), aponta:

Em 1895, a anarquia está em seu apogeu, predominando em inúmeras reflexões sobre a sociedade e seduzindo intelectuais e artistas. [...] todos possuem a marca da revolta libertária. O cinema, arte nascente e comercial, interessa muito pouco aos anarquistas da época, mais voltados para os teatros livres e para a literatura. Mesmo assim, desde o advento do cinematógrafo, os anarquistas e o cinema se frequentam indiretamente e, por meio de movimentos artísticos e de criadores, se ligarão cada vez mais durante o século XX.

A autora indica como experiência fundamental para o início do despontar do cineclubismo enquanto prática libertária e educativa o *Cine Du Peuple* (Cinema do Povo), criado em 28 de outubro de 1913, sob custódia da Federação Comunista Anarquista Revolucionária na Casa dos Sindicalizados da Rua Cambronne.

5 Disponível em: <https://cineclubedesertoverdedotorg2.wordpress.com/cineclubismo/cinema-do-povoo-primeiro-cineclube/>. Acesso em: 08 out. 2023.

Naquele período histórico, muitos acreditavam ser os livros e jornais o melhor meio para comunicação com a grande massa popular e, no entanto, os filmes começam a ser uma nova opção considerável. Dessa forma, militantes, artistas, intelectuais, cooperativistas, sindicalistas, escritores, socialistas e anarquistas se vincularam à iniciativa. Ainda na França, segundo Marinone(2009) Bidamant era o secretário do *Cinema do Povo* e Chevalier seu adjunto, Robert Guerard, o administrador técnico, e seu assistente era Gustave Cauvin. Organizaram-se de maneira autogestionária⁶ e sem distinção de sexo ou nacionalidade entre os membros. Nos estatutos, a instituição se recusava a qualquer ação eleitoral. A autora descreve:

A cooperativa tem por objetivo fornecer aos trabalhadores filmes de qualidade, reivindicativos e instrutivos, e como sublinha Bidamant, é necessário romper com os preconceitos e as imagens comerciais das classes desfavorecidas produzidas pelos burgueses. (Marinone, 2009, p. 61).

Um dos objetivos da cooperativa⁷ era fazer os próprios filmes. Ali foram concebidos seis filmes, entre os quais se destaca o lançamento do filme *La Commune*, do espanhol Armand Guerra, em 1914. A Primeira Guerra Mundial encerrou definitivamente o Cinema do Povo e sua concepção libertária do cinema. Essa experiência marcou o nascimento do cinema de militância e de base associativa na França.

Já no Brasil, em 1917, o surgimento do primeiro grupo de cineclubistas informais, de acordo com Gatti (2000, p. 128), ficou conhecido como “Grupo Paredão”. Os encontros aconteciam no Rio de Janeiro, nos cinemas Íris e Pátria. E, para além disso, juntos, esses integrantes criaram as primeiras seções de crítica de

6. Para autogestão Colpo (2012) apud Lapassade (1989) “propõe um sistema de organização e produção da vida social na qual a organização e gestão deixam de ser propriedade privada de alguns para tornarem-se propriedade coletiva. Segundo o autor hoje em dia há duas concepções de autogestão: define-se autogestão em termos econômicos e administrativos e situa-se ao nível das estruturas de poder. Na segunda definição, os psicossociólogos complementam a visão oficial sugerindo que autogestão supõe também motivações e decisões coletivas e tem raízes na vida afetiva e na cultura dos grupos”.

7 Conceito de cooperativa será discutido posteriormente. As finalidades principais registradas da cooperativa são: “1. A produção, reprodução, venda, locação de filmes cinematográficos, assim como todos os aparelhos e acessórios ; 2 A propaganda e educação através de apresentações artísticas e teatrais, conferências, etc. [...] A Sociedade se esforçará para elevar a intelectualidade do povo. Manter-se-á constantemente em comunhão de idéias com os agrupamentos livres do Proletariado, baseados na luta de classes e que têm por objetivo a supressão do assalariamento através de uma transformação social econômica.”. Disponível em: <https://cineclubedesertoverdedotorg2.wordpress.com/cineclubismo/cinema-do-povoo-primeiro-cineclubel/>. Acesso em: 08 out. 2023.

cinema dentro das revistas *Paratodos* e *Selecta*. Em 1926 o grupo lançou uma revista intitulada *Cinearte*, com conteúdo específico sobre o cinema nacional.⁸

Seguindo a cronologia, e voltando à França, segundo Macedo (2008), em 1921, Ricciotto Canudo (1877-1923), autor do “*Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*”⁹, havia criado o Clube dos Amigos da Sétima Arte, uma associação que se reunia semanalmente para ver e discutir cinema. Em 1925 nasceu a *Tribuna Livre do Cinema*, que inaugura a tradição cineclubista de sessões semanais seguidas de debate. Naquele período, a legislação francesa passa a reconhecer o caráter específico dos cineclubes, reconhecendo seu direito de projetar filmes para associados sem autorização da censura. Pode-se, portanto, reiterar a seguinte afirmação:

Os primeiros cineclubes, o CASA – Clube dos Amigos da Sétima Arte, de Ricciotto Canudo, o Ciné-club, de Louis Delluc e tantos outros, surgiram do impulso irresistível de compreender o cinema, então uma arte e uma linguagem que ainda discutia sua essência e existência, que brigava por afirmar sua autonomia em relação a outras linguagens e, ao mesmo tempo, por resistir a uma padronização, a uma domesticação imposta pela consolidação do modelo comercial de cinema. (Macedo, 2008, p. 51).

Ainda de acordo com Macedo (2008), em março de 1928, ainda na França, surge o cineclube *Os Amigos de Spartacus*. Naquele período, havia no país um expediente legal que permitia aos cineclubes exibir filmes sem um visto obrigatório para salas comerciais. Neste processo conseguiram divulgar diversos filmes de vanguarda ou que não tinham interesse comercial, e ainda os filmes soviéticos proibidos na maioria dos países capitalistas. Macedo comenta:

O *Encouraçado Potemkin*, segundo Jean Lods, foi visto por entre 25 e 30 mil pessoas no cineclube. O público incluía todos os segmentos sociais. Como a legislação obrigava a associação das pessoas para terem acesso ao cineclube, uma credencial simples e uma taxa módica foram criadas. Quase imediatamente o cineclube tornou-se uma verdadeira “organização de massa”: uma nota de Moussinac diz que eles esperavam ter 10.000 associados até o 1º de maio, mas chegaram a 15.000. Os Amigos de Spartacus transformou-se também, e imediatamente, numa rede de cineclubes através dos subúrbios operários de Paris e pelo interior da França. Diversos estudiosos convergem para a cifra de 80.000 associados. (Macedo, 2008, p. 54).

8 Diogo Santos (2013) comenta: “tanto a informalidade, prima irmã da efemeridade sempre foram marcas permanentes do cineclubismo brasileiro, daí somente em 13 de junho de 1928 é que teremos o Chaplin Clube, o primeiro cineclube constituído formalmente, com Estatuto e Diretoria eleita.”

9 Canudo, neste manifesto, propõe que o cinema seja considerado a sétima arte, ao lado da arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia. O manifesto foi escrito em 1912, mas publicado apenas em 1923.

O autor afirma que o caráter de massa do novo entretenimento provocou reuniões críticas em ambientes pouco recomendáveis. Não se sabe informar precisamente o motivo, mas no começo de novembro o cineclube encerrou sua atividade. É indiscutível que a repressão contra os comunistas era muito forte e naquele momento se desdobrou na perseguição ao cineclube (Macedo, 2008, p.54).

Ainda neste período, mas agora na América Latina, surgiu o *Chaplin Club*, no Rio de Janeiro (Brasil) e o *Cine Club Buenos Aires* (Argentina), ambos em 1928, e o Cineclub Mexicano em 1931. Segundo Gamaro (2014), a respeito da criação dessas organizações no mundo durante nesse período:

Em outros lugares do mundo também são organizados diversos grupos e movimentos com o objetivo de viabilizar a produção e a distribuição dessas filmografias. Organizações como a Kino, que distribuía filmes nas ruas de bairros operários em Londres; a Liga Cinematográfica Holandesa e o Clube Cinematográfico de Londres, fundados originalmente para exibir o *Encouraçado Potemkin*, proibido em muitos países Europeus; ainda a Volksfilmbühne e a Volksfilmverband, na Alemanha, a Federation of Worker's Films Societies, na Inglaterra; a Worker's Film and Photo League, nos EUA; o Camera Club dos Trabalhadores do Japão. (Gamaro, 2014, p. 17).

No período de 2 a 7 de setembro de 1929, aconteceu no Castelo de La Sarraz (Suíça) o 1º Congresso Internacional do Cinema Independente. Segundo Elsaesser e Hagener (2016, p. 2) “o encontro da vanguarda cinematográfica europeia é agora considerado um marco para o desenvolvimento estético do filme, assim como o primeiro de todos os festivais de cinema”, e foi uma oportunidade para reunião de um novo movimento artístico, transacional e não comercial. Macedo (2008) complementa sinalizando que a atividade foi organizada por Robert Aron e Hélène de Moandrot e contou com a participação de cineastas do mundo inteiro, incluindo: Walter Ruttmann, Hans Richter, Alberto Cavalcanti, Eisenstein, entre outros. De acordo com Macedo:

Em 1929 é fundada a primeira federação de cineclubes e também é realizado o primeiro Congresso Internacional do Cinema Independente. A principal preocupação do Congresso é criar uma forma autônoma de distribuição e exibição. Entre seus objetivos principais estão “organizar uma Liga de cineclubes, com sede em Genebra, para coordenar e facilitar a ação dos organismos que lutam pela exibição do filme independente” e “criar uma Cooperativa Internacional do Filme Independente, com sede em Paris, destinada a produzir filmes que, com a distribuição assegurada pela

Federação de Cineclubes, poderão manter essa produção livre de qualquer tipo de concessão". (MACEDO, 1985) ¹⁰

De acordo com Elsaesser e Hagener (2016, p. 72) em seu relato sobre La Sarraz, o correspondente holandês da Federação do Filme, Mannus Franken, concluiu que “foi assentada a primeira pedra da cooperação internacional entre todas as associações que representam os interesses do filme independente”. Pode-se concluir que o *Congresso de La Sarraz*, como ficou conhecido, influenciou e integrou o ideário do movimento cineclubista mundial.

3.2 MOVIMENTOS SOCIAIS: A POTÊNCIA DA ARTICULAÇÃO COLETIVA

Segundo Alves (2010), o cineclubes é uma organização reconhecida por sua potência como contraponto à indústria cinematográfica inserida na lógica neoliberal e se estabelece de acordo com o contexto econômico-social-histórico de determinado território. A propósito, Macedo (2008, p. 29) comenta que cineclubes “são associações, organizações que associam pessoas em torno da atuação com o cinema. Mas são mais definidos que apenas isso”. Esses espaços de atuação permitem, além do mais, a manutenção de um local alternativo de exibição e debate de obras cinematográficas muitas vezes não acessíveis, massificadas nos circuitos comerciais, ou até mesmo obras inéditas, produzidas (ou não) por participantes do grupo.

O cineclubismo constitui-se como um movimento cultural fundamentado na exibição e análise fílmica coletiva, costumeiramente ocorrendo em contextos informais e grupais. Tal concepção demonstra uma intrínseca conexão com os movimentos sociais, devido à sua capacidade de difundir concepções, instigar diálogos e incitar reflexões acerca de temáticas sociais, políticas, culturais e artísticas mediante o veículo cinematográfico.

A compreensão do cineclubismo enquanto movimento social popular se torna admissível neste trabalho, pois, de acordo com Peruzzo (2013, p.162-163),

Movimentos sociais populares são articulações da sociedade civil constituídas por segmentos da população que se reconhecem como portadores de direitos e se organizam para reivindicá-los, quando estes não

¹⁰ Disponível em: <http://cineclubes.utopia.com.br/historia/outra.html>. Acesso em: 16 out. 2023.

são efetivados na prática. Aqueles de base popular se organizam na própria dinâmica de ação e tendem a se institucionalizar como forma de consolidação e legitimação social. Enquanto forças organizadas, conscientes e dispostas a lutar, são artífices de primeira ordem no processo de transformação social, embora um conjunto de fatores (liberdade, consciência, união) e de atores (pessoas, igrejas, representações políticas, organizações) se soma para que mudanças se concretizem.

Em resumo, aqui movimentos sociais representam um conjunto de ações coletivas de indivíduos, dirigidas tanto à reivindicação de melhores condições de vida e trabalho, portanto de caráter reivindicatório e contestatório, quanto à transformação da sociedade.

A cultura perpetua o direito de ser quem somos, e se expressa na forma material de existirmos enquanto seres que possuem língua, identidade, moeda, modo de expressão, arte, religiosidade, crenças, hábitos e costumes de vida particulares, portanto, a democratização da cultura e do entendimento da importância da cultura nas nossas vidas é de extrema importância tendo em vista a necessidade de garantir a expressão de determinada população.

Já os cineclubes, atuam em prol da democratização cultural, pois possibilitam maior acesso do público a arte cinematográfica (o cinema) interferindo no cotidiano dos sujeitos sociais e conseqüentemente interferindo na constituição da cadeia produtiva do audiovisual. De acordo com Bamba (2013, p. 24), citando o teórico Cohen Séat (2003, p. 168-169):

“o cinema comporta um aspecto institucional importante, que recobre a distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico. O cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdio, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideologia do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. É esse conjunto de elementos não fílmicos que é chamado de “instituição cinematográfica”. (Cohen Séat, 2003 *apud* Bamba, 2013, p.24).

Adotando o entendimento do cinema enquanto instituição cinematográfica é evidente a complexidade¹¹, ver Lima (1997), Em sua maioria, eles são

11. Tomando emprestados os conceitos e expressões de Morin (1986), Lima (1997) define que complexidade não é sinônimo de complicação, não é uma noção quantitativa, é uma noção lógica. É preciso, portanto considerar a cogitação inerente à humanidade, não como uma capacidade que se sobrepõe a outra, mas como um todo indissolúvel. Portanto, para os autores, “a ordem e a desordem não subsistem sozinhas - interação entre si. [...] uma visão mais complexa de ordem implica uma interação com a desordem, e qualquer desordem supõe um grau de organização. Esses quatro

desenvolvidos por grupos autônomos, que buscam sair da informalidade, se autorregulam, e por terem um sistema de autogestão acabam por se configurar como organizações. Cientes desse potencial mobilizador enquanto rede de comunicadores que produz e distribui informação em movimento, os cineclubes se oferecem de maneira explicitamente engajada com os movimentos contra hegemônicos.

Para Gohn (2004), os movimentos sociais são construídos, decorrentes de conjunturas políticas e socioeconômicas do país, assim como surgidos a partir de uma ideologia, que geram fluxos e refluxos conforme as conjunturas políticas de uma nação. Para Peruzzo (2013), esses movimentos sociais não ocorrem apenas em momento conjuntural extremo de luta, mas podem emergir de manifestações públicas espontâneas ou decorrer de movimentos sociais já existentes.

A dinâmica cineclubista permite alçar novas formas de mobilização social que podem ser usadas como recurso social, em defesa da cultura local, seja ela de aspecto mais restrito ou de características mais amplas, ou seja, em âmbito estadual, regional ou nacional. O cineclubismo pratica e defende a democratização do conhecimento, dos direitos e dos deveres sociais, apropriando-se do seu fundante caráter difusor. Isto porque pode-se criar um cineclubes na escola, no cinema, na rua, no presídio, na associação de moradores, em casa, nas escolas, nos prédios, nos bares, nos Centros de Referência da Assistência Social (CRAS) ou Centro de Referência Especializada em Assistência Social (CREAS), no assentamento, no hospital, no teatro, na igreja, nos pontos de cultura, nas Organizações Não Governamentais (ONG's), nas organizações privadas, nos sindicatos ou em qualquer outro local — afinal, estes são espaços para multiplicar conhecimento, discutir o que está no interior ou ao redor do público participante. O cineclubes pode, por exemplo, ser utilizado como um recurso didático para aprofundamento teórico-metodológico das práticas profissionais que são desenvolvidas em diversos ambientes, sobretudo o cinematográfico, incluindo a formação de novos cineastas para o mercado de trabalho.

No entanto, o cinema¹², ferramenta útil ao cineclube, por diversas vezes é reduzido a uma atividade de entretenimento e lazer¹³, e não tratado como manifestação artística e cultural. Essa lógica contribui para o afastamento da maioria da população desses espaços de exibição, debate e questionamento. Consequentemente esse afastamento contribui para invisibilizar e silenciar os cineclubes enquanto expressão das forças populares e espaços culturais de socialização de pessoas e de aproximação e debate de pensamentos diversos. Assim como são criminalizados os movimentos sociais.

O conceito de movimento social não nasce na comunicação, mas nas ciências sociais, e possui diferentes vertentes teóricas. Aqui se pretende uma aproximação a diferentes paradigmas que ocuparam a análise dos movimentos sociais ao longo de sua história. Autores como Alan Touraine (1977; 1989), Melucci (1989), Castells (1974; 1980; 1997); Gohn (1995; 1997); Santamarina (2008); Polanyi (2000), Peruzzo (2013), etc. foram alguns a trabalhar a noção, que também apresenta uma trajetória específica nas ciências sociais brasileiras.

Segundo Santamarina (2008 *apud* Santos; Mello, 2020, p. 255):

Podemos diferenciar quatro fases principais nas quais podem ser divididas as análises sobre os movimentos sociais: a primeira começa com o estudo maciço do movimento sindical ou movimento obreiro. A segunda etapa inicia com as revoltas de maio de 1968, em Paris, e é marcada pelas contribuições dos norte-americanos — representadas pela Teoria da Mobilização dos Recursos — e dos europeus — definidas pelo chamado paradigma dos Novos Movimentos Sociais —, ambas modificaram significativamente as análises teóricas sobre os movimentos sociais e manifestações populares. No fim da década de 1980, surge a terceira fase, caracterizada por uma espécie de homogeneização das interpretações teóricas, tanto no continente europeu quanto nos EUA, a proliferação de diversos movimentos sociais e novas metodologias de análise. A quarta e última etapa corresponde à produção formulada nos últimos anos, marcada pelo contexto da globalização e da institucionalização dos movimentos sociais.

Ao longo desse trabalho será aprofundada essa última etapa citada porque se pretende demonstrar como a globalização impacta nas relações de trabalho em

12 “O cinema engloba um vasto conjunto de fatos, e alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdio, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme”. (Bamba, 2013, p.24).

13 Concorde-se com Lopes e Toldo (2017, p. 170): “Embora reconheçamos a abordagem crítica da Escola de Frankfurt, principalmente a partir dos trabalhos de Adorno e Horkheimer, da qual o cinema é defendido como mercadoria e como um produto da indústria cultural, entendemos que a própria dialética do mundo moderno tornou possível tanto a produção cinematográfica concebida como produto de puro entretenimento e alienação de massas (cinema Hollywoodiano), como um instrumento de produção de crítica social (por exemplo, o Cinema Novo no Brasil) e de espaço para o exercício da liberdade criativa”.

escala internacional, e como o movimento cineclubista se consolida protestando contra práticas trabalhistas e lógicas excludentes que produzem bens para o mercado cinematográfico.

Também será possível pensar a questão da institucionalização como processo que envolve a transformação do movimento em organizações formais, a participação em processos políticos convencionais, e a integração das demandas do movimento nas políticas e instituições existentes, com criação das organizações inter-organizacionais como a Federação Internacional de Cineclubes, o Conselho Nacional de Cineclubes e a Federação Pernambucana de Cineclubes, por exemplo.

Santamarina (2008) destaca as diferenças entre as formas de movimentos sociais contemporâneos (potencializados pela força da ação coletiva) e os movimentos sociais clássicos. Nos movimentos sociais contemporâneos não estão claros os papéis dos participantes na estrutura; existe uma pluralidade de ideias e valores; as demandas sociais são, geralmente, de caráter cultural e simbólico; há uma relação difusa entre o individual e o grupal; caracterizam-se pela não violência e desobediência do poder civil; são entendidos como uma resposta à crise de democracia¹⁴ nas sociedades ocidentais. E os cineclubes, atuam em prol da democratização cultural, pois possibilitam maior acesso do público à arte cinematográfica (o cinema), interferindo no cotidiano dos sujeitos sociais e, consequentemente, interferindo na constituição da cadeia produtiva do audiovisual.

Outra mudança é a forma de organização entre uns e outros movimentos. Os movimentos clássicos tiveram como característica uma estrutura hierárquica e centralizada para conseguir mobilizar-se; já os movimentos sociais contemporâneos usam estruturas descentralizadas, abertas, com maior participação de todos os envolvidos. E os cineclubes não são diferentes, já que na base de sua fruição, é proposto o espaço de convivência, o fortalecimento de sensibilidades individuais e potencialização de forças coletivas diante das estruturas hegemônicas de poder midiático. Também se pode falar das diferenças com respeito ao estilo político: enquanto os movimentos clássicos buscam institucionalizar-se para alcançar poder;

14 Com base no pensamento de Norberto Bobbio, o autor identifica a democracia como fundamentada no amplo "reconhecimento dos direitos de liberdade e como natural complemento o reconhecimento dos direitos sociais ou de justiça" (Bobbio, 2001a, p. 502). De modo mais preciso Bobbio admite ser possível reconhecer a democracia um significado preponderante, qual seja, aquele que supõe a existência de uma "ampla e segura participação da maior parte dos cidadãos, em forma direta e indireta, nas decisões que interessam à toda coletividade" (Bobbio, 1983, p. 55-56).

os novos movimentos sociais, em sua maioria, optam por ficar à margem dos circuitos institucionais e pressionar mais a opinião pública. Em definitivo, não existe um modelo único de organização dos movimentos (Marugán, 2002 *apud* Santos; Melo, 2021).

Com suporte do entendimento de Peruzzo (2013), é possível classificar os movimentos sociais considerando a realidade brasileira a partir de quatro categorias:

a) Movimentos vinculados a melhorias das condições de trabalho e de remuneração (movimento de professores e de outras categorias profissionais). b) Os que defendem os direitos humanos relativos a segmentos sociais a partir de determinadas características de natureza humana (gênero, idade, raça e cor — como, por exemplo, o movimento de mulheres, dos índios, dos negros, dos homossexuais, das crianças etc. — Exemplos: Movimento de Mulheres, Meninos e Meninas de Rua etc.). c) Aqueles voltados a resolver problemas decorrentes das desigualdades que afetam grandes contingentes populacionais (movimentos de transporte, moradia, terra, saúde, lazer, meio ambiente, paz, contra a violência, defesa dos animais etc. — Exemplos: Movimento Nacional pela Moradia, Movimento Passe Livre e Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Alguns são apoiados por instituições que os incentivam ou os abrigam, tais como igreja, partido político, escola e universidades, a exemplo da Pastoral da terra e do Movimento Fé e Política. d) Movimentos político-ideológicos (lutas por participação política, protestos por antagonismos políticos, reivindicações por democracia, mudança de regime, etc.). (Peruzzo, 2013, p. 163).

O cineclubismo se estabelece como movimento social popular, pois impulsiona o diálogo em um local de socialização da população. Diante das várias categorias possíveis para classificação dos movimentos sociais contemporâneos e, considerando a realidade brasileira, é plausível categorizá-lo como movimento político-ideológico porque, segundo Peruzzo (2013, p.163) esses movimentos estão dedicados a “lutas por participação política e reivindicações por democracia”. Para demonstrar essa afirmativa serão aprofundadas mais adiante as características do movimento social cineclubista que diante da articulação no campo das relações de trabalho potencializa quatro eixos: o espaço de difusão e exibição, a produção cinematográfica, a formação de público e a mobilização na esfera pública. Além do mais, cabe ressaltar que o cineclubismo opera na articulação de demandas voltadas à democratização e, por conseguinte, exerce influência na engrenagem de políticas públicas.

A classificação de um movimento como político-ideológico pode depender de diferentes perspectivas e interpretações, mas segundo a autora Peruzzo (2013,

p.163), “elas ajudam a gerar uma dinâmica de conscientização política e de mobilização social com força suficiente para mexer com as estruturas políticas e interferir nas políticas públicas para que possam ser condizentes aos interesses das maiorias.”

Em síntese o movimento cineclubista é capaz de ser identificado enquanto um movimento social em virtude de suas distintas características e metas, as quais convergem com os atributos primordiais inerentes aos movimentos sociais.

Emerge, portanto, um conjunto de razões que fundamenta a classificação do movimento cineclubista como uma manifestação integrante do espectro dos movimentos sociais: os cineclubes geralmente têm objetivos de mudança social que vão além da simples exibição de filmes. Eles buscam criar conscientização, promover discussões críticas e influenciar a forma como as pessoas veem o mundo ao seu redor. Isso reflete o objetivo principal de muitos movimentos sociais, que é provocar mudanças em áreas específicas da sociedade.

Os cineclubes reúnem pessoas interessadas em questões sociais, políticas e culturais. Eles fornecem um espaço para a mobilização e participação ativa de indivíduos que compartilham preocupações semelhantes. Isso é uma característica essencial dos movimentos sociais, que dependem da colaboração de seus membros para alcançar seus objetivos.

Os cineclubes frequentemente selecionam filmes que abordam questões sociais, políticas e culturais. A exibição desses filmes é acompanhada por discussões e reflexões que visam aumentar a conscientização e a compreensão sobre esses assuntos. Os cineclubes criam comunidades em torno de interesses comuns, como filmes e questões sociais. Ou seja, essas comunidades podem se tornar locais de apoio, troca de ideias e colaboração, semelhante ao que ocorre em movimentos sociais que reúnem pessoas com objetivos semelhantes. Assim como os movimentos sociais buscam mudanças em áreas específicas da sociedade, os cineclubes também trabalham para influenciar a percepção cultural e social das pessoas.

E inclusive, os cineclubes podem desafiar estereótipos, promover a aceitação de minorias e incentivar a reflexão crítica sobre problemas sociais. Muitos cineclubes também podem se envolver em atividades políticas, como exibição de filmes que abordam questões políticas atuais, promovendo debates sobre políticas

públicas e apoiando campanhas de mudança social. Assim como os movimentos sociais dão voz a grupos marginalizados e minorias, os cineclubes frequentemente exibem filmes que destacam essas vozes e perspectivas, contribuindo para uma representação mais ampla na mídia.

Ao longo da história, alguns cineclubes tiveram um impacto significativo na cultura e na sociedade, influenciando opiniões públicas e, em alguns casos, até desencadeando mudanças em políticas e atitudes. Portanto, o movimento cineclubista compartilha várias características fundamentais com os movimentos sociais, trabalhando para criar mudanças, conscientização e diálogo sobre questões sociais e culturais.

3.3 NOVOS DEBATES, NOVOS ATORES, NOVOS MODOS DE ARTICULAÇÃO

Movimentos sociais institucionalizados têm maior probabilidade de chamar a atenção para suas questões e prioridades, o que pode resultar em suas demandas sendo incluídas na agenda política. O processo de institucionalização de um movimento social pode ter implicações significativas na formulação e implementação de políticas públicas. Quando um movimento social se torna mais estruturado e participa ativamente do sistema político, suas demandas e agendas podem influenciar diretamente as políticas adotadas pelo governo. Portanto, percebe-se que as entidades representantes do movimento cineclubista têm papel decisivo no desenvolvimento das políticas públicas por serem porta-vozes de indivíduos mediante práticas de emancipação cultural.

Como marco de criação em que se constituem o surgimento das entidades representantes e organizadoras desse movimento social no mundo, no Brasil e em Pernambuco destacam-se: a Federação Internacional de Cineclubes (FICC), o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) e a Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC). Dada sua importância, será citado o histórico de surgimento dessas organizações. As explanações explicitam preceitos básicos sobre como se articularam historicamente as relações de representatividade, no que envolve o movimento social cineclubista em suas iniciativas de auto-organização recentes.

3.3.1 Federação Internacional de Cineclubes (FICC)

Passada a segunda guerra mundial, a Europa estava bem modificada, houve grande movimentação cultural e renovação dos cinemas nacionais com apoio da influência soviética. Macedo (2008) comenta que “Georges Sadoul apresentou um relato sobre a França: 20 cineclubes fundados em 1945, 80 em 1946, 130 em 1947, com cerca de 100.000 associados. A Federação Francesa fora reorganizada já em 1945”.

Na Itália, em 1947, na Mostra de Veneza, foi criada a Federação Italiana de Círculos de Cinema. Esse público organizado germinou o movimento de renovação do cinema italiano: o Neo-Realismo. No mesmo ano, em um encontro realizado entre 15 e 19 de setembro, durante o Festival de Cannes, foi constituída a Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Participaram representantes da Argentina, Bélgica, Egito, Inglaterra, Holanda, Irlanda, Itália, Polônia, Portugal, Suíça, Tchecoslováquia e França. Vários países, incapazes de comparecer, manifestaram sua adesão: Áustria, Brasil, Bulgária, Dinamarca, Hungria, Palestina, Suécia, Uruguai e Iugoslávia.

Um marco importante para a FICC se constitui em 18 de setembro de 1987, a partir do congresso realizado em Tabor, na República Tcheca, a federação aprovou por unanimidade uma Carta de Direitos do Público, chamada de Carta de Tabor¹⁵. A carta aponta justamente para a definição concreta dos direitos dos cineclubes — enquanto representantes do público — e abre uma perspectiva programática para o cineclubismo. O documento indica um caminho para a proposição de uma legislação digna deste nome para o cineclubismo, uma oportunidade para a consolidação de direitos — os direitos do público do audiovisual — junto aos diferentes níveis de governo, e um avanço importante e fundamental para a maioria da população desprovida, nos sentidos mais básicos, de todos os seus direitos enquanto público.

A Federação Internacional de Cineclubes (FICC) estabeleceu alguns princípios gerais e fundamentais: o caráter não comercial dos cineclubes, o compromisso com o cinema independente e de experimentação, a disposição de criar uma rede internacional de circulação de filmes. Gusmão (2010, p.11) afirma a federação como “uma organização internacional representativa dos cineclubes, membro do Comitê Consultivo da Organização das Nações Unidas para a

15 Anexo A.

Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)”. Hoje se considera a federação como uma instituição representante de um movimento cineclubista organizado, tendo em vista as instituições que corroboram com essa organização. A partir de 2021 a Federação Internacional de Cineclubes¹⁶ mais de 40 países estão representados nesta organização internacional. O Brasil, é representado pelo Conselho Nacional De Cineclubes Brasileiros (CNC)¹⁷ filiado a FICC.

3.3.2 Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC)

O Conselho Nacional de Cineclubes enquanto forma de articulação inter-organizacional, busca relacionar entre si as organizações e movimentos de associativismo local do Brasil para o empoderamento da sociedade civil. “É através dessa forma de mediação que se dá a interlocução e as parcerias mais institucionalizadas entre a sociedade civil e o Estado” (Scherer-Warren, 2006, p.111).

Em 1959, no Brasil, passam a serem organizadas as primeiras Jornadas Nacionais de Cineclubes, congressos anuais e bianuais que constituem uma das mais importantes conquistas democráticas do movimento cineclubista brasileiro.

Além da expansão pelas capitais, e mesmo por cidades menores, os cineclubes passam a se reunir. Surgem as primeiras iniciativas de organização, depois são criadas diversas federações estaduais — que irão culminar, em 1961, na criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) — entidade responsável pelo mapeamento, regulação e direcionamento das atividades cineclubistas no país.

Segundo Lima (2016), a instituição desde o princípio prima pela defesa dos cineclubes do território nacional brasileiro, pois estes estimulam o público a discutir o filme, além de também discutir e refletir suas realidades através da projeção audiovisual.

Segundo Tornaghi (1977 *apud* Rocha, 2011, p.84),

Uma das principais facetas do movimento foi reunir diversas organizações, como associações de bairros, igrejas, escolas, sindicatos, universidades,

16 A história da FICC demonstra o papel revolucionário cineclubista e demonstra o potencial de organização da classe trabalhadora. Site da FICC: ABC.- What is the IFFS and application for membership | info-FICC (wordpress.com). Acesso em: 17 ago. 2022.

17 Disponível em : <https://blogs.utopia.org.br/cnc/historico/> . Acesso em: 07 out. 2023.

etc. No entanto, após o golpe militar de 1964, suas atividades foram paulatinamente sendo tolhidas pelo Estado, até que, em 1968, a prática dos encontros nacionais foi interrompida, voltando somente em 1974.

Durante os anos 1970, final da ditadura ou anistia, existiram no Brasil muitos cineclubes. Era uma movimentação bastante forte e existente em cidades de vários estados: Caruaru, Campina Grande, Olinda, Recife, Salvador, São Paulo. Esse foi um dos motivos para a consolidação e a organização do movimento. Segundo Rocha (2011, p. 86):

[...] então, na X Jornada Nacional de Cineclubes, em 1976, foi ratificada a criação da Dinafilme, distribuidora do movimento. Nesse mesmo contexto, em São Paulo, havia a Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), que na época era um polo importante do movimento cineclubista [...] Os objetivos da distribuidora seriam, principalmente, “garantir o acesso dos cineclubes aos filmes em escala nacional, e livre de injunções de caráter comercial e da censura.” Além, claro, de se caracterizar como um canal “alternativo de distribuição de filmes.”(Filme Cultura, 1983 apud Rocha, 2011, p. 86).

Segundo Rocha (2011, p. 83-94) “por duas vezes a Dinafilme foi invadida pela Polícia Federal, em 1977 e 1979, que apreendeu mais de 90% dos filmes”. No final da década de 1980, com o país retornando ao Regime Democrático, a crise econômica do país se alastrou acarretando a falta de recursos e investidores para as atividades cinematográficas. As lideranças do Movimento Cineclubista eleita em 1987 e 1989 não conseguiram motivar as atividades dos cineclubes e suas entidades entraram num longo período de hibernação. Os cineclubes começaram a se dissipar, e, conseqüentemente, a produção nacional diminuiu bastante.

Após um período de recessão, foi criada em 1993 a Lei do Audiovisual, e revisada em 1996, que aumentou o volume da produção independente e de projetos de exibição audiovisual, distribuição e infraestrutura técnica (Silva, 2007) contribuindo para rearticulação do setor.

Ao longo da sua existência, o CNC foi ampliando seu campo de ação e se expandiu para outras esferas da vida pública. Nunca abandonou sua origem como movimento social e grupo de pressão que nasceu e prosperou em espaços comunitários. Mas tomou novos rumos ao se alinhar a gestores especializados em causas culturais e próprias do audiovisual, além de cineastas para questionar as diversas etapas jurídicas e de execução dos projetos de governo. Nesse momento, o embate ganha novos contornos e deixa de ser exclusividade das redes cineclubistas

para ganhar as reuniões, grupos de trabalho, assembleias e conselhos, além das manchetes dos jornais da grande mídia.

O significado dessas manifestações no âmbito da sociedade civil no Brasil tem sido relevante, pois elas ajudam gerar uma dinâmica de conscientização política e de mobilização social com força suficiente para mexer com as estruturas políticas e interferir nas políticas públicas para que possam ser condizentes aos interesses das maiorias. (PERUZZO, 2013, p.165).

A partir dessa citação, é possível situar a construção de políticas diretamente vinculadas a partir da organização cineclubista. No Brasil, por meio das conquistas obtidas pelo movimento e por meio da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), é firmada afinal a Instrução Normativa nº 63, de 2 de outubro de 2007¹⁸ (ver anexo D), que define os cineclubes, estabelece normas para seu registro e dá outras providências para eles. De acordo com o documento “os cineclubes são espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual”.

Nesse período ocorreu uma modificação nos processos de organização de trabalho no setor cultural e o “cineclubista” passa a se profissionalizar e ser reconhecido como categoria no Brasil. Outros processos ratificam esse processo de profissionalização, como a criação da Lei nº 12.343 de 2010, que estabelece o Plano Nacional de Cultura.

O PNC estabeleceu uma meta específica voltada para implementação de cineclubes nas cidades do país, naturalmente, esse mecanismo impulsionou a articulação da classe cineclubista a nível nacional. Um importante evento articulador da categoria foi a 28ª Jornada Nacional de cineclubes, 3ª Conferência Mundial de Cineclubismo e Assembleia Geral da FICC ocorrida em Moreno – Pernambuco em 2010¹⁹.

18 Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-63-de-2-de-outubro-de-2007>. Acesso em: 15 jan. 2022.

19 Para maiores informações sobre a Minuta Geral da Assembleia, acesse: <https://infoficc.files.wordpress.com/2013/04/5-minutes-general-assembly-moreno-recife-brazil-december-10th-2010.pdf>. Acesso em: 24 outubro 2023.

Figura 1 - Cartaz da 28ª Jornada Nacional de cineclubes, 3ª Conferência Mundial de Cineclubismo e Assembleia Geral da FICC ocorrida em Moreno – Pernambuco em 2010



Fonte: Site do Conselho nacional de cineclubes brasileiros, 2010.

Recentemente, o CNC divulgou em suas redes sociais as movimentações cineclubistas durante a Pré-jornada Nacional de Cineclubes²⁰, ocorrida entre os dias 21 e 24 de abril de 2022, em Cachoeira, no estado da Bahia, junto com a programação do Festival Internacional de Cinema de Cachoeira. Na ocasião, foram discutidos temas importantes para a categoria cineclubista, a saber: debate sobre os 60 anos de fundação do CNC; trocas de experiências entre os cineclubistas no contexto virtual e da pandemia da covid-19; debate sobre documentos a serem encaminhados aos Candidatos à Presidência da República e aos governos estaduais; debate sobre o temário da 31ª Jornada Nacional de Cineclubes prevista para ocorrer ainda em 2023, na cidade de Juiz de Fora/MG.

Figura 2 - Registro da Pré-jornada de 2022, atividade híbrida, realizada na Bahia



Fonte: Facebook® oficial do Conselho Nacional de Cineclubes.

²⁰ Para maiores informações sobre a programação da Pré-jornada Nacional de Cineclubes, acesse: <https://oquefazernabahia.com/2022/04/18/19349/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

Figura 3 - Registro da Pré-jornada de 2022, atividade híbrida, realizada na Bahia. À esquerda, Tetê Avelar – Atual Presidenta do CNC –, à direita Eduardo Paes Aguiar – integrante da diretoria do CNC. Na tela, o icônico cineclubista Antônio Claudino de Jesus²¹



Fonte: Facebook® oficial do Conselho Nacional de Cineclubes, 2023.

3.3.3 Federação Pernambucana De Cineclubes - FEPEC (2008)

O site da FEPEC²² registra que em 2008 ocorre a criação da Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC). A instituição atua como uma rede de articulação e mobilização cineclubista que integra cineclubes em todo o território pernambucano.

Demonstra-se que ao longo de sua articulação as principais atividades desenvolvidas pela instituição envolveram as Oficinas de Formação de Cineclubes realizadas, sobretudo nas escolas públicas e no interior do estado; a participação no Conselho Consultivo do Audiovisual; a distribuição e o lançamento de Circuitos Cineclubistas de Exibição; a entrega da Premiação Cineclubista de Melhor Filme para Reflexão junto aos festivais estaduais; a realização dos Encontros do Núcleo de Formação; participação em encontros pelo Direito à Comunicação, rodas de diálogo e tantas outras atividades que envolvem o cineclubismo pernambucano.

21 A militância de Antônio Claudino de Jesus junto ao movimento cineclubista brasileiro e mundial o levou à presidência do Conselho Nacional de Cineclubes (1981 a 1995 / 2004 a 2010) e à presidência da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), cargo exercido por quase dez anos, de 2010 a 2019.

22 Site da FEPEC. Disponível em: <https://fepec.wordpress.com/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

Figura 4 - Criação da FEPEC , leitura e divulgação da Carta de Triunfo dos cineclubes. Atividade em Triunfo-PE, Agosto de 2008. Na foto alguns cineclubistas (da esq. à direita): Amanda Ramos, Ana Claudia Vasconcelos, Gê Carvalho, Cintia Falcão, João Baptista Pimentel Neto, Alexandre Figueiro, etc



Fonte: Acervo FEPEC, 2008.

Tendo como base o contato com a trajetória cineclubista no âmbito internacional, nacional e local fica em evidência a urgência em organizar e pautar a classe trabalhadora cineclubista e cinematográfica. Suas disputas e controvérsias internas demonstram como os cineclubistas, de um modo ou de outro, acabam por formar uma rede para participação no trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro.

4 SITUANDO O CINECLUBISTA COMO PROFISSIONAL E TRABALHADOR

No Brasil poucas análises foram elaboradas sobre as relações de trabalho do movimento cineclubista. Esse tema pode ser estudado a partir de distintos pontos de vistas, mais aqui o objeto será observado sob enfoque da comunicação.

Para observar as relações de trabalho de um movimento social deve-se considerar diferentes aspectos das interações entre os membros, líderes e outros participantes envolvidos na causa. Para tal, com base no *Manual Teórico e Prático da FEPEC - Criação e Manutenção de Cineclube* (2014) será listado adiante os diferentes grupos e indivíduos envolvidos no processo de trabalho, outros elementos foram apreendidos a partir da observação-participante empregada ao longo da pesquisa aqui apresentada.

- a) Integrantes do cineclube e coordenadores:** São aqueles que conduzem o cineclube, por diversas vezes são cargos ocupados pelos fundadores, responsáveis pelo planejamento dos encontros, definindo a lógica para escolha de temáticas e coordenando as exhibições de um modo geral.

Figura 5- Representantes de Cineclubes do Brasil – 29 Jornada Nacional de Cineclubes . Atividade em Itaparica- BA, 01-05 de outubro de 2015



Fonte: Foto retirada da rede social do cineclubista Darlan Guedes, 2015.

- b) Curadores de filmes e/ou comissão de programação:** Responsáveis pela programação dos filmes, e ou critérios para seleção dos filmes a serem exibidos. Eles escolhem filmes que estejam alinhados com os objetivos do cineclube e que abordem questões relevantes para o público participante.
- c) Equipe de divulgação e comunicação:** Encarregados de promover os eventos do cineclube, utilizando jornais, redes sociais, sites, panfletos e outras estratégias para alcançar o público-alvo.
- d) Produção:** Organiza aspectos práticos dos eventos, como a escolha do local, a disponibilidade de assentos e a logística geral (alimentação, transporte e hospedagem da equipe e atores envolvidos) para garantir que tudo funcione sem problemas.
- e) Mediadores e/ou facilitadores de debates e discussões:** Após a exibição de um filme, os facilitadores mediam discussões e debates entre os participantes, estimulando a reflexão crítica e a troca de ideias.
- f) Coordenadores técnicos de projeção e som:** Montadores de equipamento que garantem que a exibição dos filmes seja feita com qualidade, cuidando dos equipamentos de projeção e som.
- g) Voluntários:** Muitos cineclubes contam com uma equipe de voluntários que auxiliam em várias tarefas, como preparação do espaço, recepção dos participantes, distribuição de materiais, entre outras. Muitas vezes todos os participantes do cineclube atuam como trabalhadores voluntários favorecendo a lógica de precarização e visibilização da prática cineclubista como prática não profissional, não trabalhista e conseqüentemente amadora.
- h) Pesquisadores e moderadores:** Alguns cineclubes incluem pesquisadores que podem fornecer contextos históricos, culturais e temáticos relacionados aos filmes exibidos. Eles podem também moderar discussões e agregar conhecimento ao evento.
- i) Designers:** Criam os materiais visuais para a promoção dos eventos, como pôsteres, banners e outras peças gráficas.
- j) Tradutores e legendadores:** Em cineclubes que exibem filmes em diferentes idiomas, os tradutores e legendadores desempenham um papel crucial na acessibilidade dos filmes.

k) Parceiros, colaboradores, convidados: Em alguns casos, trabalhadores externos, como cineastas, acadêmicos ou especialistas em determinados temas, podem ser convidados para participar de discussões e enriquecer o evento.

Figura 6 - Debate – 29 Jornada Nacional de Cineclubes . Atividade em Itaparica- BA, 01-05 de outubro de 2015



Fonte: Foto retirada da rede social do cineclubista Darlan Guedes, 2015.

O trabalho no cineclubismo é frequentemente impulsionado por um senso de propósito e um desejo de compartilhar experiências cinematográficas e promover discussões relevantes. Por este motivo, é importante notar que muitos cineclubes são mantidos por voluntários dedicados ao cinema e às questões sociais. Em paralelo outros perfis podem ter uma equipe mais estruturada e remunerada, especialmente se forem parte de instituições culturais ou educacionais.

No nível de captação de recursos materiais de sustentação organizacional, registram-se os apoios financeiros de variadas origens, incluindo a captação de recursos em editais. Mas há também contribuições individuais advindas do campo da solidariedade cidadã, inclusive na criação de banco de renda para a instituição através da prestação de serviços de integrantes das associações.

4.1 AS ATIVIDADES DE TRABALHO DO CINECLUBISMO

As atividades de trabalho no movimento social cineclubista podem variar dependendo da estrutura e dos objetivos específicos de cada cineclube. No entanto, geralmente essas relações são caracterizadas por uma abordagem colaborativa, voluntária e baseada no interesse em promover o cinema, a conscientização e a discussão sobre questões sociais. Elencamos abaixo alguns elementos que servem para dimensionar uma prática cineclubista. Tais elementos foram apreendidos a partir da observação-participante empregada ao longo da pesquisa aqui apresentada e referenciados :

- a) Grupos que trabalham com o público e com o cinema:** O cineclubismo é uma forma de organização do público. Não é um segmento que engloba única e exclusivamente pessoas ligadas ao setor cinematográfico ou do campo audiovisual. Ele extrapola esse universo. O público diversas vezes nem tem tanta aproximação com a cadeia produtiva do audiovisual, são pessoas de qualquer lugar, transeuntes, ou envolvidos em formas diversas de engajamento. Muitas instituições e organizações utilizam essa ferramenta didática para expor à maioria da população os seus objetivos e lutas cotidianas. A prática cineclubista permite aos sujeitos que seus discursos sejam compartilhados e evidenciados. Muitos cineclubes são conduzidos por voluntários que têm um interesse genuíno em cinema e em promover a conscientização. Os membros participam movidos por interesse, paixão, e o trabalho realizado muitas vezes são baseados no comprometimento pessoal.

Em entrevistas com Leo Sette (Cribari, 2012, p.274) a respeito dos processos de trabalho voluntário desenvolvidos nos cineclubes o cineasta dimensiona:

Muitas pessoas gostam de cinema e se relacionam fortemente com o cinema, mas não querem ou não encontraram um caminho para levarem aquilo como trabalho. A gente tem que admitir que não é um trabalho dos mais evidentes pra você dizer: “Ah, eu vou trabalhar, vou ter esse salário assim, vou ganhar a vida assim”. Você tem que estar muito a fim de fazer pra você se lançar nessa, de certa forma, aventura. Outras não, outras simplesmente não querem trabalhar com cinema. São cinéfilas e apaixonadas por cinema, tem uma coleção de filmes em casa, mas não querem trabalhar com cinema, querem ser professores, banqueiros, bancários, cientistas. Mas se veem ali dentro de uma atividade cineclubista. Isso é legal, eu acho isso muito legal, que não seja só a gente que queira trabalhar, que queira fazer cinema.

Em entrevistas com Marcelo Gomes (Cribari, 2012, p.160) a respeito dos processos de trabalho voluntário desenvolvidos no Cineclube “Jurando vingar”, o cineasta comenta:

Eu falei “gente, já que não passam filmes no Recife, ou eu monto um cineclube com os amigos que querem ver esse filmes e a gente tem oportunidade de assisti-los, ou não dá, eu nunca vou assistir a esses filmes”. E então a gente, imbuído com esse desejo de nos aprimorar - primeiro na consciência crítica do cinema e depois no fazer cinema — que a gente decidiu fazer o cineclube. Lógico que eu queria estudar cinema, então paralelo a isso eu tentei uma bolsa pra estudar cinema na Inglaterra e ganhei do Consulado Britânico uma bolsa pra fazer cinema. E aí tive que deixar o Recife, e aí os outros amigos meus continuaram o cineclube por mais um tempo, mas depois a energia foi dispersando e o cineclube teve que acabar. Porque é muito difícil. Era realmente um trabalho de guerrilha. Por quê? Porque a gente não ganhava dinheiro. O que a gente ganhava de ingresso, das cotas, era pra pagar os transportes, a gente não ganhava nada. Era um sacerdócio o cineclube. Era um lugar que a gente conversava, discutia, conversava depois dos filmes, antes dos filmes. Era nossa atividade cultural, era o nosso cineclube.

Ambos os depoimentos situam distintas perspectivas de perfis de profissionais que desempenham o trabalho cineclubista, podendo estar vinculado diretamente ao interesse em desenvolver uma carreira no cinema ou tem o interesse em utilizar essa ferramenta para servir as comunidades, etc.

b) Colaboração e tomada de decisões coletivas: As decisões dentro dos cineclubes costumam ser tomadas de maneira coletiva, com base em discussões e deliberações entre os membros. Isso reflete uma abordagem mais horizontal, onde todos têm voz nas direções do cineclube.

Deve-se considerar a questão da autonomia política como uma deliberação interna, afinal de contas trata-se de uma condição na qual os participantes podem escolher as leis que regem sua conduta, ou seja, sua auto-organização.

Em entrevistas com o cineasta e roteirista Marcelo Pedroso (Cribari, 2012, p.160) a respeito do Cineclube Barravento fica evidente como os cineclubes possibilitam a troca com processos de desenvolvimento e aprendizado mútuo e permitem a tomada de decisão coletiva:

A curadoria era a coisa mais interessante, e era esse grupo de dez pessoas que estavam perto e faziam. Toda sessão a gente tinha um debate no final e aí perguntava: “Alguém tem títulos a sugerir?”, e aí se alguém sugerisse, tinha que não só sugerir, como viabilizar a cópia. Não adianta: “Quero passar tal filme, que eu acho que é legal pro debate”, mas e esse filme não

existir. “Queria passar esse e eu sei que fulano tem uma cópia, vamos lá”, era sempre assim. [... A curadoria era muito isso, a galera pensando nos filmes, assim na hora.

c) Diversidade de habilidades e papéis: Os cineclubes reúnem pessoas com diversas habilidades, desde organização de eventos até seleção de filmes, promoção e facilitação de discussões. Essa diversidade de habilidades permite que cada membro contribua de acordo com suas aptidões.

Com base nas experiências do “Cineclube Leila Diniz” em entrevista com Geraldo Pinho (Cribari, 2012, p.154):

Pra mim foi bastante importante. Importante porque o cineclube “Leila Diniz” era uma diversidade incrível. As pessoas eram bastante diferentes, as pessoas militavam em coisas totalmente diferentes. Mas, dentro do cineclube isso fluía de uma maneira que nós tínhamos muito tempo em formação. Praticamente nós não tínhamos sábado, domingo... (Veja se eu não estou me alongando muito nessa história...) Então, essa diversidade de pessoas eram pessoas que vinham do movimento estudantil, eram pessoas que vinham do movimento sindical, da oposição comerciária, dos professores, enfim... dos bancários, todas as pessoas, toda essa coisa que o país estava botando pra fora se encontrou no “Leila Diniz”. E se procurou fazer um cineclube registrando o cineclube, enfim, que ele funcionasse legalmente no país. Que eram cautelas que nós tínhamos por conta do próprio momento.

Figura 7 - Sessão Cineclube CineRua #8: Teatro do Parque. Atividade em frente ao Teatro do Parque, 25 de abril de 2017



Fonte: Facebook oficial do Conselho Nacional de Cineclubes, 2023.

d) Participação ativa nas atividades e na organização da exibição: Os membros do cineclube estão frequentemente envolvidos na organização e realização de eventos, como exhibições de filmes, debates pós-filme e workshops. Isso cria uma atmosfera de participação ativa e colaboração.

Com base nas experiências do “Cineclube Jurando Vingar” em entrevista com Kleber Mendonça Filho (Cribari, 2012, p.242) o cineasta, curador e crítico de cinema, comenta:

Então você tinha a liberdade de simplesmente ir lá e pegar um filme. Parte do meu trabalho no “Jurando vingar” era ir lá com o carro da minha mãe e ajudar a trazer uma cópia de um filme. Isso infelizmente acabou no início dessa década agora, ano 2000. Com a coisa da internet e tecnologia, as distribuidoras fecharam as sedes regionais.

e) Localidade e público específico: Cineclubes muitas vezes estão enraizados em comunidades locais e buscam envolver os moradores por meio da exibição de filmes e discussões que são relevantes para as questões locais e globais. Os cineclubes têm uma abrangência territorial definida, um público alvo específico. Ainda que em sua maioria estejam sempre de portas abertas a novos espectadores, observa-se que existe uma assiduidade recorrente entre os participantes. Isso acarreta numa personalização do cineclube, a depender de onde ele se aloque, ou quem sejam os participantes. Esses sujeitos determinam o perfil do cineclube e, conseqüentemente, os filmes que são exibidos.

Em entrevistas com Geraldo Pinho (Cribari, 2012, p.160) a respeito do Cineclube Leila Diniz, o trabalho cineclubista em comunidade ganha evidência:

Tanto é que se usava uma expressão, que hoje eu não usaria essa expressão, acho que na época essa expressão era usada e vocês podem ler aqui nos boletins do “Leila Diniz”, da Federação, que a gente tinha que romper com o chamado cineclube de elite, uma expressão que eu não usaria hoje. Essa expressão significava o seguinte: que era um cineclube tradicional, era um cineclube onde as pessoas iam se deleitar com classe, com filmes cult, estudar a história do cinema. Eram pessoas geralmente classe C ou classe média, essa coisa toda, e que nós tínhamos que romper com isso e fazer cineclubes nos bairros. E foi o que nós fizemos e com isso, surgiram cineclubes como o “Teimosinho” no bairro de Brasília Teimosa, o “Cine Teimosinho”. No Jardim Primavera e Nova Descoberta também tinha o cineclube “Primavera”. Na Barreira do Rosário lá em Olinda, nós tínhamos o cineclube também, que era o “Cineclube do Rosário”. Nós tínhamos em Peixinhos, no Centro Cultural de Peixinhos ou na Associação dos Moradores, porque o nosso contato, a forma de organização que existiu naqueles bairros e a maneira como nós entramos naqueles bairros foi

através da única forma de organização que eles tinham na época, que era a associação de moradores, que era um centro cultural. Foi por aí... que serviu de sede, que serviu de abre alas pra gente entrar nas comunidades, porque não era fácil entrar em comunidade naquela época. Era difícilimo. Entrar você podia entrar e sair, mas você fazer um trabalho era difícilimo porque existiam questões políticas, existia uma história ainda meio, que não era bem explicada. Era uma abertura só. Então era muito difícil, nós entramos nesses bairros através da associação de moradores, através dos centros culturais, através de contatos com pessoas ou entidades que faziam serviço dentro dessas comunidades. Então, nós tínhamos esses cineclubes que eu citei e que junto com os da universidade nós tínhamos aqui uns oito a dez cineclubes. E a ideia dos cineclubes de bairro, que era uma coisa que a gente discutia muito lá dentro do “Leila Diniz”, veja só a nossa intenção - isso era bastante claro - não era transformar o bairro num cineclubes. A nossa intenção era que houvesse um cineclubes no bairro. E que esse cineclubes propiciasse ao bairro exibições de cinema, certo? Mas, a formação, o estudo, era do grupo que fazia o cineclubes. Por exemplo, nós não tínhamos como fazer debates depois da sessão. Era difícil no “Leila Diniz” fazer debate depois das sessões, então nós tínhamos um grupo de pessoas dentro da comunidade que representava o cineclubes, que fazia o cineclubes. Por exemplo, no “Teimosinho”, essas pessoas tinham a formação, tinha um curso. Tudo que nós passamos era passado pra eles. Estudava cinema e estudava outros filmes que não era nem os filmes exibidos. E nós tínhamos pra comunidade exibição de filmes brasileiros, filmes de qualidade, não abrimos mão disso. Mas a intenção nossa não era transformar o bairro no cineclubes, era ter um cineclubes no bairro. E nesse cineclubes, ter um braço, que era o braço exibidor. Todos tinham braço exibidor, mas as pessoas que faziam parte do cineclubes tinham outra formação. E esse braço exibidor, essas exibições de filme, faziam com que muitas pessoas, principalmente os jovens, passassem a se interessar por aquilo ali, mesmo sem saber o que era, e chegava até o cineclubes e iam se incorporar àquele grupo que recebia essa formação. Então, o nosso trabalho no bairro era esse trabalho, quer dizer, o trabalho que servia eram as exibições, o nosso braço exibidor. Nós tínhamos um braço de exibição, as exibições eram feitas pelo pessoal do cineclubes, eles tiveram o curso, eles sabiam projetar, organizar uma sala, fazer a propaganda, enfim, discutir com a gente os filmes, esse tipo de coisa. Fora isso, eles tinham toda uma formação dentro do “Leila Diniz”. Todas as pessoas do “Vagalume”, de todos os cineclubes, convergiam pra dentro do “Leila Diniz”, que tinha mais informação, para assistir a outros tipos de filme.

f) Compartilhamento de Conhecimento e Debates livres: No cineclubismo, os membros frequentemente compartilham conhecimento sobre filmes, diretores e questões sociais relevantes. Além disso, eles também podem compartilhar recursos, como equipamentos audiovisuais e materiais de promoção. O debate é inerente à prática cineclubista. Não importa se acontece por meio de mediação, se é desordenado e sem roteiro. Pode ser antes da exibição, depois dela, ou com um mediador inicialmente estabelecido. Em alguns casos, estes debates não são planejados, acontecem de modo informal no local onde a sessão é estabelecida. Em outros casos, aparece estruturado e com convidados de respaldo para

acrescentar informações aos temas discutidos. O uso do audiovisual possibilita o diálogo, permite que temas complexos possam vir à tona por meio de debate. As relações de trabalho no cineclubismo também promovem a troca de experiências e aprendizado entre os membros. Eles podem aprender sobre novos filmes, técnicas de curadoria, habilidades de facilitação de discussões e muito mais.

Em entrevistas com o professor Alexandre Figueroa (Cribari, 2012, p.160) a respeito do Cineclube Revezes fica evidente como o trabalho cineclubista possibilita a troca com processos de formação profissional:

Teve um semestre que eu estava dando uma disciplina que chamava linguagens audiovisuais, então o que foi que eu fiz, eu organizei, o que eu chamei de atelier de produção audiovisual. A cada 15 dias durante o semestre, levei um produtor, um roteirista, um diretor de arte, um diretor de som, diretor de fotografia e eles levavam o trabalho que eles tinham realizado e eles falavam sobre a atividade.

Com base nas experiências do “Cineclube Jurando Vingas” em entrevista com Kleber Mendonça Filho (Cribari, 2012, p. 242) o cineasta, curador e crítico de cinema, interpreta:

Quando você adora o cinema, é muito natural que você tenha estado ou participe de várias partes que são relacionadas ao cinema, a exibição por exemplo, existe um que também tá dentro do tema de vocês. Existe uma tendência natural, quase biológica, se você analisar do final dos anos de 1940 até 2011 de críticos de cinema pernambucanos que fatalmente passaram a trabalhar também com a programação de uma sessão de um cineclube ou de um cinema, Alex, que hoje tem, sei lá, uns 84 anos, ele assinava no final, desde os anos de 1940 como Ralph no Jornal do Commercio, crítico na época e foi programador de um cinema, eu acho que no quartel do Derby tinha um cinema nos anos de 1940 e 1950. Depois ele passou a programar uma sessão de arte no Coliseu com Fernando Spencer, que também era crítico, com Ivan Soares, que também era crítico, e Celso Marconi, que também era crítico, depois veio Ernesto Barros que me substituiu no Jornal do Commercio, programou o Apolo e Luis Joaquim, que também é crítico da Folha de Pernambuco programa o Cinema Fundação comigo, então tem uma coisa que direciona as pessoas não só pra escrever sobre cinema mas também pra programar salas e cineclubes e aí eu acho que também quem realiza também já teve um período em que fez alguma coisa nesse sentido na faculdade ou fora da faculdade, então tem casos de cineastas super reconhecidos que dirigem cinematecas, então eu acho que é muito natural isso dentro do cinema, porque o cinema se manifesta de maneira forte em vários níveis e pra mim é absolutamente natural, o prazer de exhibir um filme é muito parecido com o prazer de você fazer o filme, exhibir seu próprio filme e fazer seu próprio filme, só que de uma maneira maluca, do outro lado, então é muito natural isso.

g) Desafios e contentamentos pessoais: Os membros podem enfrentar desafios, como a coordenação de agendas e a organização de eventos, mas muitas vezes encontram satisfação pessoal no impacto que seu trabalho tem na comunidade e na promoção do cinema e do diálogo social.

Em entrevistas com Osmar Barbalho (Cribari, 2012, p.160) articulador do Cineclube Leila Diniz, a intervenção cineclubista se depara com demandas singulares de um período de censura:

Mas a coisa curiosa era essa relação com a censura, porque só depois eu descobri o mecanismo. A exibição era às 8 horas da sexta-feira, quando chegava a terça-feira a gente já colava os cartazes nos locais básicos, DCE, Católica, Livro 7, Síntese, que era uma livraria grande que existia na época, e outros lugares assim mais cult desse público que gostava de cinema, e quando dava 17h30, porque o expediente da Polícia Federal era até às 18h, eu chegava lá com a carta pra ele carimbar, e estava tudo dentro da lei. Só que os caras da Polícia Federal ficavam atônitos porque a programação já estava nos jornais, a cidade estava cheia de cartaz, porque eles monitoravam mesmo, era outro momento, a agente não tem ideia, a gente era vigiado mesmo, e inclusive eles mandaram, veja que coisa curiosa, um dia, lá na Casa da Cultura, um cara participar dos debates, e esse cara estava toda sexta-feira assistindo aos filmes, toda sexta-feira... Certo dia eu chego lá na Polícia Federal e o cara estava lá na Polícia Federal. O cara ficou branco, amarelo, e disse: “Eu estou visitando alguém aqui” eu fiquei com a cara bem cínica olhando pra ele: “Filho da mãe! Você é da Polícia Federal”. Eu fiquei sabendo depois, através de uma pessoa da Polícia Federal, que quando dava quatro horas o cara da polícia pegava dois agentes e deixava de prontidão, se às 18h não pintasse esse protocolo ele poderia ir na exibição, e apreender o filme. Então eu chegava às 5h30, com aquela cara mais cínica do mundo, usando chapelão, bolsa de palha, sandalião, bem riponga, brincão — todo mundo usa brinco hoje, mas na época usar brinco era um desafio à moralidade das pessoas. Isso era uma coisa muito engraçada, porque a gente fazia de maldade, era uma maldade, porque 5h30 eu chegava lá e eles não podiam falar nada porque a sessão não tinha acontecido ainda. Esses caras vigiavam a gente mesmo, esse cara deixou de ir, aí a gente ficou mais atento e percebia aquelas pessoas estranhas, aquela pessoa estranha, que não era riponga, que não tinha aqueles códigos da rapaziada da época. Identificava e avisava: “Aquele cara é da Polícia Federal, toma cuidado, vamos se ligar, se ele vier perguntar alguma coisa, cuidado com o que a gente vai dizer”.

h) Interação de linguagens: Os cineclubes estão cada vez mais em contato com outras formas de demonstração artística, possibilitando que diferentes tipos de interlocutores se façam presentes durante as ações desenvolvidas. É recorrente verificar a realização de apresentações de artistas de rua, de shows, peças teatrais, exposições e saraus em parceria com sessões cineclubistas.

Ao longo de sua história, os cineclubes e o cineclubismo propuseram, defenderam e aderiram a políticas públicas legítimas de democratização do acesso à cultura e, em especial, às obras audiovisuais — ou, em outras palavras, a formas específicas de apropriação dessas obras e de desalienação de seus produtores e consumidores. Por essa razão, os cineclubes e o movimento cineclubista sempre foram contra qualquer forma de censura à exibição das obras de arte, em particular às obras cinematográficas, bem como qualquer forma de limitação à liberdade de expressão. Por fim, não se pode esquecer, como aspecto dos mais importantes da história do movimento cineclubista brasileiro, suas ligações com movimentos similares no estrangeiro. (CINECLUBES E CINECLUBISMO: POLÍTICA É FOGO! Frank Roy Cintra Ferreira)

Em outras palavras o cineclubes é uma organização quase espontânea do público, que reage e busca ter uma voz num cinema em que frequentemente não se reconhece.

i) Exposição regular: Percebe-se uma periodicidade que estabelece a ocorrência das sessões dos cineclubes. As atividades determinam uma rotina para sua realização que leva em consideração as características e preferências dos envolvidos no grupo. Acontecem em datas pré-estabelecidas, por exemplo: toda primeira segunda-feira do mês, ou no primeiro e terceiro domingo do mês, todas as terças-feiras semanalmente, e assim por diante. Essa característica permite a difusão da ação para o público local, coloca na pauta um compromisso ordinário para discussão. Com o passar do tempo a ação se torna habitual e corriqueiramente os debates vão se fortalecendo.

A partir desse contato com as particularidades que envolve o ser cineclubista, se torna evidente seu potencial para organizar e pautar a classe trabalhadora cinematográfica do Brasil. Suas disputas e controvérsias internas demonstram como os cineclubistas de um modo ou de outro acabam por formar uma rede para participação no trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro e atuam em busca de um propósito comum, sob uma interpretação e um sentido também compartilhados.

Ao falar de interpretações e sentidos compartilhados, é viável reconhecer nos movimentos sociais um ato de comunicação. A comunicação aqui não se confunde com propaganda ou divulgação, mas exige ações no seu sentido amplo, enquanto processo de compartilhamento de discurso, visões e da circulação de informações.

Afirmar a comunicação como constitutiva do ser social cineclubista significa:

Abandonar as teorias que tratam a priori a comunicação como consenso, entendimento ou qualquer outro valor relativo à aceitação, à resposta. Ao contrário, estudá-la demanda compreender as relações sociais na materialidade concreta do contexto do desenvolvimento histórico e de produção da vida em sociedade (produção e circulação dos bens necessários) para, desse modo, apreender as contradições e entendê-la – a comunicação – no processo histórico das lutas entre as classes sociais. (Fígaro, Grohmann, 2017, p. 64).

A democracia, nesse contexto, encontra-se circunscrita e sua retroalimentação surge através da centralização dos principais meios de comunicação em posse de um restrito número de conglomerados empresariais. O cineclubismo, por sua vez, emerge como uma proposta alternativa a esse paradigma hegemônico que impera na sociedade, propondo-se a contrapor-se à concentração de informações. “Dar conta dessa complexidade demanda estudar a comunicação como aspecto fundante do ser social, o que quer dizer que a comunicação se institui a partir da atividade de trabalho como necessidade de realização do trabalho e do ser que trabalha” (Fígaro; Grohmann, 2017, p. 3).

Os autores Roseli Fígaro e Rafael Ghromann, em um artigo resgatam os escritos de Dominique Maingueneau (2001), aproximando o leitor do conceito de dispositivo comunicacional como uma proposta analítica e metodológica para se compreender os processos de comunicação no mundo do trabalho.

O dispositivo, como máquina de controle e modelagem de subjetivações, tem como premissa a "domesticação" das pessoas, de forma que façam crer em sua liberdade. Neste sentido, é possível fazer uma crítica à lógica tradicional com que cinema se organiza (em suas lógicas de poder) e pensar o cineclubismo como um dispositivo contra hegemônico, uma vez que propõe uma outra forma de se relacionar com o cinema. A comunicação é fundamental aqui uma vez que se tecem inúmeros diálogos dentro do ambiente de trabalho, perceber como se dão os códigos comunicacionais e consequentemente organizacionais dentro do cineclubismo apontando atributos para detectar elementos reguladores e orientadores do comportamento dos cineclubistas para perceber os dinamismos deste movimento social. Para abordar a noção de dispositivos comunicacionais de produção e difusão dos enunciados nos termos de Maingueneau, esquematizar-se á

a análise adiante seguindo os parâmetros a partir desses termos: 1. *Suportes materiais de produção*, 2. *Situação de difusão* e 3. *Situação de recepção*.

Os dispositivos comunicacionais contribuem para análise do mundo do trabalho cineclubista e comportam uma complexa rede de: coenunciadores, gêneros de discurso, objetos e instrumentos sociotécnicos, arquitetura específica, regras de como agir, normas profissionais, procedimentos técnicos e hierarquias, como será visto detalhadamente a seguir.

Neste trabalho os apontamentos de Maingueneau(2001) facilitam o processo operacional porque dão respaldo para observações da pesquisadora e permite a análise objetiva dos processos comunicacionais a que o cineclubista está imerso. O autor ajuda, também, a compreender o dispositivo considerando as condições de produção, discurso e recepção, sendo na circulação de informações que o dispositivo comunicacional ganha sentido.

Observando que existem objetivos em comum (troca de experiências e aprendizado entre os membros, colaboração e tomada de decisões coletivas, diversidade de habilidades e papéis- conforme conceito que se reflete na história, como visto anteriormente) que unem as práticas cineclubistas, e considerando que segundo Savazoni(2018, p. 10) “o comum não pode ser visto em uma dimensão micro, mas como algo que atravessa todos os níveis do espaço social, do local ao global” o movimento popular cineclubista desenvolve uma condição própria de comunicação e de produção de discurso, e, portanto, possui características básicas para que possam ser reconhecidos como tal e expressam processos repetidos coletivamente. De acordo com Lima (2016) “os anseios dos cineclubes variam inevitavelmente, sendo revestidos de algumas particularidades (exposição regular, localidade, instrumentos e ferramentas 23, debates livres, etc)”.

A seguir estão detalhados alguns elementos que servem para dimensionar a prática cineclubista. Buscou-se aproximar o pensamento da autora aos apontamentos de Maingueneau(2001) com seu valor metodológico e operativo, para identificar e sistematizar os suportes fundamentais ao processo comunicacional dos

23 As ferramentas cineclubistas usuais para desenvolvimento de suas práticas se âncora em algumas “mídias”, como: os filmes, os projetores e a nós parece interessante pensar o cinema e salas de exibição (espaço físico) enquanto mídia, já que esse espaço se (re)configuram constantemente de acordo com os contextos e apontam caminhos para que se possa identificar ali memórias e trajetórias das experiências vivenciadas.

cineclubes, e das relações de trabalho que se desenvolvem nesses espaços. Portanto, pontuar-se-á:

a) *Suportes materiais de produção*: oral, impresso, manuscrito, sonoro, audiovisual: oral, por exemplo – comportam as reuniões, as trocas em reuniões, o planejamento e organização das sessões, os debates após as exhibições, as conversas entre cineclubistas sobre a definição dos temas e escolha dos filmes a serem exibidos, os chamados boca-boca para mobilização do público para sessões e todas as trocas orais informais entre não necessariamente sobre o trabalho cineclubista. Impresso, por exemplo – comportam os cartazes-convites das sessões, cartazes dos filmes exibidos, panfletos de mobilização com informações do dia/horário e local de exibição. Manuscrito- por exemplo- comportam as atas de presença, os releases enviados para a imprensa, os posts de instagram, etc. Sonoro por exemplo – comportam as músicas que tocam antes das sessões, microfone e amplificadores utilizados nas apresentações e debates por mestres de cerimônias e convidados muitas vezes especialistas em determinado assunto, o realizadores/atores dos filmes exibidos. Os cineclubes, com uso de instrumentos e ferramentas particulares promovem a libertação das compartimentações industriais concebidas em termo de recursos de exibição e de proveniência econômica por meio de práticas e gestos revolucionários e reivindicadores. Se adaptam de acordo com a “evolução” dos suportes de exibição, persistem na utilização da imagem para debater a totalidade que os envolve. Audiovisual – por exemplo- utilizam de diversos recursos técnicos como a fotografia impressa, o projetor 16 mm, 35 mm, o datashow, o projetor digital, o televisor, o leitor de dvd, entre outras plataformas, e permanecem, com o passar dessa transição tecnológica, manipulando o mundo por meio da representação da realidade humana que é o cinema.

b) *Situação de difusão*: presencial, à distância, mediada, não mediada, interativa, não interativa;

A situação de difusão é definida em espaços específicos onde cada uma dessas trocas orais pode ocorrer. As trocas sobre o trabalho na forma de ordens e/ou orientações podem se dar de maneira presencial. Também acontecem não presencialmente, por meio de mediação técnica, o que coloca certo distanciamento e menor tensão na situação de recepção. (Fígaro, Grohmann, 2017, p.72).

No que tange a localidade, filmes e públicos específicos os cineclubes têm uma abrangência territorial definida, um público-alvo específico. Ainda que em sua maioria estejam sempre de portas abertas a novos espectadores, observa-se que existe uma assiduidade recorrente entre os participantes. Isso acarreta numa personalização do cineclube, a depender de onde ele se aloque, ou quem sejam os participantes. Esses sujeitos determinam o perfil do cineclube e, conseqüentemente, os filmes que serão exibidos.

O trabalho acontece no debate livre - inerente à prática cineclubista. Pode acontecer por meio de mediação, ser desordenado ou até mesmo sem roteiro pré-estabelecido. Pode acontecer uma mediação no início da exibição, depois dela, ou com uma apresentação inicialmente estabelecida. Em alguns casos, estes debates não são planejados, acontecem de modo informal no local em que a sessão é estabelecida. Em outros casos, aparece estruturado e com convidados de respaldo para acrescentar informações aos temas discutidos.

O uso do cinema possibilita o diálogo, permite que temas complexos possam vir à tona por meio de debate. O fato é que os cineclubes geralmente atuam de forma independente (o que não exclui a possibilidade de haver um cineclube dentro de um partido político, por exemplo). Enquanto movimento social organizado os cineclubistas seguem regras e padrões sociais, segundo Fígaro e Grohmann (2017) “em todas essas ocasiões, há uma postura gestual adequada, um tratamento relacional que considera a hierarquia, um conjunto lexical técnico e de tratamento adequado ao protocolo”. Ali quem define as regras são os integrantes e participantes do cineclube.

É comum as atividades acontecerem sempre no mesmo ambiente, porém observa-se que recentemente os cineclubes têm criado formas itinerantes de deslocamento. Alguns acontecem em municípios próximos, em locais com mesmo perfil, mas percorrendo locais distintos, como terreiros, restaurantes, presídios, escolas, por exemplo, o que possibilita o envolvimento de uma rede de pessoas que dialogam com as problemáticas, questões sociais, ou lutam por uma causa social em comum. É importante salientar que durante muito tempo os cineclubes estavam mais restritos à exibição nas salas de cinema ou espaços fechados. Hoje em dia, com a falta de “cinemas de rua”, “cinemas de calçada”, os cineclubes têm ocupado cada vez mais o espaço público, principalmente a rua.

Além do mais, também acontecem não presencialmente, naturalmente se popularizaram por meio do uso de plataformas de redes sociais, plataformas de conteúdo, plataformas de streaming etc. A mediação por meio de plataformas se fez notória durante o período de pandemia da Covid-19.

As trocas sobre a organização do trabalho em si, quer dizer, das sessões propriamente ditas e articulações que envolvem o trabalho acontecem de forma presencial e à distância, por meio de práticas individuais e coletivas, no encontro em reuniões para planejamento, encontros para definição de filmes, etc.; por vezes as atividades são mediadas com uso de computador (para envio de e-mails com solicitação de autorização de filmes, partilha de peças de divulgação), telefone fixo ou celular (para partilhar informações pontuais e detalhes de logística, etc).

c) *Situação de recepção*: auditório organizado, público disperso, face a face, media da etc.: A exposição regular dos cineclubes permite uma periodicidade que estabelece a ocorrência das sessões dos cineclubes. As atividades determinam uma rotina para sua realização que leva em consideração as características e preferências dos envolvidos no grupo. Acontecem em datas pré-estabelecidas, por exemplo: toda primeira segunda-feira do mês, ou no primeiro e terceiro domingo do mês, todas as terças-feiras quinzenalmente, e assim por diante. Essa característica permite a difusão e recepção da ação para o público local, coloca na pauta um compromisso ordinário para discussão. Com o passar do tempo a ação se torna cotidiana e habitual e corriqueiramente os debates vão se fortalecendo e aprofundando.. O cineclubismo é uma forma de organização do público, incluindo grupos que trabalham com o público e com o cinema. Não é um segmento que engloba única e exclusivamente pessoas ligadas ao setor cinematográfico ou do campo audiovisual. Ele extrapola esse universo. O público diversas vezes nem tem tanta aproximação com a cadeia produtiva do audiovisual, são pessoas de qualquer lugar, transeuntes, ou envolvidos em formas diversas de engajamento. Muitas instituições e organizações utilizam essa ferramenta didática para expor à maioria da população os seus objetivos e lutas cotidianas. A prática cineclubista permite aos sujeitos que seus discursos sejam compartilhados e evidenciados. Cada vez mais em contato com outras formas de demonstração artística, promovendo interações de linguagens, e possibilitando que diferentes tipos de interlocutores se façam

presentes durante as ações desenvolvidas. É recorrente verificar a realização de apresentações de artistas de rua, de shows, peças teatrais, exposições e saraus em parceria com sessões cineclubistas.

5 COMO O CINECLUBISMO POSSIBILITA AOS SUJEITOS DESENVOLVER AS RELAÇÕES DE TRABALHO

Até aqui foram expostos uma série de mecanismos, táticas, contradições e divergências no interior do movimento cineclubista. Entretanto, é preciso abordar isto com mais detalhes distinguindo especificamente alguns divisores para aprofundar o debate sobre o cineclubismo e as relações de trabalho. Sendo assim podemos destacar o trabalho cineclubista em 4 esferas, a saber: 1) enquanto espaço alternativo à exibição de salas de cinema, o que implica numa formação de profissionais para gestão de um espaço autônomo de difusão e exibição ao modelo tradicional de cinema; 2) enquanto espaço para criação de redes e fomento de parcerias direcionadas à criação e produção cinematográfica, pensando o produto-filme especificamente; 3) enquanto espaço de formação de público no sentido amplo, entendendo a formação de crianças, jovens e adultos e público espontâneo frequentadores das exibições para ampliar a percepção do olhar e do mundo através do cinema enquanto ferramenta de debate de causas variadas; 4) o trabalho na construção de políticas públicas para o setor audiovisual .

5.1 O ESPAÇO DE DIFUSÃO E EXIBIÇÃO

Os cineclubes são espaços independentes de exibição cinematográfica. Em linhas gerais pode-se afirmar que coexistem enquanto alternativa aos circuitos tradicionais de exibição pautados pela indústria cinematográfica. O movimento engajado nacional alavanca espaços de exibição em contextos dos mais diversos.

Além do mais, perante o modelo capitalista, se lida diariamente com a lógica de apropriação das redes de comunicação, como meio de manipulação e afastamento da população desses ambientes de diálogo e incentivo à criticidade. É possível afirmar que uma estratégia mercadológica para manter a maioria da população distante de circuitos de exibição é a elevação do custo para o acesso, a exemplo dos ingressos para entrada nos cinemas localizados nos *shopping centers*, e a diminuição das possibilidades de acesso às salas de cinema com o fato dos cinemas de calçada estarem cada vez mais escassos.

As salas de exibição em funcionamento sistemático concentram-se a um número localizado em sua maioria nos shoppings existentes. De acordo com o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021, a rede Cinemark encerrou o ano como “o grupo exibidor com maior quantidade de salas em funcionamento no país (624 salas), seguido pela rede Cinépolis (400 salas). Um dos complexos da rede, o Cinemark Guarulhos, foi também o que acumulou maior público total em 2021 (mais de 480.000)”.

Figura 8 - Percentual de salas de exibição por tipo de estabelecimento comercial (2021)



Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021.

Figura 9 - Ranking das redes exibidoras por quantidade de salas

#	Grupo exibidor	Total de salas	Salas 3D	% 3D	Complexos	% Complexos
1	CINEMARK	624	313	50,2%	87	11,4%
2	CINÉPOLIS	400	155	38,8%	59	7,7%
3	INDEPENDENTES ¹⁷	222	88	39,6%	115	15,0%
4	KINOPLEX	202	65	32,2%	34	4,4%
5	ARAÚJO	153	86	56,2%	29	3,8%
6	CINESYSTEM	150	69	46,0%	26	3,4%
7	UCI	119	57	47,9%	14	1,8%
8	MOVIECOM	97	37	38,1%	19	2,5%
9	CINEFLIX	90	40	44,4%	18	2,3%
10	CENTERPLEX	81	31	38,3%	22	2,9%
11	GRUPO CINE	76	52	68,4%	24	3,1%
12	CINEART	65	20	30,8%	11	1,4%
13	UCI RIBEIRO	64	38	59,4%	8	1,0%
14	CINESERCLA	59	22	37,3%	14	1,8%
15	ARCOPLEX	57	18	31,6%	14	1,8%
16	CINE A	53	26	49,1%	20	2,6%
17	CINEMAIS	52	12	23,1%	13	1,7%
18	GNC	50	19	38,0%	9	1,2%
19	MULTICINE	47	30	63,8%	11	1,4%
20	ESPAÇO	47	9	19,1%	7	0,9%
	OUTROS	558	279	50,0%	212	27,7%
	Total	3.266	1.466	44,9%	766	100,0%

Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021.

No Brasil a dificuldade de acesso às exhibições em salas de cinema ainda persiste. E em 2022, houve a continuidade da ampliação de salas em relação a 2021, da forte recuperação do parque exibidor, em função principalmente da reabertura de salas que se encontravam fechadas no final de 2020, por causa da pandemia. O número de salas em funcionamento aumentou (de 1.860 para 3.415), mas ainda é inferior ao registrado em 2019 (3.507), o último ano pré-pandêmico.²⁴

Ainda assim, há poucas opções de espaços de circulação de obras cinematográficas independentes e isso acarreta consequentemente em um direito negado às populações de acesso a essa e às demais produções contemporâneas, sobretudo à produção de filmes nacionais.

Portanto, é possível apontar como desafio da política audiovisual nacional o de universalizar e potencializar a difusão da produção audiovisual. Direcionar esse diálogo com o cineclubismo e a promoção da vivência cinematográfica como uma experiência coletiva proporcionada nesses ambientes seria um caminho viável para estabelecer uma política pública mais sólida.

A Ancine publicou o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021, e apresentou a evolução do segmento de salas de exibição no Brasil, no qual consta que a distribuição de salas de cinemas e o acesso da população a elas reproduzem a concentração socioeconômica e a desigualdade regional do país.

Figura 10 - Quantidade de salas de exibição por região do país (2012 -2021)

Região	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	Variação	
											2012 x 2021	2019 x 2021
Centro-Oeste	213	239	245	258	274	279	285	286	170	280	31,5%	-2,1%
Nordeste	307	351	403	446	490	513	548	586	356	529	72,3%	-9,7%
Norte	125	136	156	194	198	212	228	235	169	204	63,2%	-13,2%
Sudeste	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	1.846	1.012	1.739	20,8%	-5,8%
Sul	432	455	455	447	470	501	525	554	153	514	19,0%	-7,2%
Total	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	3.507	1.860	3.266	29,8%	-6,9%

Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2021.

24 Disponível em: observatório brasileiro do audiovisual. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/evolucao-do-numero-de-salas-de-exibicao-1971-a-2022-1.pdf>. Acesso em: 03 out. 2023..

Figura 11 - Quantidade de salas de exibição por UF do país (2012 -2021)


Quantidade de Salas por UF - 2007 a 2022

UF	2022	2021	2020	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009*	2008	2007
AC	7	7	8	8	8	7	5	4	5	5	4	7	3	3	2	2
AL	31	26	0	29	29	29	29	29	29	14	14	14	10	5	5	5
AM	59	51	48	70	71	71	63	63	56	47	41	41	41	31	30	22
AP	15	15	11	15	17	17	17	17	7	4	6	6	6	5	3	3
BA	139	121	71	132	114	106	100	87	83	88	84	78	82	76	72	68
CE	111	102	83	107	99	100	98	86	79	49	40	45	44	40	36	36
DF	84	83	70	88	88	88	88	87	81	81	76	73	80	93	88	87
ES	69	69	40	78	79	74	72	69	61	53	51	47	47	45	48	48
GO	109	111	51	114	116	117	113	99	99	94	86	80	74	76	73	67
MA	62	49	34	61	62	62	51	46	34	33	21	20	17	11	18	28
MG	257	264	128	279	269	257	259	252	241	217	213	187	184	191	206	198
MS	35	31	15	31	28	28	28	30	29	28	34	23	17	17	20	20
MT	57	55	34	53	53	46	45	42	36	30	27	27	27	28	29	28
PA	76	71	71	84	83	86	86	86	52	48	41	32	28	21	21	15
PR	42	39	28	45	40	38	37	34	26	26	26	25	20	20	31	29
PE	118	110	84	119	116	96	97	88	89	81	79	59	54	53	60	55
PI	29	22	22	34	30	26	26	26	14	10	10	10	10	10	11	11
PN	217	198	47	221	200	192	179	169	178	171	160	152	145	141	134	120
RJ	369	360	256	382	373	354	366	353	325	312	307	297	269	254	306	296
RN	34	30	26	31	31	31	31	31	31	31	19	19	19	14	15	15
RO	27	27	16	24	19	18	15	16	16	13	13	12	12	12	12	6
RR	14	14	9	15	15	15	15	15	6	6	6	6	5	5	2	2
RS	177	176	34	184	177	176	161	156	163	171	163	151	142	139	157	141
SC	141	140	72	149	148	133	130	122	114	113	109	96	83	72	82	82
SE	34	30	8	28	24	25	21	19	19	19	14	14	14	14	10	15
SP	1.079	1.046	585	1.107	1.041	1.033	1.031	986	947	915	869	812	770	730	800	753
TO	23	19	6	19	18	18	17	13	13	13	14	9	3	4	7	7
Total	3.415	3.266	1.860	3.507	3.347	3.223	3.160	3.095	2.833	2.678	2.517	2.352	2.206	2.110	2.278	2.159

* A partir de 2009 deixaram de ser consideradas as salas de cinema pornográfico, de edição videofonográfica e com exibições esporádicas. Foram mantidas apenas as salas comerciais com exibições regulares e programação composta de longas-metragens, com cobrança de ingresso e senões de caráter público.

Fontes: Sistema de Registro - ANCINE, Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADSE), Sistema de Controle de Bilheteria (SCB), Filme B e outras fontes secundárias.

Elaboração: Coordenação de Gestão das Informações Regulatórias - CGI/GR, a partir de dados levantados pela Coordenação de Estudos e Monitoramento de Mercado - CEM/GR, para os anos de 2007 a 2022. Publicado em 07/08/2023.

oca.ancine.gov.br

Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2021.

Conforme dados publicados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, em 2022, São Paulo continua sendo o estado com mais salas. O estado permanece sendo a unidade federativa com o maior número de salas, 1.079, ou 31,5% do parque exibidor nacional. Em seguida, aparecem outros dois estados da Região Sudeste: Rio de Janeiro e Minas Gerais. Somados, esses três estados concentraram cerca de 49,9% das salas do país em 2022. No nordeste os estados da Bahia e de Pernambuco são aqueles que apresentam mais salas de exibição na região: 139 e 118, respectivamente.

Diante desse cenário é evidente a necessidade da implementação e fortalecimento dos cineclubes enquanto uma alternativa ao parque exibidor tradicional. Giovanni Alves (2010), defende que uma das maiores capacidades de subversão da prática cineclubista está na possibilidade de apropriação do filme como imagem audiovisual, mas também no espaço de ressignificação do filme, na medida em que este consegue ir além da tela.

Esse afastamento do público das grandes salas de cinema exibidoras de grandes best-sellers é usado pelos cineclubes de “modo favorável”, tendo em vista que estes, como diria Macedo (2010), se ocupam dos espaços abandonados pelo

cinema comercial, oferecendo uma visão global e diversificada para todos os públicos.

Um cineclube estimula seus membros a ver, debater e refletir sobre o “cinema” e tudo que envolve a experiência cinematográfica. São capazes de estimular a indagação dos sujeitos, gerar sentimento de pertencimento do indivíduo com o grupo, possibilitando encontros por meio da exibição de filmes e pensamentos a partir da imagem.

Os grandes grupos de mídia, por vezes, utilizam-se do discurso ou do entendimento de que o cinema — assim como fazem com os esportes e com o lazer — é entretenimento, distração. Pensar é perigoso, na ótica do capital. Por isso, a construção cultural da ordem burguesa é reduzir o cinema a entretenimento, tornando o filme um mero ‘circo audiovisual’ que entretém ‘escravos assalariados’” (ALVES, 2010, p. 8).

Retirar do povo o direito à cultura é uma tática para criar distanciamento entre o povo e a esfera intelectual da vida, sendo, conseqüentemente, uma estratégia para manutenção de um estado alienante. O cineclubismo, por sua vez, cativa os sujeitos a ultrapassar as narrativas construídas dentro das lógicas hegemônicas, agindo diretamente no reposicionamento de representações generalizadoras através da reconfiguração do imaginário ²⁵, construído pelas representações sociais ²⁶.

Apesar de o cinema ocupar um lugar de entretenimento/diversão/lazer no campo das representações sociais, pode também ser usado com finalidades de controle social a partir da seleção dos conteúdos a serem exibidos. Portanto, pode-se supor que o movimento cineclubista não se subordinada aos grandes agentes

25 Serbena (2003, p.5): “O imaginário possui uma função social e aspectos políticos, pois na luta política, ideológica e de legitimação de um regime político existe o trabalho de elaboração de um imaginário por meio do qual se mobiliza afetivamente as pessoas. Nele “as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado presente e futuro...O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias ...[e]...por símbolos, alegorias, rituais, mitos.” (Carvalho, 1987: 11). Assim o campo do imaginário também é um campo de luta política e pelo poder, onde se cruzam interesses de grupos sociais e ideologias”.

26 Concordamos com Santos(2011, p. 34) quando comenta: “Denise Jodelet é considerada divulgadora e explanadora da obra de Serge Moscovici. Segundo nos afirma Eugênia Coelho Paredes, Jodelet propõe a teoria das representações sociais de Moscovici como uma alternativa teórica às análises sobre fatos sociais (Paredes, 2006). O que podemos observar a partir das reflexões da própria Denise Jodelet é que para os teóricos das representações sociais tem enorme importância o pensamento do senso comum, do cotidiano da vida das pessoas e dos grupos aos quais pertencem (Jodelet, 2001). A teoria das representações sociais se interessaria, dessa forma, por compreender como os indivíduos, inseridos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e representam o mundo em que vivem. Assim entendidas, as representações sociais são sintetizadores das referências que os diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço”.

econômicos, ao Estado e à *mass media*²⁷, na intenção de sustentar esse espaço de autonomia política de comunicação e de voz para a população.

É por meio da comunicação humanista, muito mais que a instrumental, que as comunidades e grupos se (re)organizam contra os antagonismos de um mercado autorregulado, ou de um Estado minimizado à condição de representação política. Neste sentido (re)abrem-se constantemente as brechas na sociedade democrática contemporânea para o ressurgimento dos movimentos sociais. (Colpo, 2012, p.56).

Nesse caso, é pertinente apontar o cineclubismo como uma potência na articulação social e na contribuição para a organização de uma sociedade mais consciente, mais presente e mais crítica, não apenas sobre o cinema, mas sobretudo a respeito do que essa arte é capaz de comunicar. E mais, nesse contexto é relevante afirmar o fazer cineclubista enquanto trabalho, tendo em vista que as articulações das exibições cineclubistas em si demandam processo de organização para exibição similar ao processo de exibição em um cinema tradicional. E, portanto pressupõe interação, técnicas, métodos e articulação específica para que seu papel seja desempenhado com eficácia.

Diante dos dados que demonstram o pequeno circuito de salas aptas para exibição pode-se supor que as salas de cinema desativadas seriam oportunidades para expansão dos cineclubes uma vez que a criação de mais espaços de exibição, com novos modelos de gestão, seria uma estratégia para ampliação do mercado de exibição cinematográfico brasileiro e profissionalização da categoria cineclubista.

Além do mais, nesses ambientes, também se faz possível o acesso à exibição de obras não disponíveis no circuito comercial, o que possibilita a aproximação com os realizadores e com obras do circuito independente. Segundo Ferreira (2010, p. 75),

Ali são revelados filmes que carregam universos estéticos os do padrão comercial”. Os cineclubes traçam sua própria programação fílmica e abrem espaço para exibição da efervescência produtiva “iniciante”, “amadora” e independente. O autor reforça teoricamente um conteúdo já assimilado anteriormente a partir da prática cineclubista: “ali é possível ter acesso a obras clássicas, não disponíveis no meio comercial, indisponíveis na internet, filmes censurados ou apenas exibidos nos circuitos de festivais cinematográficos.

27 Neste trabalho os *mass media* são entendidos como sistemas organizados de produção, difusão e recepção de informação, geralmente geridos por empresas especializadas no ramo de comunicação (Wolton, 2004).

Pode-se dizer, nesses espaços é possível assistir filmes que dificilmente seriam exibidos, pois, não estão inseridos no circuito de distribuição dos grandes grupos exibidores. O professor Paulo Cunha (depoimento) registra uma exibição indiscreta acontecida no Recife:

Pois há um caso curioso, da época em que eu era estudante universitário, de uma exibição aqui no Recife do filme do Glauber Rocha, sobre o Di Cavalcanti, que tem esse nome gigante que eu não conseguirei me lembrar, mas é conhecido como Di Glauber. Esse filme, de certa forma, circulava de maneira escondida, subterrânea, porque a família do Di Cavalcanti desde o início proibiu a exibição. Mas esse filme foi passado aqui num tipo de experiência assim de algumas pessoas que sabiam e convidavam, ia todo mundo e assistia e conversava sobre o filme. Pois é, em todos esses casos, o fundamento é o fundamento cineclubista, certo? Juntam pessoas para ver um tipo de uma proposta diferenciada e no final se debate sobre isso. Faz com que esse filme viva além da projeção numa espécie de conversa, numa espécie de diálogo que de certa maneira ilumina ainda mais a projeção, deixa a projeção ainda mais interessante. (Cribari, 2012, p. 135).

Diante desse depoimento, é pertinente reafirmar que esses espaços contemplam e complementam a circulação dos filmes que estão fora do circuito comercial de exibição, estabelecendo, dessa maneira, novas formas de mediação e recepção impostas pela instituição-cinema.

5.2 A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA CINECLUBISTA

Em Pernambuco, ocorre uma concentração de recursos públicos investidos na produção, em detrimento dos demais elos da cadeia audiovisual. O aumento de obras produzidas no estado, potencializado pelos investimentos do fundo de fomento, e as dificuldades de escoamento dessa produção em virtude da escassez de equipamentos culturais, de modo geral, e de salas de cinema, de modo particular, na maior parte dos municípios de Pernambuco, ficam evidentes.

O cinema, enquanto ferramenta cineclubista, apresenta histórias da sociedade, portanto, ultrapassa os limites da imagem, pois faz pensar e refletir para além do que está sendo exposto na tela. No cineclube as pessoas podem discutir experiências. Ali, as pessoas podem projetar suas próprias imagens e representar, com os filmes exibidos, seus próprios discursos.

Os cineclubes produzem fatos novos, interferem em suas comunidades, contribuem para mudar consciências e formar opiniões, mobilizam. Não raro são as sementes que chegam à afloração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas,

centro de produção; criam o caldo de cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura. (RAMOS, 2015, p. 8).

Segundo Lima (2016, p. 49), “o cineclubismo defende o diálogo político por meio da obra cinematográfica e da luta por novas formas de criação/ apropriação estética²⁸ do cinema”. Conjuntamente, os cineclubistas pensam os aspectos da exibição, da reflexão, da forma, da difusão e da acessibilidade aos filmes. Os cineclubes possibilitam o encontro com a imagem em movimento para refletir e ressignificar experiências culturais, sociais e políticas.

Sintonizar com o movimento cineclubista significa necessariamente refletir sobre o audiovisual e a potência, papel, poder da imagem na contemporaneidade.

Os cineclubes possibilitam o encontro com a fantasia que envolve o cinema, que transporta a ilusão de acreditar num novo lugar, num novo mundo, numa nova realidade, com fato de se deparar com o espetáculo de ser humano diante de si enquanto sujeito por meio da tela.

Sendo assim, o cineclubes está situado entre o entretenimento e a reflexão, possibilitando aos sujeitos uma maneira simples de poder acessar o conhecimento interior e transgredir a alienação cultural ²⁹ difundida.

Segundo Alves (2010, p. 8):

Ir além da tela implica assumir uma visão crítica de mundo e dotá-la de ferramentas categoriais capaz de extrair das Imagens Audiovisuais novas significações capazes de produzir nos sujeitos-receptores/sujeitos-produtores, novas percepções e entendimentos da ordem social

A tarefa da prática cineclubista é inovar em espaços de subjetivação utilizando as imagens audiovisuais. “A imagem audiovisual é o mais importante elemento dos processos de subjetivação/dessubjetivação do homem do século XXI.

28 No que se refere ao estatuto do objeto artístico, tomemos a distinção feita por Jacques Rancière (2018, p. 32-34): “No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível [...] O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”.

29 Em Giovanni Alves (2010, p. 10), define-se: “Os mecanismos de produção da alienação cultural visam produzir homens e mulheres deformados enquanto sujeitos humanos capazes de intervenção radical. Mata-se, na raiz, o processo de democratização da vida social e interverte-se o ideal democrático numa mera fórmula manipulatória da opinião pública visando manter os parâmetros da velha (e caduca) ordem burguesa em sua etapa de crise estrutural”.

Cabe às massas humanas a reapropriação e ressignificação desta no sentido da emancipação humana” (Alves, 2010, p. 11).

A representação na imagem não é imparcial, tecnicamente ela tem e reproduz certas ideologias. Os artistas são capazes de demonstrar o entorno por meio de gestos críticos (curadoria fílmica). Ao se reapropriar da obra de arte, o sujeito humano torna-se capaz de fazer uma intervenção sociopolítica.

Alves (2010) defende que o filme contém uma fruição estética que permite, por um lado, um valor documental, e por outro, um valor evocativo. Diante da figuração estética, o indivíduo pode se generalizar e, assim, confrontar a sua existência pessoal com a epopeia histórica do gênero humano sob a modernidade do capital. Mesmo sem o saber, o indivíduo se eleva acima de sua singularidade pessoal, reencontrando consigo mesmo enquanto individualidade humano-genérica.

O autor comenta “ora, o que a dinâmica do cineclubista propicia é a consciência teórico-prática desta rememoração humano-genérica”.

Alguns memoráveis cineastas, por competência crítica social e de vanguarda imagética das obras, tiveram em sua trajetória participação e formação em um cineclube. Entre os quais se podem destacar: Jean Vigo, Eisenstein, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Claudio Assis e tantos outros. O que se observa em Ferreira (2010, p. 73) é que:

a ação cineclubista sempre esteve ligada, enquanto lugar de passagem para a vida profissional e enquanto esfera pública de discussão, a uma não linear formação intelectual dos indivíduos integrantes, independentemente se seguiriam suas carreiras como cineastas, críticos, professores, artistas ou médicos. Cada qual retira da experiência e introduz em seu âmago o conhecimento que mais lhe apetece, gerando um núcleo cinéfilo de permuta que se baseia na lógica de complementaridade mútua. (Ferreira, 2010, p. 73)

Diante do já exposto e de nomes tão representativos na história mundial terem declarado início de carreira em cineclubes, podemos identifica-los como espaços para formação e socialização de sujeitos críticos e contribuem para reposicionar carreiras e inserir profissionais no mercado cinematográfico.

5.3. A FORMAÇÃO DE PÚBLICO E DEBATE

Nos dias de hoje, não se concebe um processo educacional (e formativo, no sentido amplo) que não incorpore a manipulação do meio audiovisual. Percebe-se, no encontro provocativo entre a arte e o espectador, que é possível ser estimulados a vivenciar outras realidades.

Os cineclubistas não só interferem no cotidiano dos sujeitos sociais, mas também estimulam a participação social. Incentivadores da política educacional, influenciaram decisivamente na decisão que ratificou em 26 de junho de 2014, a Lei nº 13.006. Esta foi acrescentada à lei de diretrizes e bases de educação nacional e estabeleceu: “a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.” A importância dessa lei, no contexto do cinema e educação, está ligada à formação de público e implicará também em um significativo aumento de repertório para educadores e estudantes. Acredita-se que a atividade seguramente impulsionará a quantidade, qualidade e diversidade de acesso às obras cinematográficas por parte dos alunos do ensino básico. E a prática cineclubista se estabelece, às vezes até de modo invisível, nesse propósito:

O que eu noto nos cursos superiores de cinema e de audiovisual em termos gerais no Brasil, é que muitas disciplinas reproduzem um modelo cineclubista. [...] eu projeto um filme inteiro, e a parte seguinte da aula é discussão. [...] então exibição coletiva, pública, com discussão. Isso é cineclube. (CUNHA, 2012, p. 133).

Também é importante ressaltar que será necessário operar um redimensionamento das formas de distribuição e das possibilidades de exibição, tendo em vista o que a lei propõe.

Os cineclubes, em sua maioria, encontram-se defasados em relação às tecnologias de exibição cinematográfica contemporânea propostas nas grandes salas de cinema. E, portanto, sem condições de exibir os filmes de forma adequada e, conseqüentemente, de atrair público e gerar receita. Ainda assim é possível constatar que esses equipamentos, salas de cinema de calçada, permanecem vivos na memória e no cotidiano das pessoas, que lamentam a perda desses espaços outrora importantes para a vida cultural e social das comunidades.

5.4. MOBILIZAÇÕES NA ESFERA PÚBLICA CINECLUBISTA

As políticas públicas moldam as relações de trabalho e influenciam os padrões de emprego. Será apresentado adiante casos em que as políticas culturais e de formação profissional têm transformado as condições laborais dos cineclubistas. A legislação e regulamentações trabalhistas, muitas vezes resultado das pressões dos movimentos social organizado, influenciam na criação de ambientes mais justos e seguros para os trabalhadores. Também é importante pontuar os dilemas que podem surgir quando os movimentos sociais se institucionalizam e buscam colaborar com o governo.

Para além desses atributos mais gerais, observou-se que essas organizações também amparam e batalham por políticas públicas culturais que possam combater violações de direitos à cidadania, incluindo o de comunicar na prática e ampliação de circuito. Se entende por política pública cultural, segundo Baldini (2012, p. 45),

Segundo Saraiva (2007), servem de instrumento para os governos promoverem a cultura de e para um povo, o que permite o contato com diversas formas de se ver a realidade. Rubim(2007) adverte que as políticas culturais devem contemplar algumas dimensões analíticas, dentre as quais se destacam noção de política; esclarecimento do conceito de cultura; formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas; objetivos e metas; delimitação e caracterização dos atores; elucidação dos públicos pretendidos; instrumentos, meios e recursos acionados(humanos, legais, materiais, financeiros); momentos acionados do sistema cultural; interfaces pretendidas e acionadas. A articulação com estes componentes é responsável pela consistência de políticas culturais, o que se reflete diretamente em como ela irá atingir a sociedade.

Evidentemente, uma política pública cultural que se importa com o desenvolvimento do cineclubismo certamente desempenha um papel transformador na sociedade. Haja vista que se articula democraticamente para desafiar discursos hegemônicos da cinematografia moderna e promover discursos alternativos ao modelo neoliberal.

Pode-se então resumir política pública como o campo do conhecimento que busca ao mesmo tempo colocar o governo em ação e ou analisar essa ação (variável independente) e quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente).(Souza, 2006, p. 28).

A seguir, para referência, serão citadas algumas delas que estiveram encaminhadas junto ao Estado brasileiro no período de governo Lula (2003-2011):

a) Plano Nacional de Cultura

O Plano Nacional de Cultura (PNC)³⁰ foi elaborado por meio do amplo diálogo com a sociedade civil organizada após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas, desde 2005, sob supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Trata-se de um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais. Dentro dos seus objetivos estão o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura, e ainda a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo território nacional.

A Lei nº 12.343, de 2010, estabelece a PNC e é composta por 36 estratégias, 275 ações e 53 metas para a área da cultura a serem atingidas inicialmente até 2 de dezembro de 2020. No entanto, de acordo com a Agência Senado³¹, em Julho de 2022 foi decretada a medida provisória que prorroga o Plano Nacional de Cultura (PNC) até o fim de 2024. O plano estava em vigência desde 2010 e inicialmente previa ações e diretrizes até 2020. Ganhou uma primeira prorrogação de dois anos ao final de 2020, que agora foi renovada pela MP 1.129/2022.

A meta 30 do Plano Nacional de Cultura é aumentar o número de cidades com cineclubes: de 682 (12% do total de cidades do Brasil) para 2.103 (37%).³²

Isso difundirá a prática do cineclubismo, que é uma alternativa à ocupação de espaços culturais. Além disso, os cineclubes podem estimular a formação de público e democratizar o acesso à produção artística e audiovisual. O que é preciso para alcançar esta meta? É preciso haver pessoas qualificadas para criar e conduzir os cineclubes. Desde 2007, o programa Cine Mais Cultura realiza oficinas de formação com agentes e técnicos, fomentando a prática cineclubista e o acesso a acervos audiovisuais.³³ (METAS DO PNC).

b) Programa Mais Cultura

Conforme dados da secretaria de políticas culturais do Ministério da Cultura (MinC) o Programa Mais Cultura³⁴ foi lançado em 2007, sob custódia do Ministério da Cultura Nacional (MinC). Os objetivos do programa estão pautados na integração e inclusão de todos os segmentos sociais, na valorização da diversidade

30 Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/> . Acesso em: 19/10/2023.

31 Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/07/08/plano-nacional-de-cultura-e-prorrogado-ate-2024> Acesso em: 19/10/2023.

32 Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/30/> . Acesso em: 19/10/2023.

33 Disponível em: (tentando reduzir a publica\347\343o4.pdf) (ipea.gov.br)

34 Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/30/> . Acesso em: 19 out. 2023.

e do diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira. Ele se estrutura em três linhas de ação articuladas entre si: Cultura e Cidadania (cidadania, identidade e diversidade), Cultura e Cidades (qualificação do ambiente social e direito à cidade) e Cultura e Economia (ocupação, renda, emprego e financiamento da cultura). Em parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca, implementou-se a ação Cine Mais Cultura.

c) Cine Mais Cultura

Em 2007, o Cine Mais Cultura, do Ministério da Cultura (MinC), ofereceu equipamentos audiovisuais de projeção digital e obras brasileiras aos cineclubes. De acordo com o PNC, “O objetivo era ampliar o acesso às produções recentes e aos filmes que estão fora do circuito de exibição e promover oficinas de capacitação, que atendam prioritariamente aos bairros periféricos das cidades brasileiras.” Localizado dentro do eixo “Cultura e Cidades”, observa-se o interesse em qualificar o ambiente social das cidades ampliando a oferta de equipamentos e os meios de acesso à produção e à expressão cultural; conseqüentemente, materializa-se a ação Cine Mais Cultura.

Revestido pelo conceito de “acesso para todos” e com a missão de trabalhar pelo protagonismo da população na gestão cultural, a ação apoia a implantação e programação de salas de exibição audiovisual alternativas em municípios de todo país, as quais são intituladas de CINE, ou cineclubes.

Seu principal propósito eram as ações conjuntas para a integração sociocultural das regiões do país e o fortalecimento da difusão audiovisual; a formação e o aprimoramento sustentável dos cineclubes e exibidores não comerciais em geral, em especial comunidades que não têm acesso ao cinema e a produções audiovisuais não comerciais, sendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e pequenos municípios, além da colaboração com a organização da exibição sem fins lucrativos no país.

As entidades selecionadas deveriam realizar sessões semanais, no mesmo local e na mesma data, sempre com entrada gratuita no período de dois anos. Em contrapartida, o MinC ofereceria gratuitamente um kit com equipamentos de projeção, um acervo de filmes e vídeos do catálogo da Programadora Brasil (104 programas/DVDS) e um treinamento específico para os responsáveis pelo CINE,

além de uma monitoria das atividades dos novos cines em seus três primeiros meses de existência.

A escolha dos candidatos foi feita por meio de editais organizados por estados da federação e parcerias diretas. Podiam se candidatar entidades privadas sem fins lucrativos (associações de moradores, ONG's, bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, cineclubes, escolas, cooperativas, sindicatos, condomínios, entre outros) e prefeituras. Além do mais, os interessados em montar um CINE deveriam disponibilizar o local onde seriam instalados os equipamentos, planejar a programação e coordenar as exibições junto ao público, além de se responsabilizar pela integridade dos equipamentos fornecidos pelo Cine Mais Cultura. A princípio o objetivo era implantar 1.600 salas até dezembro de 2010. Porém, em todo território nacional foram selecionados, até abril de 2012, a quantidade de 1.043 cines, totalizando um valor de R\$ 3,55 milhões de reais investidos pelo MinC. No Nordeste esse número foi de 454 cines, sendo 86 localizados no estado de Pernambuco.

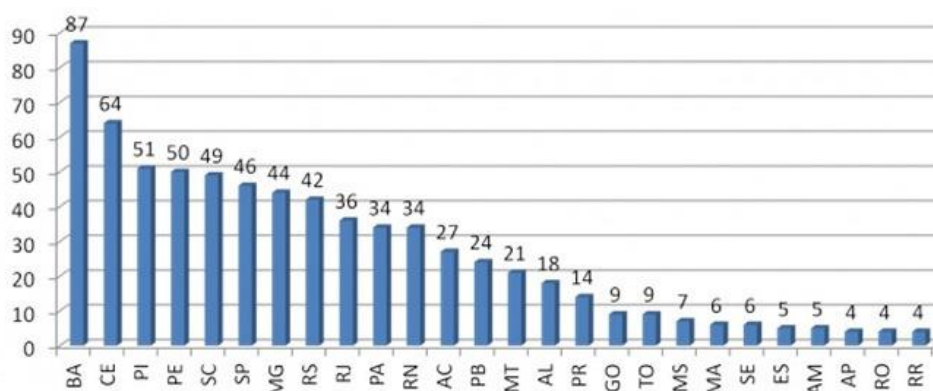
No entanto, a implementação desta ação não aconteceu de modo tão positivo, conforme mostram os dados a seguir: segundo site da PNC (acesso em 11 de junho de 2023) no que tange à meta 30, as últimas atualizações dispostas com relação à quantidade de cineclubes no país, dentre os 701 municípios, há um total de 1049 unidades de cineclubes:

Figura 12 - Situação da meta (referente ao monitoramento do exercício de 2021)

Indicador	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	Ponto da meta 2022
Número de municípios com cineclube	682	682	695	695	701	701	701	701	701	701	701	701	2.059
Percentual de municípios com cineclube	12,2%	12,2%	12,5%	12,5%	12,6%	12,6%	12,6%	12,6%	12,6%	12,6%	12,6%	12,6%	37%

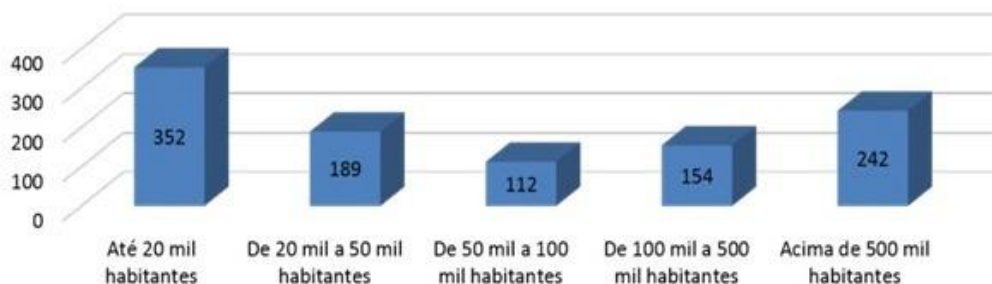
Fonte: Plano Nacional de Cultura, 2021.

Figura 13 - Quantidade de município, por UF, com cineclube



Fonte: Secretaria Nacional do Audiovisual (SAv), 2021.

Figura 14 - Número de cineclubes divididos por faixa populacional



Fonte: Secretaria Nacional do Audiovisual (SAv), 2021.

No apanhado do PNC, “Observa-se que no ano de 2020 não houve nenhum novo cineclube instalado”. Em 2021 a Secretaria Nacional do Audiovisual não informou sobre a realização de atividades desenvolvidas para o alcance da meta.

Se torna importante que haja a elaboração de um estudo que analise a implementação do PNC, finalizando assim o ciclo da política pública e produzindo subsídios para as discussões de uma nova política para a área da cultura. Nas palavras de ABERS:

Quando governos aceitam demandas de movimentos sociais, estes frequentemente ganham acesso ao processo de desenho, implementação e monitoramento da política proposta. [...] o conceito de ativismo institucional evoca a ideia de contestação, mesmo se o ator nem sempre emprega o que a literatura de movimentos sociais entende como táticas contestatórias (protestos, ocupações, abaixo-assinados, etc). Lutar no interior das instituições pode envolver o uso de rotinas institucionais (a produção de manuais, protocolos, decretos e relatórios; a realização de reuniões e seminários técnicos, etc) para fins contestatórios. de qualquer maneira, ativismo envolve enfrentar resistências. estudá-lo significa examinar processos que na maioria das vezes não serão bem-sucedidos, devido justamente às desigualdades de poder entre os vários atores que habitam as instituições. (ABERS, 2018, p. 18).

Dentre os desafios da política audiovisual encontra-se o de universalizar a difusão da produção audiovisual. Direcionar o diálogo com o cineclubismo e a promoção da vivência cinematográfica como uma experiência coletiva proporcionada nesses ambientes seria um caminho viável para estabelecer uma política pública mais sólida.

d) Funcultura

Em Pernambuco, após grande mobilização da categoria profissional, implementa-se o fomento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura – que busca incentivar as diversas formas de manifestação do setor audiovisual, instituído por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002., tendo seu primeiro edital lançado em 2003³⁵.

Em 2008 ocorre a criação da Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC). Com objetivo de promover a implantação de ações culturais no Estado de Pernambuco somente no ano de 2008 ocorre a criação da categoria “Incentivo ao Cineclubismo”, no Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura, do Governo do Estado de Pernambuco.

Em 2010 foram 7 projetos aprovados no valor de R\$5mil reais(cada). No ano de 2015, esse número atingiu a 12 projetos aprovados na categoria Desenvolvimento do Cineclubismo, limitado o valor solicitado ao máximo de até R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais)³⁶.

O fundo busca incentivar as diversas formas de manifestação do setor audiovisual em Pernambuco e em 2024 destinará o aporte de R\$ 480.000,00 para categoria desenvolvimento do cineclubismo, onde cada um dos 12 projetos a serem desenvolvidos terá valor máximo de até R\$ 40.000,00 (quarenta mil reais) para sua realização integral.³⁷

No entanto os Estudos da Associação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro(ASCINE-RJ) junto aos 54 cineclubes filiados à instituição apontam para o valor de prêmio individual de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais) como sendo o mínimo para estímulo da atividade cineclubista. Amanda Teixeira sugere que esse valor é condizente com as ações e custos necessários ao seu desenvolvimento e os valores socialmente praticados no mercado cinematográfico. A comprovação que garante embasamento ao argumento está disponível, através de planilha orçamentária³⁸ com

35 Disponível em : <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/breve-historico/>. Acesso em: 03 out. 2023.

36 Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/11/resultado-Funcultura-Audiovisual-2014_2015.pdf . Acesso em: 08 out. 2023.

37 Disponível em: https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2023/03/Edital_Funcultura_Audiovisual_2022-2023-Alterado-em-12-de-julho-de-20231.pdf . Acesso em 04 de outubro de 2023.

38 Disponível em: <https://blogs.utopia.org.br/cnc/2023/09/14/quanto-custa-organizar-um-cineclube/> . Acesso em 08 de outubro de 2023.

diversos itens e seus respectivos preços de aluguéis, serviços, materiais e despesas de interesse dos cineclubes para a plena consecução das sessões.

A autora complementa informando que o valor final de R\$ 160.011,07 presente no orçamento (para o mínimo de 1 sessão ao mês, ao longo de 12 meses, considerando o aluguel de equipamentos de projeção e som) é um indicativo que comprova o valor de prêmio individual de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais) como sendo o mínimo para estímulo da atividade cineclubista.

Sendo assim fica em evidência a necessidade de atualização dos valores disponibilizados pelo Funcultura para incentivo e apoio às práticas cineclubistas no estado de Pernambuco tendo em vista que os valores distorcem o processo de trabalho cineclubista e não garantem o desempenho de suas funções dentro de valores compatíveis com o ideal, contribuindo para precarização do trabalho cineclubista.

6 AS RELAÇÕES DE TRABALHO E A (RE)ORGANIZAÇÃO CINECLUBISTA

Os trabalhadores do cineclubismo são as pessoas que participam ativamente na organização, operação e promoção de cineclubes. Esses sujeitos desempenham uma variedade de papéis para garantir o funcionamento dos cineclubes e a realização dos seus objetivos. Inseridos no contexto do neoliberalismo, em meio a reestruturação produtiva, essa classe trabalhadora fragmentou-se, heterogeneizou-se e complexificou-se ainda mais, tanto no âmbito do mercado formal como no informal, e em sua maioria exercem o trabalho de cineclubista de forma não remunerada. Na contemporaneidade essas características se manifestam em todos os segmentos dos trabalhadores na divisão sociotécnica do trabalho como será demonstrado adiante.

Refletir sobre os impactos do trabalho para o profissional cineclubista contemporâneo pressupõe observar as profundas mudanças no mundo do trabalho, onde se acirra a competitividade e tende-se a produzir categorias distintas de trabalhadores (remunerados, não remunerados, informal, formal, prestadores de serviço, etc). Cabe destacar que o entendimento do conceito de trabalho transcende o âmbito das atividades remuneradas ou formais, incorporando também esforços desprovidos de compensação monetária, tais como o labor intelectual, o labor doméstico, o voluntariado e outras formas de contribuição para o desenvolvimento coletivo.

O trabalho é fundante no ser social e enquanto atividade inerente à condição humana compreende a aplicação de esforço físico e/ou mental com a finalidade de executar tarefas, produzir mercadorias, disponibilizar serviços ou contribuir para a consecução de objetivos específicos. Para Fígaro (2018, p.183) “o trabalho é sempre a atividade humana em determinado espaço de tempo[...] A materialidade do trabalho está em tudo o que produz e permite reproduzir, ou seja, o próprio sistema social”. Sua centralidade na sociedade é inquestionável, representando um dos principais meios pelos quais os indivíduos adquirem recursos, asseguram sua subsistência financeira e integram-se na tessitura produtiva e organizacional de uma dada comunidade ou nação. O trabalho é uma realidade complexa, enigmática e mutável e, portanto, especificar uma definição única e coerente para o trabalho será sempre um problema. Além do mais a pluralidade do trabalho se apresenta em uma

variedade de formas, abrangendo tarefas manuais e operacionais incluindo funções intelectuais, criativas e gerenciais, caracterizando-se pela diversidade intrínseca a sua natureza multifacetada.

Além do seu viés econômico, o trabalho ostenta dimensões sociais, culturais e psicológicas igualmente relevantes. Em síntese o trabalho se configura como uma atividade elementar que impulsiona a dinâmica econômica, social e contribui intrinsecamente para a existência das pessoas.

Portanto, é possível afirmar que o trabalho exerce influência na construção da identidade pessoal, nas interações interpessoais, no status social e na auto percepção do indivíduo. As configurações laborais, suas circunstâncias, relações e significados são plasmados por uma trama complexa de fatores sociais, políticos, econômicos e históricos, sendo configurados conforme o contexto cultural e as estruturas sociais que caracterizam cada sociedade. E por isso os cineclubes se transformam se adaptando a “avanço” social como será detalhado. Desta perspectiva, é possível dizer que os cineclubes, em sua maioria, são desenvolvidos por grupos autônomos, que buscam sair da informalidade, se autorregulam, e por terem um sistema de autogestão acabam por se configurar como uma organização. A partir do que a autora Colpo (2016, p.3) e seus coautores qualifica como:

uma comunidade expressiva repleta de significados que não podem ser compreendidos por uma análise linear e racional (...) é necessário considerar que nas organizações coexistem, além de uma relação voltada para a produção do trabalho e para o lucro, grupos com relações afetivas, com ligações em torno de interesses comuns, por vezes até contrários aos interesses das organizações. Pela existência da divisão do trabalho, imposta por uma lógica internacional, no contexto das organizações, os grupos estruturam-se segundo interesses próprios, nos quais vivenciam sentimentos de partilhas, solidariedade e luta comum.

Aqui se torna relevante avaliar no âmbito do cotidiano e da experiência do presente a maneira como os indivíduos, os cineclubistas particularmente, se inserem no panorama global e desempenham um papel na promoção do avanço e da metamorfose das comunidades e da humanidade em sua totalidade. No mesmo sentido Agnes Heller completa "toda vida cotidiana se constituía em torno da organização do trabalho, à qual se subordinavam todas as demais formas de atividade" (2019, p. 1). O sistema capitalista, enquanto arranjo dominante na organização da vida social, apresenta um antagonismo claro em relação ao

processo de democratização fomentado por meio das lutas sociais. Isso implica em uma contradição intrínseca, já que o capitalismo demonstra ser antagônico ao processo de democratização impulsionado pelas lutas sociais. Segundo Antunes, (2018, p.38):

As relações de desregulamentação, flexibilização, terceirização, bem como todo esse receituário que se esparrama pelo “mundo empresarial”, são expressões de uma lógica societal onde o capital vale e a força humana de trabalho só conta enquanto parcela imprescindível para a reprodução deste mesmo capital. Isso porque o capital é incapaz de realizar sua autovalorização sem utilizar-se do trabalho humano. Pode diminuir o trabalho vivo, mas não eliminá-lo. Pode precarizá-lo e desempregar parcelas imensas, mas não pode extingui-lo.(ANTUNES, 2018, p.38)

Esta citação é relevante no contexto do movimento social cineclubista, visto que a mobilização coletiva visa superar desafios e impulsionar mudanças em prol de objetivos compartilhados, e por mais que enfrente adversidades para se firmar diante da cadeia produtiva cinematográfica, ao longo dos anos, vem se reinventando e construindo formas de continuar se articulando e existindo. Nesse caso, a conexão entre a ação prática e a realização de transformações efetivas ressoa no cerne das atividades, e a união de esforços individuais culmina em um impacto coletivo que desafia as circunstâncias aparentemente insuperáveis. Os cineclubes constituem espaços para ampliação do circuito de exibição audiovisual, e além, é possível defender que o cineclubismo estimula a profusão crítica, explicitando que “o espaço da recepção é o espaço de acordos e desacordos — espaço de recriação — revelando as possíveis interpretações e usos de uma obra” (CLAIR, 2008. p. 168).

O cineclube é espaço da recepção, e, portanto, espaço de (re)criação fundamental para (re)configuração de uma sociedade mais justa. Em consonância com essa perspectiva, esta pesquisa se aproxima da maneira como a produção cineclubista contemporânea potencializa a si e ao entorno, situando o público participantes tanto das exibições, quanto do fazer cineclubista como sujeito ativo no processo de construção de significados.

Debruçar-se sobre a habilidade da mediação cineclubista é um bom ponto de partida para refletir a capacidade dos seres humanos em se ocuparem da produção e do intercâmbio de informações e de conteúdo simbólico. Segundo Giovanni (2010) os produtos simbólicos produzidos pela mídia interferem na constituição da identidade de determinados grupos sociais. Estas identidades propiciam a transformação do espaço comum, em função da apropriação de determinados

espaços da cidade. Nesse movimento de apropriação do espaço, pode-se considerar que, ao abrir novas possibilidades de sociabilidade, de interpretação e interação, os cineclubistas impulsionam a cidade, fazem com que esta se abra para o futuro por meio de suas manifestações. Deste modo, pode-se supor no âmbito do cotidiano da experiência cineclubista, uma oportunidade de contornar a influência da história contada pela perspectiva hegemônica, tida como universal e permeada pelo neoliberalismo e pela estrutura social.

Nesse caso é interessante, para a sociedade é relevante compreender as mutações do neoliberalismo para desenvolver um senso crítico de avaliação dos códigos e motivações que envolvem a comunicação cotidiana, a fim de fazer escolhas conscientes de consumo, participar de ações coletivas no intuito de mobilizar a sociedade em prol de melhorias universais, além de se fortalecer individualmente com autocuidado, etc.

Elsaesser (2018, p.240) destaca que desde a década de 1950 a preocupação dos cientistas e intelectuais das ciências sociais “passou a se concentrar na mediação e racionalização dos movimentos da mente e das emoções, em vez dos movimentos do corpo e dos músculos, sob forma de psicologia cognitiva, inteligência artificial e neurociência.”.

O autor elucida as ideias de Lev Manovich pontuando o que o autor argumenta que, na medida em que o trabalho fabril no Ocidente é suplementado pelo trabalho nos setores de serviço e vigilância, a energia primária que os seres humanos dão ao sistema é tempo e atenção.

Elsaesser (2018, p.240) comenta “segundo Lev Manovich³⁹, na sociedade da informação se identificam dois tipos de trabalho, como caracterizado pelas sociedades pós-industriais: a) choques e sobrecargas perceptivas como trabalho e b) trabalho como esperando algo acontecer”.

Ao processo de trabalho cineclubistas é interessante pensar o seu papel trabalhista na articulação desses processos, tendo em vista que criam exibições cinematográficas, ou seja criam espaços para formação de indivíduos através de momento de “esperando algo acontecer”, já que o público é parcialmente passivo na recepção das imagens. Isso se dá objetivamente por duas formas distintas pois, na

39 Lev Manovich, The Labor Of Perception, p.5. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/007-the-labor-of-perception/05_article_1995.pdf . Acesso em: 03 out. 2023.

produção e realização dessas sessões, onde se apresenta o consumo cinematográfico como forma de ao invés de haver um consumo meramente passivo transformam esse tempo de atenção a favor de si e da sociedade a partir de uma espécie de tipos de trocas de informações conhecidos como o que Elsaesser chama de automovimento retorativo.

Resumindo “o capitalismo precisa de nosso tempo de atenção em favor do consumo, e o tempo de atenção modela nossos processos laborais. [...] esperar também é trabalho” Elsaesser (2018, p.241). O autor afirma ainda que,

Os tipos usuais de atrações [...] agora entendidos como momentos e modos de troca de energia dentro de uma dinâmica do corpo e dos sentidos – podem ser alinhados com os tipos de trocas de informações conhecidos como mineração de dados e ciclos de feedback de preferências, curtidas e compartilhamentos. Numa espécie de automovimento retroativo. (Elsaesser, 2018, p. 242).

Em confluência, a professora Tiziana Terranova (2021), da Universidade de Napole L’Orientale já havia alertado sobre escritos de Elinor Ostrom referente a “produção de pares baseadas em bens comuns”, sugerindo que a “produção entre pares é primariamente ativada pelo caráter específico da informação como um bem “não rival” – um bem que pode ser desfrutado em comum”.

Terranova (2021, p. 8) continua conceituando a partir de escritos de Michael Hardt e Antonio Negri, Carlo Vercellone e seus co-autores que o comum é “a atividade social e historicamente determinada que incessantemente produz novas instituições, que são ao mesmo tempo as condições e o resultado do próprio ‘comum’”.

Segundo Terranova (2021) os teóricos do ‘comum’ e para esse processo de pesquisa se torna relevante identificar como o “comum enquanto conceito político indica a centralidade do trabalho biocognitivo e da cooperação social para produção de valor e a necessidade de conceber novos horizontes políticos que reconheçam a natureza cada vez mais social da produção de maneiras que a recompensem e sustentem”.

O cineclubismo se apresenta como aparelho de articulação desse comum, tendo em vista que pode ser reconhecido como organização. Nesse sentido Martins (2010) observa que o senso comum resulta da comunhão entre sujeitos que compartilham um mesmo processo de construção de significados. Sendo assim é possível concordar:

É no fragmento de tempo do processo repetitivo produzido pelo processo capitalista, o tempo da rotina, da repetição e do cotidiano que essas contradições fazem datar para fora o momento da criação e de anúncio da história — o tempo do possível. É que justamente por se manifestar na própria vida cotidiana parece impossível. Esse anúncio revela ao homem comum na vida cotidiana que é na prática que se instalam as condições de transformação do impossível em possível. (Martins, 2000, p. 63).

Uma vez que os grupos se unem em torno daquilo que lhes é comum, aponta-se para um grupo como um sistema de forças que dependendo da sua forma de atuação e articulação, podem reconfigurar as relações de trabalho, mesmo em um cenário de flexibilização e precarização do trabalho.

Os cineclubes influenciam as relações de trabalho da classe trabalhadora do audiovisual, tendo em vista que se unem, integram e constituem espaços para ampliação do circuito de exibição audiovisual. Além disso, são identificados como espaços para formação e socialização de sujeitos e contribuem para a criação de políticas públicas (Lei nº 12.343, de 2010 do PNC; Instrução Normativa N. 63, De 02 de Outubro de 2007, etc.) em defesa da educação e dos direitos do público. No entanto, por vezes, parte sistêmica da cadeia produtiva do audiovisual desconsidera a potência do parque exibidor cineclubista, que também mobiliza economia nas comunidades. E na maioria das vezes desenvolvem suas práticas gratuitamente, sem nenhum tipo de financiamento, sem propósito lucrativo, por vezes, acarretando a fragmentação do entendimento de valores e atributos necessários para a regulação profissional, corroborando para a construção de relações de trabalhos “precarizadas”.

Essas contradições pautam a necessidade de ampliação do debate sobre a profissionalização e a visibilização cineclubista, com intuito de compreender como os cineclubistas trabalham, como são vistos por eles próprios, como são vistos perante a categoria profissional do audiovisual, para a posteriori, se (re)posicionem no mercado cinematográfico.

Adiante busca-se explicitar a relação do cineclubista com o mundo e as práticas trabalhistas, formas de articulação, suas fortalezas e desafios, as representações sobre essa realidade, os contextos de precarização de suas condições de trabalho.

Essa precarização no trabalho consiste, conforme Borges (2003) e Segnini (2007), na ocorrência histórica de vínculos informais e temporários de trabalho, instabilidade profissional, falta de proteção diante da execução de atividades de vulnerabilidade e risco, ausência de carteira assinada, não pagamento de horas de trabalho dedicado, acúmulo de funções (muitas delas não cineclubistas), dentre outras.

Diante disso, historicamente, tem-se uma tensão entre cineclube, trabalho e profissão que reflete, além de uma frágil compreensão da relação entre produção e mercado (Segnini, 2007), em uma naturalização da informalidade da profissão, mesmo considerando a crescente politização e institucionalização da cultura.

6.1 MOVIMENTO CINECLUBISTA, AS DINÂMICAS LABORAIS E O PANORAMA DAS RELAÇÕES TRABALHISTAS CONTEMPORÂNEAS

O conceito de movimento social e as relações de trabalho estão interconectados de várias maneiras, uma vez que muitos movimentos sociais têm suas raízes nas questões relacionadas às condições de trabalho, direitos dos trabalhadores e justiça no local de trabalho.

Movimentos sociais frequentemente se formam em resposta a desigualdades econômicas e exploração no mundo do trabalho. Eles podem se concentrar em questões como salários baixos, más condições de trabalho, discriminação no emprego e falta de oportunidades para certos grupos de trabalhadores. Muitos movimentos sociais estão enraizados em lutas mais amplas por justiça social, que muitas vezes incluem questões trabalhistas. Esses movimentos podem abordar temas como equidade de gênero no local de trabalho, tratamento justo para minorias étnicas e melhoria das condições de trabalho para trabalhadores migrantes.

É sabido que a globalização impacta as relações de trabalho em escala internacional, por este motivo movimentos sociais se articulam para debater práticas trabalhistas injustas em indústrias globais, destacando questões como exploração em fábricas de países em desenvolvimento que produzem bens para mercados globais. Os movimentos sociais inúmeras vezes buscam conscientizar os trabalhadores sobre seus direitos e mobilizá-los para a ação coletiva. Eles educam os trabalhadores sobre seus direitos e incentivam a solidariedade para alcançar objetivos comuns. Eles podem influenciar as políticas trabalhistas e a legislação. Por

meio da pressão política e da mobilização, podem ser conquistadas mudanças nas leis que protegem os direitos dos trabalhadores.

A produção de pensamento a respeito do trabalho desenvolvido nos campos da cultura e das mobilizações sociais é abordada e potencializada no campo da produção de conhecimento, ainda por uma pequena parcela de autores. Aqui se torna necessário visibilizar o trabalho com cultura e arte no Brasil contemporâneo, a fim de aproximar os profissionais e dimensionar a cadeia produtiva da arte e o mercado de trabalho dos artistas e profissionais da cultura, aqui mais especificamente os cineclubistas.

É fundamental e o debate sobre a influência do cineclubismo e sua repercussão em Recife, território reconhecido por sua produção na cinematografia brasileira contemporânea. Segundo Lima (2016), no período de 1980 a 2021, se constituíram diversos cineclubes distintos, estes apresentam uma forma de organização que aponta caminhos para compreendê-los enquanto mobilizadores de redes sociais entrelaçadas. O interesse aqui se vincula a associação do cineclubismo às práticas de organização comunitária; de movimento popular e/ ou movimento social; para análise de como se desenvolvem suas formas de organização e relações de trabalho. São esses momentos das divisões internacionais do trabalho destacados que nos propomos a analisar aqui privilegiando em paralelo os cineclubes estruturantes (diante dos documentos e bibliografias encontradas que pontuaram o desenvolvimento histórico do cineclubismo em Pernambuco. Para traçar uma linha de raciocínio, considerar-se-á os elementos de base, traços simplificados dos cineclubes e das práticas organizacionais e comunicacionais aptos a captar a evolução do que é um movimento geral e crescente de configuração do mundo da produção, da distribuição e do consumo cineclubista.

Percebe-se que o movimento cineclubista se modifica em diferentes momentos de sua trajetória secular com diferentes arranjos políticos, sociais e econômicos. Esses movimentos têm se adaptado a contextos transnacionais, utilizando redes de comunicação e mobilização para promover mudanças em questões trabalhistas, sociais e ambientais.

É necessário distinguir as fases das divisões internacionais do trabalho, segundo Antunes (2018), elas refletem a interconexão entre produção, comércio e

consumo em diferentes períodos da história econômica. Além do mais cada uma delas reflete as transformações econômicas, sociais e culturais que ocorreram ao longo da história. À medida que a economia global evolui, essas fases se sobrepõem e se influenciam mutuamente, moldando a maneira como os bens são produzidos, distribuídos e consumidos em escala global. Essas transformações são fundamentais para entender a economia e a sociedade modernas. Colpo (2020) afirma que as fases das divisões internacionais do trabalho:

A primeira Divisão Internacional do Trabalho ficou demarcada pela produção agrícola como maior empregador dos países periféricos, e a industrialização de produtos manufaturados como maior empregadora nos centros urbanos de economia central. [...] Uma segunda Divisão Internacional do Trabalho se formou quando o bloco de países semiperiféricos teve apoio econômico de países desenvolvidos e, a partir disto, passou a adquirir condições de se industrializar e de atingir o estágio de produtores e até exportadores de produtos manufaturados. Esta reconstrução se deu, em especial, pela abertura econômica de alguns países para empresas transnacionais, especialmente durante a fase de bipolaridade das relações internacionais. [...] A terceira Divisão Internacional do Trabalho ocorreu a partir dos anos 1960. Neste período, pelo intenso processo de troca de capital, tecnologias e informações, algumas potências industriais entraram em declínio, outros grupos se formaram e se fortaleceram, como foi o caso da União Europeia. Com a globalização financeira, países com superprodução de capital exportaram capitais para outras nações, o que Singer (1999) chama de descentralização do capital, condicionando a produção e a ocupação. Desde os anos de 1970 assiste-se a uma mudança da Divisão Internacional do Trabalho, em que a perspectiva é o predomínio da dimensão financeira sob a dimensão social com postos de trabalho, muitas vezes não-qualificados e menos remunerados, direcionados para a produção de manufaturados, ou ainda com produtos de alta tecnologia gerados por uma mão-de-obra mais qualificada e de melhor remuneração. (COLPO, 2020, p.12-13).

Vamos explorar como essas fases se relacionam:

6.1.1 A Primeira Divisão Internacional do Trabalho (Início do século XX e se estende até a Segunda Guerra Mundial)

O período da Primeira Divisão Internacional do Trabalho não tem um período precisamente definido, mas pode-se dizer que abarca o início do século XX e se estende até a Segunda Guerra Mundial. Aproveitando Colpo(2012) “nesse período houve um aumento na produção industrial em larga escala, especialmente de bens manufaturados”. Essa divisão internacional do trabalho estava em grande parte relacionada à exploração colonial e à busca por recursos naturais em outras partes

do mundo. Colpo(2012) comenta que “segundo Pochmann (2001), a primeira divisão internacional do trabalho se deu com o advento da grande indústria na primeira Revolução Industrial”. A autora explica:

A primeira Divisão Internacional do Trabalho ficou demarcada pela produção agrícola como maior empregador dos países periféricos, e a industrialização de produtos manufaturados como maior empregadora nos centros urbanos de economia central. Estas diferenças e a hierarquização do trabalho no mundo contribuíram para a manutenção de disparidades de desenvolvimento nacional, além de ser fonte de assimetria na geração e absorção de renda mundial. (COLPO, 2012, p. 47).

É sabido que nos anos 1920, o cinema, entre outras expressões artísticas, adquire, uma importância singular, pois o contexto social e econômico era solo fértil para a promoção da novidade, ainda mais tendo a classe proletária da época mostrado avidez por esse entretenimento de baixo custo econômico, pouco intelectualizado e de consumo imediato. Segundo Cordeiro e Toutain (2010), “no cenário brasileiro, a década de 1920 foi um período marcado pelo descontentamento social, principalmente quanto aos aspectos econômicos e políticos do velho regime”. Novos grupos surgiram e “a burguesia urbana começou a se organizar e a propor medidas para reformar o regime, garantir a sua participação e promover o seu desenvolvimento”.

O Grupo Paredão, segundo Macedo (2008), em 1917 – antes, portanto dos cineclubes franceses de Delluc e Canuto – já existia uma atividade típica, mas não formalmente cineclubista: o Grupo do Paredão – Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Pedro Lima, entre outros – que se reunia para ver e debater filmes, nos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro. Esse grupo será responsável, mais tarde, por importantes ações ligadas ao cinema nacional, como a criação da Revista Cinearte, considerada a principal publicação voltada especificamente à sétima arte; e a implantação do estúdio Cinédia, um dos marcos na história do cinema nacional.

Segundo Figueiredo (2012) “ainda nos anos de 1920 [...] A evolução das técnicas cinematográficas na produção e exibição dos filmes continuou avançando, mesmo que apresentasse um ritmo diferente em cada lugar. O Brasil não ficou fora desse processo e passou do cinema mudo para as projeções com uso de áudio. Entretanto, por ocasião de uma invasão norte-americana no campo do cinema, os filmes estrangeiros exibidos no Brasil se utilizavam de legendas.”. Por conseguinte, observa-se que no período entre 1923 e 1931, foi produzido um surto

cinematográfico no Recife, conhecido como Ciclo do Recife, primeiro grande movimento cinematográfico na história do cinema pernambucano, e foi o mais produtivo dos ciclos regionais do início do século XX no Brasil (CUNHA FILHO, 2006).

Quando se trata do Brasil, de acordo com Bernardet (2006), “antes da década de 1930 os filmes nacionais enfrentavam uma grande resistência por parte dos distribuidores brasileiros, que estavam de mãos atadas mediante a má situação econômica do nosso mercado, tomado pelas produções estrangeiras”. Nos anos seguintes, essa influência se reflete na imitação dos filmes norte-americanos e baixa produção nacional. Essa situação corresponde ao comentário de Antunes (2012, p. 45) quando articulado ao momento econômico vivenciado no país:

O capitalismo brasileiro, de desenvolvimento *hipertardio* quanto ao seu modo de ser, vivenciou, ao longo do século xx, um verdadeiro processo de acumulação industrial, especialmente a partir do getulismo. [...] De corte fortemente estatal e feição nacionalista, a industrialização brasileira somente deslançou a partir de 1930.

Mais adiante, quanto à movimentação cineclubista os primeiros indícios em Pernambuco datam, de 1943, com a criação do cineclube Cine-Siri ou Museu-Cinema. Pedro Salgado Filho, também colaborador da Aurora Filme, em 1925, primeira empresa cinematográfica do Ciclo do Recife, foi um dos principais fundadores e era um dos responsáveis pela mobilização e articulação das exhibições. No cineclube ou “cineminha”, como era chamado em 1944, ocorreu a cerimônia do lançamento da plaqueta “História do Cinema Pernambucano” (CUNHA FILHO, 2006).

Segundo a pesquisa “Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos”⁴⁰, organizado por Clarice Hoffman (2016), as primeiras atividades de exibição relatadas nos documentos presentes no prontuário da Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco – DOPS/PE constam a partir de 03/04/1944. Em documentos encontrados, observa-se que Pedro Salgado Filho, ao saber que várias películas que causaram sucesso no Ciclo do Recife estavam sendo vendidas a “peso”, em uma agência de filmes na cidade, decidiu comprá-las. Convidou Jota Soares, José

40 Disponível em : <http://obscurofichario.com.br/>. Acesso em: 03 out. 2023.

Amaral, Luís Vieira e Geraldo Melo para se unirem ao seu propósito cinematográfico e com eles criou um cinema particular em sua própria residência. A resposta positiva do público ao projeto veio rapidamente graças, em parte, ao impulso da imprensa local, do Rotary Clube e do Teatro de Amadores. Figuras como Mário Melo, Valdemar de Oliveira, Mario Sette, Tolentino de Carvalho e Souza Barros tornaram-se frequentadores das sessões. Segundo o ofício “tudo ali tem sido de verdadeira vibração, pois, todos se sentem embalados por uma saudade de tudo aquilo que veem nos filmes de enredo e naturais de Recife de vinte anos atrás”.

Ainda sobre o Cine Siri comprova-se, a partir de um recorte do Jornal Pequeno (1944.09.04) a exibição dos filmes “Jurando Vingar”, “Aitaré da Praia”, “A filha do advogado”, “A Samaritana”. Nesse mesmo documento comenta-se “um aspecto de grande interesse é o que representam tais filmes como elementos de estudo e pesquisa, em relação à evolução da moda, dos costumes, e a outras manifestações da vida social”. Foi Mário Melo, piadista, que batizou o cineminha de “Siri”, nome que logo se popularizou pelas rádios e jornais. Mais tarde, Pedro Neves, cinegrafista do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), diretamente subordinado às ordens do Presidente da República e um dos elementos que, em 1924, lutaram pela grandeza cinematográfica de Pernambuco, rebatizou o cineclubes de “Museu Cinema”, nome que melhor expressão daria ao ambiente, principalmente porque outra coisa não era senão um museu de relíquias cinematográficas.

Conforme documento (Anexo B) a existência do cineclubes foi notificada às autoridades. Felizmente para o grupo, o Serviço de Censura afirmou não haver nenhuma inconveniência no funcionamento do Museu Cinema, dada a finalidade a que ele se destina e ainda pelo fato de não se tratar de estabelecimento público, destinado a explorar o comércio cinematográfico com fins lucrativos. Mas havia um, porém: precisavam informar, com 24 horas de antecedência, o dia e lugar da exibição das películas, além do programa do evento. O Cine Siri ou Museu Cinema, autentica a perspectiva de Lima (2016), afinal o cineclubes possuía localidade, filmes e público específico, além de apresentar debates livres, possuir envolvimento de grupos que trabalham com o público e com o cinema, além de demandar ferramentas e instrumentos (filmes e projetor) para suas exibições, nesse caso a questão da autonomia política foi influenciado pelo momento histórico.

Um pouco antes do Cine Siri, no Rio de Janeiro, foi criado o Chaplin Club (1928) considerado o marco do surgimento do cineclubismo no Brasil. Ao longo de pouco mais de três anos de existência, foi o primeiro que manteve uma atividade sistemática e coerente com a proposta de debates após a projeção. Publicaram a revista “O Fan” ⁴¹ (1928-1930)⁴², com 9 números, em cerca de dois anos, com características marcadamente ensaísticas. Foram colaboradores do clube: Otávio de Faria, Almir Castro, Cláudio Mello, Plínio Sussekind Rocha, entre outros. Importante salientar que no ambiente do cineclube foi gerado “Limite” (1931) ⁴³, filme de Mário Peixoto, também colaborador das atividades do cineclube. Nesse período, encontram-se na memória escrita comunicados em prol dos chamados “clubes de fãs”. ⁴⁴

O movimento cineclubista pernambucano é marcado por todos os aspectos anteriores no que diz respeito à ação e desenvolvimento de suas ações. Tradicionalmente, a história cultural do cinema pernambucano é traçada por uma linha tênue que costura encontros e constrói uma espécie de trama. Nas palavras de Cunha (2012, p.137):

[...] de certa maneira acho que tem aí uma espécie de trama, de teia, de relações, uma teia da história mesmo ou das memórias, das lembranças e das experiências que vão se cruzando, se aproximando, se separando de acordo com o tempo. E que vão construindo uma espécie de tecido assim...uma espécie de teia em que o cineclube está, em geral, presente.

Diante de tal afirmativa é possível seguir dizendo que um cineclube cria um terreno fértil para outros. E sob esta ótica é plausível costurar esse capítulo da dissertação apresentando o entrelaçamento entre os cineclubes.

Compreender como se dá essa “trama”, em outras palavras, essa relação de trabalho, entre os cineclubes que demonstrando como certamente influenciaram uns aos outros e foram responsáveis pela formação de cinéfilos e cineastas para

41 A coleção completa do periódico o FAN encontra-se disponível no site da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html. Acesso em: 21 dez. 2015.

43 Em 2015 esta produção recebeu o prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) de melhor filme brasileiro de todos os tempos, de acordo com o recém-divulgado ranking da instituição. Para conhecer o site da ABRACCINE e checar os outros filmes que compõe a lista, acesse: <http://abraccine.org/2015/12/21/abraccine-elege-os-melhores-filmes-de-2015/>

44 Resta entender um pouco mais sobre essas atividades (pois aparentemente eram cooperativas organizadas principalmente em torno do fazer filme) e investigar se esses clubes promoviam importantes debates: suspeita-se que sim.

gerações distintas; e conseqüentemente também desempenham um papel de destaque no cenário cinematográfico.

O texto de Fabricio Felice Alves dos Santos ⁴⁵ apresenta uma curiosa conexão de saberes impulsionadora das redes dos cineclubes, advinda da amizade entre Paulo Emilio Salles Gomes e Plínio Sussekind, desta vez situada na região sudeste do país:

Com as reuniões do cineclube, a publicação de O Fan e a programação de filmes, o Chaplin-Club buscou consolidar a reflexão crítica a respeito do cinema como um efetivo campo de atividade intelectual no Brasil. Os diálogos estabelecidos com os literatos prestigiados de seu tempo e os homens que se ocupavam com os rumos do cinema, especialmente os redatores da revista Cinearte, contribuíram para a formação de um conjunto de noções que se desdobraram em muitas das reflexões e experiências cinematográficas desenvolvidas no Brasil em momentos posteriores. O pensamento de Plínio Sussekind Rocha foi determinante para a formação de Paulo Emilio Salles Gomes como cinéfilo e crítico cinematográfico, graças à amizade cultivada entre ambos durante uma temporada de Paulo Emilio em Paris, na década de 1930.

A posteriori, Paulo Emílio Salles Gomes, junto a Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano, compuseram a diretoria do Cineclube de Cinema de São Paulo, fundado em agosto de 1940, cuja proposta era, de acordo com Lunardelli (2000 *apud* Sales, 2015, p. 10), “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações”⁴⁶.

As exhibições eram informais e aconteciam por vezes na casa de um dos integrantes ou na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Essas sessões logo chamaram a atenção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que posteriormente interditou as sessões e ordenou o encerramento das atividades, em 1941.

Segundo Sales (2015, p. 11), ainda sobre o Cineclube de Cinema de São Paulo, “este clube ressurgiu em 1946, e na década de 60 se oficializa unindo-se ao Museu de Arte Moderna (MAM) e se transforma em filмотeca do museu, o embrião da futura Cinemateca Brasileira”.

45 Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2012/interna.asp?cod=440>. Acesso em: 14 out. 2023.

46 Texto publicado por Priscila Constantino Sales segundo LUNARDELLI, F.: *Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

6.1.2 A Segunda Divisão Internacional do Trabalho (Pós Segunda Guerra Mundial)

Durante o governo da Frente Popular, na França, entre 1936 e 1937, mais uma vez criaram-se circuitos cineclubistas e populares de cinema. Data também desta época o lançamento da “Encíclica Vigilanti Cura”⁴⁷ pelo Papa Pio XI, que em 1936, traça diretrizes para a ação dos católicos e institui a classificação moral dos filmes. “A princípio, esse documento oficial foi direcionado aos Estados Unidos, traçando diretrizes para as ações dos católicos e criando uma classificação moral dos filmes”, conta Figueiredo (2012). No entanto a segunda guerra mundial praticamente interrompe as atividades dos cineclubes.

Após a Segunda Guerra Mundial, emergiu a reconstrução das economias e o desenvolvimento de tecnologias de produção em massa. Segundo Colpo (2012, p. 48):

Uma segunda Divisão Internacional do Trabalho se formou quando o bloco de países semiperiféricos teve apoio econômico de países desenvolvidos e a partir disto, passou a adquirir condições de se industrializar e de atingir o estágio de produtores e até exportadores de produtos manufaturados.

Houve uma expansão significativa do avanço tecnológico e mercado de consumo, com assimilação de países africanos, latino-americanos, entre eles o

47 Segundo Figueiredo (2012): “A encíclica Vigilanti Cura (IGREJA CATÓLICA, 1936) foi escrita em 1936, como dito anteriormente, e, apesar de ter sido direcionada aos arcebispos, bispos e demais representantes da igreja católica nos Estados Unidos, foi difundida pelo mundo como um documento de referência no que diz respeito ao direcionamento das atividades que a Ação Católica realizou em muitos países visando orientar seus fiéis. Mediante o contexto histórico e social da época, num primeiro momento as ações dos seus representantes destinavam-se à repressão de muitas atividades cinematográficas, consideradas consumidas pela afeição do lucro e pelos estímulos que distanciavam as pessoas da moral cristã. O texto foi organizado em três partes, a saber: A primeira tratava da relação entre o cinema e a moral cristã, chamando a atenção para a importância de o cinema ser colocado a serviço do aperfeiçoamento do ser humano.. [...] A segunda parte aprofundava as questões referentes à influência do cinema e discutia a necessidade de fiscalizá-lo, principalmente pelo fato de tal atividade de lazer ter se popularizado. Revelava também a sua preocupação com a exposição da juventude aos vícios, paixões e ilusões causados por muitos filmes. Por outro lado, defendia que as boas representações cinematográficas poderiam exercer uma influência moralizadora sobre os espectadores, além de “[...] dar noções preciosas, ministrar amplos conhecimentos sobre história e as belezas do próprio país, apresentar a verdade e a virtude sob aspecto atraente [...]” (IGREJA CATÓLICA, 1936, p. 3). Por fim, a terceira parte indicava os meios de vigilância e censura necessários ao controle do universo cinematográfico, desde a fase da produção até o momento de exibição dos filmes. Para isso, fez um apelo a todos os católicos para que participassem de alguma forma dessa indústria: “Eles devem pensar seriamente nos seus deveres e nas responsabilidades que têm como filhos da Igreja; devem usar de seu empenho para reproduzir nos filmes que produzem, ou que ajudam a produzir, princípios sãos e morais” (IGREJA CATÓLICA, 1936, p. 7). [...] De modo geral, o Papa Pio XI 69 construiu uma das primeiras estratégias de intervenção e tentativa de controle sobre o cinema, materializando a ideologia da Igreja num discurso impresso, que foi difundido em várias partes do mundo”.

Brasil. Mais pessoas passaram a ter acesso a bens de consumo duráveis, como automóveis, aparelhos eletrodomésticos e casas próprias. O marketing e a publicidade desempenharam um papel importante na criação de uma cultura de consumo, com ênfase na busca pelo "sonho americano" de prosperidade e sucesso material. Leite (2005 *apud* Figueiredo, 2012, p.60), comenta que:

No final da década de 1940, tentou-se mudar esse quadro com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, inspirada no modelo hollywoodiano, a qual pretendia implantar uma indústria cinematográfica no Brasil. Tal situação se deu com o estímulo de parte da burguesia paulistana, interessada em investir nas produções nacionais e com a ideia de articular dentro dela a modernidade cinematográfica com a qualidade europeia e norte-americana, aliadas a uma essência brasileira. Contrariamente ao que se imaginava, esse modelo industrial foi insuficiente para consolidar a atividade cinematográfica no Brasil.

Na década de 1950, a sociedade brasileira estava imersa em uma série de transformações no cenário nacional, geradas, sobretudo pelo processo de ampliação da área de influência econômica, política e ideológica dos EUA. Com a penetração da cultura norte-americana no Brasil, o comportamento dos brasileiros foi sendo modificado no que diz respeito aos hábitos de uma sociedade em processo de modernização.

Segundo Figueiredo (2012) no contexto político nacional, Getúlio Vargas havia cometido suicídio em agosto de 1954 e erguia-se o nome de Juscelino Kubitschek como presidente da república, condição que foi oficializada somente nas eleições de 1955.

O seu ideal desenvolvimentista foi marcado pelo seu programa de governo, e, em meio a esse contexto, vários setores da sociedade se desenvolveram, a exemplo dos meios de comunicação: rádio, televisão e cinema. Nesse período a televisão teve seu marco histórico representado pela inauguração da TV Tupi, em 1950, na cidade de São Paulo, e, após ela seguiram-se as TV's Paulista, Record e Cultura, bem como a Excelsior (já ao final da referida década). (Figueiredo, 2012, p. 60).

Segundo Figueiredo (2012, p. 61), “naquela época, a televisão ainda não conseguia superar os encantamentos do cinema e a grande audiência das rádios, sendo estas as diversões preferidas da população, conforme afirma Lattman-Weltman (2012a, 2012b) nos artigos que tratam do Brasil de JK, direcionados ao rádio e à televisão”.

Na história da formação do cineclubismo brasileiro, Macedo(2022)⁴⁸ comenta que em 1952 tem chegada ao Brasil de uma missão do OCIC (Office Catholique International du Cinéma) para dar cursos, seminários e estimular a formação de cineclubes nas instituições ligadas à Igreja, fazendo surgir dezenas de cineclubes em todo o país, criando-se, desse modo, uma literatura e um método cineclubista católico. Figueiredo (2012, p.62) comenta:

Nesse contexto, as ações da Igreja se concentraram na intenção de formar uma cultura cinematográfica no Brasil, com base nas referidas encíclicas papais e a colaboração de militantes católicos. [...]A cotação moral dos filmes funcionava como uma espécie de censura, indicando quais conteúdos poderiam ser exibidos na íntegra, aqueles que mereciam restrição e, ainda, os que não convergiam para os padrões de moralidade cristãos. [...]no que diz respeito à formação humana cristã, seria insuficiente atuar apenas na cotação moral, sendo, portanto, necessário um trabalho conjunto com o da formação de público.

Em entrevistas com Lauro de Oliveira retiradas do livro “Memória Cineclubista de Pernambuco” (Cribari, 2012, p. 56), ele comenta: “Olhe, como nós já frisamos aqui, o trabalho nosso era formar um espectador consciente, um espectador capaz de formular um juízo. Porque, de um modo geral, o cinema — o cinema americano sobretudo — não estimulava isso.”

A partir dessa afirmação e dos dados apresentados nesse capítulo é possível estabelecer os anos 1950 enquanto os anos de organização dos cineclubes como um movimento social e como trabalho de educação cinematográfica. Segundo Figueiredo(2012, p. 73):

Essa educação cinematográfica se processaria de várias maneiras: além disso, incentivando a criação de cineclubes católicos, que atuavam tanto como espaços para a exibição seletiva de filmes como também espaço para cursos, palestras e debates. De acordo com Armando (apud CHAVES, 2010), a expansão dos cineclubes pelo mundo inteiro gerou um fenômeno positivo para o meio cinematográfico na medida em que ampliou os horizontes do cinema; por outro lado, apresentou também um lado negativo no que diz respeito aos aspectos cultural e artístico. Sobre aquele contexto, afirmava que haviam surgido cineclubes com os mais diversos interesses: alguns direcionados aos problemas sociológicos, outros com tendências filosóficas e, ainda, aqueles religiosos de denominação católica. Estes, como vem sendo discutido, se debruçavam sobre o estudo das produções fílmicas, considerando como eixo norteador o ponto de vista moral e dogmático.

48 Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro por Felipe Macedo: http://cineclube.utopia.com.br/cronologia/crono_movimento.html. Acesso em: 17 ago. 2022.

Figueiredo (2012, p.10) afirma que em Pernambuco, os cineclubes foram a escola de iniciação aos estudos de cinema para vários intelectuais recifenses na década de 1950. Segundo o autor:

Esse movimento contribuiu também para a criação de cinemas e cineclubes católicos pelo Brasil, inclusive Pernambuco, destacando-se o Cineclube Vigilanti Cura (1952). Seus integrantes foram os pioneiros no trabalho de educação cinematográfica em Pernambuco, inicialmente por meio das exibições de filmes e realização de cine-fóruns, e, em seguida, ministrando cursos e palestras em alguns colégios católicos da capital pernambucana e interior.

Em entrevistas com Marilda Vasconcelos e Lauro de Oliveira (Cribari, 2012, p. 51-63), autenticam a realização do cineclube “Vigilanti Cura” – o nome foi inspirado na encíclica criada para ser um guia da ação católica junto ao cinema. O cineclube promovia o cine-fórum: uma espécie de reunião de estudo, para trocar livros e debater questões a respeito do cinema. As sessões eram marcadas por preceitos e conceitos católicos e aconteciam num edifício chamado Círculo Católico. As atividades defendiam a dimensão pedagógica e humanística do cinema, a ideologia ali era a ideologia do esteticismo. Já em entrevistas com Marilda Vasconcelos e Lauro Oliveira, os mesmos argumentam que:

Existiu em algum momento, alguma fase de desentendimento com a sociedade, alguma espécie de repressão, ou alguém que achava que aquilo era coisa de maluco? Marilda: Ah, isso acontecia. Mas nunca recebemos críticas, digamos assim, pela frente. Se falavam mal era por trás, não era incisivos com o Vigilanti Cura. Algumas pessoas achavam que era demais... eu lembro de uma semana de cinema que Lauro preparou, tão trabalhosa, tão trabalhosa. Conseguir filme pra alugar, essa coisa toda, e eram filmes de valor. E uma pessoa chegou pra mim e perguntou: “Mas pra quê isso? Que trabalho tão grande. Pra quê? Qual a necessidade disso?” Isso existia. (Carvalho, 2012, p. 54).

Jomard Muniz de Brito, Celso Marconi e Henrique Spencer frequentaram esse cineclube e atuaram em diversos cineclubes na época. Esses cineclubistas foram influenciadores, críticos e atualmente caberia a eles o título de ativistas da época. Sobre a relação do cineclubismo e da igreja, perceba nesta entrevista, o propósito de Jomard (1955):

Figura 15 - Entrevista com Jomar Muniz de Brito, Recorte de O monitor, jornal de Garanhuns



Fonte: Livro Memória Cineclubista de Pernambuco (Cribari, 2012).

Outros cineclubes do período que devem ser citados são o Cineclube do Recife e o Cineclube Charles Chaplin. Sobre o período que se seguiu, se sobressai o Cineclube Projeção 16 frequentado por Celso Marconi e Geraldo Pinho. Importante citar também o “Cinema Coliseu” que funcionou como cinema de bairro em Casa Amarela, Recife, no período da ditadura militar. Naquele momento era o único cinema aberto para a rua, com projeção pública, paga, em funcionamento na cidade na época, sob custódia de Celso Marconi e Fernando Spencer (ver depoimento no livro Memória Cineclubista de Pernambuco). “Ali eram vistos filmes fora do circuito padrão comercial e consequentemente atraía um público cinéfilo específico”, comenta Paulo C. Cunha Filho (depoimento, 2012, p.127).

No Brasil, quando não havia faculdades de cinema, o cineclubismo influenciou a formação cinematográfica de diversos cineastas.

É importante assinalar que, desde os seus primórdios, o cineclubismo esteve ligado à trajetória do cinema brasileiro de diferentes formas, como nos estudos da cinematografia brasileira e estrangeira, na crítica às formas de produção e distribuição do filme nacional, na necessidade de se criar um público para o cinema brasileiro, além de ter sido sempre um espaço de formação de futuros cineastas. Muitos pertencentes ao Cinema Novo —

Silvio Tandler, Leon Hirszman, Marcos Farias, entre outros — vinham do cineclubismo. (CLAIR, 2008, p. 54).

Em 1957, quando funcionava na sede do Museu de Arte de São Paulo o Clube de Cinema, cria-se a Fundação Cinemateca Brasileira, que existe num pequeno momento em paralelo ao cineclube, mas este acaba se fundindo nela e adquirindo novas características, sob orientação de Paulo Emilio Salles Gomes

A partir de 1959 passam a ser organizadas as primeiras Jornadas Nacionais de Cineclubes, congressos anuais e bianuais, conforme a época, que constituem uma das mais importantes conquistas democráticas do movimento cineclubista brasileiro.

Além da expansão pelas capitais e mesmo por cidades menores os cineclubes passam a se aproximar, se reunir. Surgem as primeiras iniciativas de organização, depois são criadas diversas federações estaduais - que irão culminar, em 1961, na criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). A instituição desde o princípio prima pela defesa dos cineclubes do território nacional, pois estes estimulam o público a discutir o filme, além de também discutir e refletir suas realidades através da projeção audiovisual.

6.1.3 A Terceira Divisão Internacional do Trabalho e o Capitalismo de Consumo Globalizado (A partir dos anos 1960)

Esta fase das divisões internacionais do trabalho está associada à globalização da economia, com cadeias de suprimentos globais e maior ênfase no setor de serviços. Isso se alinha com o capitalismo de consumo globalizado, no qual o comércio internacional e o avanço das tecnologias da informação desempenham papéis centrais.

Mas antes desse processo se intensificar, na década de 1970, segundo Colpo (2012, p.49) “a busca de novos mercados e a procura por menores custos de produção para aumentar o lucro empresarial contribuíram para deslocar os processos produtivos, especialmente para os países semiperiféricos”. Nesse sentido percebe-se a produção globalmente dispersa, com países especializados em diferentes estágios da cadeia de produção.

De acordo com Colpo (2012, p.49):

Vários processos industriais se deslocaram para a periferia, e o processo industrial do mundo se deu aos saltos. Porém, os baixos custos oferecidos por estes países para exercer atrativos às corporações transnacionais não levaram à diferença da renda, que separa o centro capitalista da periferia, a se reduzir.”

Portanto, pode-se afirmar que a emergência de cadeias globais de suprimentos, a terceirização e a migração de trabalhadores contribuíram para uma reconfiguração das relações laborais. Essa dinâmica frequentemente desafia as noções tradicionais de emprego padrão:

A relação de emprego padrão é usualmente reconhecida como um emprego ou vínculo estável, em tempo integral, dependente e socialmente protegido, em que padrões mínimos sobre a jornada de trabalho, remuneração, seguridade social e representatividade sindical são regulados por uma legislação ou acordos coletivos. A essa relação padrão estava associado também um salário familiar, quase sempre masculino, e a sua natureza estável e regular permitia aos empregados a possibilidade de um planejamento de longo prazo pessoal e familiar. Naturalmente, a ascensão desse modelo de emprego no bojo do desenvolvimento do Estado de bem-estar social após a Segunda Guerra não foi meramente obra da ampliação dos direitos trabalhistas durante o período, mas era profundamente atrelado ao forte crescimento da acumulação, da produtividade do trabalho e do pleno emprego. (IPEA, 2021)

Juntamente com a terceira divisão internacional do trabalho, a globalização tem impactado diretamente as relações de trabalho ao transcender fronteiras nacionais. Segundo Santos (2017, p.12):

A globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista. Para entendê-la, como, de resto, a qualquer fase da história, há dois elementos fundamentais a levar em conta: o estado das técnicas e o estado da política [...] No fim do século XX e graças aos avanços da ciência, produziu-se um sistema de técnicas presidido pelas técnicas da informação, que passaram a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando ao novo sistema técnico uma presença planetária. Só que a globalização não é apenas a existência desse novo sistema de técnicas. Ela é também o resultado das ações que asseguram a emergência de um mercado dito global, responsável pelo essencial dos processos políticos atualmente eficazes. [...] Um mercado global utilizando esse sistema de técnicas avançadas resulta nessa globalização perversa.

Essa dinâmica desafiou as noções tradicionais de emprego estável e criou formas de trabalho flexível e precário.

Segundo Colpo (2012,p.52) :

Com isso, o mercado autorregulador da economia entra em colapso, e a dialógica entre relações sociais e economia torna-se ainda maior. O antagonismo, que nunca deixou de existir, revigora-se. Não se pode deixar de reforçar a intervenção do Estado neste processo das relações de trabalho em uma economia autorregulada pelo mercado.

E nesse contexto, dos anos 80 e 90, será necessário lidar diretamente com a lógica do neoliberalismo baseada em princípios de livre mercado, redução do papel do Estado na economia, privatizações, desregulação e busca por eficiência econômica. Dentro dessa lógica o comércio eletrônico e as redes sociais, por exemplo, passaram a impulsionar o consumo, permitindo que os sujeitos, também consumidores, acessem conteúdos e produtos de todo o mundo com facilidade.

Alves (2010, p. 8) afirma que nas duas últimas décadas do século XX, ocorreu uma expansão de assalariados médios no setor de serviços, que inicialmente incorporou parcelas significativas de trabalhadores expulsos do mundo produtivo industrial, como resultado do amplo processo de reestruturação produtiva, das políticas neoliberais e do cenário de desindustrialização e privatização.

O entendimento da lógica do mundo do trabalho possibilita a percepção potencial dentro de suas principais mutações, caracterizada atualmente pela heterogeneidade, fragmentação e complexificação como será demonstrado a seguir por via dos apontamentos de Alves e Antunes (2004).

De acordo com os autores o sistema de metabolismo, sob controle do capital, tornou a classe trabalhadora ainda mais precarizada, por meio das formas de subemprego e desemprego, intensificando os níveis de exploração para aqueles que trabalham.

Com a redução do proletariado industrial, fabril, tradicional, manual, estável, a reestruturação do capital dá lugar a formas mais desregulamentadas de trabalho, reduzindo fortemente o número de empregos formais. Percebe-se um aumento do número de trabalhadores fabris e prestadores de serviços que passam a ser contratados de forma terceirizada ou subcontratados.

Como consequência desse cenário ocorre significativo aumento dos níveis de sindicalização dos assalariados médios na busca da manutenção de seus direitos e uma crescente expansão do trabalho no chamado “terceiro setor”, segundo os autores:

Assumindo uma forma alternativa de ocupação, por intermédio de empresas de perfil mais comunitários, motivadas predominantemente por formas de trabalho voluntário, abarcando um amplo leque de atividades, nas quais predominam aquelas de caráter assistencial, sem fins diretamente mercantis ou lucrativos e que se desenvolvem relativamente à margem do mercado. [...] Trata-se, entretanto, de uma alternativa extremamente limitada para compensar o desemprego estrutural, não se constituindo, em nosso entendimento, numa alternativa efetiva e duradoura ao mercado de trabalho capitalista. [...] Se esse segmento tem a positividade de frequentemente atuar à margem da lógica mercantil, parece-nos, entretanto, um equívoco entendê-lo como uma real alternativa duradoura e capaz de substituir a sociedade capitalista e de mercado. Essa alternativa tem o papel, em última instância, de funcionalidade ao sistema. (Antunes; Alves, 2004, p. 339).

Há uma tendência pontuada pelos autores que situa uma ampliação do trabalho precarizado e desregulamentado por via da contratação terceirizada, ou subcontratada, temporário, informal, etc., além de enormes níveis de desemprego; importante salientar o aumento de trabalhadoras femininas no mercado profissional, e a desvalorização da remuneração dessa mão de obra e também a desigualdade no que tange os direitos sociais dessas mulheres profissionais, além da desqualificação também de trabalhadores imigrantes, negros, indígenas (Hirata, 2002); como resultado do amplo processo de reestruturação produtiva, das políticas neoliberais e do cenário de desindustrialização e privatização ocorreu uma expansão dos assalariados médios no setor de serviços, tornando-os diretamente produtivos, subordinados à lógica da racionalidade econômica e de valorização do capital; a exclusão dos jovens do mercado de trabalho, e dos 'idosos' de 40 anos, tem ampliado a fila dos trabalhadores desempregados e voluntariados e em paralelo, tem se utilizado a inclusão precoce de crianças no mercado de trabalho das mais variadas formas e níveis de exploração (Alves; Antunes, 2004).

É no curso da década de 1970 que emergem as transformações societárias que embora já sinalizadas na década anterior ganha força e vão marcar os anos 1980 e principalmente a década de 1990 no Brasil revelando assim inflexões significativas na sociedade brasileira capitalista. Não se pode esquecer que na década de 1970 o capital estava passando por uma crise que assinalou a exaustão do padrão capitalista monopolista fundado num regime de acumulação onde tornou-se necessário recorrer outro regime de acumulação, o regime de acumulação flexível.

Como visto durante os anos 1970 e 1980, existiram no Brasil muitos cineclubes e já se configurava o Conselho Nacional de Cineclubes. Em

Pernambuco, se sobressai as práticas do Cineclube Vagalume e do Cineclube Super 8, em Recife, e do Cineclube Leila Diniz, em Olinda. Nesses espaços havia uma formação de lideranças e de fruição de ideais. As pessoas que lutavam e resistiam àquele momento político vivenciado no país se encontravam nesses ambientes para lutar, discutir e resistir à ditadura militar.

Ali se configurava um espaço de convergência e reflexão sobre o país. Os cineclubes possibilitavam o acesso ao cinema, ao debate crítico, às questões políticas, e, é claro, eram espaços de intercâmbio e sociabilidade. Se propunham a debater a arte cinematográfica, exibir filmes que tivessem um compromisso político ou engajamento ideológico. Era uma forma de reivindicar e denunciar as amarguras do país por meio da arte.

Foi um período de difícil acesso às obras cinematográficas e equipamentos de exibição (os formatos mais acessíveis eram as bitolas 16 e 35 mm). “Na maioria das vezes, os organizadores dos cineclubes tinham um custo para locação dos filmes, ou até mesmo para transporte” (ver entrevista com Geraldo Pinho, 2012). Por este motivo, na maioria dos cineclubes as exibições eram pagas. Existiam formatos distintos de contribuição: em alguns a entrada era por dia de exibição, em outros havia carteirinha de sócio, mas dificilmente as entradas eram gratuitas. A maioria dos cineclubes recifenses recorria às distribuidoras, como a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilmes) e à extinta Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme).

O desenvolvimento da Dinafilmes vincula-se estreitamente aos interesses e ao trabalho dos cineclubes, exigindo dele participação concreta, que deve influir decisivamente na fixação da política e atuação, discutindo os contratos e acordos a serem firmados, estabelecendo critérios para a aquisição de filmes e redução de cópias. [...] É momento dos cineclubes assumirem o trabalho que lhes cabe na sua distribuidora, quebrando a relação de passividade que lhes tem sido imposta consequência evidente de um entendimento mercadológico do cineclubismo (clientela), resultando na aplicação de uma política economicista, que coloca como prioridade o fortalecimento da infra-estrutura econômica, apesar de importantes questões políticas e de organização emergirem. Esta perspectiva de mercado tem levado a uma flagrante inversão, limitando os cineclubes ao estreito papel de consumidores de cópias, das quais, não participam em nenhum momento ou de algum maneira. (Tornaghi, 1977, p. 4).

Segundo Simis (2016, p.51) no decorrer da década de “1980 a meados dos anos 1990, o cinema brasileiro sofreu uma queda brusca em sua produção cinematográfica”. Com o implante da hegemonia neoliberal, o acúmulo da dívida

externa a crise econômica do país se alastrou acarretando a falta de recursos e investidores para as atividades cinematográficas. Por conta disso, os cineclubes começaram a se dissipar, os cinemas a fechar e, conseqüentemente, a produção nacional diminuiu bastante.

No livro *Memória Cineclubista de Pernambuco*, organizado por Isabela Cribari, é possível acessar 28 entrevistas realizadas por Gê Carvalho, com cineclubistas que fortaleceram a trajetória do movimento. A seguir, algumas informações de entrevistas realizadas, transcritas e disponibilizadas na publicação: sabe-se que, no Recife, o final dos anos 1980 é exatamente o encerramento do formato antigo das salas de cinema: as salas de bairro começaram a fechar nos anos 1960 e 1970 e as últimas restantes encerraram suas atividades na referida década. O centro da cidade do Recife tinha cinco salas de cinema, que eram as mais importantes da cidade: São Luiz, Veneza, Moderno, Trianon e Art Palácio. Elas exibiam, na maioria das vezes, filmes americanos.

Em Pernambuco, o Cineclube Leila Diniz (1980-1984), em Olinda, havia uma formação de lideranças e de fruição de ideais. Ali se configurava um espaço de convergência e reflexão sobre o país. Era possível acesso ao cinema, ao debate crítico, a exibição de filmes que tivessem um compromisso político ou engajamento ideológico. Geraldo Pinho, membro do cineclube, comenta:

A gente tem que entender o “Leila Diniz” como os anistiados do Brasil. Eles voltaram, eles trouxeram muitas informações, eles trouxeram muitos contatos e, por um acaso ou por outro, essas pessoas se juntaram e tocaram um projeto de um cineclube [...]era uma ditadura, o país era fechado. Esses caminhos, esses contatos, os anistiados trouxeram. Então, o “Leila Diniz”, eu acho que é dessa época, é a época da volta, é a época da anistia, é a época em que o Brasil começou a botar as coisas pra fora, começou a trabalhar, começou... o começo. O começo de tudo isso. Então, o cineclube, ele tem essa coisa. Na minha cabeça o cineclube tem muito a anistia, os anistiados, a volta deles, esse trabalho. Pra mim foi bastante importante.

Importante porque o cineclube “Leila Diniz” era um diversidade incrível. As pessoas eram bastante diferentes, as pessoas militavam em coisas totalmente diferentes. Mas, “dentro do cineclube isso fluía de uma maneira que nós tínhamos muito tempo em formação. (Pinho, depoimento, 2012, p.154).

Importante salientar este cineclube enquanto multiplicador e capacitador de outros cineclubes de bairro. Pinho comenta:

E foi o que nós fizemos e com isso, surgiram cineclubes como o “Teimosinho” no bairro de Brasília Teimosa, o “Cine Teimosinho”. No Jardim Primavera e Nova Descoberta também tinha o cineclubes “Primavera”. Na Barreira do Rosário lá em Olinda, nós tínhamos o cineclubes também, que era o “Cineclubes do Rosário”. Nós tínhamos em Peixinhos, no Centro Cultural de Peixinhos ou na Associação dos Moradores, porque o nosso contato, a forma de organização que existiu naqueles bairros e a maneira como nós entramos naqueles bairros foi através da única forma de organização que eles tinham na época, que era a associação de moradores, que era um centro cultural. (Pinho, depoimento, 2012, p.159).

Como vimos esse foi um período de difícil acesso às obras cinematográficas e equipamentos de exibição - em sua maioria 16 e 35 mm. Fredi Maia, um dos fundadores do cineclubes Leila Diniz comenta:

A gente fez um festival do novo cinema alemão e pela primeira vez no Recife a gente trouxe Vladimir Herzog, Fassbinder. Esse pessoal que ninguém conhecia, esse cinema alemão, esse realismo fantástico alemão, que era uma coisa, que não fazia parte do circuito comercial. E a gente trouxe isso pra cá. Esse festival fez tanto sucesso que estava previsto pra ter uma sessão só, e a gente teve que fazer duas sessões por dia e dois dias na semana pra poder dar conta disso. (Maia, depoimento, 2012, p. 147).

Na maioria das vezes, os organizadores dos cineclubes tinham um custo para locação dos filmes, incluindo transporte das latas etc. Para realizar as sessões eram investidos recursos pessoais e eram cobrados valores simbólicos para entrada das sessões. Além do mais o cineclubes era oficialmente registrado, segundo Pinho, o cineclubes:

Ele tinha CNPJ, já nós tínhamos que trazer filmes, transporte de filmes, enfim, comprar material, essa coisa toda. E ele era filiado à Confederação Nacional de Cineclubes do Brasil. Enfim, ele era totalmente legalizado, todo o material que nós usávamos foi comprado no Brasil, os projetores, tinha a nota fiscal, tinha tudo. (Pinho, depoimento, 2012, p. 155).

Fredi Maia também comenta em entrevista os motivos pelos quais as atividades do cineclubes encerraram, é percebido como se conectam evidentemente a conjuntura histórica e as transformações tecnológicas.

E o que fez a gente parar com isso, quer dizer, não é parar, mas foi uma das coisas, foi o advento do VHS. Começou a aparecer vários títulos em VHS disponíveis, houve uma mudança, começou a abertura. A redemocratização. Isso voltou, então isso desmotivou muita gente e na medida em que a ditadura foi se acabando, muita gente que militava nisso foi caminhando para outras coisas, para outros lados. (Maia, depoimento, 2012, p. 148)

No bairro de Boa Viagem, na cidade de Recife, abriram, em 1988, três cinemas localizados nos arredores do Shopping Recife, com formato de exibição de vídeo.

Anita Simis (2016), aponta em seu trabalho como a transformação no mercado cinematográfico “tem início a partir da crise não no setor produtor, mas no exibidor, que depois se desdobra para o produtor”. Ou seja, diante do movimento de abertura de novas salas de exibição na cidade, e facilitação de acesso às obras cinematográficas é gerada uma energia para criação de uma nova produção de cineastas na cidade.

Por volta de 1988, a juventude pulsava e havia uma necessidade de construir uma cinefilia, uma necessidade de ver filmes que não estavam sendo exibidos no circuito comercial. É nesse período que se apresenta a retomada do cineclubismo no Recife, com a criação do “Cineclube Jurando Vingar”, localizado na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) do bairro do Derby, composto por nomes como Marcelo Gomes, João Vieira Jr. e Kléber Mendonça Filho. Segundo os depoimentos de Kleber, Marcelo e João Jr, o cineclube durou até o ano de 1992, aproximadamente. No final dos anos 1990, surge o cineclube “Revezes”, realizado na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), e no início dos anos 2000 o cineclube “BarraVento”, realizado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na época. O cineclube foi constituído por cineastas e artistas da nova safra pernambucana como Clara Moreira, Marcelo Pedroso, Leo Sette e Juliano Dornelles, entre outros nomes. Esses três cineclubes “Jurando Vingar”, “Revezes” e “Barravento” marcam o momento de ruptura de um cinema popular para o cinema atual, mais elitizado.

6.1.4 Cineclube Jurando Vingar (1988 a 1992)

Segundo informações disponíveis em entrevistas aos cineclubistas Marcelo Gomes (Cribari, 2012, p. 200-208) e Kleber Mendonça Filho (Cribari, 2012, p. 241-249) a respeito do cineclube “Jurando Vingar”, pode-se identificar que as atividades aconteceram no período de 1988 a 1992, numa sala de vídeo e no auditório José Carlos Cavalcante Borges, da Fundação Joaquim Nabuco - Derby, conhecida atualmente como “Cinema da Fundação” entre os cinéfilos recifenses. Dentre os

seus fundadores, colaboradores e sócios aparecem nomes como os entrevistados, Adelina Pontual, João Vieira Jr, entre outros.

Desde os anos de 1980 a FUNDAJ possuía uma política de exhibir filmes e o cineclube era parte do “cardápio de cinema que a fundação oferecia” (Cribari, 2012, p.244).

Segundo depoimento do cineasta ali ocorria lançamentos de vídeos e filmes pernambucanos, mostras de cinema alemão, cinema americano experimental, cinema inglês, cinema francês, e no cineclube “já existia uma política de cinema”.

No final dos anos 1980, o centro do Recife possuía cerca de cinco “cinemas de rua”, ⁴⁹ que exibiam em sua maioria filmes americanos. Não existiam muitas sessões de arte, nem existiam cineclubes na cidade.

Sabe-se que o *Jurando Vingar*, na maioria das vezes exibia seus filmes no formato 35mm e muito raramente utilizavam vídeo ou outras bitolas. Exatamente em 1989, cerca de 99% da programação do cineclube era projetada em 35mm, e para conseguir acesso às obras era necessário estabelecer parceria com uma série de distribuidoras independentes e a principal delas era a Embrafilme (Cribari, 2012, p. 242).

Naquela época localizava-se no Recife uma central regional de distribuição de filmes. Existia um prédio localizado no Bairro do Recife onde se concentravam distribuidoras de filmes como *Fox, Columbia, Warner, Universal, Paramount* e algumas distribuidoras independentes, que também contribuía como distribuidores para o cineclube.

A curadoria dos filmes era definida entre os colaboradores do *Jurando Vingar*. Ali foram exibidos filmes de Godard, Almodóvar - inclusive na época um inédito no Brasil “Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão (1980)” (Cribari, 2012, p. 202). Ainda houve exibição de curtas-metragens de Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Paulo Caldas, Kátia Mesel, entre outros integrantes do movimento Vanretrô50.

Durante as sessões, os curtas-metragens pernambucanos eram estrategicamente exibidos antes dos longas-metragens com intuito de incentivar e

49 Refere-se ao formato antigo de sala de cinema, ou seja, as salas de bairro.

50 O Vanretrô foi um grupo que surgiu dentro do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no curso de Comunicação Social, a partir da disposição de uma parte dos alunos de “fazer cinema”. O Vanretrô foi formado em 1985 para realização de um filme. O nome do grupo é uma contração do termo Vanguarda Retrógrada. Essa dicotomia entre a modernidade/tradição, passado/presente, que se observa já no nome do grupo, vai acompanhar a produção posterior dos cineastas.

demonstrar que era possível produzir cinema em Pernambuco. (Cribari, 2012, p. 206).

Os envolvidos contam que criaram o cineclube, motivados por uma necessidade de construir uma cinefilia, uma necessidade de ver filmes que não estavam sendo exibidos no circuito comercial. Outro grande motivador era aproximar um grupo de pessoas no Recife que estivesse disposto a assistir e discutir esses filmes. De acordo com o entrevistado e cineasta pernambucano Marcelo Gomes (Cribari, 2012, p. 201),

Então o que a gente pensou, a melhor ideia era fazer uma carteirinha onde você poderia ser sócio, tinha uma mensalidade e a pessoa pagando essa mensalidade poderia assistir aos filmes todo o mês. Então a gente construiu umas carteiras de sócio, e você pagando a mensalidade você poderia assistir a qualquer filme que passasse, ou em vídeo ou em cinema na Fundação Joaquim Nabuco, promovido pelo cineclube “Jurando vingar”. (CRIBARI, 2012, p.201)

Este cineclube possuía estatuto, regimento interno e sócios. “Nossa, era super organizado! Mais organizado do que o partido comunista!” comenta Gomes (Cribari, 2012, p. 208).

Os debates eram o lado mais incerto do cineclube em paralelo as leituras eram o ponto forte. Mediante a escolha dos filmes a serem exibidos, os participantes da curadoria construía um quadro de críticas a respeito do que seria projetado na sessão. O conteúdo utilizado para escrita delas era de difícil acesso, já que eram pesquisadas em revistas e material disponibilizado pelos distribuidores. Os cineclubistas disponibilizavam esse conteúdo para o público frequentador das sessões lerem. “Além dos debates, a gente fazia questão de trazer informações sobre quem era o realizador, o filme tratava sobre o quê, as críticas que tinham saído sobre o filme [...]” diz Marcelo Gomes (Cribari, 2012, p.206).

Segundo Mendonça Filho (Cribari, 2012, p. 247), o motivo oficial do final do “Jurando vingar” foi o seguinte:

Collor assumiu o poder em janeiro de 1990 e eu acho que em janeiro ainda ou em fevereiro ele decretou o final da Embrafilme, e naquela época a Embrafilme era a maior fornecedora de filmes do “Jurando vingar”, [...] e eu lembro especificamente Marcelo dizendo: “Então a gente não tem mais como fazer o cineclube.

O diretor Kleber Mendonça Filho, depois da participação no Jurando Vingar, realizou dois documentários, ambos curtas-metragens, um chamado “Homem de projeção” e outro chamado “Casa de imagem”. Anos depois do fim do Cineclube “Jurando vingar”, em 1998, ele foi convidado para criar uma política de programação para a sala do “Cinema da Fundação” onde foi programador até 2016, e também do Cinema do Museu do Homem do Nordeste. Em entrevista, (Cribari, 2012, p. 2241-249) Mendonça Filho, conta:

Com o “Jurando vingar” eu pela primeira vez tive um contato íntimo com a coisa da casa de cinema, na sala de cinema, no sentido de estar nos bastidores, de ir numa distribuidora pegar uma cópia com seis latas, trazer, colocar no ombro, subir as escadas e entrar na cabine de projeção e deixar a cópia lá. [...] Pra mim foi muito importante, você passar da linha que você está de espectador, pra de alguém que está com o cinema de uma maneira mais íntima [...] acho que foi a primeira vez que eu descobri um prazer muito específico de você trocar ideias. mas a ideia de você passar filmes e escolher filmes e pensar num público. (MENDONÇA FILHO, 2012, p. 244).

No início dos anos 2000, as distribuidoras fecharam as sedes regionais, atribui-se o fato a difusão da internet e aos avanços da tecnologia e da informática. Em 2001, foi integrado à coordenação do cinema o jornalista, crítico e professor de cinema Luiz Joaquim, reforçando e desenvolvendo o trabalho de programação.

6.1.5 Cineclube Revezes (1999-2005)

No início dos anos de 1990, não se achava muita movimentação cinematográfica no Recife, era o período de crise do cinema brasileiro, somente em 1994 começando a retomada. “O Baile Perfumado” filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira recebe vários prêmios influenciando na produção de curtas e retoma uma movimentação do cinema pernambucano. Na cidade, havia apenas a experiência do “Cineclube Jurando Vingar”. Em 1996, é inaugurado o Festival de Cinema de Pernambuco (CinePE), havia filmes sendo produzidos, era o momento, enfim, da retomada do cinema, onde todo o Brasil estava discutindo a produção audiovisual. Finalmente o cinema estava novamente em voga e foi com esse fôlego que o “Cineclube Revezes” deu início a suas atividades.

O nome “Revezes” remete a uma ideia de reviravolta, mudança, que era mais ou menos a atmosfera, o clima de ebulição do cinema pernambucano naquele momento. As suas atividades aconteciam na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Entre 1999 e 2004, foram os anos de intensa movimentação. Ocorriam sessões toda semana, com uma rede bem consolidada. Porém ainda não havia tanta oferta de encontros com audiovisual (exibição de filmes) no Recife.

O professor Alexandre Figuerôa orientava um grupo de alunos que produziam o Jornal Laboratório - sobre o cinema pernambucano. Havia uma efervescência de jovens estudantes interessados na sétima arte. E depois de experimentar a prática cineclubista durante o doutorado realizado na França, o professor diante de tal situação, achou que era o momento oportuno para incitar os alunos a criação de um cineclube, o professor Figuerôa, em entrevista comenta:

Dentro do universo cineclubista o sujeito ultrapassa a barreira da mera fruição diversional para um interesse pela cultura cinematográfica [...] as pessoas acabam debatendo, discutindo a produção cinematográfica. (Cribari, 2012, p. 229).

O período era movimentado. Naquele momento havia a redescoberta do cinema, mas a cidade do Recife ainda estava carente de espaços de reflexão, de discussão, de conhecer um pouco a história desta modalidade artística, de conhecer seus clássicos, de conhecer movimentos cinematográficos, enfim, as pessoas estavam vivendo o cinema no presente, no contemporâneo, naquele espaço temporal, mas não existia um curso de cinema na cidade. Neste período, o professor Alexandre Figuerôa ministrou alguns cursos de cinema na Fundação Joaquim Nabuco. Também neste período surgiu o “Cineclube “Barravento”, dos alunos do curso de Comunicação Social da UFPE.

Sobre a organização “não existiam cargos no cineclube”⁵¹, ali todos eram colaboradores. O grupo era composto por Luiz Joaquim, que hoje é crítico de cinema da Folha de Pernambuco e programador da Fundaj; Sérgio Dantas, que participa da diretoria da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas); Silvana Marpoara, que tem ligações diretas com as pessoas da produção do CinePE, é professora do curso de cinema da Universidade Maurício de Nassau, é também crítica e tem uma coluna na rádio CBN. Houve um período no qual um grupo de

51 Comentário de Luiz Joaquim em entrevista.

corrente política incitou o grupo sobre a formalização, criação de estatuto e demais burocracias, mas os participantes resolveram manter a ação na informalidade, sobretudo pelo caráter rotativo de participantes que se envolviam nas atividades. Entende-se aquele como um grupo mobilizado e curioso que não chegava a ter um caráter político e ideológico, mas muito mais um caráter de militância cultural, ou seja, de militância pelo cinema.

Ali foram exibidos curtas-metragens de realizadores pernambucanos como Léo Falcão, Camilo Cavalcante e Kátia Mesel. Também foram exibidos filmes brasileiros além das sessões programadas pelos próprios alunos da Católica. Foram estabelecidas algumas parcerias com os consulados, Instituto Brasil-Alemanha, para realização de mostras de filmes alemães que aconteceram na Católica e no CCBA – Centro Cultural Brasil Alemanha (Cribari, 2012,p.234). Ainda sobre a programação, os alunos eram incitados a perceber qual filme seria escolhido e se ele se adequava aos propósitos da questão a ser debatida mais profundamente. Naquelas sessões não somente se discutia o filme, mas também se discutia o processo de realização dele. (Cribari, 2012, p.237).

O professor Alexandre Figueirôa (Cribari, 2012, p. 228-240) aponta :

“as sessões frequentemente eram seguidas por debates. Havia participação de professores e especialistas convidados para ver e debater o filme. Apesar de o cineclube estar no curso de jornalismo, a pretensão do grupo era que ele se expandisse para a Universidade. Então os alunos de história, de psicologia, entre outros cursos, acompanhados por seus respectivos professores frequentavam as exibições. Todos participavam e discutiam, sem obrigações”. (CRIBARI,2012, p. 231).

Espontaneamente havia uma procura por parte dos realizadores que sentiam a necessidade de exibir e se aproximar do público, numa época em que todos estavam engatinhando, buscando espaços. O principal intuito do cineclube era a formação de plateia e também estabelecer contato com o público.

Uma coisa que eu tinha percebido na França, que eu aprendi um pouco nessa minha trajetória, que era exatamente a importância, o papel do cineclube na formação de plateia e do crítico também. Quer dizer o crítico. O cineclubismo tem esse papel de difusão da arte cinematográfica, de discutir essas questões estéticas, questões formais, mas também discutir temas que os filmes trazem, assuntos, coisas que os filmes apresentam. Eles funcionam como uma espécie de provocadores, de reflexão sobre questões mais amplas. (CRIBARI,2012, p. 231).

Luiz Joaquim, que atualmente (2023) é crítico de cinema e programador do Cinema da Fundação, colaborou para as atividades do cineclube e destaca que o *Revezes* contribuiu para sua formação profissional à medida que era um ambiente para perceber as diferenças, trocar experiências e ideias. Ele acredita que de alguma forma, o cineclube envolve “pessoas ligadas ao meio do cinema e que mais à frente acabam funcionando como agentes de cinema, ou realizador ou crítico ou produtor ou algum político, ou gente que acaba fazendo política no cinema também, enfim muita gente sai desse meio de cineclube também como programador dessa área de cinema” (Cribari, 2012, p. 255).

Eu gosto sempre de lembrar de um sujeito, que eu sou um admirador, que é o Adhemar de Oliveira, o cara era um cineclubista voraz de São Paulo, depois no Rio, e hoje ele tem uma rede de cinemas, o Artplex e é um exemplo de qualidade nacional, então acho que pode existir outros caras como ele, sendo incubados em cineclubes. (JOAQUIM, 2012, p. 256).

A partir dos anos de 2005/2006 começa-se a perceber um declínio do cineclube. As sessões passaram a ser mais esporádicas. Devido à retomada do cinema, naquele momento abriu-se espaço para o cinema brasileiro, começaram a ter sessões de caráter cineclubista inclusive nas salas do shopping.

O cineclube não costumava ser um ambiente tão confortável quanto um cinema, a projeção no *Revezes* era em DVD, e devido as mudanças da dinâmica naquele momento desestimularam a participação dos alunos no cineclube.

6.1.6 Cineclube Barravento (2002-2004)

Este cineclube surgiu num contexto de greve na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Durante este período, a universidade foi esvaziada por professores e alunos. Marcelo Pedroso na época era militante no DA (Diretório Acadêmico), com intuito de movimentar a faculdade, ocupar o espaço e incentivar os debates a respeito da situação que se agrava, acompanhado de Leo Sette - ambos atualmente desenvolvem projetos de realização de filmes de cunho político – e colaboraram nas atividades Diogo Almeida e Julio Cavani, decidiram ativar o cineclube.

No período da greve foram realizadas duas sessões, a última delas exibiu o filme “Barravento” de Glauber Rocha e por este motivo foi dado este nome ao cineclube. Temporariamente as atividades do cineclube foram interrompidas em função da falta de segurança no campus. Naquela época não havia atividades que permitissem atividades pedagógicas complementares, que fosse dar outras vivências além da sala de aula, organizadas pelos alunos. Por este motivo o cineclube foi mantido.

Sobre as exhibições, houve momentos nos quais o filme não foi exibido em condições ideais. Na programação foram exibidos filmes de longa-metragem como “O Diabo na carne de Miss Jones”, pornô clássico, “A Greve”, de Eisenstein, curtas como “Antoine e Collete” de Truffaut, “O cão Andaluz” de Buñuel, “Big Shave” de Scorsese, entre outros. Também em parceria com o Cineclube Revezes, o Cineclube Barravento realizou duas mostras conjuntas: a Mostra Godard, com exibição na UNICAP e na UFPE, e uma mostra com John Waters. Os filmes exibidos eram oriundos do acervo pessoal dos envolvidos ou DVDS recém-lançados, copiados de terceiros. Em alguns casos, as legendas eram confeccionadas pelos próprios cineclubistas.

Os debates não aconteciam no formato tradicional, mas é fato que havia sempre alguém autorizado a debater os temas propostos na sessão, uma espécie de mediador. Por vezes surgiam alguns convidados, um estudioso, um realizador, alguém que realmente seria uma pessoa de “autoridade” na discussão. Mas a unanimidade sobre como proceder com esse aspecto era motivo de discórdia no grupo, segundo Pedroso (2012, p.280) “Mateus [Toledo] Cabeça-de-ovo dizia “não, mermão, vamos fazer o debate da galera, sem essa coisa de alguém supostamente mais esclarecido, alguém com mais conhecimento sobre o assunto para debater”.

As reuniões do grupo para decisão dos filmes ou operacionalização, por exemplo, normalmente ocorriam antes ou depois da sessão com quem estivesse presente. A preocupação principal remetia à questão da continuidade. Então o grupo reveza seus participantes e integrava pessoas novas, “calouros” inclusive. As funções eram compartilhadas, desde a curadoria até a montagem de equipamentos, sem hierarquias. Com o desenvolvimento das atividades, o grupo cresceu para cerca de 10 a 12 pessoas organizadoras das sessões, que mobilizavam de 100 a 120 pessoas. As sessões eram impreterivelmente realizadas nas terças-feiras às

17h30. A divulgação acontecia na imprensa, por meio de notas no jornal. Havia um banner instalado na frente do CAC (Centro de Artes e Comunicação – UFPE). Semanalmente eram produzidos cartazes e os releases eram enviados por e-mails.

Após a retirada dos fundadores, o cineclube permaneceu realizando as exhibições durante um bom tempo. No entanto, as atividades foram desarticuladas a partir da ameaça de processo por parte da distribuidora “Imovision” por exibirem numa sessão surpresa o filme “Dogville”, de Lars Von Trier. A sessão ocorrida mais de um mês antes do filme entrar em cartaz no Cinema da Fundação para cerca de 30 pessoas obrigou o cineclube a interromper as atividades. O caso repercutiu na mídia local e nacional e os integrantes do cineclube não souberam como se defender diante das acusações da distribuidora à UFPE.

Resta dizer que na mesma época do “Barravento”, os envolvidos criaram um grupo que até hoje desenvolve projetos artísticos chamado “Símio Filmes”. Juliano Dornelles, Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Diogo Almeida, Maurício Targino eram ao mesmo tempo membros do Barravento e da Símio Filmes. Para concluir segue um depoimento de Marcelo Pedroso (Cribari, 2012, p. 286):

Cineclube pra mim é uma atividade que não é só pra quem gosta de cinema, quem está diretamente ligado a esse desejo de mundo, a uma visão crítica da sociedade, à formação pessoal, à formação sensível, de você estimular seus sentidos e se tornar uma pessoa com a interpretação mais livre do mundo.

6.1.7. Cineclube CineRuaPE (2015-)

Em Recife, no ano de 2015, durante a programação do Festival Janela Internacional de Cinema, foi fundado o Movimento CineRuaPE, que a posteriori criaria o Cineclube CineRuaPE (2015-) ⁵² e se constitui enquanto Coletivo CineRuaPE, com o intuito de reunir esforços, promover atividades e discutir estratégias de continuidade, sustentabilidade e conscientizar sobre a importância de preservação dos cinemas de rua restantes em Pernambuco, a fim de propor a criação de um circuito independente de salas de cinema de rua.

⁵² As informações são coletadas a partir da experiência empírica da pesquisadora que escreve. Rose Lima é integrante do Coletivo CineRuaPe.

O cineclube CineRuaPE atua desde 2015 até hoje com exibições contínuas. As atividades aconteceram em diversas fachadas de cinemas e espaços tradicionais no circuito da exibição, como o Teatro do Parque, Cinema AIP, Cine Olinda, e realizou exibições em parceria com Festivais e mostras de cinema da região metropolitana e do interior de Pernambuco, a saber: a 6ª Mostra Ambiental de Cinema do Recife, o 11º Festival 'Curta Taquary', 5º Festival de Cinema de Caruaru, 2ª Mostra De Direitos Humanos, entre outros.

Figura 16 - Sessão Cineclube CineRua #1 - 100 anos de Teatro do Parque . Atividade em frente ao Teatro do Parque, 15 de dezembro de 2015. Foto: Divulgação Coletivo Cine Rua



Fonte: Facebook oficial do Cineclube CineRua, 2023.

Na maior parte as sessões acontecem com projetor de vídeo, e os filmes são liberados em sua maioria por meio de contato direto com os realizadores. Muitas vezes os filmes físicos eram transportados via *pen drive*, *HD*, *wetransfer* etc.

No final de 2016 foi realizada uma sessão histórica com a exibição de alguns filmes como *Blábláblá* (SP, 1968, pb, 35mm, 26'), ficção de Andrea Tonacci, ao ar livre na lateral do Cine Olinda, e a exibição de *Martírio* (PE, 2016, cor, HD, 260'), documentário de Vincent Carelli, em colaboração com Ernesto de Carvalho e Tita, foi projetado na área interna do referido cinema, na ocasião os equipamentos de projeção não eram próprios.

A cada sessão eram articuladas parcerias distintas, com empresas que apoiavam as sessões em contrapartida de divulgação e, naturalmente, por se entenderem como colaboradores e entusiastas do debate.

6.1.8. Movimenta Cineclube (2019-2021)

Em Recife desde o ano de 2019 até 2021, destaca-se o surgimento do Movimenta Cineclube organizado por meio de uma parceria da Federação Pernambucana de Cineclubes, Associação Brasileira de Documentaristas, coletivo Mulheres no Audiovisual PE, da Frente Brasil Popular e do Povo Sem Medo.

Figura 17 - Movimenta Cineclubes de Recife



Fonte: Rede social Movimenta Cineclubes, 2023.

Os cineclubes se articularam em rede e passaram a contribuir na mobilização e efetivação de cineclubes, portanto: “Movimenta Cineclubes” é um projeto de articulação de pessoas que acreditam no cinema como um dispositivo de transformação social por meio da implementação de cineclubes na Região Metropolitana do Recife (RMR), junto com frentes de movimentos sociais que atuam na luta diária em seus territórios”, informaram os coordenadores da iniciativa.⁵³ As atividades da rede tinham como propósito principal facilitar o processo de formação⁵⁴. de cineclubes comunitários.

53 Disponível em: <https://oxerecife.com.br/bairros-ganham-movimenta-cineclube/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

54 O Manual de formação do Movimenta Cineclube encontra-se disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1mMOhPDcoDeH5IPQKuvBPloEsuG5oKcwr/view>. Acesso em: 08 out. 2023.

Figura 18 - Em Pernambuco, cineclubes popularizam cinema e debatem temas sociais



Fonte: Brasil de Fato, 2023.

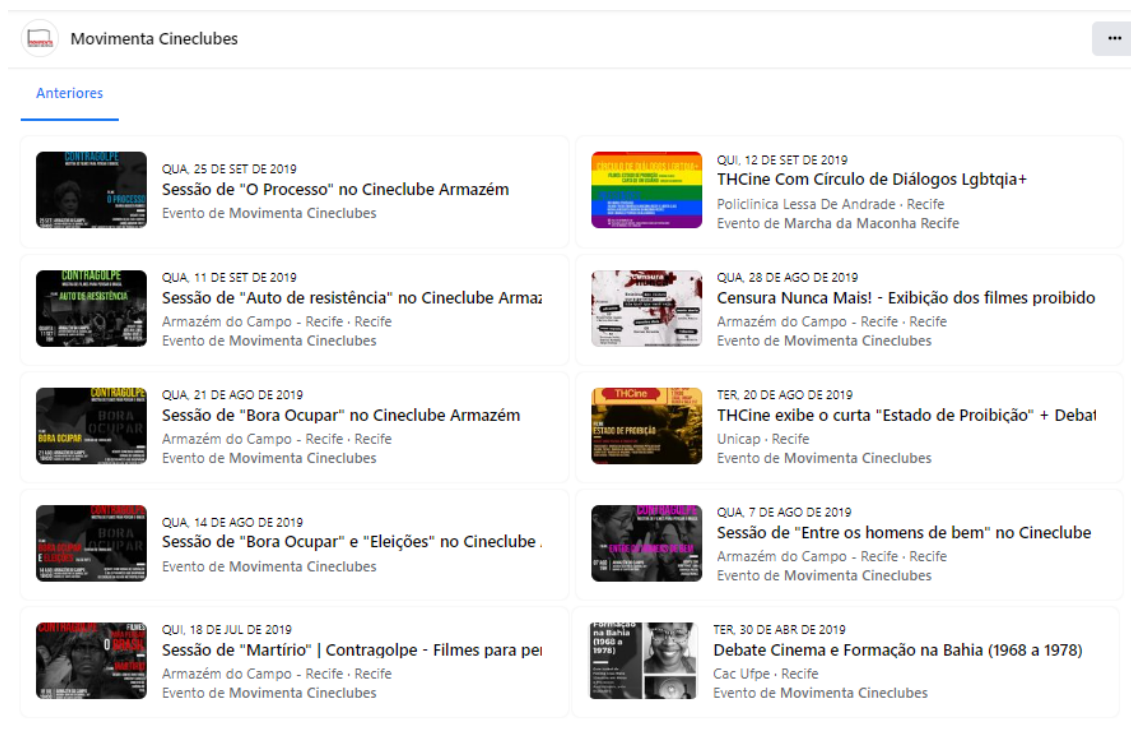
Como um desdobramento e enquanto prática de formação cineclubista do Movimenta, surgiu o “Movimenta LAB - laboratório de desenvolvimento e elaboração de projetos audiovisuais” com monitorias de fortalecimento artístico e técnico para iniciantes- realizado em duas edições. Segundo o Currículo do Movimenta⁵⁵, a realização da primeira edição aconteceu “em caráter híbrido, com 90 inscritos para participar dos encontros e monitorias presenciais e 25 inscritos para monitorias online de todas as regiões do estado. A segunda edição foi realizada de forma totalmente online, devido a pandemia, onde foram monitorados projetos de representantes dos cineclubes que fazem parte da rede Movimenta”. A primeira edição foi realizada no início de 2020, antes da pandemia.

Com uma trajetória de 02 anos, a rede integrou ativistas que a acompanham desde o seu primeiro ano de formação. Os seus principais colaboradores foram Bernardo Vaz, Cecília da Fonte, Diva Braga, Márcia Rezende, Marcelo Pedroso, Senhorinha Alves, Sérgio Borges, Tita Carneiro e Thiago das Mercês, que assumiram a coordenação de articulação das atividades. É possível dimensionar o potencial dessa iniciativa que atuou facilitadora para mais de 40 bairros e

⁵⁵ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Eow6ghQpRsx1icdMflafLyZXIH-owEK/view>. Acesso em: 07 out. 2023.

comunidades e realizou mais de 70 sessões durante seu período de vigor. Confira uma parcela das sessões organizadas pelos cineclubes envolvidos:

Figura 19 - Eventos promovidos pelo cineclube



Fonte: Rede social Movimenta Cineclubes, 2023.

Embora a pesquisa não busque, em princípio, uma representatividade do “cineclubista recifense” (em termos de mostra representativa) o Movimenta Cineclub se mostra um bom começo, nesse sentido, na medida que possui agentes, coletivos, e sedes em vários bairros da cidade. O estudo inclui análise dos documentos “oficiais” (como currículo e manual de formação) e de declarações públicas em eventos registrados e disponibilizados por meios virtuais, como a entrevista no programa Brasil de Fato, assim como acompanhados de forma presencial, observação participante em sessões de cineclubes e acompanhamento das atividades em rede e sua repercussão, por meio de plataformas digitais de redes sociais e outros meios virtuais.

Como pressuposto inicial, supõe-se que a experiência do Movimenta Cineclub (2019-2021) pode ser considerado como uma inovação nas formas organizativas do cineclubismo, pois foi uma rede que articulou não somente os cineclubes, mas unificou e aproximou alguns movimentos sociais do propósito

cineclubista. Tendo em vista a identificação de entidades diversas, coletivas e diferentes em torno de valores objetivos e projetos em comum, a fim de ganhar visibilidade, produzir impacto na esfera pública e obter conquistas para a cidadania. “As redes por serem multiformes aproximam atores sociais diversificados – dos níveis locais aos mais globais, de diferentes tipos de organizações-, e possibilitam o diálogo da diversidade de interesses e valores” (Scherer-Warren, 2006, p.115).

Em meio à pandemia e às rotinas impostas pelas medidas de afastamento social, as práticas de exibição cinematográfica doméstica cresceram exponencialmente no Brasil, principalmente pelas pessoas, que confinadas em casa, passaram a ficar cada vez mais horas utilizando telas, tv’s, etc. Devido à comodidade de ter acesso a conteúdos de maneira simples e rápida não tardou para que os trabalhadores desse setor resultassem na criação de novas tentativas de organização e desenvolvimento do seu trabalho.

O Movimenta Cineclube foi uma organização dos trabalhadores cineclubistas recifenses, que durante a pandemia, por meio de sistemas de plataformas digitais conseguiram proporcionar melhores condições de trabalho e remuneração aos cineclubes ativos. Na ocasião da pandemia se ativaram colaborativamente para contribuir na ajuda mútua entre os integrantes que demandaram ajuda na viabilização de seus projetos.

E em 2021, contando com o incentivo da Lei Aldir Blanc⁵⁶ a rede articulou e realizou a 2ª edição do Movimenta Lab com práticas formativas específicas, voltadas para as comunidades desenvolverem seus projetos e submetê-los para captação financeira por meio do 15º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – FUNCULTURA⁵⁷. Alguns projetos foram aprovados. As atividades aconteceram via plataformas digitais (Zoom, OBS, Google Meet etc.).

Portanto, representa uma novidade nas relações de trabalho, ao ter como fundamento a união de rede sem necessariamente ter um viés institucionalizado na articulação coletiva.

Podemos perceber no formato de organização do movimenta uma espécie de organização por associações, grupos comunitários, maneiras de atenuar a precarização causada pela economia 4.0. Segundo Antunes (2020, cap 1) o termo

56 A Lei Federal nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), estabelece uma série de medidas emergenciais para o setor cultural e criativo, fortemente impactado pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19).

“indústria 4.0”, “aponta para a ampliação dos processos produtivos cada vez mais automatizados e robotizados em toda a cadeia de valor controlada digitalmente”.

Figura 20 - Programa Brasil de Fato Pernambuco fala sobre cinema e cineclubes



Fonte: Brasil de Fato, 2023.

A experiência do Movimenta Cineclube, ocorrida em 2019-2021, pode ser vista como uma renovação significativa na organização do cineclubismo em Pernambuco e nas relações de trabalho no segmento cinematográfico. Vamos elucidar como essa iniciativa pode representar essa novidade:

Primeiramente é notável que o Movimenta Cineclube, como um projeto de cineclube itinerante, trouxe a experiência do cinema para diversas comunidades e locais em Pernambuco. Isso colaborou para democratizar o acesso à cultura cinematográfica, tornando filmes independentes e menos comerciais mais acessíveis ao público. Essa abordagem pode ser vista como uma inovação na promoção da diversidade cinematográfica e na ampliação do acesso à cultura.

O cineclube envolveu profissionais do segmento cinematográfico, como diretores, produtores, técnicos e artistas locais. E foi além desse segmento, tendo em vista que agregou a colaboração de profissionais atuantes no campo da comunicação, da mobilização social, do direito, do serviço social, etc. Essa colaboração e cooperação entre diferentes partes interessadas no setor pode ser vista como uma mudança nas relações de trabalho. Esse panorama evidencia que

através do Movimenta Cineclube, esses profissionais puderam trabalhar em projetos colaborativos, ampliando suas redes de contatos e oportunidades de trabalho.

O Movimenta apoiou a cena cinematográfica local em Pernambuco e contribuiu para o desenvolvimento do setor, proporcionando oportunidades de trabalho para cineastas, técnicos e artistas locais. A rede contribui para o fomento à produção local ao exibir e promover filmes independentes e produções locais, essa ênfase pode ser vista como estímulo à economia criativa.

A rede cineclubista por ser itinerante envolveu diretamente as comunidades locais na escolha e exibição de filmes. Iniciativas como essa gerou o engajamento comunitário, mas também criou oportunidades para a participação ativa do público nas discussões sobre cinema.

Como visto a experiência do Movimenta Cineclube em 2019-2021, ocorreu durante um período de desafios significativos devido à pandemia de COVID-19, quando teve que se adaptar rapidamente a novas realidades. A capacidade de adaptar-se e continuar oferecendo experiências cinematográficas, por meio de exibições online ou ao ar livre como medidas de segurança podem ser vista como uma inovação na organização de eventos culturais em tempos de crise.

O Movimenta explorou uma variedade de locais não tradicionais para exibições cinematográficas, indo além das salas de cinema convencionais, com sessões em associações, armazéns, escolas, etc. permitindo a ampliação da experiência do público.

Em resumo, a experiência do Movimenta Cineclube em 2019-2021 trouxe inovações significativas na promoção da cultura cinematográfica, no fomento à produção local, nas relações de trabalho do segmento cinematográfico e na forma como os cineclubes interagem com as comunidades. Essas inovações demonstram a capacidade de adaptação e criatividade no setor cultural e podem servir como inspiração para futuros projetos culturais e cinematográficos em Pernambuco e em outras regiões.

6.1.8 Período de 2020-2023 - Cineclubismo e Plataformização

Cientes do potencial mobilizador, enquanto rede de comunicadores e trabalhadores que produzem e distribuem informações, os cineclubes, enquanto parte de um movimento social, também se articulam de maneira explicitamente

engajada com outros movimentos sociais contra hegemônicos. No processo de trabalho e de visibilização de suas práticas e compartilhamento de ideias, naturalmente se popularizaram por meio do uso de plataformas de redes sociais, plataformas de conteúdo, plataformas de streaming etc.

Como se viu, oportunamente, o desenvolvimento de práticas por meio de plataformas se intensificou durante o período de pandemia da Covid-19. Mas agora é fundamental assimilar a definição de plataforma para avançar no debate. O autor Grohmann, cita:

Consideramos as plataformas como infraestruturas digitais que são, simultaneamente, meios de produção e meios de comunicação (WILLIAMS, 2011), servindo tanto para trabalhar quanto para interagir, sendo um lócus de atividades de comunicação e trabalho. As plataformas atuam como processos de produção em meio ao processo de circulação do capital e, enquanto meios de comunicação, contribuem para a aceleração dessa circulação, diminuindo o tempo de rotação, reduzindo o tempo morto e acelerando produção e consumo (HARVEY, 2018). É esse o contexto para compreender o que autores como Nieborg e Poell (2018) têm chamado de “plataformização” e como isso afeta o mundo do trabalho. (Grohmann, 2019, p.111).

A rede Cineclubes Organizados do Ceará (Ciclo-CE) conecta cerca de 70 iniciativas de diferentes regiões cearenses. Da constante luta pelo reconhecimento do poder público às conquistas no período, a rede tem uma história que ultrapassa uma década de atuação e foi constituída de forma coletiva e horizontal em 2011.

Em 2020 o movimento se articulou na luta por espaço, no ainda mais delicado contexto da pandemia. O foco foi garantir apoio ao segmento junto à Lei Aldir Blanc, voltada para auxílio e estímulo ao setor cultural. Para demandar a inserção do segmento nos editais da lei, o Ciclo-CE, então, promoveu o movimento virtual #CineclubesExistem.

Na ocasião, os cineclubistas Carol Vieira, Rubia Mércia, Djaci José, Iago Barreto, Virginia Pinho, Marcelo Tea e Diego Akel mobilizaram o projeto “Cineclubando em Rede”⁵⁸ que se trata “de um espaço de encontro entre pesquisadores de audiovisual do Ceará e de outros lugares do Brasil sobre temas inerentes ao fazer cineclubista contemporâneo”. Apresentado em formato de um site (plataforma) em que é possível escutar cinco episódios em formato de *podcast* sobre temas inerentes ao fazer cineclubista contemporâneo.

Diante do contexto de isolamento, de maneira generalizada, os cineclubes enfrentaram diversas circunstâncias adversas para continuar a promover suas

58 Disponível em: <https://cineclubandoemrede.com/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

exibições. Com a demanda de viabilizar exibições on-line, surgiram dificuldades no desempenho da prática em tal contexto: dificuldade de acesso à internet e equipamentos de qualidade para garantir exibição de qualidade; falta de conhecimento técnico para desenvolver as atividades de streaming e exibição de filmes on-line, consciência do excesso de tela ao qual as pessoas estavam sendo submetidas etc.

Os efeitos decorrentes desses impactos geraram rupturas que provocaram uma reconfiguração nos padrões, abordagens e direções adotados pelo movimento cineclubista. Isso se estende à forma como se envolvem e interagem com as mídias, resultando em mudanças nas dinâmicas de trabalho e na visibilidade desse coletivo na esfera social.

Sendo assim, pode-se demonstrar que as revoluções tecnológicas provocaram fortes guinadas de direção, momentos de letargia e rearranjos qualitativos nos espaços de exibição, como foram demonstrados anteriormente. Essas experiências com o uso de plataformas permitem dimensionar o quanto é necessária a reflexão a respeito de como se articula a (re) configuração das mídias, e conseqüentemente como se (re)configuram as relações de trabalho e as relações sociais do movimento social cineclubista.

Em alguns casos, a adaptação das práticas cineclubistas ao ambiente virtual buscou uma emulação do que seriam “aspectos fundamentais” das atividades dos cineclubes. Nesse contexto também esteve em evidencia a distorção da noção de “presença”, que ganhou novas implicações com a “telepresença”. Na prática, Jean-Louis Weinsberg classifica como “paradoxos da teleinformática”:

se, por um lado, as redes geram desterritorialização, na medida em que as fronteiras geográficas não se impõem como obstáculos claramente demarcados, por um outro também potencializam vínculos locais, tendo em vista que os atores em questão possuem modos de identificação e condições materiais ligados aos territórios materiais. (Weinsberg, 2013, p. 113-141).

A desterritorialização refere-se à ideia de que as fronteiras geográficas se tornam menos importantes devido à conectividade digital, permitindo a comunicação e interação para além das barreiras geográficas. No entanto, no contexto cineclubista também se observa que os atores envolvidos ainda mantêm vínculos locais e identidades relacionadas a territórios físicos.

Nesse contexto se pode situar o processo de desterritorialização como ambíguo, assim como o processo de plataformização em que as plataformas podem ser projetadas para facilitar certos tipos de interações em detrimento de outros.

Leia os comentários de Grohmann e Qiu:

Desta forma, seguindo Williams (2011), as plataformas são, ao mesmo tempo, meios de produção e meios de comunicação. Enquanto infraestruturas digitais e condições básicas para o trabalho em plataformas (WOODCOCK e GRAHAM, 2019), elas são desenhadas para determinadas formas de interação em detrimento de outras. Podem facilitar, por exemplo, a relação consumidor-TRABALHADOR em detrimento das relações entre trabalhadores. Ou seja, plataformas podem ser projetadas para a desorganização dos trabalhadores. Contudo, argumentamos, por meio deste dossiê, que as coisas podem ser de outra maneira e que é possível um mundo melhor em relação às plataformas. (Grohmann; Qiu, 2020, p. 2).

Aqui Weinsberg (2013) e Grohmann e Qiu (2020) também convergem suas análises, já que ambos os trechos evidenciam os efeitos ambíguos e multifacetados da tecnologia e das plataformas digitais na sociedade e nas relações de trabalho.

Para que esse debate possa acontecer de modo consistente é necessário que as organizações cineclubistas dialoguem cada vez mais para a compreensão e a melhoria das condições de trabalho entre seus grupos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, será finalizada sem concluir esta dissertação que atingiu seus objetivos iniciais. Sobretudo pela distinção que destacou o evidente papel do movimento social cineclubista pernambucano para desempenho e da cadeia produtiva cinematográfica recifense. E reforça o fortalecimento de pesquisas em Comunicação, tanto teóricas quanto empíricas que se debrucem sobre o papel do trabalho cineclubista.

Este trabalho apresenta três principais contribuições teóricas. A primeira contribuição é a aproximação da teoria dos movimentos sociais ao cineclubismo, uma vez que defender o movimento cineclubista enquanto movimento social é fundamental para diminuir a discriminação e facilitar multiplicação do conhecimento a respeito do objeto. A segunda contribuição é a forma como foi desenhada as diretrizes e categorização das atividades desempenhadas pelos cineclubes, incluindo a aproximação com as teorias de Maingueneau. E a terceira contribuição teórica é a aproximação da história do cineclubismo pernambucano para com a teoria das relações de trabalho com intuito de gerar um processo de construção de outras lógicas de realização profissional aos trabalhadores da cultura desse segmento.

Quanto ao trabalho de campo desenvolvido ao longo dessa dissertação algumas situações impuseram limitações para o desenvolvimento pleno desta pesquisa, primeiramente tendo em vista as implicações e adaptações necessárias devido à conjuntura decorrente da pandemia de COVID-19, bem como às questões políticas e econômicas que afetaram a realização dos estudos. Além do mais, a investigação não dispôs nenhum tipo de investimento para realização da pesquisa. Com isso, apesar de não conseguir realizar entrevistas inéditas para tratar sobre a temática, e aprofundar o debate a respeito da produção cineclubista, se almeja que o levantamento bibliográfico, a releitura das entrevistas e a observação-participante da pesquisadora explicitem a relevância do tema para a sociedade.

7.1. O cineclubismo acontece de forma organizada e crítica

O movimento cineclubista se deparou em diferentes momentos de sua trajetória secular com novos arranjos políticos, sociais e econômicos. Além de

revoluções tecnológicas que provocaram fortes guinadas de direção, momentos de letargia e saltos qualitativos. As fraturas provocadas por tais impactos redefiniram modelos e corrigiram posturas e rumos tomados pela prática cineclubista.

Como vimos, os cineclubes se modificaram com o passar dos anos, percorreu distintos lugares, como vimos, França, Brasil, Pernambuco em busca da criação de locais propícios para que fossem ouvidos e pudessem questionar o mundo que os cerca. Observamos que existem características que uniram essas práticas e delimitam suas ações, ao mesmo tempo, foi possível detectar a necessidade de organização coletiva que impulsionou a criação de organizações políticas e representativas desses sujeitos.

Deste modo, fica evidente que o convívio em espaços cineclubistas inaugura tipos de espetatorialidade⁵⁹ distintas, a depender do seu local de incidência, enunciando as diferenças entre os espaços de projeção, estabelecendo-os como um local que faz fronteira com o espaço público e que, portanto, opera no campo da subjetividade dos sujeitos e também num nível de democratização do acesso a cultura. Nesse espaço, cheio de possibilidades e atravessado por potências específicas no que se refere às modalidades de percepção com relação à imagem e ao som, o trabalho do cineclubista se faz central, na qualidade de agente que irá selecionar e relacionar não apenas filmes como pessoas. Ali é construído um espaço político que possibilita o questionamento e a transformação da consciência coletiva. Com todos os recursos espetatoriais que compõem a atividade cineclubista, é possível impulsionar a utilização do cinema como instrumento de consolidação da subjetividade do sujeito e consequentemente de cidadania⁶⁰.

Por fim devemos enfatizar a necessidade de empenho e organização para o movimento cineclubista nacional no que tangência a efetivação, gestão e controle das políticas públicas.

Atravessamos recentemente um período político alarmante, onde a democracia estava sendo constantemente ameaçada no nosso país e o cineclubismo se apresenta enquanto instrumento didático para o debate e reflexão desse cotidiano. Devemos estimular a criação de novas estâncias de exibição desse porte por serem

59 J. Mayne (1993) define a espetatorialidade como algo que vai além das salas de cinema para se tornar consubstancial das vivências diárias dos sujeitos.

60 Para Hannah Arendt, a cidadania consiste no "direito a ter direitos". (ARAÚJO, 2015, p.190)

capazes de surpreender esteticamente a sociedade, através no debate e da recriação do que está nosso entorno.

7.2. O cineclubismo realiza atividades de trabalho

A análise das relações de trabalho desse movimento social requer uma compreensão profunda das dinâmicas, motivações e interações entre os participantes. É importante perceber essa análise com sensibilidade, considerando as perspectivas e vozes de todos os envolvidos.

Por isto, buscou-se explicitar a relação do cineclubista com o mundo e as práticas trabalhistas, formas de articulação, suas fortalezas e desafios, as representações sobre essa realidade, os contextos de precarização de suas condições de trabalho, etc.

Essa precarização no trabalho consiste, conforme Borges (2003) e Segnini (2007), na ocorrência histórica de vínculos informais e temporários de trabalho, instabilidade profissional, falta de proteção diante da execução de atividades de vulnerabilidade e risco, ausência de carteira assinada, não pagamento de horas de trabalho dedicado, acúmulo de funções (muitas delas não cineclubistas), dentre outras.

Essas contradições pautam a necessidade de ampliação do debate sobre a profissionalização e a visibilização cineclubista, com intuito de compreender como os cineclubistas trabalham, como são vistos por eles próprios, como são vistos perante a categoria profissional do audiovisual, para a posteriori, se (re)posicionem no mercado cinematográfico.

Diante disso, historicamente, tem-se uma tensão entre cineclube, trabalho e profissão que reflete, além de uma frágil compreensão da relação entre produção e mercado (Segnini, 2007), em uma naturalização da informalidade da profissão, mesmo considerando a crescente politização e institucionalização da cultura.

Consideramos a prática cineclubista como a materialização da cultura cinematográfica. E, portanto, é fundamental que a academia ofereça suporte e impulsione o desenvolvimento de propostas e debates a respeito desse movimento cultural, diante da amplitude de debates que o tangenciam e devem ser fomentados e refletidos. O campo é vasto para o trabalho científico: as produções de

sociabilidade na prática cineclubista, entendimento do público e como se dá a formação dentro dos cineclubes, o desenvolvimento de práticas cineclubistas itinerantes, e mais.

Há autores que preconizam que as práticas cineclubistas devem ser desenvolvidas mediante ausência de finalidade lucrativa, mas não se trata de um contrato estabelecido de modo único. Sabemos que muitos cineclubes realizam suas sessões gratuitamente e sem nenhum tipo de financiamento. Nesse caso o cineclubista, por falta de recurso, não poderá realizar as exhibições desses filmes? Ou continuaram a fazê-la de modo clandestino e à margem da sociedade? As jornadas cineclubistas evidenciam uma série de pautas e debates relacionados ao investimento de recursos na elaboração de uma obra audiovisual, é importante pensar a compensação monetária aos cineclubistas e aos detentores dos direitos autorais das obras na exibição desses produtos.

Necessário que os cineclubes se posicionem e se localizem dentro do mercado cinematográfico, se profissionalizem, a fim de se situar e definir como devem colaborar positivamente no enfrentamento das desigualdades impostas pelo capital. É preciso reconhecer como trabalhadores aqueles que em sua maioria não são remunerados, ou mais, é necessário considerar nesse lastro pessoas que vivem de sua força de trabalho simbólica.

8 REFERÊNCIAS

ALVES, Giovane. O cinema como experiência crítica – tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. *In*: ALVES, Giovane; MACEDO, Felipe. (org.). **Cineclube, Cinema & Educação**. Londrina: Práxis, Bauru: Canal 6, 2010. p. 7-25

ANTUNES, Ricardo; ALVES, Giovane. Dossiê: "Globalização e educação: precarização do trabalho docente" • **Educ. Soc.**, v. 25, n. 87, p.335-351, ago. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302004000200003> . Acesso em: 08 out. 2023.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho e precarização numa ordem neoliberal. *In*: ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da Servidão**. São Paulo. Boitempo, 2018. p 35-48.

ANTUNES, Ricardo. A nova morfologia do trabalho e as formas diferenciadas da reestruturação produtiva no Brasil dos anos 1990. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 27, p. 11-25, 2014. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/1316>. Acesso em: 25 out. 2023.

ARAÚJO, Marilene. **A liberdade de expressão e o pluralismo no constitucionalismo contemporâneo**. 2015. 253 p. Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

BALDINI, Juliana Previatto. **Cineclubismo e políticas culturais: uma análise das implicações das políticas do governo Lula na configuração da rede no Rio Grande do Sul**. 2012. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ANUÁRIO Estatístico do Cinema Brasileiro 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2021.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2023.

BAMBA, Mahomed. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? *In*: BAMBA, Mahomed. (org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: Edufba, 2013. p. 19-66. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16807/3/A%20Recepcao%20Cinematografica_repositorio.pdf. Acesso em: 25 out. 2023.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BORGES, V. A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes, **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], v. 67, 2003. Disponível em: 01 outubro 2012, consultado a 21 abril 2023. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/1209>. Acesso em: 25 out. 2023.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora FTD, 2000.

CLAIR, Rose. **Cineclubismo**: memórias dos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

COLPO, Caroline Delevati. **A comunicação organizacional e as relações de trabalho em cooperativas de economia solidária**: a cultura simbólica tecendo a identidade e o imaginário dos cooperativados. 2012. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

COLPO, Caroline Delevati. **Organizações e afetividades**. São Paulo: Intercom, 2016.

CONSELHO nacional de cineclubes brasileiros. **Jornada Nacional de Cineclubes**. 2010. Disponível em: <https://observacine.wordpress.com/comunidades-cineclubistas/cnc-entidades-festivais-parceiros/cnc-conselho-nacional-de-cineclubes-brasileiros/>. Acesso em: 17 ago. 2022.

CONSELHO Nacional de Cineclubes. **Pré-jornada de cineclubes realizada na Bahia**. 2022. Disponível em: [Disponível em: https://www.facebook.com/diretoriacnc](https://www.facebook.com/diretoriacnc). Acesso em: 17 ago. 2022.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; TOUTAIN, Lídia Brandão. O imaginário da década de 20 no cinema brasileiro. **Ponto de Acesso**, Salvador, v.4 n.1, p. 3-18, jan./abril. 2010. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/79649>. Acesso em: 24 out. 2023.

CRIBARI, Isabela (org.). **Memória Cineclubista de Pernambuco**. Recife: Nano Produções Ltda., 2012. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/fepec/memoria-cineclubista-pe>. Acesso em: 24 out. 2023.

CUNHA FILHO, Paulo C. **Relembrando o cinema pernambucano**: dos arquivos de Jota Soares. Recife: Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. A onda ótica: Walter Ruttmann em 1929. Teccogs: **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 63-97, jul-dez. 2016.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. **Consumo cinéfilo e o prazer da raridade**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/2871/1/arquivo101_1.pdf. Acesso em: 17 ago. 2022.

FIGARO, Roseli; GHROMANN, Rafael. Dispositivos comunicacionais no mundo do trabalho: uma revisão teórica para operacionalizar o conceito. **Comunicação & Inovação**, v. 18, n. 38, p. 62-75, set-dez 2017.

FIGARO, R. **Comunicação e trabalho**: implicações teórico-metodológicas. São Paulo: Galáxia, 2018.

FIGUEIRÊDO, Haroldo Moraes de. **Vigilanti Cura**: uma educação cinematográfica nos colégios católicos de Pernambuco na década de 1950. Recife, 2012.

GAMARO, Larissa. **Que floresça a luz: olhares sobre a juventude cineclubista capixaba**. 2014. 144 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Espírito Santo. Espírito Santo, 2014.

GATTI, A. **Cineclube**. In: RAMOS, Fernão.; MIRANDA, Luiz Felipe. (org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p.128.

GOHN, M. da G. **Teorias dos movimentos sociais**: paradigmas clássicos e contemporâneos. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2004.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GROHMANN, Rafael. Plataformização do trabalho: entre dataficação, financeirização e racionalidade neoliberal, **Revista Eptic**, v. 22, n. 1, jan.-abr, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/epic/article/view/12188/10214>. Acesso em: 24 out. 2023.

GUSMÃO, Milene Silveira. O Desenvolvimento do Cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., Salvador. **Anais [...]** Salvador: Faculdade de Comunicação, 2010.

LAPASSADE, G. **Grupos, organizações e instituições**. Rio de Janeiro: F Alves, 1989.

LIMA, Rose. **Cinema e sociedade**: as experiências dos cineclubes Jurando Vingar, Revezes e Barravento no Recife. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Serviço Social) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

MACEDO, Felipe **O Nascimento de uma outra noção**. Cineclube Utopia. 1985. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/historia/outra.html>. Acesso em: 07 ago. 2022.

MACEDO, Felipe **O que é Cineclube**. Cineclube Utopia, 2005. Disponível em: http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html. Acesso em: 07 ago. 2022.

MACEDO, Felipe **Manual do Cineclube**. São Paulo: Montreal, 2008.

MACEDO, Felipe **Cinema do Povo, o primeiro cineclube**. São Paulo: Montreal, 2010.

MARINONE, Isabelle. **Cinema e Anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

MAYNE, Judith. **Cinema and Spectatorship**. London: Routledge, 1993

OBSCURO Fichário Dos Artistas Mundanos. 2022. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/lugar/cine-siri/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

OBSERVATÓRIO Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema->. Acesso em: 06 ago. 2022.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Comunicação nos movimentos sociais: o exercício de uma nova perspectiva de direitos humanos. **Comunicação e Cultura**, v.11, n.01, p. 138-158, jan-abr 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, nov. 2011.

SALES, Priscila Constantino. O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]** Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434480954_ARQUIVO_Omovimentocineclubistabrasileiroesuasmodulacoesnarecepcaocinematografica.pdf. Acesso em: 17 ago. 2022.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2017.

SANTOS, Jouberte Maria Leandro; DE MELLO, Sérgio Carvalho Benício. **Um movimento social visto por dentro: a proposta contra-hegemônica do Movimento “Direitos Urbanos”**. Cadernos Metrópole, [S. l.], v. 23, n. 50, p. 253–279, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/2236-9996.2021-5010>. Acesso em: 24 out. 2023.

SANTOS, Jouberte Maria Leandro; MELLO, Sérgio Carvalho Benício de. Um movimento social visto por dentro: a proposta contra-hegemônica do Movimento “Direitos Urbanos”. **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 23, n. 50, p. 253-279, jan/abr 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/2236-9996.2021-5010/33802>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das Mobilizações às Redes de Movimentos Sociais, **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/BF3dYyyqYgB7RX7fj7SrpQk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 24 out. 2023.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 4, n. 52, p. 2-13, 2003.

SOCIOLOGIA, 13., 2007, **Anais [...]**. Campinas-SP, 2007. Disponível em: <http://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2013.

SIMIS, Anita. A crise dos anos de 1980 e a exibição cinematográfica. **Revista Eptic.**, v. 18, n. 2, p. 188 - 199, maio-ago 2016.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/6YsWyBWZSdFgfSqDVQhc4jm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 fev. 2023

TERRANOVA, Tiziana. Red Stack Attack: Algoritmos, Capital e automação do Comum. **Lugar Comum**, n. 59, p. 6-23, dez./jan. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/40866>. Acesso em: 11 jun. 2023.

TORNAGHI, Aberto da Costa. FAULHABER, Henrique. SEIXAS, José Manuel de. **XIª Jornada de Cineclubes**. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro – RJ , ano I, p. 3-5, jun. 1977.

WEINSBERG, Jean-Louis. Paradoxos da teleinformática. *In*: PARENTE, André (org.). **Tramas da Rede**. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004

ANEXO A – CARTA DOS DIREITOS DO PÚBLICO OU “CARTA DE TABOR”



Fédération Internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubs

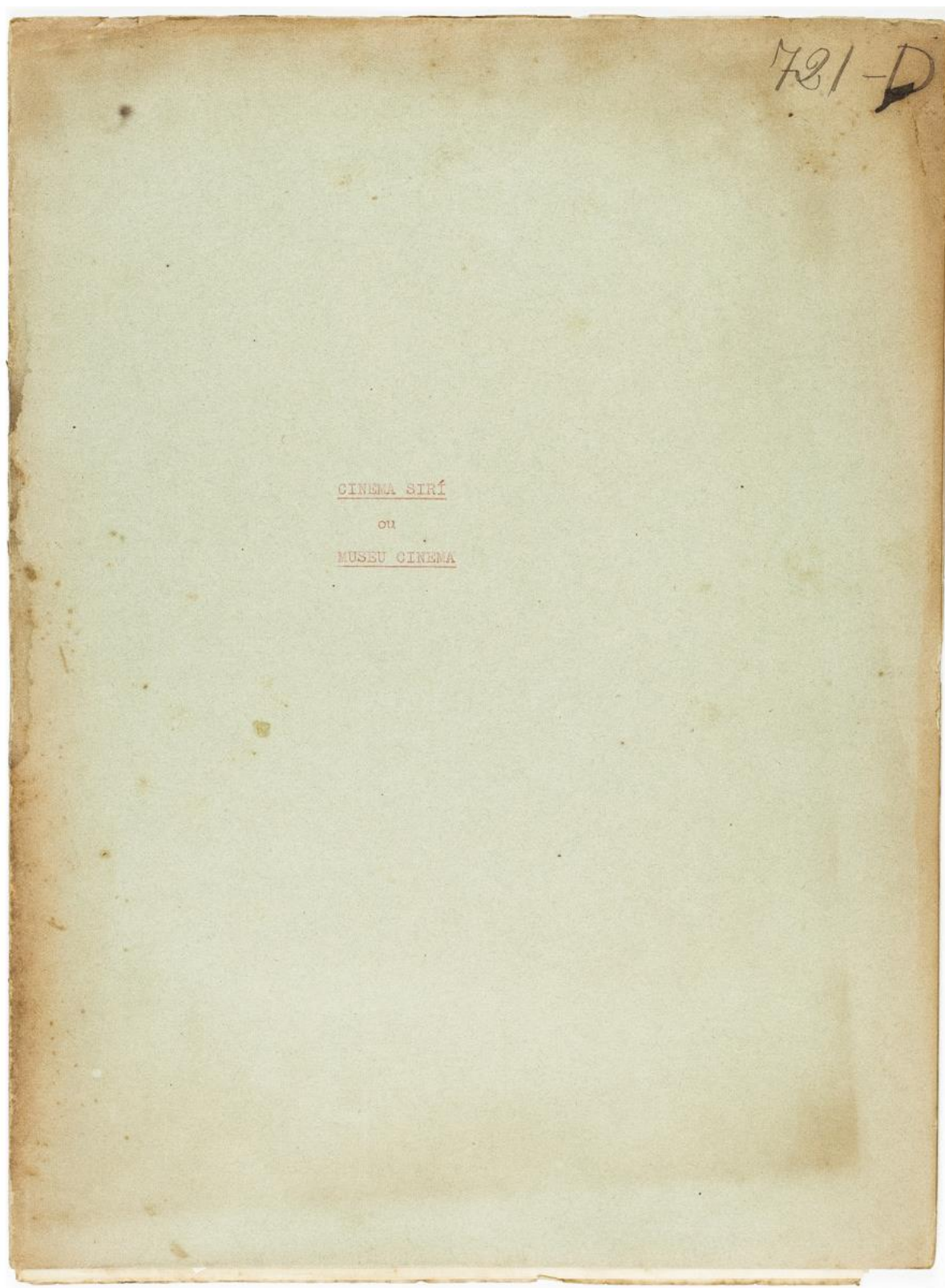
CARTA DE LOS DERECHOS DEL PÚBLICO

1. Cada persona tiene derecho a recibir todas las informaciones y comunicaciones audiovisuales. Por eso debe tener los medios para expresarse y dar a conocer sus propios juicios y opiniones. No puede haber humanización sin verdadera comunicación.
2. El derecho al arte, al enriquecimiento cultural, a la capacidad de comunicación, fuente de toda mutación cultural y social, es un derecho inalienable. Es la garantía de una verdadera comprensión entre los pueblos, la única vía para evitar las guerras.
3. La formación del público es la condición fundamental, incluso para los autores, para la creación de obras de calidad. Solo ella permite la expresión del individuo y la comunidad social.
4. Los derechos del público corresponden a las aspiraciones y posibilidades de un desarrollo general de las facultades creativas. Las nuevas tecnologías deben ser utilizadas con este fin y no para la alienación de las masas.
5. El público tienen el derecho de organizarse de manera autónoma para la defensa de sus intereses. Con el fin de alcanzar estos objetivos, y de sensibilizar al mayor número de personas hacia las nuevas formas de expresión audiovisual, las asociaciones de espectadores deben poder disponer de estructuras y de medios puestos a su disposición por los entes públicos.
6. Las asociaciones del público tienen el derecho de estar asociadas a la gestión y de participar en el nombramiento de los responsables de los organismos públicos de producción y distribución del espectáculo así como de los medios públicos de información.
7. Público, autores y obras no pueden ser utilizados sin su consentimiento para fines políticos de proselitismo comercial u otros. En casos de instrumentalización o de abuso, las organizaciones de espectadores tendrán el derecho de exigir rectificaciones públicas e indemnizaciones.
8. El público tiene derecho a una información correcta. Por este motivo rechaza cualquier tipo de censura y de manipulación, y se organizará para hacer respetar en todos los Mass Media la pluralidad de opiniones como expresión del respeto a los intereses del público y a su enriquecimiento cultural.
9. Ante la universalización de la difusión informativa y del espectáculo, las organizaciones del público se unirán y trabajarán conjuntamente en el plano internacional.
10. Las asociaciones del público, reivindican la organización de investigaciones sobre las necesidades y la evolución cultural del público. Por el contrario se oponen a los estudios con objetivos mercantiles tales como las encuestas sobre índices de audiencia y aceptación.

Tabor, 18 de septiembre de 1987

La Federación Internacional de Cineclubs (FICC), organización de defensa y desarrollo del cine como medio cultural que está presente en 75 países, a partir de su congreso en Tabor (Checoslovaquia) aprobó por unanimidad esta carta, también conocida como Carta de Tabor.

ANEXO B – DOCUMENTOS CINE SIRI





SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
PERNAMBUCO

(COPIA AUTENTICA)

Exmo. Snr. Dr. Interventor Federal. - Pedro Salgado Filho, brasileiro casado, com 39 anos de idade, funcionario do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes, residente á Rua Visconde de Goiana, Nº 343, nesta cidade, tendo sido um dos elementos que, em 1924, iniciaram um campanha heroica no sentido de dotar Pernambuco de uma cinematografia de enredo, campanha aquella que logrou, em grande parte, um exito dos maiores com a apresentação ao publico de mais de quinze filmes de costumes diversos, vem expôr a V.Excia. o seguinte: Fracassado aquele entusiasmo de vinte anos atrás, a cinematografia pernambucana ruiu por completo, não mais se sabendo qual o paradeiro das películas que tanto successo causaram nos cinemas, não só de Pernambuco como nos dos varios rraantos do Brasil onde houvesse uma parocia de interesse por cousas ligadas á tela. No ano passo, ou seja no inicio de 1942, o peticionario fora informado de que referidas películas estavam em uma agencia de filmes de Recife, onde foram vendidas a peso. Tratando-se de um documento que, de algum modo, engrandecia Pernambuco, uma vez que os cinematografistas da terra e mesmo de outros estados não haviam conseguido superar a compreensão cinematografica vivida nos filmes antigos, respeitando-se os defeitos naturais na época o peticionario, de cidira-se a mostrar ao publico de hoje aquele esforço que tanto orgulho dera aos pernambucanos de 1924 a 1930. Assim, necessitando de auxilio para a nova jornada, o requerente convidara Jota Soares, companheiro daquela jornada de tantos anos, também brasileiro, casado, com 38 anos, residente á Rua Conde de Irajá, Nº 487, nesta cidade, auxiliar da firma comercial Albino Silva & Cia.Ltda., José Amaral, brasileiro, solteiro, com 29 anos, residente á Rua Conde da Boa Vista nº 660, aluno do C.P.O.R., Luis Vieira, solteiro, brasileiro, com 25 anos chefe de publicidade do "Jornal do Comercio" e Geraldo Melo, casado, brasileiro, com 42 anos, auxiliar da firma construtora Figueira & Junod, ide aliçando com eles a criação de um cinema particular, uma vez que as películas, fracas e antigas, não suportariam o peso dos projetores modernos. O peticionario estabelecera que em sua residência tudo era mais favoravel ao empreendimento, dando inicio aos trabalhos de instalação. Dentro de alguns dias estava aberto o "Cineminha". Com as notas publicadas na imprensa, a curiosidade aguçara-se, principalmente nos meios jornalisticos. Dahi a frequencia ao novel cinema de Dr. Mario Melo, Dr. Valdemar de Oliveira, Dr. Mario Sette, Dr. Tolentino de Carvalho, Snr. Souza Barros e demais funcionarios do D.E.P.T. - Sucederam-se as exhibições com a presença de familias e associações em caráter coletivo como sejam o Rotary Clube e o Teatro de Amadores. Tudo ali tem sido de verdadeira vibração, pois, todos se sentem embalados por uma saudade de tudo aquilo que veem nos filmes de enredo e naturais de Recife de vinte anos atrás. Ultimamente, o Snr. Dr. Novais Filho fora convidado pessoalmente para assistir uma sessão, não tendo se realizado ainda em face de sua saúde sempre alterada, apesar de ter ele prometido interessadamente que não faltaria. O nome do cinema viera de uma daquelas tão conhecidas pilherias do Dr. Mario Melo, que o batizara de Cine "Strif", ficando assim conhecido por todos através do Radio e jornais.



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
PERNAMBUCO

-Não ha quem não se interesse pelo cinema "Sirí", e é um prazer ver-se como as solistas plateas se sentem satisfeitas durante os espetáculos. Momentos houve em que cogitou-se de convidar V. Excia. para um espetáculo, porém o acanhamento privou o "Sirí" de tão elevada quão honrosa visita. Tendo observado com seus companheiros que o progresso se fazia sentir e que já não tinham o dirigentes do cinema em questão o direito de privar os seus distintos habitués da existência do mesmo, e tendo recebido ultimamente a honrosa visita do Sr. Pedro Neves, atual cinegrafista do D.I.P. e um dos elementos que, em 1924, lutaram pela grandeza cinematográfica de Pernambuco, o qual aconselhou-nos a mudar o nome do cinema, observando que o nome de "Sirí" não correspondia ao esforço e significação da casa, os dirigentes do cinema, de frente o peticionário, resolveram atender a sua gestão do antigo companheiro, concluindo por estabelecerem que o nome a ser dado seria "MUSEU CINEMA", nome que melhor expressão daria ao ambiente, principalmente porque outra coisa não era senão um museu de reliquias cinematográficas. Por uma questão de compreensão puramente sua e de seus companheiros, o requerente achou por bem conseguir uma especie de legalização que viesse tornar mais franca a existência do cinema. Assim, - considerando que o cinema é de hábitos puramente legais; considerando que os artigos de jornais que se acham anexos comprovam a significação e finalidade da casa; considerando que em se tratando de uma casa de exhibições cinematográficas, podem existir suspeições em face da Guerra; considerando que não deve haver dentro do Estado uma instituição de qualquer caracter que não seja autorizada devidamente pelo chefe do Governo, o peticionário, em seu nome e ao de seus companheiros, vem pedir a V. Excia. se digna de conceder-lhe uma licença especial para o regular funcionamento do cinema, ao iniciar a nova fase com o nome de "MUSEU CINEMA" podendo V. Excia. estabelecer um serviço de fiscalização, como melhor lhe aprouver. Nestes termos. Pede deferimento Recife, 3 de Abril de 1944 Pedro Salgado Filho.

27

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA - PERNAMBUCO

DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL
SERVIÇO DE CENSURA CINEMATOGRAFICA E TEATRAL

Recife, 31 de Março de 1944

Cinema
INFORMAÇÃO

Informando a petição anéxa, de nº. 1167, do sr. Pedro Salgado Filho, não vê este Serviço nenhuma inconveniência no funcionamento do MUSEU CINEMA, dada a finalidade a que o mesmo se destina e ainda pelo fato de não se tratar de estabelecimento público, destinado a explorar o comercio cinematografico, com fins lucrativos.

Lembro, porem, a conveniencia de sêr esta Delegacia, cientificada, com uma antecipação nunca inferior a 24 horas, dos dias em que tiver logar a exhibição das películas, acompanhando um programa descriminativo.

Enc. do Serviço

ANEXO C – MATÉRIA DE JORNAL: CINE SIRI

Exibição de filmes documentários no Museu-Cinema

Promovida pela Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, terá lugar amanhã, no Museu Cinema, às 20 horas, uma exibição de filmes documentários, nacionais e estrangeiros.

Dentre o programa estão incluídas produções da Roma Cines, Aurora Filmes, Pathé Freres, e sua última obra do Recife, Botelho Filmes, etc., abrangendo um período de mais de trinta anos.

Aspectos da Guerra de 1914, Retribuição, Jerando Vinger, Altar da Praia, A Filha do Advogado, A Samaritana serão alguns dos filmes cuja exibição, nas suas partes mais características, proporcionará uma vista geral do cinema ao longo de trinta anos, permitindo uma apreciação de como em evoluído a técnica cinematográfica.

Um aspecto de grande interesse é o que representam tais filmes como elemento de estudo e pesquisa, em relação à evolução da moda, dos costumes, e a outras manifestações da vida social.

Comparecerão à sessão os srs. Jorge de Castro, cinematografista da Marinha Brasileira, os pintores Matos Sequeira, Jamina Sequeira, Lula Cardoso Aires, os fotógrafos Alexandre Berzin e Marcelo Gautherot, dr. Alfredo Russini, secretário do Museu Imperial de Petrópolis, jornalista Paulo do Couto Malta, cinematografistas americanos, cronista Ubirajara Mendes, representantes da imprensa, etc.

(Comunicado da Diretoria de Estatística e Propaganda e Turismo)

ANEXO D – INSTRUÇÃO NORMATIVA N. 63, DE 2 DE OUTUBRO DE 2007**INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 63, DE 02 DE OUTUBRO DE 2007****MINISTÉRIO DA CULTURA****AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA****INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 63, DE 02 DE OUTUBRO DE 2007**

Define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências.

A Diretoria Colegiada da ANCINE, no uso da atribuição que lhe confere o inciso IV do art. 6º do Anexo I do Decreto nº 4.121, de 07 de fevereiro de 2002 e, tendo em vista o disposto no inciso VII do art. 6º e no inciso XIV do art. 7º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, modificada pela Lei nº 10.454, de 13 de maio de 2002, e conforme decisão da Diretoria Colegiada na reunião de nº 242, de 02 de outubro de 2007,

RESOLVE:

Art. 1º Os cineclubes são espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual.

Art. 2º Os cineclubes 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.

Art. 3º Os cineclubes deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, sem fins lucrativos, em conformidade com o Código Civil Brasileiro e normas legais esparsas, aplicando seus recursos exclusivamente na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos, sendo-lhes vedada a distribuição de lucros,

bonificações ou quaisquer outras vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.

Parágrafo único. Não será acolhido o requerimento de registro de entidades de natureza diversa à prevista no *caput* deste artigo.

Art. 4º O registro de cineclubes é facultativo e, quando solicitado, far-se-á mediante requerimento e apresentação, por cópia, dos seguintes documentos:

- a) ato constitutivo ou estatuto registrado no órgão competente;
- b) última ata da Assembléia de eleição dos dirigentes;
- c) número de inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ;
- d) comprovante de endereço da sede ou domicílio fiscal;
- e) cédula de identidade e comprovante de inscrição no CPF do representante legal, conforme o estatuto.

Art. 5º O registro de que trata o artigo 4º deverá ser requerido pelo representante legal do cineclube, assim declarado em ata de assembléia de eleição dos dirigentes, por meio de preenchimento do formulário de “REQUERIMENTO DE REGISTRO - CINECLUBE” constante do Anexo I desta Instrução Normativa, e disponível no sítio da ANCINE na internet, acompanhado da documentação referida no mesmo artigo.

Parágrafo único. A documentação deve ser protocolizada ou encaminhada por remessa postal para o Escritório Central da ANCINE, no seguinte endereço:

Agência Nacional do Cinema – ANCINE

Superintendência de Registro – SRE

Coordenação de Registro de Empresa

Avenida Graça Aranha, nº 35 – 9º andar, Centro

Rio de Janeiro – RJ CEP: 20.030-002

Art. 6º Após análise e conferência da documentação recebida, a ANCINE aprovará ou indeferirá o registro do cineclube.

§ 1º A ANCINE observará o prazo máximo de 30 (trinta) dias corridos, contados da data de recebimento da documentação, para concluir os procedimentos previstos neste artigo.

§ 2º Nos casos de solicitação de esclarecimentos ou substituição de documentação, renova-se por igual período o prazo previsto no parágrafo anterior.

§ 3º Deferido o requerimento, a ANCINE expedirá o “Certificado de Registro de

Cineclube”, que ficará disponível no sítio da Ancine na Internet para impressão.

§ 4º O não encaminhamento da documentação completa no prazo estipulado, acarretará o indeferimento da solicitação de registro e o arquivamento do processo.

Art. 7º A ANCINE poderá exigir, a qualquer tempo, esclarecimentos e documentação adicional para comprovação das informações constantes do requerimento de registro.

Parágrafo único. O não atendimento das exigências, no prazo estipulado, acarretará o cancelamento automático do requerimento de registro, sem comunicação formal prévia ao requerente.

Art. 8º O registro do cineclube terá validade de 24 (vinte e quatro) meses, a contar da data de seu deferimento, podendo ser revalidado, por igual período e sucessivamente, mediante requerimento.

Art. 9º Toda e qualquer alteração nas informações exigidas no artigo 4º deverá ser comunicada à ANCINE, acompanhada do documento comprobatório.

Parágrafo único. O encerramento definitivo ou temporário das atividades do cineclube deverá ser comunicado à ANCINE por correspondência formal, no prazo máximo de 15(quinze) dias corridos contados a partir da data de sua ocorrência, e a documentação comprobatória encaminhada no prazo máximo de 30 (trinta) dias, computados de igual forma, para o mesmo endereço do requerimento inicial.

Art. 10º O descumprimento do disposto na presente Instrução Normativa implicará o imediato cancelamento do registro do cineclube junto à ANCINE, independente de comunicação prévia.

Art. 11º Esta Instrução Normativa entra em vigor na data de sua publicação.

MANOEL RANGEL

Diretor-Presidente

**ANEXO E - LISTA DE CINECLUBES VINCULADOS AO MOVIMENTA
CINECLUBE E RESPECTIVOS BAIRROS LOCALIZADOS NA REGIÃO
METROPOLITANA DO RECIFE (RMR)**

1. Cineclube Armazém
2. Cineclube Luila e Pretinha
3. Cineclube Café E Agroecologia
4. Cineclube Passarinho
5. Cineclube Ibura de Baixo
6. Cineclube do Morro
7. Cineclube Cinbora
8. Cineclube Favela Ativa
9. Cineclube Peixinhos
10. Cine Dança
11. Cineclube 7 Mocambo Várzea
12. Cineclube Caranguejo Tabaiars Resiste
13. Cine Engenho do Meio
14. Cineclube Pebra
15. Cineclube do Corrego