



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFCH  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGE

José Alex Soares Santos

Cineclubismo extensionista? Cinema em três experiências de  
extensão universitária

Rio de Janeiro

2022



José Alex Soares Santos

## Cineclubismo extensionista? Cinema em três experiências de extensão universitária

Texto apresentado para a defesa de tese junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de doutor em Educação.

**Linha de Pesquisa:** Formação docente, linguagens e subjetividade.

**Orientadora:** prof. Dra. Adriana Mabel Fresquet.

Rio de Janeiro

2022

CIP - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S237c Santos, José Alex Soares  
Cineclubismo extensionista? cinema em três  
experiências de extensão universitária / José Alex Soares  
Santos. -- Rio de Janeiro, 2022.  
289 f.

Orientadora: Adriana Mabel Fresquet.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2022.

1. Epistemologias cineclubistas. 2. Experiências de extensão com cinema. 3. Cineclubismo extensionista. 4. Pedagogia da práxis. I. Fresquet, Adriana Mabel, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.



## Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-Graduação em Educação

**A Tese intitulada: Cineclubismo extensionista? Cinema em três experiências de extensão universitária**

**Doutorando(a): José Alex Soares Santos**

**Orientado(a) pelo(a): Prof(a). Dr(a). Adriana Mabel Fresquet**

**E aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção do título de**

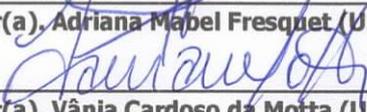
### DOUTOR EM EDUCAÇÃO

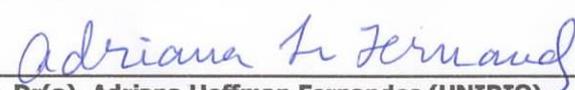
**Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2022.**

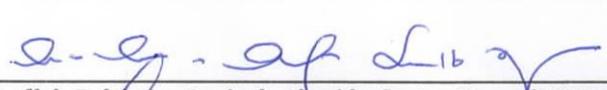
**Banca Examinadora:**

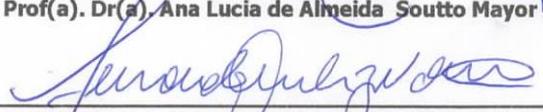
Presidente:

  
\_\_\_\_\_  
Prof(a). Dr(a). Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

  
\_\_\_\_\_  
Prof(a). Dr(a). Vânia Cardoso da Motta (UFRJ)

  
\_\_\_\_\_  
Prof(a). Dr(a). Adriana Hoffman Fernandes (UNIRIO)

  
\_\_\_\_\_  
Prof(a). Dr(a). Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ)

  
\_\_\_\_\_  
Prof(a). Dr(a). Fernanda Omelczuk Walter (UFSJ)

## IN MEMORIAN

*De Edilson Santos (pai), homem de gestos duros, mas de bom coração,  
um autodidata que me mostrou como se fazia aritmética só com o  
raciocínio.  
Seu entusiasmo em me ver-me instruído e doutor pulsa em alguma estrela!*

*De Ana Soares (avó materna), a mulher mais humana e amorosa  
com quem tive a oportunidade de "partilhar o sensível".*

*De José Secundo (avô paterno), homem carinhoso,  
figura popular e de enorme bondade.*

*De Antônio Soares (avô materno), solidário e companheiro  
sempre expressou no silêncio a paciência exemplar, algo que  
invejo porque a bipolaridade não permitiu experimentá-la.*

*De Alzira Matias (avó paterna), pulso forte,  
imagem de resistência feminina e,  
contraditoriamente, defensora da moral cristã.*

*De Carlos Magno um sobrinho querido, a quem contribuí  
para alfabetizar, mas que o Sars Cov-2 não permitiu  
seguir desfrutando a beleza da juventude.*

*De Natavio Henrique Santos, irmão que partiu sem avisar  
no período que a tese estava sendo escrita.*

*De Marielle Franco e Anderson Gomes presentes hoje e sempre!  
Vítimas da violência do capital, das milícias e do fascismo à brasileira.*

*De Vicente Soares, tio querido, que nos deixou repentinamente e com sua  
partida ficou a saudade, de ser humano solidário e prestativo.*

*Dos quase 700 mil mortos pela Covid 19, vítimas de um vírus  
e de um governo genocida, um dueto letal para a vida do povo brasileiro.*

*Dedico essa artefania,*

*À Izaira Soares (mãe), o coração mais amável e acolhedor.  
Uma mulher bondosa e solidária  
sempre presente para dar a mão às(aos) caídas(os)  
para que levantem e sigam caminhando.  
A corporificação do amor ágape, o qual  
não encontrarei em nenhum outro ser que respira.*

*À Alice (neta), eterna companheira do  
"Chapeleiro Maluco" a quem tem feito sorrir,  
fazer maluquices divertidas, ensinando  
a aprender e (des)aprender a amar e ser feliz.*

*Ao Alexandre (filho), o presente mais valioso  
que a vida me permitiu e com quem  
o exercício de amorosidade e paciência  
está presente, cotidianamente, no construto da alegria.*

*À Sâmbara Paula, pela paciência (des)impaciente, mulher de gestos ternos,  
de jeito doce e de uma compreensão amorosa incomensurável, sem a qual a  
tarefa de feitura dessa escrita tinha se tornado mais solitária, árdua e  
cansativa, feito uma caminhada em estrada pedregosa em meio ao sertão  
sem água e com sol escaldante.*

*Às(Aos) desvalidas(os) do mundo que necessitam de comida e de arte para  
retornarem a estampar um sorriso na face da tragédia!*

*Aos/às que lutam por um mundo com justiça social, igualdade  
e solidariedade. Sempre vigilantes na construção  
de um mundo humano, demasiado humanizado!*

## A tese

(Alex Santos - 15º dia de confinamento - Fortaleza, 06 de abril de 2020)

Em certos momentos trava, noutros, acontece esse é o movimento dialético-inventivo da tese.

Tempos de baixa produção, alta ansiedade na rotina choro e tensão não são novidades.

A angústia dia após dia toca na porta, o desespero de mansinho chega e volta.

O poder de criação continua sumido e não avisou o quanto ficará desaparecido.

É recomendada análise para as tretas, a psiquiatra prescreve uma tarja preta.

O objeto de estudo resolve se esconder sem data marcada para reaparecer.

Escrever um parágrafo durante dias, se converte em motivo de forte alegria para quem da escrita ficou distanciado, vestido em modelo impróprio: o travado.

Chega a fase da tormenta dos prazos,  
da cobrança por artigos: o que faço?  
Levo as mãos à cabeça, depois medito  
volto a produzir, antes que fique aflito.

Para quem, ainda, não é familiarizado,  
bem-vindo, ao mundo real do doutorado  
e à correria infindável dos doutorandos,  
esse grupo de personagens kafkianos.

Na fase da tese, inúmeros confinamentos  
desprovidos de descanso um só momento.  
Método e disciplina são fiéis escudeiros,  
dupla indispensável nesse jogo de tabuleiro.

O cansaço e o desassossego acompanhantes  
permanentes de longas viagens delirantes.  
Ao final, tudo se acerta na desejada defesa  
se a banca resolver aprová-la sem surpresas!

O muro das sombras,  
prisão das trevas,  
desaba sob o obus  
dos nossos sóis de duas bocas.  
Confusão de poesia e luz,  
chamas por toda a parte.  
Se o sol se cansa  
e a noite lenta  
quer ir pra cama,  
marmota sonolenta,  
eu, de repente,  
inflamo a minha flama  
e o dia fulge novamente.  
Brilhar pra sempre,  
brilhar como um farol,  
brilhar com brilho eterno,  
gente é pra brilhar,  
que tudo mais vá pro inferno,  
este é o meu slogan  
e o do sol.  
(Vladimir Maiakovski - 1920)

## Agradecimentos

A escrita é quase solitária e a elaboração da tese um processo desassossegado de experimentar duradoura gravidez, espécime de gestação dolorida e de parto sofrido, mas de esperança transbordante. Foram cinco anos, um longo período de cansaços, angústias e partilhas. Fase de testagem do sensível, de diversas frustrações, de avanços e de recuos no conhecido e, mergulhos profundos, no desconhecido. Experiência que sem a companhia da orientadora, de argonauta me tornaria um náufrago em mar tempestuoso.

A realidade descrita, faz da prof. Dra. Adriana Mabel Fresquet, o farol que guia o argonauta solitário na imensidão dos dados da pesquisa. Planeta de luas que indicam o horizonte a seguir pelo argonauta solitário, a vagar à deriva pelos oceanos das descobertas científicas.

Na condição de cearense, um jangadeiro que se aventurou nos mares do *homo academicus* e grávido de uma tese, os cuidados fundamentais desse planeta lunar, que segurou minha mão nos momentos mais difíceis e nas horas mais sombrias, foram essenciais para a nau não afundar e o rebento nascer. Meus eternos agradecimentos à distinta "Jacotot" pela sensibilidade, lucidez, seriedade e a dureza necessária no andamento da orientação.

À Solange Rosa, mulher de sorriso solto. Um raio de "Sol" a aquecer os que sentem frio. Sua simpatia e presteza são, a cada encontro, um ensinamento de humanidade, talvez, o maior exemplo de aprendizagem que levo para germinar nas terras de Raquel de Queiroz e José de Alencar. Somado a sua competência e amorosidade, a desprendida senhora gentileza, meu imenso agradecimento.

Às/aos colegas do grupo de pesquisa e extensão CINEAD pelas vivências teórico-filosóficas, às aprendizagens comoventes, mas nem sempre atraentes. Fora do circuito do CINEAD a aproximação da fineza tranquila de Renan Santiago, alegria contagiante de Dani Gomes e a companhia intelectual de Rosana Maria, de onde partejou-se conversas animadas e partilhas "desesperadas", natural entre doutorandas(os) com prazos apertados a cumprir.

Às/aos professoras(es) do PPGE-FE da UFRJ pelas dicas de leituras, pelos apontamentos teóricos, pelo ensino comprometido e a ética professoral: elementos que farão parte de minha vida acadêmica e profissional. À coordenação do PPGE-FE pela recepção tranquila e a agilidade no encaminhamento dos protocolos institucionais, sempre que necessitei.

Ao grupo de coordenadoras(es) e bolsistas do *Cine Itinerante*, do *Arte e Crítica Social* e do *Cinema no Hospital?* que estão implicadas(os) diretamente na pesquisa, sem vocês, o partejamento não teria sido possível e o andamento da gravidez muito mais complicado e difícil.

À Denise (CDP-HUFCC) pela recepção e o destravamento burocrático para que conduzisse as atividades do *Cinema no Hospital?*, em especial, à Solange e Vanda duas almas santas que encontrei e conheci na Sala de Humanização do HUCFF, sem as quais as atividades com cinema para pacientes no ambiente hospitalar teria ganhado outros trajetos possíveis. A solidariedade dessas mulheres fez com que me sentisse em casa, mesmo navegando em outros mares.

Ao grupo de estudos *Ponto de Encontro Cineclubista*, a quem sou infinitamente grato pelos diálogos e os aprendizados que tanto contribuíram para a escrita responsável e de profundidade histórica sobre o complexo tema do cineclubismo. Grupo este que tem a ilustre presença de Felipe Macêdo, um pesquisador rigoroso que pelas conversas remotas, conectando Rio de Janeiro, Fortaleza, Itapipoca espaços pelos quais estive a Quebec, Canadá, local que reside Felipe. Sem esses encontros e diálogos a tese não teria a riqueza histórica a qual se propõe.

Ao casal de amigos Pedro Almeida e Anna Fabri com quem compartilhei o teto em períodos do doutorado à rua Muniz Barreto, em Botafogo. Nas proximidades dali, na Visconde de Ouro Preto as brincadeiras, gargalhadas e o futebol na TV às quartas-feiras e o bingo nas sextas-feiras no "Bar do Xuxa", sempre na companhia dos amigos Xuxa, Gil, Ronaldo e, às vezes, Alfredo. Sem essas amizades, os dias teria;m sido muito mais frios e/ou quentes, longos e tristes na cidade do Rio de Janeiro.

Ao Márcio, um conterrâneo, que no "Boteco da Praia" com muita presteza me fez os primeiros atendimentos, quando resolvia descer do apartamento para o pensamento equilibrar ou destrambelhar de vez e me embriagar com cerveja, acompanhada de caldo de mocotó, torresmo ou caldo verde. Exótico hábito que só em situações estranhas são possíveis de surgir.

À Ana Paula Ferreira que segurou minha mão nos momentos mais obscuros do último ano da escrita, em que a depressão foi uma constante. Sem a compreensão desse ser de luz para ouvir as angústias e os sentimentos

confusos, desassossegados, às vezes com paciência, outras com irritação, não sei se tinha tido forças para fazer o arremate final.

À Lenha Diógenes pela delicadeza e o cuidado redobrado com a revisão dos aspectos ortográficos, morfossintáticos e estilísticos; coerência e adequação ao registro culto na linguagem acadêmica. Sem esse trabalho coerente e de muito profissionalismo, com certeza a escrita teria ficado mais pobre.

A todas, todos e todes que fizeram parte dessa trajetória sofrida, repleta de ausências, com muita solidão e noites mal dormidas. Os laços desfeitos, os amores perdidos, os reenlaces reconstruídos em forma de amizade. Uma verdadeira dança com a solidão da escrita, preenchida por livros e os movimentos da pesquisa de campo: mergulho nos arquivos, na pesquisa documental, na observação participante. Foi um tempo de vivências na companhia do *notebook*, a criatividade e a angústia.

Todos esses detalhes foram aprendizados, que contribuíram para me tornar, aquilo que Paulo Freire define como "ser mais", ou me conduziram para o que Jacques Rancière nomeia de "espectador emancipado". Noutra olhar filosófico, aquilo que me fez, ao modo de Walter Benjamin, um "autor como produtor". Uma sinfonia que na perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, foi compondo a musicalidade do meu "senso prático", mediado pelas notas cifradas da experiência. Categoria que definiu as tonalidades desafinadas da pesquisa, mas que foram ao mesmo tempo desenhando uma pedagogia da práxis a partir das experiências do cineclubismo extensionista.

## Lista de Siglas

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

ANDES-SN – Sindicato Nacional dos Docentes do Ensino Superior

ANDIFES – Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior

ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

CAMOL – Centro Acadêmico Montenegro de Lima

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CASA – *Club des Amis du Septième Art*

CCF – Clube de Cinema de Fortaleza

CDP – Comissão de Direitos do Paciente

CNC – Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros

CEPE – Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão

CETROS – Centro de Estudos do Trabalho e da Ontologia do Ser Social

CICLO-CE – Cineclubes Organizados do Ceará

CINEAD – Programa de Extensão Cinema para Aprender a Desaprender

CUCA – Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

EUA – Estados Unidos da América

FACEDI – Faculdade de Educação de Itapipoca

FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

FE – Faculdade de Educação

FICC- Federação Internacional de Cineclubes

FORPROEX - Fórum de Pró-Reitores de Extensão

FUNECE - Fundação Universidade Estadual do Ceará

IBCIT - Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDEC - *Isntitut des Hautes Études Cinematographiques*

IFCE - Instituto Federal do Ceará

IFSC - Instituto Federal de Santa Catarina

IMPARH - Instituto Municipal de Desenvolvimento e Recursos Humanos

INOR - Instituto Nacional de Oncologia y Radiologia (Cuba)

HUCFF - Hospital Universitário Clementino Fraga Filho

LUTEMOS - Laboratório Universitário de Educação Popular, Trabalho e  
Movimentos Sociais

LECAV - Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual

MEC - Ministério da Educação

OCDE - Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico

OCIC - *Organisation Catholique Internationale du Cinéma*

PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação

PROEX - Pró-Reitoria de Extensão

RNP - Rede Nacional de Ensino e Pesquisa

SECULT-CE - Secretaria de Cultura do Estado do Ceará

SINDUECE - Sessão Sindical dos Docentes da Universidade Estadual do  
Ceará

SINTICONF - Sindicato dos Oficiais Alfaiates, Costureiras e Trabalhadores  
nas Indústrias de Confecções de Roupas de Fortaleza

SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudo de Cinema e Audiovisual

UAB - Universidade Aberta do Brasil

UECE - Universidade Estadual do Ceará

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFG - Universidade Federal de Goiás

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESP - Universidade Estadual Paulista

USP - Universidade de São Paulo

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

## Lista de Ilustrações

<i>Figura 01 - Layout da página virtual do cineclube Ó Lhó Lhó.....</i>	<i>76</i>
<i>Figura 02 - Página do "dormitor" (referência ao jornal Cinema-Club de Sobral).....</i>	<i>101</i>
<i>Figura 03 - Anais da Biblioteca Nacional (referência à matéria publicada no jornal Cinema-Club em 1914).....</i>	<i>102</i>
<i>Figura 04 - Anúncios das edições 70 e 71 do Gazeta da Tarde de 1897.....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 05 - Detalhe da primeira edição do FAN.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 06 - Programação da I Mostra Cine Trabalho (2012).....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 07 - II Mostra Cine Trabalho (2015).....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 08 - Movimento Ocupe - Expansão FACEDI Já!.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 09 - Chamadas para as exibições de Cine Holliúdy e Quanto vale ou é por quilo?.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 10 - Programação da Mostra Cine Documentário.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 11 - Estrutura de exibição de filmes no Cantinho do Cinema.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 12 - Oficina: A Sétima Arte como Experiência Educativa.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 13 - Cartaz de divulgação do minicurso Cinema e Educação Numa Perspectiva Emancipadora e exposição sobre Filmes-Cartas.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 14 - Cartaz do Cine Greve e atividade em escola ocupada.....</i>	<i>141</i>
<i>Figura 15 - Atividade do Cine Itinerante em Nazaré - Comunidade Quilombola do distrito de Arapari - Itapipoca-CE. Exibição do filme Dr. Gama.....</i>	<i>143</i>
<i>Figura 16 - Cartaz, parede-tela e sessão de Democracia em Vertigem, na comunidade de Braga (Distrito de Assunção - Município de Itapipoca-CE).....</i>	<i>145</i>

<i>Figura 17 - Cartaz do filme Pão e Rosas - atividade com professor Dr. Giovanni Alves.....</i>	<i>156</i>
<i>Figura 18 - Cartazes: filmes Terra Fria e Missão Demissão.....</i>	<i>158</i>
<i>Figura 19 - Folder: Curso Modular.....</i>	<i>159</i>
<i>Figura 20 - Cartaz do filme Capitães de Areia, fotografia do debatedor, seguido de cartaz do filme Clube da Luta.....</i>	<i>161</i>
<i>Figura 21 - Projeto Arte e Crítica Social: atividade de exibição de filme.....</i>	<i>162</i>
<i>Figura 22 - Cartaz de divulgação da oficina - Arte, Cultura e Resistência.....</i>	<i>162</i>
<i>Figura 23 - Participação do Coletivo Nigéria na oficina - Arte, Cultura e Resistência.....</i>	<i>163</i>
<i>Figura 24 - Participação de Carlos Pronzato na oficina - Arte, Cultura e Resistência.....</i>	<i>164</i>
<i>Figura 25 - Cartaz dos dez anos do Arte e Crítica Social e fotografia da equipe do CETROS.....</i>	<i>165</i>
<i>Figura 26 - Apresentação coletivo Gentil e cartazes de divulgação: debate sobre a obra de Lima Barreto e exibição do filme São Bernardo.....</i>	<i>167</i>
<i>Figura 27 - Vista frontal e vista aérea do HUCFF.....</i>	<i>170</i>
<i>Figura 28 - Primeira exibição na ala geriátrica do HUCFF.....</i>	<i>171</i>
<i>Figura 29 - Fotografias de pacientes da ala geriátrica assistindo ao filme Corrida de Automóveis para Meninos.....</i>	<i>172</i>
<i>Figura 30 - Frame do curta-metragem A Velha a Fiar.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 31 - Exibição do filme O Balão Vermelho na ala geriátrica do HUCFF.....</i>	<i>174</i>
<i>Figura 32 - Fotografias da exibição de Uma Noite em 67 na ala geriátrica do HUCFF.....</i>	<i>178</i>

<i>Figura 33 - Vista da Baía de Guanabara e da Ilha do Governador: fotografia feita do corredor de acesso as enfermarias (décimo andar do HUCFF).....</i>	<i>180</i>
<i>Figura 34 - filme A invenção de Hugo Cabret e a câmera preparada para filmar o Minuto Lumière.....</i>	<i>181</i>
<i>Figura 35 - Cartaz de anúncio do filme Entre Amigos e Canções e fotografia da projeção na enfermaria do HUCFF.....</i>	<i>185</i>
<i>Figura 36 - Cartaz de divulgação Elza Soares: o gingado da nega e fotografia da sessão de projeção.....</i>	<i>187</i>
<i>Figura 37 - Cartazes dos curtas Couro de Gato e Dá Licença de Contar.....</i>	<i>188</i>
<i>Figura 38 - sessões do filme Pacarrete - Polo UAB, Itapipoca-Ce., para estudantes e professoras(es) do ensino fundamental.....</i>	<i>210</i>
<i>Figura 39 - debate sobre o filme Pacarrete e registro da Sequência Glauber Rocha - oficina de Introdução à Estética e a Arte Cinematográficas.....</i>	<i>211</i>
<i>Figura 40 - Recorte de jornal - cinescrita de Cíntia Langie Araújo.....</i>	<i>215</i>
<i>Figura 41 - Layout do canal do cineclube Ó Lhó Lhó no YouTube.....</i>	<i>230</i>
<i>Figura 42 - Equipe do Cine Itinerante no Assentamento de Maceió: da chegada à instalação dos equipamentos.....</i>	<i>236</i>
<i>Figura 43 - Atividades do Cine Itinerante e Arte Crítica Social ao Ar Livre.....</i>	<i>237</i>
<i>Figura 44 - Exercício da Sequência Glauber Rocha.....</i>	<i>245</i>
<i>Figura 45 - Projetor de película 16mm.....</i>	<i>256</i>

## Lista de Tabelas

Tabela 1 - <i>Campi da UECE</i> (2017).....	53
Tabela 2 - Exibições: <i>Cantinho do Cinema</i> (2015-2016).....	136

SANTOS, José Alex Soares. Cineclubismo extensionista? Cinema em três experiências de extensão universitária. Rio de Janeiro, 2022. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## Resumo

No presente estudo, analisamos a potência pedagógica e formativa do cineclubismo extensionista, em três experiências com o cinema que dialogam com a extensão universitária. No desenvolvimento da pesquisa, problematizamos conceitos e as contradições que envolvem o movimento cineclubista, para em seguida relacioná-las com as experiências extensionistas Cine Itinerante (FACEDI); Arte e Crítica Social (UECE); e Cinema no Hospital? (UFRJ). Metodologicamente percorremos os caminhos da abordagem qualitativa acompanhada pela observação participante (BOGDAN; BIKLEN, 1994; GHEDIN; FRANCO, 2011; LUDKE; ANDRÉ, 2001; VIANNA, 2007). Nesse percurso, recorreremos à arquivos e ao diário de campo, bem como à análise documental. Com o procedimento metodológico, identificamos aproximações e distanciamentos ao conceito de cineclube, destacando elementos conceituais e históricos (MACEDO, 2018; 2019; 2020; 2021; 2022a; 2022b; XAVIER, 2017; 2018), emersos no constructo da tese do cineclubismo extensionista. Apresentamos com base na triangulação dos dados o arcabouço categorial que sugere a politização da arte (BENJAMIN, 2017a; 2017b; BURK-MORSS, 2015; PALHARES, 2006), as pedagogias da libertação e da autonomia (FREIRE, 1975; 2002a; 2002b; 2014), a alteridade (BERGALA, 2008; FRESQUET, 2009; 2013; 2015; OMELCZUK, 2015), a ética do cuidado (WAHLBRINK; PACHECO, 2016; 2017), a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2017a; 2018), bem como, lampejos da ação educativa do mestre ignorante e da igualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2013), concebidas como referências categoriais do cineclubismo extensionista que atravessam as três experiências em estudo. Diante da passagem por este circuito teórico-metodológico se constituíram resultados como a profanação do cinema comercial e sua autoalienação, articulada com a alteridade; uma arqueologia da práxis (VÁZQUEZ, 2011), representada pelas características que colorem o cineclubismo extensionista e, por fim, o que ensinam e

aprendem os agentes sociais que estão envolvidos diretamente com a execução dos projetos de extensão analisados.

**Palavras-chave:** Epistemologias cineclubistas. Experiências de extensão com cinema. Cineclubismo extensionista. Pedagogia da práxis.

## Abstract

In the present study, we analyze the pedagogical and formative power of extensionist film clubs, in three experiences with cinema that dialogue with university extension. In the development of the research, we problematized concepts and contradictions that involve the cineclubist movement, to then relate them with the extension experiences Cine Itinerante (FACEDI); Art and Social Criticism (UECE); and Cinema at the Hospital? (UFRJ). Methodologically, we followed the paths of a qualitative approach accompanied by participant observation (BOGDAN; BIKLEN, 1994; GHEDIN; FRANCO, 2011; LUDKE; ANDRÉ, 2001; VIANNA, 2007). In this way, we resort to archives and the field diary, as well as document analysis. With the methodological procedure, we identified similarities and differences to the concept of film club, highlighting conceptual and historical elements (MACEDO, 2018; 2019; 2020; 2021; 2022a; 2022b; XAVIER, 2017; 2018), emerging in the construct of the extensionist film club thesis. Based on the triangulation of the data, we present the categorical framework that suggests the politicization of art (BENJAMIN, 2017a; 2017b; BURK-MORSS, 2015; PALHARES, 2006), the pedagogies of liberation and autonomy (FREIRE, 1975; 2002a; 2002b; 2014), alterity (BERGALA, 2008; FRESQUET, 2009; 2013; 2015; OMELCZUK, 2015), the ethics of care (WAHLBRINK; PACHECO, 2016; 2017), the sharing of the sensitive (RANCIÈRE, 2017a; 2018), as well as such as glimpses of the educational action of the ignorant master and the equality of intelligences (RANCIÈRE, 2013), conceived as categorical references of the extensionist film club that cross the three experiences under study. In view of the passage through this theoretical-methodological circuit, results such as the desecration of commercial cinema and its self-alienation, articulated with otherness, were constituted; an archeology of praxis (VÁZQUEZ, 2011), represented by the characteristics that color the extension film club and, finally, what the social agents who are directly involved with the execution of the analyzed extension projects teach and learn.

**Keywords:** Film club epistemologies. Extension experiences with cinema.  
Extension film club. Praxis pedagogy.

## Resumen

En el presente estudio, analizamos el poder pedagógico y formativo de los cineclubes extensionistas, en tres experiencias con cine que dialogan con la extensión universitaria. En el desarrollo de la investigación, problematizamos conceptos y contradicciones que envuelven al movimiento cineclubista, para luego relacionarlos con las experiencias de extensión Cine Itinerante (FACEDI); Arte y Crítica Social (UECE); y Cine en el Hospital? (UFRJ). Metodológicamente, seguimos los caminos de un enfoque cualitativo acompañado de observación participante (BOGDAN; BIKLEN, 1994; GHEDIN; FRANCO, 2011; LUDKE; ANDRÉ, 2001; VIANNA, 2007). De esta manera, recurrimos al archivo y al diario de campo, así como al análisis documental. Con el procedimiento metodológico, identificamos similitudes y diferencias con el concepto de cine club, destacando elementos conceptuales e históricos (MACEDO, 2018; 2019; 2020; 2021; 2022a; 2022b; XAVIER, 2017; 2018), emergentes en el constructo de la tesis extensionista cine club. A partir de la triangulación de los datos, presentamos el marco categorial que sugiere la politización del arte (BENJAMIN, 2017a; 2017b; BURK-MORSS, 2015; PALHARES, 2006), las pedagogías de la liberación y la autonomía (FREIRE, 1975; 2002a; 2002b; 2014), la alteridad (BERGALA, 2008; FRESQUET, 2009; 2013; 2015; OMELCZUK, 2015), la ética del cuidado (WAHLBRINK; PACHECO, 2016; 2017), el compartir de lo sensible (RANCIÈRE, 2017a; 2018) , así como atisbos de la acción educativa del amo ignorante y la igualdad de las inteligencias (RANCIÈRE, 2013), concebidas como referencias categóricas del cine club extensionista que atraviesan las tres experiencias objeto de estudio. Ante el paso por este circuito teórico-metodológico, se constituyeron resultados como la profanación del cine comercial y su autoalienación, articulada con la alteridad; una arqueología de la praxis (VÁZQUEZ, 2011), representada por las características que tienen el cine club de extensión y, finalmente, lo que enseñan y aprenden los agentes sociales que están directamente involucrados con la ejecución de los proyectos de extensión analizados.

**Palabras clave:** Epistemologías de los cineclubes. Experiencias de extensión con el cine. Cineclub de extensión. Pedagogía de la praxis.

## Sommaire

Dans la présente étude, nous analysons le pouvoir pédagogique et formatif des ciné-clubs vulgarisateurs, dans trois expériences de cinéma qui dialoguent avec la vulgarisation universitaire. Dans le développement de la recherche, nous avons problématisé les concepts et les contradictions qui impliquent le mouvement cinéclubiste, pour ensuite les mettre en relation avec les expériences d'extension Cine Itinerante (FACEDI) ; Critique d'art et sociale (UECE); et cinéma à l'hôpital ? (UFRJ). Méthodologiquement, nous avons suivi les voies d'une approche qualitative accompagnée d'observation participante (BOGDAN ; BIKLEN, 1994 ; GHEDIN ; FRANCO, 2011 ; LUDKE ; ANDRÉ, 2001 ; VIANNA, 2007). On recourt ainsi aux archives et au journal de terrain, ainsi qu'à l'analyse documentaire. Avec la démarche méthodologique, nous avons identifié des similitudes et des différences avec le concept de ciné-club, mettant en évidence des éléments conceptuels et historiques (MACEDO, 2018 ; 2019 ; 2020 ; 2021 ; 2022a ; 2022b ; XAVIER, 2017 ; 2018), émergeant dans la construction du thème de ciné-club vulgarisateur. À partir de la triangulation des données, nous présentons le cadre catégoriel qui suggère la politisation de l'art (BENJAMIN, 2017a ; 2017b ; BURK-MORSS, 2015 ; PALHARES, 2006), les pédagogies de libération et d'autonomie (FREIRE, 1975 ; 2002a ; 2002b ; 2014), l'altérité (BERGALA, 2008 ; FRESQUET, 2009 ; 2013 ; 2015 ; OMELCZUK, 2015), l'éthique du care (WAHLBRINK ; PACHECO, 2016 ; 2017), le partage du sensible (RANCIÈRE, 2017a ; 2018) , ainsi que des aperçus de l'action éducative du maître ignorant et de l'égalité des intelligences (RANCIÈRE, 2013), conçus comme des références catégoriques du ciné-club extensionniste qui croisent les trois expériences étudiées. Au vu du passage par ce circuit théorico-méthodologique, des résultats tels que la désacralisation du cinéma commercial et son auto-aliénation, articulés à l'altérité, se sont constitués ; une archéologie de la praxis (VÁZQUEZ, 2011), représentée par les caractéristiques qui colorent le ciné-club d'extension et, enfin, ce que les agents sociaux directement impliqués dans l'exécution des projets d'extension analysés enseignent et apprennent.

**Mots-clés:** Épistémologies des ciné-clubs. Expériences d'extension avec le cinéma. Extension ciné-club. Pédagogie de la pratique.

## Sumário

<b>1 Introdução.....</b>	<b>32</b>
<b>2 Cineclubismo: travessias histórico-conceituais.....</b>	<b>63</b>
<i>2.1 Cineclube: constelação conceitual refletida nos prismas de um caleidoscópio.....</i>	<i>68</i>
<i>2.2 Centro de gravidade das controvérsias sobre a origem do cineclubismo: da etimologia do vocábulo do primeiro cineclube.....</i>	<i>91</i>
<i>2.3 Embriões do cineclubismo no Brasil: da influência cinéfila francesa às experiências de cineclubismo extensionista.....</i>	<i>106</i>
<b>3 Roteirizando o campo de pesquisa: panorâmica de três experiências de extensão com o cinema.....</b>	<b>121</b>
<i>3.1 Projeto de Extensão Cine Itinerante - leitura de mundo por meio do cinema: da militância panfletária à arte engajada? ....</i>	<i>122</i>
<i>3.2 Projeto de Extensão Arte e Crítica Social: um lampejo de formação crítica nos labirintos opressores do capital?.....</i>	<i>146</i>
<i>3.3 Projeto de Extensão Cinema no Hospital? Cinefilia, partilha do sensível e ética do cuidado.....</i>	<i>167</i>
<b>4 Cineclubismo Extensionista? Ziguezagueando nas pegadas de uma pedagogia da práxis.....</b>	<b>197</b>
<i>4.1 Pinceladas no mosaico inacabado do cineclubismo extensionista: desenhando uma textura fluída.....</i>	<i>199</i>

<i>4.2 O cineclubismo extensionista entre a profanação, a insurgência revolucionária e a alteridade?.....</i>	<i>204</i>
<i>4.3 Arqueologia da práxis: organização, metodologia e ações formativas nas experiências do cineclubismo extensionista.....</i>	<i>228</i>
<i>4.4 O que aprendem e ensinam bolsistas e coordenadores/as com a experiência do cineclubismo extensionista?.....</i>	<i>238</i>
<b>5 Uma montagem inacabada ou são considerações relacionais?.....</b>	<b>254</b>
<b>6 Referências bibliográficas.....</b>	<b>265</b>
<b>7 Lista de filmes.....</b>	<b>280</b>



# 1 Introdução

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um sujeito que abre  
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que  
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,  
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.  
Perdoai.  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.  
(Manoel de Barros. Grifos nosso.)*

Esta tese se propõe a pesquisar as pedagogias manifestas no cineclubismo extensionista e seu potencial para práticas formativas que proporcionem uma educação crítica e político-estética à estudantes-bolsistas e professores(as)-coordenadores(as) envolvidos(as) com os projetos de extensão, os quais problematizamos e analisamos nas seções posteriores.

Tal desejo se manifesta no chamamento da “educação estética” que perpassa os projetos de extensão, aqui analisados, o que é possível perceber como aspiração de CACS2<sup>1</sup> ao mencionar o objetivo do projeto que coordenava:

---

<sup>1</sup> No contexto da observação participante em que recorreremos ao diário de campo como procedimento de pesquisa, muitas falas diretas dos agentes sociais envolvidos com o estudo foram transcritas literalmente. Ao fazer uso dessas falas no corpo do texto, por seguir as orientações do Comitê de Ética em Pesquisa da UFRJ e acordos desses agentes com o pesquisador, as identidades de seus/suas autores(as) serão preservadas pelo anonimato ao serem citados(as). O processo de definição dos códigos adotados e o que eles significam aparece na forma de justificativa nas páginas 58-59 deste trabalho.

[...] o projeto tinha o objetivo de ampliar o gosto pela arte, o gosto pela estética; de também impulsionar mais a reflexão crítica da realidade, ampliar o conhecimento cultural dos estudantes, das estudantes [...]. Levar sobretudo, o cinema mais próximo do nosso processo de formação profissional [...]. Eu acredito que ele provoca isso [educação estética], mas eu penso que requer uma ação mais sistemática, nesse sentido, para de fato a gente ter uma ampliação desse gosto estético, inclusive do conhecimento acerca do cinema. Nesse sentido a gente buscou desenvolver um estudo sobre a estética, junto com professores envolvidos e estudantes do *Arte e Crítica Social*, de modo que, a gente pudesse sistematizar melhor os nossos conhecimentos, como também nos preparar de forma mais... Nos preparar intelectual e pedagogicamente, mas sobretudo teoricamente p'ra facilitar essa reflexão [...]. (CACS2 - DIÁRIO DE CAMPO).

Ao adotarmos o pressuposto da construção social mediatizada pela práxis pedagógica, articulada com a educação estética, comungamos da tese de que as práticas associadas ou próximas ao que se define como experiência cineclubista no contexto da extensão universitária é um fenômeno que tem crescido na última década. Uma aposta é que tal crescimento, diz respeito, as políticas de expansão do parque universitário brasileiro durante os governos de conciliação de classes (2003-2015), que teve à frente da presidência da República Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, totalizando um período de 14 anos.

Fase histórica em que houve a expectativa da renovação da sociedade brasileira, com o uso de "borboletas" como a epígrafe anuncia, mas, interrompida pelo ar pesado e sombrio do neoliberalismo, que capturou a política de conciliação de classes. Um ar que asfixiou as políticas sociais, intoxicou a solidariedade de classes e precarizou a respiração do que é público, por meio do sucateamento, para justificar as privatizações e à livre iniciativa do mercado.

Neste período, nos deparamos com a ampliação do quantitativo de universidades e institutos federais. Os números indicam que, ao todo, foram criadas 18 universidades e 173 campus universitários, com o aumento do número de estudantes na rede pública federal de ensino de 505 mil para 932 mil. No caso dos institutos federais foram construídas, aproximadamente, 360 unidades (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2018, paginação irregular).

A nova cobertura do ensino superior ampliou as oportunidades de acesso em várias cidades interioranas contempladas pela expansão. No entanto, é preciso registrar que junto com a ampliação da infraestrutura veio a precarização com *campi* operando em edificações insalubres, inclusive em *containers*. As limitações estruturais e de pessoal, porém, não impediram que se abrisse um espaço fértil para a ampliação dos projetos de extensão, com alguns destes vinculados ao campo da cinematografia e/ou experiências do cineclubismo extensionista.

No ano de 2019, um levantamento feito pela parceria da ANDIFES com a RNP pela via do lançamento da "chamada de qualificação" - no intuito de cartografar os espaços de exibição de filmes em universidades e Institutos Federais, incluindo cineclubes, mostras e festivais audiovisuais, cadastrou 123 instituições. Entre estas, 51% foram de Universidades Federais; 36% representados pelos Institutos Federais e 13% por outras instituições. Desse levantamento, surgiu outro dado significativo, ou seja, 26% das(os) exibidoras(es) nos espaços dessas instituições que participaram da "chamada de qualificação", estavam localizadas(os) em municípios sem a existência de salas de cinema comercial registradas pela ANCINE.

O surgimento desses espaços de exibição, junto à dinâmica institucional pode ter fomentado a criação de práticas cineclubistas de formato muito peculiar, identificadas com o ensino, a pesquisa e a extensão numa cinestésica libertadora dos agentes sociais emersos em tais práticas. Uma luta pela humanização em nome da libertação. Luta, esta, que acreditamos acontecer no plano das relações humanas. Travada por homens e mulheres conscientes, críticos(as), transformadores(as), resultantes de estar com ela e de estar nela pelos atos de criação, recriação e decisão, vão eles/elas dinamizando o seu mundo. Vão dominando a realidade. Vão humanizando-a. Vão acrescentando a ela algo de que eles/elas próprios(as) são os/as fazedores(as). Vão temporalizando os espaços geográficos. Fazem cultura (FREIRE, 2008).

E é ainda o jogo destas relações do homem [da mulher] com o mundo e do homem [da mulher] com os homens [as mulheres], desafiado[a] e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, na medida em que cria[m], recria[m] e decide[m], vão se conformando as épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem [a mulher] deve[m] participar destas épocas. (FREIRE, 2008, p. 51).

A partir das relações criativas e de interação com a realidade, definidoras dos(as) agentes sociais historicamente datados(as), as práticas cineclubistas nos territórios extensionistas passam a existir e constituem um itinerário pedagógico que potencialmente pode constituir-se em caminho para a formação político-estética de seus participantes diretos, sejam professores(as) coordenadores(as) ou estudantes bolsistas.

No jogo das relações pedagógicas no interior das universidades e, algumas vezes, fora dos seus muros, as práticas extensionistas que dialogam com o cinema vêm acontecendo, independentemente de sua organização e funcionamento atenderem ao que vem sendo apresentado como epistemologia de um cineclube ou o que é necessário do ponto de vista conceitual para que uma experiência com o audiovisual e a formação do público seja reconhecida e legitimada como cineclube.

A epistemologia mencionada que abordamos com maior teor reflexivo e solicitude argumentativa na próxima seção, abrange três princípios básicos para a constituição de um cineclube: ser democrático, não possuir fins lucrativos e ter como objetivo a organização do público para se apropriar do audiovisual numa perspectiva classista e de luta contra-hegemônica à perspectiva do capital (MACEDO, 2020).

Acrescentamos, ainda, o caráter associativo (clube), que envolve coletivos com a ideia de pertencimento e não algo exclusivo de determinadas frações das classes dominantes, vistos como elitistas. Ao contrário, a ideia de clube remete ao associativismo, algo aproximado à postura adotada por Gabriel Rodríguez – pesquisador, cineclubista mexicano, diretor da FICC – no abecedário coordenado por Adriana Fresquet, intitulado de *Políticas do Cineclubismo*:

[...] o associacionismo é uma das formas da política que desde o século XIX, começou a existir através de clubes e através de cooperativas e sindicatos, precisamente associações civis, e isso também o permitiu se abrir em direção a um mundo muito governado pelo mercado, [...] onde especialmente as associações civis de pessoas que se reúnem sem um fim comercial, também possibilitaram que o cinema tivesse outros marcos e outros espaços distintos à exploração comercial que literalmente exiba uma outra vez até desfazer as cópias dos filmes no tempo que sucede quando as associações têm suas sessões<sup>2</sup>. (RODRIGUÉZ, 2019, frag. 7'40"-8'28 ).

Outro aspecto que não pode ficar de fora do debate sobre o que define um cineclube, diz respeito, às regras do jogo institucional, território em que se fazem presentes às exigências protocolares. Tais procedimentos, de ordem cartorial, envolvem elaboração e aprovação do estatuto pelos membros do cineclube, do encaminhamento de seu registro legal em cartório, cadastramento dos sócios, sede fixa e eleições para a diretoria. Tal caracterização está especificada na Instrução normativa n. 63/2007 da ANCINE que regulamenta os cineclubes:

---

<sup>2</sup> O trecho está disponível no formato de vídeo, hospedado na página virtual do CINEAD. Trata-se de um fragmento da definição do vocábulo "Associativismo" como parte do conteúdo do vídeo com a entrevista de Gabriel Rodríguez, em 2019 no México, para a composição do abecedário Políticas do Cineclubismo. (Cf. o fragmento a partir do tempo decorrido de 7'40" até 8'28"). O abecedário está disponível em <<https://www.youtube.com/c/CINEADLECAV/search?query=abeced%C3%A1rio>>. Acesso 25 abr. 2022.

Artigo 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 Assembleia 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 do comprovante de inscrição no CPF do representante legal, conforme o estatuto. (ANCINE, 2007, paginação Irregular).

Da quantidade de experiências que se autoneciam cineclubes, atualmente existentes em universidades e institutos federais, talvez, quase nenhuma consiga incorporar, na sua dinâmica operativa, a totalidade dos atributos relacionados a tríade definida por pretensa epistemologia correspondente ao conceito arquitetado por Felipe Macedo (2018, 2019, 2020, 2021). Tão pouco a ideia de clube e/ou de associativismo demonstrada no abecedário de Gabriel Rodríguez (2019). Nem obedecem a perspectiva cartorial manifesta na Instrução Normativa da ANCINE (2007).

O que importa destacar é que as experiências existem e já se tornaram fundamentais à formação acadêmica e profissional de quem delas participa como experiências de ação e reflexão, portanto, formativas em sua essência, porque articulam ensino e pesquisa pela via da extensão. É como sugere Paulo Freire em sua humilde sabedoria:

[...] os homens [as mulheres] são seres de práxis. São seres do quefazer, diferentes, por isto mesmo, dos animais, seres do puro fazer. Os animais não “ad-miram” o mundo. Imergem nele. Os homens [as mulheres], pelo contrário, como seres do quefazer “emergem” dele e, objetivando-o, podem conhecê-lo e transformá-lo com seu trabalho.

[...]

Mas, se os homens [as] mulheres são seres do quefazer é exatamente porque seu fazer é ação é reflexão. É práxis. É transformação do mundo. E, na razão mesma em que o quefazer é práxis, todo fazer do quefazer tem de ter uma teoria que necessariamente o ilumine. O quefazer é teoria e prática. É reflexão e ação. (FREIRE, 2002, p. 121).

O formato organizativo de tais experiências tem potencializado a articulação entre ensino, pesquisa e extensão, sendo a última, o fio condutor de uma constelação de ações formativas que convergem para uma práxis criadora, modificando a relação da universidade com a comunidade e permitido um despertar de coordenadores(as) e bolsistas envolvidos(as) com os projetos para uma formação político-estética com emersão em seus mundos das narrativas cinematográficas, com destaque para as pesquisas que estes(as) têm realizado numa perspectiva da práxis criadora.

Do ponto de vista da práxis humana, total, que se traduz definitivamente na produção ou autocriação do[a] próprio[a] homem [mulher], a práxis criadora é determinante, já que é justamente ela que lhe permite enfrentar novas necessidades, novas situações. O homem [e a mulher] [são os seres] que têm de estar inventando ou criando constantemente novas soluções. Uma vez encontrada uma solução, não lhe[s] basta repetir ou imitar o resolvido; em primeiro lugar; porque ele[a] mesmo[a] cria novas necessidades que invalidam as soluções alcançadas, e, em segundo, porque a própria vida, com suas novas exigências, se encarrega de invalidá-las. Mas as soluções alcançadas têm sempre, no tempo, certa esfera de validade; daí a possibilidade e a necessidade de generalizá-las e estendê-las, isto é, de repeti-las enquanto essa validade se mantenha.

[...]

A práxis é, por isso, essencialmente criadora. Entre uma e outra criação, como trégua em seu debate ativo com o mundo, o homem [e a mulher] reitera[m] uma práxis estabelecida. Considerada em seu conjunto, assim como em suas formas específicas – política, artística ou produtiva –, a práxis se caracteriza por esse ritmo alternado do criador e do imitativo, da inovação e da reiteração. (VÁZQUEZ, 2007, p. 267).

As experiências criativas e inovadoras que têm se ampliado na cartografia universitária, nos últimos anos, insistem em repetir e reiterar um repertório de teor pedagógico e formativo. Por isso mesmo, seguem um itinerário criativo e reflexivo, e com isso, vem alterando a paisagem do mundo extensionista brasileiro.

O resultado dessas experiências sugere pistas para percebemos o surgimento de um mosaico de vivências, que em seu conjunto, constitui uma experiência com novos desafios e impactos reais na existência de seus participantes, que apresentaremos e defenderemos na sua forma organizativa, metodológica e político-estética, especificamente, na subseção 4.3 deste estudo.

Por seguir tal itinerário no contexto do ensino superior público, ao refletirmos e problematizarmos sobre sua existência e a lógica em que são instituídas, as seguintes questões emergem: não poderiam ser, as experiências de extensão universitária com o cinema, vistas como práticas cineclubistas, por não atenderem as características do conceito e os protocolos de um cineclube? Em meio à crise que vive o cineclubismo brasileiro, seria essa uma outra forma organizativa de experiência cineclubista, em fase embrionária, a qual pode ser nomeada de cineclubismo extensionista? A perspectiva formativa que as referidas experiências acabam proporcionando nos agentes

sociais mais diretamente envolvidos com sua organização e mediação remetem a qual pedagogia?

Essas questões nos levam ao estudo em tela que percorrerá o itinerário da práxis cineclubista e o que vem sendo denominado de cineclubismo extensionista no contexto da universidade. Quais pistas essa práxis pode oferecer para a apreensão das concepções político-estéticas e a pedagogia constituída pelas experiências problematizadas na pesquisa, nomeadas de *Cine Itinerante*, *Arte e Crítica Social* e *Cinema no Hospital*?

Essa tríade do cineclubismo extensionista atua na/com a formação de pessoas, seja na perspectiva da “politização da arte” defendida por Walter Benjamin (2017), da “pedagogia libertadora” ou como “prática da liberdade”, “da autonomia” – meninas dos olhos de ouro – na concepção educativo-crítica de Paulo Freire (2002; 2008), pela “ética do cuidado”, inspirada no estudo de Iliria François Wahlbrinck e Luci Mary Duso Pacheco, (2017) e da “partilha do sensível”, categoria filosófica desenvolvida por Jacques Rancière (2018).

Outro fator que nos interessa compreender com a análise destas experiências cineclubistas é a contribuição da extensão para dentro da universidade, fortalecendo a formação acadêmica das(os) bolsistas e a prática profissional das(os) coordenadoras(es). O que abre espaço para uma possível posição dos projetos de extensão como ponte entre o ensino e a pesquisa na proporção que se desenha uma percepção político-estética sobre o mundo. Sua potência também atravessa as margens da profanação e da insurgência revolucionária quando a confrontamos com o cinema comercial

e a hegemonia *hollywoodiana* e as imposições imperialistas pela via estética dos filmes *blockbusters*.

O entendimento da extensão como conectivo entre o ensino e a pesquisa não se constitui em uma generalização do que é predominante no modelo que estrutura a universidade brasileira, mas é latente que possa permitir o fortalecimento criativo de práticas relacionadas à formação profissional e à pesquisa acadêmica dos sujeitos diretamente envolvidos nos projetos, indo mais além, pode se constituir em experiências emancipatórias e contra-hegemônicas pela via do audiovisual.

Esse entendimento, em parte, é compartilhado com o conceito de extensão universitária expresso no documento que define a Política Nacional de Extensão Universitária, compreendido como

*[...] processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político que promove a interação transformadora entre Universidade e outros setores da sociedade.*

[...]

Extensão Universitária denota também prática acadêmica, a ser desenvolvida, como manda a Constituição de 1988, de forma indissociável com o Ensino e a Pesquisa, com vistas à promoção e garantia dos valores democráticos, da equidade e do desenvolvimento da sociedade em suas dimensões humana, ética, econômica, cultural, social (FORPROEX, 2012, p. 15. Grifos do autor).

Orientada pela perspectiva extensionista supracitada a pesquisa empírica abraçou três projetos de extensão denominados de *Cine Itinerante* (LUTEMOS-FACEDI-UECE), *Arte e Crítica Social* (CETROS-UECE) e o projeto *Cinema no Hospital?* (CINEAD-HUCFF-UFRJ). Os projetos extensionistas dialogam com as fontes bibliográficas, a observação participante, a pesquisa

de arquivo e a análise documental, incluso os relatos das(os) bolsistas e das(os) coordenadoras(es) dos três projetos, registrados no diário de campo, assim como as suas produções acadêmicas.

Do diálogo antitético, elaboramos uma síntese sobre o significado das práticas presentes em cada um dos projetos; se fazem parte daquilo que pode ser o cineclubismo extensionista e como este contribui para a possível potencialização da formação profissional de coordenadoras(es) e a formação acadêmica das(os) bolsistas. Os referidos projetos, serão apresentados em sua forma conceitual e metodológica na seção 3 da tese.

Dito isso, na esteira das lições de Bachelard (1996), reafirmamos a ideia de que o “espírito científico” se define pela pergunta. Tal ideia significa que

O espírito científico proíbe que tenhamos uma opinião sobre questões que não compreendemos, sobre questões que não sabemos formular com clareza. Em primeiro lugar, é preciso saber formular problemas. E, digam o que disserem, na vida científica os problemas não se formulam de modo espontâneo. É justamente esse sentido do problema que caracteriza o verdadeiro espírito científico. Para o espírito científico, todo conhecimento é resposta a uma pergunta. Se não há pergunta, não pode haver conhecimento científico. Nada é evidente. Nada é gratuito. Tudo é construído. (BACHELARD, 1996, p. 18).

Situado no mesmo raio de alcance da análise bachelardiana, ao se referir à “prática científica”, Pierre Bourdieu enfatiza que

Uma prática científica que se esquece de se por a si mesma em causa não sabe, propriamente falando, o que faz. Presa no objecto que toma para objecto, ela descobre qualquer coisa do objecto, mas que não é verdadeiramente objectivado pois se trata dos próprios princípios do objecto.

Seria fácil mostrar que esta ciência meio-douta retira do mundo social os seus *problemas*, os seus *conceitos* e os seus *instrumentos de conhecimento* e regista amiúde como um *datum*, como um dado empírico independente do acto de conhecimento e de ciência que o realiza, factos, representações ou instituições os quais são *produto de um estado anterior da ciência*, em que ela, em suma, se regista ali mesma sem se reconhecer... (BOURDIEU, 2004, p. 35. *sic. Grifos do autor*).

Para evitarmos ser surpreendidos pelo esquecimento, o que pode negligenciar a pesquisa de colocar a si mesma em causa e de termos opiniões sobre questões que não compreendemos, adotamos como princípio *sine qua non* deste estudo a problematização da temática que constitui o recorte teórico e metodológico por meio de perguntas de partida.

Nesse sentido, é fundamental a arguição dos horizontes que indicarão os passos da pesquisa:

1. O que é um cineclube?
2. Quais as particularidades das experiências que constituem o cineclubismo extensionista?
3. Que formato extensionista o *Cine Itinerante*, o *Arte e Crítica Social* e o *Cinema no Hospital*? apresentam em sua dinâmica operativa?
4. Como a formação profissional e a formação acadêmica de coordenadoras(es) e bolsistas são afetadas pelas atividades dos projetos extensionistas em foco?
5. Que aspectos dessas experiências são similares e em que pontos se diferenciam quanto as finalidades, metodologia e concepções político-estéticas?
6. O cineclubismo extensionista colabora para fortalecer a tese da extensão universitária voltada para dentro da própria comunidade

universitária e não para fora da universidade onde a prioridade é a comunidade externa?

#### 7. Quais as pedagogias manifestas no cineclubismo extensionista?

Feitas essas perquirições situaremos o ponto de partida de onde emerge a gênese da pesquisa. Como professor universitário há mais de uma década, dedicamos sete anos da experiência docente na criação e acompanhamento de um projeto de extensão que tinha como foco central a exibição de filmes na forma de itinerância por diversos espaços como sindicatos, escolas, comunidades quilombolas e assentadas, bem como no próprio espaço universitário da FACEDI.

Implicado em uma dinâmica interativa que a práxis marca presença, a construção do objeto de estudo obedeceu ao movimento dialético e suas nuances históricas. Por influxo de tal consubstanciação este constructo, nas palavras de Pierre Bourdieu é

[...] *socialmente produzido*, num trabalho coletivo de construção da realidade social e por meio desse trabalho; e foi preciso que houvesse reuniões, comissões, associações, ligas de defesa, movimentos, manifestações, petições, requerimentos, deliberações, votos, tomadas de posição, projectos, programas, resoluções, etc. para que aquilo que era e poderia ter continuado a ser um problema *privado*, particular, singular, se tornasse num *problema social*, num problema público, de que se pode falar *publicamente* (BOURDIEU, 2004, p. 37. *sic.* Grifos do autor).

Destarte, o processo de aproximação com o tema de pesquisa se deu em meio ao fascínio por tal experiência que uniu prática extensionista com atividade cineclubista ou algo próximo disso. O encontro permitiu o nascimento de uma paixão atravessada por sete longos anos. Sabemos que o amor não se concebe entre um dia e uma noite, mas de um

compartilhamento longo de experiências e trocas afetivas entre os polos da trama amorosa. Os antigos gregos a nomeavam de *filesis* e *antifilesis* para se atingir um terceiro plano, a *filía*. Essa dialética representada pela trama de Eros compreende um movimento

[...] que leva de um amor inicial, que propõe e pergunta, passando pelo amor que, perguntado, responde afirmativamente, para chegar ao amor que, amando, se sabe correspondido, amor este que, sendo sintético, não é mais exclusividade de um ou de outro dos amantes, e sim unidade de ambos. Os gregos chamavam isso de *filía*, amizade (CIRNE-LIMA 1996, p. 36).

O movimento dialético em que se constitui a trama amorosa envolve muitas contradições provenientes das interações humanas com o meio. As indagações do poeta andino, o revelam, na musicalidade de seus versos:

ÁSPERO AMOR, violeta coroada de espinhos,  
cipoal entre tantas paixões eriçado,  
lança das dores, colora da cólera,  
por que caminhos e como te dirigiste a minha alma?

Por que precipitaste teu fogo doloroso,  
de repente, entre as folhas frias de meu caminho?  
Quem te ensinou os passos que até mim te levaram?  
Que flor, que pedra, que fumaça, mostraram minha morada?  
(NERUDA, 2007, p. 11).

A síntese poética de Neruda, com conotação indagativa, remete ao ponto de partida da áspera caminhada à morada que liga a atividade cineclubista à extensão universitária. Tratamos aqui da trajetória docente no curso de licenciatura em Pedagogia, vinculado à FACEDI, campus interiorano da UECE. É dessa semente fértil que brota a paixão pelo cinema

e, desta, as tentativas eivadas de acertos e erros de aproximá-lo da prática docente pela via da experiência cineclubista na extensão universitária.

A trajetória aqui situada, “trata-se de um caminho [...] caso seja possível falar de um caminho e não de uma trilha furtiva e de contrabando”, que chegou até nós “independente de quão acidentada e cerrada pela vegetação” densa e de enorme complexidade para ser conhecida com propriedade. (BENJAMIN, 2017a, p.25).

Os passos sobre os pedregulhos, exigiram do caminhar aproximações e distanciamentos da problemática de pesquisa, nos remetendo para as noções bourdieunianas que procuram definir o “objeto de estudo” no processo de pesquisa.

[...] a construção do objecto [...] não é uma coisa que se produza de uma assentada, por uma espécie de ato teórico inaugural, e o programa de observações ou de análises por meio do qual a operação se efectua não é um plano que se desenhe antecipadamente, à maneira de um engenheiro: é um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de emendas, sugeridos por o que se chama o ofício, quer dizer, esse conjunto de princípios práticos que orientam as opções ao mesmo tempo minúsculas e decisivas. Denota, pois, uma ideia um tanto delirante e pouco realista da pesquisa que se fique surpreendido por podermos passar tanto tempo a discutir pormenores aparentemente ínfimos - e até insignificantes. (BOURDIEU, 2004, p, 27. *sic.*).

A experiência desencadeada na extensão universitária foi exigindo um conhecimento elaborado sobre o cinema como arte, fato que deságua na necessidade de apreensão dos significados do cineclubismo, tanto como atividade de ação política, quanto de formação estética. Nas buscas feitas nos catálogos de dissertações e teses da CAPES e BDTD-IBICT com os

descritores cineclube e cineclubismo temos um agrupamento de títulos que chegaram a uma centena em 2021 e como veremos na primeira seção da tese, entre estas existem análises sobre o cineclubismo universitário, no entanto, em nenhum dos trabalhos, até agora, foi encontrado qualquer referência à ideia de cineclubismo extensionista. O que pode ser uma contribuição desse trabalho ao conceito de cineclube por apresentar mais uma vertente dentro do caleidoscópico que o conceito sugere.

Demonstrado o potencial da pesquisa e sua perspectiva inovadora vinculada à ideia de cineclubismo extensionista, definimos como objetivo geral:

- Analisar como se constituem e se desenvolvem as atividades dos projetos de extensão universitária *Cine Itinerante, Arte e Crítica Social e Cinema no Hospital?*, no intuito de compreender suas concepções político-estéticas, finalidades, dispositivos metodológicos e a pedagogia que os orienta como desdobramentos das experiências constitutivas do cineclubismo extensionista.

Com o desdobramento desse propósito se definem os objetivos específicos:

- compreender a dinâmica histórico-conceitual que envolve o vocábulo cineclube e os apontamentos que essa dinâmica sugere para a gestação da tese do cineclubismo extensionista;
- analisar as aproximações e distanciamentos no formato das experiências de cineclubismo extensionista compostas pelos projetos de extensão *Cine Itinerante, Arte e Crítica Social e Cinema no Hospital?* e

sua inserção na prática profissional de coordenadoras(es) e na formação acadêmica das(os) bolsistas;

- apresentar os principais aspectos das práticas de cineclubismo extensionista e como se diferenciam de outras concepções de cineclube, bem como, as filigranas da pedagogia da práxis criadora, gestada, pelas experiências analisadas.

Na pesquisa em construção viajamos pelos caminhos epistemológicos da abordagem qualitativa, na companhia da pesquisa participante. Seguimos nossos objetivos de pesquisa orientados pela lição bachelardiana que compreende a ciência não como representação, mas na condição de ato. Isto significa que esta é processo, construção, mediação e realização criativa (BACHELARD, 1996).

Na linha desse pressuposto, o percurso investigativo se desenvolveu a partir das observações de experiências que dialogam com cinema no contexto da extensão universitária. Foi desse ambiente natural que os dados do presente estudo começaram a ser tecidos e, aos poucos, dão forma e conteúdo ao mosaico de significados e de sentidos que confluem para as experiências extensionistas em foco. Os dados foram sendo reunidos ao longo do tempo nas anotações do diário de campo, na leitura e sistematização dos documentos e nos arquivos disponibilizados.

Essa tessitura também tem as marcas da triangulação desses dados ao considerarmos as variáveis de tempo, lugar e pessoas, articuladas com os procedimentos metodológicos – análise documental e pesquisa em arquivos. Estes elementos foram abordados “levando em consideração a ação humana

carregada de intencionalidade, os pontos de convergências e divergências entre o seu fazer e a reação no meio social”. (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 16)

Dado esse contexto de ramificações complexas, os pilares epistemológicos da pesquisa se sustentam naquilo que constitui os estudos qualitativos. Estes por sua vez, possuem caracterização consubstanciada numa diversidade de traços que definem sua arquitetura como abordagem de pesquisa. Tais estudos, primeiramente, são

[...] ricos em pormenores descritivos relativamente a pessoas, locais e conversas [...]. As questões a investigar não se estabelecem mediante operacionalização de variáveis, sendo, outrossim, formuladas como objetivo de investigar os fenômenos em toda a sua complexidade e em um contexto natural [...]. Os indivíduos que fazem investigação qualitativa [...] privilegiam, essencialmente, a compreensão dos comportamentos a partir da perspectiva dos sujeitos da investigação [...]. Recolhem normalmente os dados em função de um contato aprofundado com os indivíduos, nos seus contextos ecológicos naturais (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 16).

Dando continuidade à sua argumentação os supracitados autores, mencionam que, em conexão a diversidade das características da abordagem qualitativa, as duas estratégias que melhor a representam são a “observação participante” e as “entrevistas em profundidade” (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Essa percepção é significativa porque nos permitiu fazer a opção metodológica - a partir das questões norteadoras e dos objetivos da pesquisa - pela observação participante.

[...] nesse tipo de observação o observador é parte dos eventos que estão sendo pesquisados. Esse tipo de observação apresenta algumas vantagens [...]: i) possibilita a entrada a determinados acontecimentos que seriam privativos e aos quais um observador estranho não teria acesso aos mesmos; ii) permite a observação não apenas de comportamentos, mas também de atitudes, opiniões, sentimentos, além de superar a problemática do efeito do observador. (VIANNA, 2007, p. 50).

A observação participante, dentro do presente estudo se deu pela participação no projeto *Cine Itinerante* como coordenador da experiência extensionista por cinco anos. No caso do *Arte e Crítica Social* como colaborador em parte de suas atividades nos anos de 2013, 2016 e 2017 e, por fim, como mediador das ações do projeto *Cinema no Hospital?* em 2018. Esses aspectos flutuantes, representados por tempos distintos, locais diferentes e o contato com pessoas diversas levam à principal crítica da observação participante que

[...] reside na impossibilidade do observador participante ser inteiramente objetivo, face as flutuações de sua atenção em diferentes momentos. Além disso, problemas éticos podem ser suscitados pelo duplo papel do observador-pesquisador, gerando, assim, conflitos de funções. (VIANNA, p. 50).

Esse apontamento sobre tal limitação da observação participante parece ser contornado pelas cinco características da investigação qualitativa: 1) a fonte direta de coletas de dados é o ambiente natural e o investigador o instrumento principal; 2) é descritiva; 3) há um interesse maior pelo processo que pelos resultados ou produtos; 4) normalmente, os dados são analisados de forma indutiva; 5) tem um significado extremamente importante. (BOGDAN, BIKLEN, 1994; LÜDKE, ANDRÉ, 2001).

Para além dessas análises, existe uma tríade de perspectivas interligadas que informam, “a princípio, que fazer pesquisa científica em educação implica estabelecer recortes, assumir valores, selecionar prioridades” (GHEDIN; FRANCO, 2011, p. 106), aspectos que validam, portanto, a observação participante no contexto da pesquisa em educação. As três perspectivas são assim descritas pelos autores:

- a afirmação e o esclarecimento da intencionalidade da pesquisa à luz do conforto e da escolha entre diferentes concepções de mundo e de homem [e mulher] e entre diferentes posições epistemológicas;
- a busca de diferentes caminhos metodológicos, vista não apenas como escolha *a priori*, mas construção em processo de formas e meios de percorrê-los;
- reflexão sobre a focalização do ponto de relevância do problema a ser pesquisado, buscando as mediações necessárias entre o particular e o universal, entre o local e o contextual, entre o subjetivismo e a intersubjetividade. (GHEDIN; FRANCO, 2011, p. 106).

Com base nessa demonstração das bases epistemológicas da abordagem qualitativa, com apontamentos sobre as vantagens e o reconhecimento de possíveis obstáculos provenientes da pesquisa participante, passemos a apresentação dos espaços ou ambientes naturais da pesquisa, seguindo a perspectiva de Bogdan e Biklen, quando indicam que

[...] em educação, a investigação qualitativa é frequentemente designada por *naturalista*, porque o investigador frequenta os locais em que naturalmente se verificam os fenômenos nos quais está interessado, incluindo os dados recolhidos nos comportamentos naturais das pessoas: conversar, visitar, observar, comer, etc. (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 17).

A UECE fora escolhida como ambiente natural da pesquisa, em primeira instância, por ser o espaço de vivência profissional e de aproximação com a temática em estudo. Uma das instituições em que a coleta de dados se deu, por ser uma das universidades públicas do Ceará, mantida com recursos do tesouro estadual e estar ramificada em várias cidades do interior. Com esse nível de inserção no estado, o público que a ela tem acesso, 17.657<sup>3</sup> estudantes da graduação, em sua grande maioria faz parte da juventude da classe trabalhadora o que amplia o significado das políticas e projetos de extensão na formação acadêmica.

*Tabela 1 – Campi da UECE (2017)*

<b>Campus</b>	<b>Localização</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Itaperi</li> <li>• Fátima</li> <li>• 25 de março</li> </ul>	Fortaleza
Faculdade de Filosofia Dom Aureliano – FAFIDAM	Limoeiro do Norte
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC	Quixadá
Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu – FECLI	Iguatu
Faculdade de Educação de Crateús – FAEC	Crateús
Faculdade de Educação de Itapipoca – FACEDI	Itapipoca
Centro de Educação, Ciências e Tecnologia da Região dos Inhamuns – CECITEC	Tauá

Fonte: PDI-UECE 2017-2021

É importante mencionar que a UECE tem atuação formativa, fortemente focada nas licenciaturas e, pela sua interiorização, o fenômeno se torna mais intenso nos *campi* fora da capital. A condição socioeconômica combinada com o desejo de ascender socialmente faz da extensão universitária um grande atrativo para os/as estudantes ueceanos(as). Dois

---

<sup>3</sup> Os dados utilizados constam no documento sistematizado pela Pró-Reitoria de Graduação com o título “UECE em números 2020”. Disponível em <<https://cadastro.acesso.gov.br/cadastro/4d19c723-85b1-45d0-a2c8-825bb15b1cad/validacao-facial/inicio>> Acesso 05 jan. 2022.

motivos básicos constituem a atração, primeiro, a bolsa remunerada e, segundo, as oportunidades acadêmicas que se ampliam com a experiência de bolsista. No âmbito deste contexto e a constituição da tese, a UECE ganha uma pujança qualificada para análise.

Com a implementação pela PROEX do programa de bolsas de extensão com recursos financeiros próprios da UECE<sup>4</sup> em 2011, o projeto *Cine Itinerante* foi o primeiro projeto extensionista, entre os que tinham como objetivo, o diálogo com o cinema, a ser aprovado com registro institucional na PROEX. Sua aprovação pela resolução de n. 3379/11 – CEPE, acontece em 16 de maio de 2011.

A relevância do *Arte e Crítica Social*, por sua vez, corresponde ao seu surgimento em 2006, onde experimentou três momentos diferentes em sua fase experimental até 2011. Período em que o projeto atua, mas sem o registro institucional de projeto de extensão. Primeiro com a exibição de filmes e documentários, segundo pela realização de curso modular tendo como conteúdo principal filmes, terceiro, uma oficina associada à temática *Pedagogia do Cinema em Sala de Aula*. A partir de 2012 tem a aprovação de sua institucionalização por meio da Resolução n. 3471/2012 - CEPE, de 03 de

---

<sup>4</sup> Implantação do Programa de Bolsas de Extensão - criado em 2011 com recursos próprios da UECE, tem por objetivo apoiar, por meio da concessão de bolsas de extensão, o desenvolvimento de programas e/ou projetos de Extensão de forma a oportunizar a participação de alunos, regularmente matriculados nos cursos de graduação da UECE, contribuindo para a sua formação acadêmico-profissional, num processo de interação entre a Universidade e a Sociedade. Consta-se um gradativo interesse por parte dos coordenadores e alunos em apresentarem projetos, demonstrando um aumento de interesse e receptividade às atividades de extensão universitária. Em 2011 foram beneficiados 57 alunos através de 13 projetos aprovados (RELATÓRIO de gestão 2011).

setembro de 2012 como projeto de extensão, sob o título *Arte e Crítica Social: questão social no cinema*. Só, então, tem início sua trajetória como partícipe do programa de bolsas remuneradas da PROEX.

O contexto histórico percorrido desde a fundação até a institucionalização e o desenvolvimento das ações pós-formalização pela PROEX como projetos de extensão, foi a referência para a busca de documentos e arquivos na realização da análise documental. Entre os documentos se destacam, os textos dos projetos apresentados à PROEX, os relatórios de conclusão das atividades anuais de cada projeto, um dos critérios para que possam concorrer ao edital de seleção do ano posterior; os *banners* de divulgação das ações realizadas, fotografias e trabalhos acadêmicos publicados em anais de eventos científicos e revistas, TCC e tese.

O segundo ambiente de desenvolvimento da pesquisa é o HUCFF. Este cenário ganha expressão e assume sua importância para compreensão do objeto de estudo, a partir do nosso ingresso no curso de doutorado no PPGE-FE, no ano de 2018. O contato com o projeto de extensão *Cinema no Hospital?* como parte dos projetos alocados no CINEAD/LECAV, surgiu com o convite para assumir voluntariamente durante o ano de 2018, sua ramificação, denominada, *Cinema e Velhice: a imaginação atravessando a memória*, criada em 2013 a partir da aprovação no edital n. 06/2013 da FAPERJ.

Entre abril de 2017 e março de 2018, o projeto atravessou uma fase de transição, período em que as atividades ficaram inativas. Isso se deu porque a mediadora que conduzia as exposições, até então, afastou-se do projeto para concluir a escrita da tese de doutorado cursado no Programa

de Pós-Graduação em Comunicação Social da UERJ<sup>5</sup>. E um novo mediador só surgiu no cenário do *Cinema no Hospital?* em março de 2018.

Envolto com esse novo cenário situado no epicentro de uma realidade completamente distinta das experiências da UECE, essa vertente do projeto *Cinema no Hospital?* converteu-se numa mão na luva para ampliação da coleta de dados e potencializar a análise ao permitir um diálogo mais amplo e denso com os projetos em contextos diversificados, em que pode ser visualizado aproximações e distanciamentos entre ambos. A inclusão desse ambiente no contexto da pesquisa deu mais vigor a observação participante, tornando os objetivos do estudo mais consistentes, reforçando, portanto, alguns de seus aspectos como:

- interesse no significado do humano e na interação com pessoas em situações e contextos particulares;
- integração ao aqui e agora das situações da vida diária como fundamento da pesquisa e do método;
- forma de teoria com ênfase na interpretação e compreensão da existência humana;
- lógica e processo de pesquisa aberto, flexível, oportunístico e que requer constante redefinição do que é problemático, com base em fatos coletados em situações da existência humana. (VIANNA, 2007, p. 52).

A distinção do contexto em que ocorre o *Cinema no Hospital?* - o ambiente hospitalar - particularidade significativa que requer cuidados de natureza emocional e ética, constitui-se no marco definidor para sua incorporação na pesquisa, porque esse espaço é um "território do sensível" de

---

<sup>5</sup> A tese está disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/16693/5/Tese%20-%20Tatiane%20Mendes%20Pinto%20-%202020%20-%20Completa.pdf>> Acesso 22 nov. 2022.

nuances singulares que o diferencia dos espaços em que ocorrem as experiências do *Cine Itinerante* e do *Arte e Crítica Social*, potencializando a análise.

*O encontro da situação cinema com a situação hospitalar produz algo sobre o qual não temos controle. As condições de arquitetura da sala, a qualidade da projeção, a 'sujeira' do áudio, as interferências, as interrupções, a atenção e o desejo dos espectadores são flutuantes, instáveis, imprevisíveis. Há dias que sinto uma 'desordem' emergir com a chegada do cinema nas enfermarias. A sombra de mãos, cabeças, cadeiras e pés dificulta a visualização. Os profissionais de saúde falam alto ao celular. Essas condições me causam angústia.*

Nos primeiros meses de acompanhamento do campo, identificamos anotações recorrentes em nossos diários, que expressam uma sensação de desconforto nas enfermarias. Ao que parece, interpretávamos algumas atitudes e comportamentos dos profissionais de saúde como de indiferente interrupção das atividades de cinema: bombas de medicação, televisões ligadas, ar-condicionados barulhentos, adultos falando ao celular, profissionais que chegam para aplicar medicação, o paciente que sente dores e solicita ajuda, a equipe de limpeza que entra para lavar o piso, o funcionário da manutenção que chega com a escada para consertar uma lâmpada... O ambiente hospitalar apresenta uma agitação de sons e imagens. Como reproduzir o silêncio e a imersão da sala escura nessa situação? Como controlar os movimentos na sala da enfermaria para garantir aos pacientes o que tradicionalmente entendemos como "forma" cinema? Como experimentamos o cinema no hospital? (OMELCZUK; MENDES, 2018, p. 80. Grifos nosso).

Foi nesse contexto, que a partir de abril de 2018, até novembro do mesmo ano, desenvolvemos a observação participante referente as atividades do projeto *Cinema no Hospital?* Interseccionada com a pesquisa em arquivos e a análise documental, nas quais foram analisados relatórios, cartazes de

divulgação de exibição dos filmes, imagens produzidas por coordenadores/as e bolsistas do projeto (fotografias e vídeos), artigos científicos e teses.

Por uma exigência ética que a pesquisa demanda e para efeitos de conduta da não identificação da identidade dos agentes sociais que foram acompanhados pela observação participante, criamos códigos para referi-los quando algum trecho de seus relatos, registrados no diário de campo, forem mencionados no *corpus* da análise.

Do projeto *Cine Itinerante*, figuram três bolsistas, escolhidos a partir do engajamento político-estético nas atividades, bem como ter sistematizado sua experiência extensionista em textos acadêmicos e/ou resumos para apresentação em eventos científicos. Tais bolsistas foram identificados pelos seguintes códigos: BC11, BC12 e BC13. No que consiste a coordenação, está teve apenas um coordenador e uma coordenadora durante toda a existência institucional, os quais foram mencionados como: CC11 e CC12.

No *Arte e Crítica Social*, fizemos referência a duas coordenadoras. A primeira por ter dado ênfase às atividades de exibição de filmes, seguida de debates, durante o tempo que coordenou o projeto; a segunda, por diversificar as atividades do projeto para outras linguagens artísticas e, também, por apresentar uma produção acadêmica voltada para análise das ações do projeto. Suas identificações foram, respectivamente, CACS1 e CACS2. Tratando-se dos/as bolsistas nos reportamos àquelas que durante o tempo de atuação no projeto sob a coordenação de CACS1 e CACS2, produziram trabalhos acadêmicos, aos quais recorreremos para demonstrar a perspectiva destas bolsistas sobre o projeto. Para estas bolsistas como não se trata de

relato registrados no diário de campo, as identificamos pelo sobrenome, ao fazermos citações diretas e indiretas de suas produções como define as normas acadêmicas.

Por fim, no caso do *Cinema no Hospital?* uma coordenadora, duas mediadoras e um mediador das exposições, fossem estas, nas enfermarias do IPPMG ou na ala geriátrica do HUCCF<sup>6</sup>. Esta última, no governo do usurpador e golpista Michel Temer, em função do ajuste fiscal e a escassez de recursos para a saúde pública foi interditada. Com a interdição da ala geriátrica em 2018, a atuação de um desses sujeitos passou a ser na sala de humanização do HUCCF. Os códigos para suas identificações no texto da tese, serão, para a coordenação (CCH1) e para as mediadoras (MCH1<sup>7</sup>, MCH2) e para o mediador que atuou na Sala de Humanização (MCH3).

Com a triangulação e a análise dos dados coletados, procuramos os nexos e as desligaduras entre os projetos a partir da sistematização dada pela análise documental, articulando-os com os registros do diário de campo, feitos a partir da observação participante e as informações dos

---

<sup>6</sup> No governo do usurpador e golpista Michel Temer, por razões do ajuste fiscal e a escassez de recursos para a saúde pública, a ala geriátrica foi interditada por problemas de infiltração de água no teto e os riscos que a situação infraestrutural causava aos pacientes, as atividades do *Cinema no Hospital?* no ano de 2018, foram transferidas para a Sala de Humanização, que funcionava no 10º andar. Com essa mudança, nenhum dos/as pacientes acamados/as, teve como participar das exposições. O fato fez com que o público das sessões fosse composto por pacientes aguardando cirurgias, àqueles/as próximos de receber alta e os/as acompanhantes.

<sup>7</sup> MCH2, terá sua identidade revelada no corpo da pesquisa, pela singularidade de sua condição. Isto é, a experiência de mediação desta participante da pesquisa, foi sistematizada em forma de tese, então, as referências sobre sua atuação serão extraídas de sua própria escrivência de pesquisa, analisando o *Cinema no Hospital?*, seja no IPPMG, Rio de Janeiro, ou no INOR, Havana-Cuba.

arquivos, incluso as imagens, os textos acadêmicos na forma de artigos, teses e resumos publicados em revistas ou aprovados em eventos científicos.

Dita triangulação nos oferece pistas para possíveis indicadores sobre a complexidade dos projetos, suas finalidades e metodologia, que motivações são potencializadas para a formação profissional e acadêmica, seja de coordenadoras(es) ou de bolsistas, bem como a pedagogia que vai sendo vislumbrada pelo conjunto das ações de cada uma das práticas extensionistas. Qual a configuração que essas práticas sinalizam para uma pedagogia das experiências que referendam o cineclubismo extensionista no contexto do ensino superior público?

Demonstrada a figuração metodológica passamos à síntese das seções que constituem o *corpus* da tese. Ao adotar esta Introdução como seção um, temos na segunda seção a costura de um estado da arte que se infere à noção de cineclubes. Noção que está implicada numa caleidoscopia conceitual, o que demonstra um campo em disputa e com características polissêmicas.

Associado à polissemia do conceito tem a travessia histórica da polêmica sobre a origem do movimento cineclubista. Dialogamos com versões que apresentam posturas teóricas díspares em relação ao tempo histórico em que se situa a gênese do movimento cineclubista. Uma delas é a que sinaliza para o ano de 1913, momento em que surge na França o *Cinema do Povo*, bem como para um fato histórico mais inusitado, sobre o qual não há tanta informação, mas trata-se do *Cinema Club de Sobral*, vinculado ao *Club dos Democratas* que existiu na cidade cearense por volta de 1912. Esta concepção tem como capitã da nau as ideias de Felipe Macedo, que compreende o

cinelube como uma organização democrática, sem fins lucrativos e de auto-organização do público.

Outra que indica os anos de 1920, também, no contexto francês e se repete como “mito” na maioria dos estudos que trata do tema. Essa referência histórica de aparecimento do cineclubismo nesse período, associada ao um movimento estético em que predominou o engajamento estético da cinefilia, se faz presente na maioria das dissertações e teses que tratam do tema; aparece também nos estudos de Ismail Xavier quando trata do idealismo estético do cinema como um culto moderno. (XAVIER, 2017).

Na terceira seção fazemos uma descrição das três experiências extensionistas que fazem parte do campo de pesquisa, as quais dialogam com o cinema. É o cartão de visitas do roteiro metodológico e do “ambiente natural” de pesquisa em que circula a empiria. Estas experiências denominadas respectivamente de *Cine Itinerante*, *Arte e Crítica Social*, *Cinema no Hospital?* são apresentadas desde as origens, bem como a partir dos espaços em que acontecem. O foco da narrativa são as atividades desenvolvidas e qual dinâmica pedagógica assumem. Ao seguir essa abordagem, surgem pistas para a constituição do conceito de cineclubismo extensionista que ocupará o cenário da próxima seção.

Na quarta seção uma metamorfose acontece feito a lagarta no casulo, lentamente passando à condição de borboleta. É com essa diretriz que a noção inacabada de cineclubismo extensionista e iluminada pela incompletude vai sendo tecida. Na sua apresentação ou no seu voo de borboleta desenha um colorido matizado pela “politização da arte” com seu

instinto profanador e emancipatório; as pedagogias “libertária” e da “autonomia”; a “ética do cuidado” e a “partilha do sensível”, linhas e agulhas que vão tecendo a pedagogia da práxis criadora. E no campo dos ensinamentos e aprendizados uma dobradinha de “mestre ignorante” com “expectador emancipado”, no contexto democrático da “igualdade das inteligências”, com lampejos para uma formação crítica, consciente e reflexiva na perspectiva politécnica e omnilateral.

## 2 Cineclubismo: travessias histórico-conceituais

*Eu queria usar palavras de ave para escrever.  
Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.  
Ali a gente brincava de brincar com palavras  
tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!  
[...]*

*O pai achava que a gente queria desver o mundo  
para encontrar nas palavras novas coisas de ver  
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do  
rio mesmo modo que uma garça aberta na solidão  
de uma pedra.  
(Manoel de Barros)*

Na contemporaneidade, a imagem é uma variável muito potente e sua divulgação e circulação ganha força com a utilização de plataformas virtuais que se tornaram viáveis com o advento do ciberespaço.

No século XXI não se pode mais pensar a civilização sem a presença do audiovisual e suas novas mídias como práticas discursivas que conformaram a percepção do homem sobre o mundo, sobre si no mundo e sobre suas relações com o outro (JESUS; SÁ, 2010, p. 60).

Esse fator, associado ao acesso massivo de uma aparelhagem comunicacional advindo de tecnologias da comunicação, atualiza numa perspectiva profética e nada alegórica a tese benjaminiana sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte e seus possíveis efeitos na cultura de massas quanto à autoalienação.

*Encontra-se, na representação por meio da aparelhagem, uma aplicação altamente produtiva para a autoalienação [Selbstentfremdung] do ser humano. Essa aplicação pode ser medida a partir do fato de a alienação [Befremdung] do ator diante da aparelhagem, como Pirandello o descreveu, ser a princípio do mesmo tipo que a alienação do ser humano diante de sua aparição no espelho, na qual os românticos tinham gosto em demorar-se. Agora, porém, essa imagem especular tornou-se separável dele, transportável. E para onde ela é transportada? Para diante das massas (BENJAMIN, 2017a, p. 78-79. Grifos do autor).*

No mundo em que a realidade virtual, o sequestro de *a/t* dados, a avalanche de *fake news* (sinônimo contemporâneo de mentira) assumiram um significado substancial e tornaram-se mais intensos com os chamados "*big techs*" (MOROZOV, 2018) e a cultura dos algoritmos, temos a composição de uma torrente fluída denominada era digital, que deu origem ao "capitalismo de vigilância" (ZUBOFF, 2021).

Ao aproximarmos o contexto histórico, econômico, político e cultural problematizado por Walter Benjamin na primeira metade do século XX, com os estudos mencionados anteriormente, veremos que o virtual no contemporâneo, não corresponde somente a imagem especular e transportável do ator, separada do seu próprio corpo, mas à dinâmica do espetáculo que se ampliou em proporções inimagináveis para a época em que viveu o filósofo frankfurtiano.

Diante desse fato ampliado, estaríamos nós na condição de Narcisos invertidos, vivendo a autoalienação cambiante, refletida na aparelhagem tecnológica convertida em mercadoria? Consumimos objetos com a finalidade de nos comunicar, mas que por sua vez acabam nos aprisionando e roubando nossa condição de seres livres?

Numa realidade carente de presença e de contatos coletivos mais duradouros, porque suprimidos pelo imenso individualismo que se disseminou nas últimas décadas, bem como pela “modernidade líquida” anunciada por Zigmunt Bauman (2001), parece que há uma carência imersa no tecido social. Esta carência se associa às questões de ordem psíquico-afetiva como o pânico, a ansiedade, a depressão, situações de adoecimento que tem adquirido grandes proporções num mundo da liquefação das relações.

Venturosa e esperançosamente, na fluidez do contexto da “modernidade líquida”, o cineclubismo desponta como uma das práticas culturais fundamentais e possíveis para permitir novos encontros e preencher a fenda aberta nas práticas coletivas de outrora. Por pautar sua existência na reunião de pessoas em espaços públicos para vivenciar práticas que podem vir a ser emancipatórias pelo contato com as produções cinematográficas, que não estejam vinculadas apenas ao entretenimento e ao lazer, mas com a sociabilidade humana e a formação libertadora. Temos nas ações cineclubistas uma oportunidade do resgate da (re)humanização que se encontra afetada não só pelo individualismo, mas pelo ódio, tão cultivado em uma realidade política indiscutivelmente polarizada.

Nestes termos, partimos do pressuposto de que o cineclubismo corresponde a uma necessidade concreta de acesso e participação do público ao que é produzido pela ação coletiva e individual da humanidade, no tocante aos produtos da criação audiovisual. Isso porque o cinema – fonte que retroalimenta o cineclubismo – é

[...] uma tecnologia destinada a provocar respostas visuais, sensuais, cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar aos ataques da estimulação.

[...] o cinema não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar. Ao contrário, ele foi produto e parte componente de variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. O cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou de um outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Ao se retroalimentar da captura do movimento contínuo que dança nas engrenagens da modernidade, o cineclubismo, faz parte, também, de um engajamento social que potencializa a criatividade e a criticidade ao fazer o uso da imagem em movimento, onde estão inclusos dentro de um grande mosaico de luz e sombras, planos, cenas, sequências, roteiros, cores, sons, ângulos, montagem, cenários, atores, atrizes entre outros dispositivos para uma formação contínua e progressiva das pessoas que têm oportunidade de participar dessa experiência com a cinematografia. Tem como complemento o enunciado sobre o mundo do cinema que o define na plasticidade de

um espaço privilegiado de produção de relações de “sociabilidade”, no sentido que Simmel dá ao termo, ou seja, forma autônoma ou lúdica de “sociação”, possibilidade de interação plena entre desiguais, em função de valores, interesses e objetivos comuns.

Ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais. (DUARTE, 2009, p. 16).

Emerso em um espiral dialético e herdeiro dessa cultura de sociabilidade, seria o cineclubismo um movimento de pessoas organizadas coletivamente no espaço de decisões horizontais e democráticas? Compreenderia, ainda, um trânsito de ideias, de imagens e sonhos, de iniciativas e esforços em favor da atividade cinematográfica e da organização do público? A partir de uma certa epistemologia pode ser, mas no que está incorporado pelas experiências extensionistas com o cinema, a noção de cineclubismo pode apresentar certas variações de fluxo mais fluído que escapam pelas frestas da rigidez conceitual.

Na trilha desses rastros que marcam as areias da fluidez de uma possível perspectiva de cineclubismo nas experiências extensionistas por ora analisadas, podemos sinalizar que sobressaem a resistência política, a sociabilidade emancipadora, a alteridade, a ética do cuidado, a cinefilia e a partilha do sensível consubstanciadas pelo audiovisual e mediatizadas pela pedagogia da práxis criadora. Ao assumirem esse perfil contrastam com a dominação simbólica, a imposição de valores alienantes e a autoalienação denunciada por Benjamin (2017a).

Por fim, parece nos que se os cineclubes adotam tais linhas de ação, convertem-se, portanto, em "espaços públicos" por excelência, marcados pelo debate e pelo diálogo franco e honesto com vistas a uma formação com vínculos diretos com a luta de classes. Nesses espaços, a pedra angular que pauta seus canais de mediação é o compromisso democrático e coletivo com a organização e formação emancipatória do público. Por ventura nos cabe perguntar: diante desse paradigma que representa uma ideia ainda por se

constituir plenamente, o que realmente são os cineclubes e o que define o cineclubismo hoje?

## *2.1 Cineclube: constelação conceitual refletida nos prismas de um caleidoscópio*

Pensar nos cineclubes em termos conceituais é imaginar o giro contínuo de um caleidoscópio a emitir uma constelação de cores, no multiverso de significados e sentidos. O que nos leva a crer na validade da tese que compreende o cineclube não como “[...] uma categoria conceitual automatizada ou ‘natural’, mas uma construção histórica cuja trajetória tem temporalidades, espaços diversificados e é resultado de escolhas de homens [e mulheres]” (COSTA JÚNIOR, 2015, p.75).

É seguindo os reflexos cambiantes de tais inacabamentos que faremos um esforço para constituir um panorama conceitual, sem pretensões aventureiras de esgotar o debate, mas de colocar um pouco mais de tinta nessa textura epistemológica do inacabado. Essa, parece ser a tarefa do pesquisador que vive a odisseia de chegar a um propósito, a um objetivo ou objetivos.

Semelhante ao herói Ulisses, que após o contributo para vencer a última batalha da guerra ao presentear os inimigos com o Cavalo de Tróia, para chegar em casa e retornar a encontrar Penélope e Telêmaco, precisa superar várias provações resultante dos conflitos entre deuses, deusas, ciclopes, ninfas (Posídon, Atenas, Éolo, Hermes, Polifemo, Calipso entre outras(os)).

Fora do alcance das/dos deusas(ses), ciclopes e ninfas, procuraremos dialogar com o que nos contam sobre cineclube e cineclubismo as teses e dissertações dos catálogos da CAPES e da BDTD-IBICT entre outras produções que têm suas abordagens voltadas para a temática em estudo.

Os referidos catálogos são dois vitrais do campo acadêmico brasileiro em que podemos enxergar imagens conceituais dos cineclubes. É do colorido das janelas desses vitrais que visualizamos um mosaico de pesquisas com aproximadamente uma centena de trabalhos. Destes não mais que vinte teses. Uma observação sobre os títulos das duas plataformas nos leva a constatação de que são poucos os títulos que se diferenciam entre uma plataforma e outra, sendo que a maioria deles se repete em ambas.

É aproximadamente de 15 trabalhos a somatória dos títulos que só consta em uma das plataformas, considerando o ano de 2021 como marco temporal da última consulta. Essa é uma demonstração de que a temática do cineclube e do cineclubismo nos meios acadêmicos brasileiros, já não é tão marginal ou subterrânea, mesmo que não seja colossal, mas sem dúvida um fenômeno que vem ascendendo, juntamente com a chegada do século XXI.

Por que que podemos fazer essa afirmação? Por meio dos dados que mostram a quase totalidade dessas pesquisas datadas com a marca dos anos de 2000, mais especificamente, a partir da segunda década do século o que configura os estudos sobre cineclube e cineclubismo no Brasil, um fenômeno recente. A tenra infância dos estudos no campo cineclubista, podem ser uma das razões que imputam a este um conjunto de imprecisões históricas e conceituais, gerando disputas no seu interior. Tais disputas causam alguns

dissabores, mas são essenciais para o campo avançar teórica, conceitual e historicamente, apesar de alguns esgarçamentos políticos.

Orientados pela noção sociológica bourdieuniana de campo<sup>8</sup>, podemos mencionar que o cineclubismo no tempo presente experimenta o primeiro “estado do campo”<sup>9</sup>, dos três definidos pelo sociólogo francês, no qual se busca a “conquista da autonomia” – fase crítica de sua emergência nos planos político e simbólico. (BOURDIEU, 2002; 2004).

Os estudos em tela, epistemologicamente, agrupam-se em quatro vertentes, salvo raras exceções. Em um primeiro bloco, temos as pesquisas que optaram pela linha histórica, abordando períodos mais longos como é caso das análises de Geovano Chaves (1947-1964), Haroldo Figueiredo (1950-1960), Hélio Costa Júnior (1928-1988), Juliana Baldini (2003-2010), Cezar Mundin (1895-1914), Rose Clair Matela (1964-1985).

---

<sup>8</sup> A noção de campo em Pierre Bourdieu compreende um espaço de práticas sociais singulares com relativa autonomia e dotado de história própria. Neste sentido é um espaço de possíveis, com diretrizes e coordenadas orientadoras das ações dos agentes sociais no tabuleiro da realidade social. As práticas sociais e experiências culturais constituem as regras do jogo a ser disputado. Entrar no jogo é manejar esse sistema de coordenadas, a partir das posições, das lutas concorrenciais e dos interesses.

“O campo é sempre caracterizado pelas lutas concorrenciais entre os agentes, em torno de interesses específicos. Por exemplo, no campo da ciência as lutas concorrenciais acontecem em torno da autoridade científica; no campo da arte, em torno da legitimidade (ou autenticidade) dos produtos artísticos; no campo da psicanálise, em torno da autoridade psicanalítica.” (LIMA, 2010, p. 15).

<sup>9</sup> Nessa taxionomia da noção campo, com referência específica, aos campos literário e do poder, Pierre Bourdieu vai expor que o primeiro estado do campo será “a conquista da autonomia”; segundo “a emergência de uma estrutura dualista” em que vão estar presentes à relação arte e dinheiro, a dialética da distinção e a invenção intelectual como características centrais desse processo; terceiro, “o mercado de bens simbólicos” através do qual se realiza a produção da crença no interior do campo com coordenadas que estão em disputas, sejam ativas ou apenas latentes.

No bloco seguinte, visualizamos no seio dessa literatura acadêmica, um cabedal de análises focado nas experiências singulares dos cineclubes. Essa vertente é a que reúne a quantidade maior dos trabalhos. Entre as pesquisas que se constituíram focadas em um cineclube, as quais recorreram aos dispositivos de diversas abordagens metodológicas como a história oral, o estudo de caso, a história de vida, a pesquisa ação, a etnografia temos aquelas que se debruçaram sobre os cineclubes Chaplin Club, Clube de Cinema de São Paulo, Clube de Cinema de Fortaleza, Antônio das Mortes, Mate com Angu, Caxiponês, Caravelas, Lanterninha Aurélio, Clube de Cinema de Assis, Centro Don Vital, Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, Clube de Cinema de Belo Horizonte, Clube de Cinema de Porto Alegre.

Causou-nos surpresa não constar nos catálogos seja da CAPES ou da BDTD-IBICT, nenhuma tese ou dissertação cadastrada que tenham como foco de interesse os cineclubes Bixiga e Elétrico, duas experiências marcantes do cineclubismo brasileiro que à época foram referências de formação do público se constituindo em exemplos de organização cineclubista que atendia aos princípios epistemológicos defendidos por Felipe Macedo, pela ideia de associativismo, por fim, atendia aos protocolos cartoriais. Portanto, genuínas instituições cineclubes autossustentáveis.

Talvez, por ter essa finalidade, no caso do Elétrico Cineclube, o encerramento de suas atividades tenha se dado por uma ordem de despejo, após o fracasso da tramitação de desapropriação do espaço em que funcionava. A justiça paulista, ao decidir sobre a causa foi desfavorável aos organizadores/as do cineclube. Um exemplo clássico que permite visualizar a dificuldade de um cineclube para permanecer existindo.

O próprio sistema, por meio de seu aparato repressor, localizado na estrutura estatal se encarrega de dificultar a existência dos cineclubes, por estes, apresentarem uma natureza contestatória, politicamente militante, transformadora da consciência ingênua em consciência insurgente. Neste caso, como acertadamente pensou Francisco Wefort, conscientizar-se significa afirmar a liberdade e "reconhecer o fato da opressão, do mesmo modo que a luta pela liberdade" (WEFFORT, 2002, p.15), complementamos dizendo que mais do que reconhecer é necessário fazer a luta contra a opressão e, isso, está incorporado na gênese militante que permeia a atuação cineclubista.

O terceiro grupamento de pesquisas se compõe pelos estudos que revisitam a escola e o currículo. O bloco possui poucos trabalhos entre os quais, despontam os estudos de Beatriz Gonçalves (2013), Carla Leite (2012); Claudinei Arruda (2017), Ana Martinez (2014), Daiane Santos (2016).

Na quarta vertente, estão os títulos que se dedicam a compreender os sentidos do cineclubismo universitário. Aqui, a quantidade de trabalhos se resume a um quarteto, expresso nas pesquisas de Haydêe Arantes (2014); Mirna Fonseca (2014); Natasha Almeida (2013); Selma Rebello (2013).

Um trabalho curioso, que está fora do esquadro das vertentes citadas e que faz parte das dissertações e teses identificadas, incorpora a temática da inclusão cultural de pessoas com transtornos mentais pela via do cineclubismo numa perspectiva emancipatória.

A pesquisa deseja encontrar formas de interagir e movimentar com os modos de subjetivação na busca de novas tecnologias de si e na tomada de poder por uma "vontade de verdade". O objetivo é pesquisar o cineclubismo na sua curadoria, exibição e a ação de diálogo/ partilha, a fim de propor uma prática que possa ir além da contemplação tela-espectador, de forma a ser esta uma ferramenta com possibilidades de contribuição para o despertar de afecções emancipatórias dentro de um ambiente público comum a todos. Será proposta uma curadoria específica para este perfil de sujeito psicossocial, além de uma metodologia composta por outras duas distintas, uma de pesquisa-ação para usuários de redes públicas de saúde mental e outra de entrevista em profundidade para um grupo de pesquisa formada por observantes destes usuários, que devem ser profissionais da área de saúde mental, especialistas em cineclubismo e estética do cinema, profissionais com conhecimento em pedagogia e Direitos Humanos. O resultado que se deseja alcançar é a possível contribuição através das potencialidades da prática cineclubista não só como um mero entretenimento de lazer ou cinefilia, mas na mobilização do sujeito, se assim colaborar em conduzi-lo a uma melhoria na interação social e desempenho de seu papel político-emancipatório. (POSTALI, 2021, p. 17).

Em outro espelho, algumas publicações em língua nacional aparecem em forma de livros ou coletâneas e apresentam aspecto mais difuso quanto à natureza epistemológica. Nesse rol existem as provenientes das próprias teses e dissertações como as de Arantes (2014), Matela que passou a ser Clair (2007), Sales (2016), Arantes em parceria com Musse (2014). Nesse formato de pesquisa acadêmica convertida em livro foi o que conseguimos ter acesso.

Houve também a iniciativa do Cineclube Mate com Angu que produziu um livro sobre seus dez anos de história (2012), dentro da originalidade das práticas cineclubistas, essa publicação segue um caminho muito próprio e

fora dos cânones acadêmicos. Sua estética editorial, nos faz lembrar o processo criativo de edição do fanzine<sup>10</sup>.

Seguindo a perspectiva de sistematização das experiências que acontecem no campo do cineclubismo, com uma situacionalidade histórica no espaço-tempo, uma outra iniciativa se interpõe, partindo de dentro da universidade para dialogar com a sociedade. Nos referimos aos estudos do cineclubismo goiano. Uma história que é contada nas linhas da resistência e emancipação (LILLO BIAGETTI; ARAÚJO, 2021). As iniciativas de pesquisa que a UFG tem apoiado em relação ao cineclubismo, tem sido uma referência no conjunto de ações empreendidas pelo movimento cineclubista goiano para sua reorganização política na contemporaneidade.

Em outro cenário existem aquelas publicações no formato de relatos de experiência como as organizadas por Fernandes (2019); Maretto e Domingues (2018); as de autoria de Sousa (s.d) e Pimenta (2021). Com outras cores caleidoscópicas em que está presente o reflexo do rigor acadêmico e metodológico aparece a coletânea organizada por Giovanni Alves e Felipe Macêdo (2010) com uma profusão de temas que buscam problematizar as relações entre cineclubismo, educação e cinema.

---

<sup>10</sup> Etimologicamente a palavra fanzine vem da contração da expressão em inglês *fanatic magazine*, que significa em português revista de fãs. Os fanzines são publicações feitas por pessoas e para as pessoas que gostam de um determinado tema em comum, sejam elas amadoras ou profissionais. Existem fanzines confeccionados artesanalmente, fanzines reproduzidos à base de fotocópia, fanzines impressos, fanzines coloridos, fanzines digitais. Apesar dessa diversidade, os fanzines possuem algo em comum: não são distribuídos em bancas e livrarias, mas em feiras, além de uma tiragem limitada. Essa característica os torna raros. Somado ao fato que o conteúdo dos fanzines são exclusivos, cada um dos folhetos produzidos, acaba se tornando especial.

Noutra margem se insurge a perspectiva de narratividade dos manuais e cadernos que insistem em demonstrar como se organiza e funciona um cineclube (FIGUEIREDO, 2006; FEDERAÇÃO PERNANBUCANA DE CINECLUBES, s.d; MATE COM ANGU, 2013; CINE MAIS CULTURA, s.d). Fora desse aparato de produções existem aquelas que não conseguimos ter acesso.

Na trilha do referencial para a composição da constelação conceitual, os estudos de Felipe Macedo são fundamentais para pensar na epistemologia do que é um cineclube e na revisão histórica sobre as incertezas que giram em torno da ontogênese do movimento cineclubista, mesmo que grande parte deles sigam uma divulgação singular, justamente por serem postagens hospedadas no *blog Cineclube: apontamentos*<sup>11</sup>, administrado pelo próprio autor.

Para se somar as publicações do *blog*, a partir de 2020 surge outra fonte primordial das ideias do pesquisador e militante cineclubista brasileiro. Estamos nos referindo aos *Debates Cineclubistas - passado e futuro do Cineclubismo*, uma série de quatro atividades remotas no período pandêmico organizada pelo cineclube catarinense *Ó Lhó Lhó*, hospedada em canal do *Youtube* administrado pelas pessoas que fazem o cineclube<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Endereço virtual que dá acesso ao blog "Cineclube apontamentos" <<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/>>.

<sup>12</sup> Endereços de acesso aos "Debates Cineclubistas" realizados remotamente pelo Cineclube Ó Lhó Lhó: "# 1 Público e Cinema" <[https://www.youtube.com/watch?v=gS-f5XqmO\\_o&t=3815s](https://www.youtube.com/watch?v=gS-f5XqmO_o&t=3815s)>; "# 2 Cineclube: conceito e história" <<https://www.youtube.com/watch?v=B8DDDiQ7Ju0&t=113s>>; "# 3 Cineclubes e as instituições com origem no público" <<https://www.youtube.com/watch?v=b0cY49QOUWg>>; "# 4 O futuro do cineclubismo" <<https://www.youtube.com/watch?v=OLkfgKEojsM>>.

Figura 01 - Layout da página virtual do cineclube Ó Lhó Lhó



Fonte: <https://cineclubeoelho.com/>

O material proveniente das exposições e dos diálogos que estas suscitaram, numa alegoria, pode ser relacionado com a “pílula vermelha” para uma viagem pela “toca do coelho”, a qual se reporta Morpheu, personagem de *Matrix* (Lana Wachowski; Lilly Wachowski, 1999). O guia da viagem é Felipe Macedo, a pílula vermelha sua ousadia e o rigor no trato com a história do cineclubismo, a “toca do coelho”, o convite para (des)ver a história que até agora foi contada pelas pesquisas sobre cineclubismo.

No caso, o autor em destaque é a porta de entrada para as páginas de uma “nova história” do cinema e do cineclubismo. Esta referência, invertendo Candeia (1978), torna-se para a pesquisa uma arte sem pintura pela densidade histórica, o cuidado com os dados e por se tratar de uma história que o próprio pesquisador costuma mencionar que ainda não foi escrita.

Seguindo com o destaque para as ações hospedadas pelo canal do cineclube Ó Lhó Lhó e sua relevância para a compreensão do cineclubismo no Brasil, tem, também, outra ramificação dos *Debates Cineclubistas*, que foi pensado com o objetivo de mapear os cineclubes no Brasil e denominado de

*Censo/Senso Cineclubista*, com várias edições. A edição de abertura foi com o CICLO-CE. O episódio virtual<sup>13</sup> contou com a participação de cineclubistas cearenses.

Retornando o olhar panorâmico, à avenida da produção dos catálogos da CAPES e BDTD-IBICT, identificamos como carro abre alas a ideia de que os cineclubes são organizações formadas por cinéfilos e pessoas interessadas em cinema, que se reúnem para apreciar e refletir sobre essa arte (BALDINI, 2012; GONÇALVES, 2013; LOURENÇO, 2011; SILVA, 2014), entre tantos outros e tantas outras.

Ao consultarmos o conceito apresentado na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, essa ideia também se manifesta, mesmo que implicitamente.

Um cineclube define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, pesquisa e o debate do cinema como um todo (GATTI, 1997, p. 128)

A pretensa definição expõe duas vertentes para pensarmos o que seja um cineclube. A primeira, revestida de verniz regulatório e estatutário, faz parte da institucionalidade e segue as cores do que é cartorial, assim como sugere a portaria n. 63/07 da ANCINE; a segunda, inscrita nos rituais da cinefilia que reivindica o cinema como arte.

Esse viés cinéfilo nos remete às aspirações estéticas de Riciotto Canudo, Louis Delluc, Germaine Dulac, na França dos anos de 1920 e, no

---

<sup>13</sup> O episódio de abertura do *Debates Cineclubistas - Censo/Senso Cineclubista* com o CICLO-CE., está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3ut10f10bw&t=2725s>>

contexto do pós-segunda guerra mundial, também, na França com André Bazin - “homem-encruzilhada” da cinefilia francesa, acompanhado por Alexandre Astruc, Jacques Doniol-Valcroze, Georges Sadoul, Louis Daquin, Jean-Louis Cheray, para citar alguns. Numa segunda geração de cinéfilos, que se soma à primeira, aparecem os nomes de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, etc. (BAECQUE, 2010).

Seguindo o viés cinéfilo, a escolha feita por Rose Clair (2008), no intuito de mostrar o papel do movimento cineclubista destaca a pesquisa, o debate e a formação intelectual, no entanto amplia sua construção conceitual para a resistência política e atuação coletiva engajada.

O cineclubismo foi configurando-se, a meu ver, numa experiência que sutilmente colaborava para quebrar algumas amarras e mordças, concorrendo assim para o contexto sócio-político que vivíamos. Fortaleceu resistências coletivas e estabeleceu diálogos como outros movimentos.

[...] este movimento cultural teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes, *por ter como prática fundamental a pesquisa e o debate - por ser um espaço de construção intelectual e de formação coletiva* (CLAIR, 2008, p. 20. Grifo nosso).

Como parte desse clube conceitual, podemos incluir a elaboração de Hermano Figueiredo com a participação de Regina Barbosa (2006), não esquecendo de ponderar que a abordagem apresenta nuances de imprecisão e a confusão dos vocábulos cineclubismo e cineclube como sinônimos.

Cineclube é uma organização de pessoas que se unem para a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva. *O caráter democratizante e participativo é inerente as várias etapas desta atividade.*

[...]

Felipe Macedo, ao *conceituar o cineclubismo*, declara: "O dicionário *define cineclube* como uma associação que reúne apreciadores de cinema para fins de estudos e debates e para exibição de filmes selecionados, mas a imprensa e o senso comum amesquinham esse sentido e tratam o cineclubismo como uma atividade de mero lazer cultural..." Cineclube é um espaço de aglutinação, de resistência, de reflexão. (FIGUEIREDO, 2006, p. 3. Grifos nosso.).

Sem nenhum preciosismo, mas por uma questão de lógica, nossa compreensão é de que o termo cineclubismo se constitui de atravessamentos políticos e culturais que definem o movimento de organização dos cineclubes e das diversificadas, plurais, dialéticas, em alguns casos efêmeras e fluídas, práticas cineclubistas.

O cineclubismo, embora pouco conhecido, porém reconhecido historicamente e legalmente [...] denominou-se enquanto movimento social e cultural ao longo da história, principalmente no Brasil, porque empreendeu luta pelos direitos do público de cinema e das obras audiovisuais frente ao circuito comercial. (MUNDIN, 2016, p. 19-20).

Nestes termos assume a marca da sociabilidade, o lugar de cultura e de resignificação do espaço público e uma perspectiva de resistência e contestação a partir da apropriação do audiovisual por meio de uma formação insurgente e coletiva. Todavia, "o movimento cineclubista apresenta também um projeto bem mais amplo, formador de gostos, de posturas, de visões de mundo e de identidades em torno do específico cinematográfico." (CHAVES, 2010, p. 13).

No caso dos cineclubes, são instituições de atuação dos cineclubistas para autoformação do público e de apropriação dos produtos e dispositivos do audiovisual, bem como de formação político-estética para as lutas anticapitalistas e emancipatórias da condição de vida explorada, oprimida e dominada.

O panorama apresentado nos dá a ideia de que o conceito que se sobressai nos trabalhos acadêmicos analisados, salve algumas diferenças pontuais, dialoga prontamente com a perspectiva cinéfila francesa, fortuitamente apresentada com requintes de erudição, por Antonie de Baecque. Um modelo que ao mesmo tempo se emoldura pela “cultura clássica” e um “amor subterrâneo”.

[...] a cinefilia não se constrói contra o espetáculo, nem contra os cineromances (sic) ou a “imprensa das estrelas”, mas como uma espécie de prolongamento intelectualizado da ação de todos esses.

[...]

A cinefilia, entretanto, não faz senão transferir as práticas e critérios da cultura clássica (a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita) para o espetáculo do cinema, então subestimado. Contribui igualmente para criar uma outra cultura, preservada pela própria sala, resabiada tanto a respeito dos intelectuais, dos universitários, como da política, protegida de qualquer intervenção externa. Poderíamos definir essa contracultura como um “amor subterrâneo [...]” (BAECQUE, 2010, p. 41-42).

Torna-se perceptível e notório a influência desta perspectiva nas noções que atravessam as pesquisas aqui referenciadas. Visível se faz, também, sua cadência que combina classicismo idealista (a busca da perfeição estética) com atividade intelectual quando analisamos os propósitos político-culturais do conceito de cineclubes como amor à arte que

emana do cinema e do audiovisual de maneira geral. Por influxo dessa influência, levantamos a seguinte questão: estamos diante do imbróglio que tomou cineclube por cinefilia ou seria uma certa ideia de cinefilia que contaminou o conceito de cineclube?

Para contornarmos as ambiguidades, damos vazão para entrar no palco do teatro de operações teóricas, a abordagem desenvolvida por Felipe Macedo. Este, na linha provocativa de Antônio Abujamra, insiste para que reflitamos sobre a epistemologia do conceito de cineclube, ao pintar com cores quentes o que seria necessário para que estas entidades existam como organizações do público.

À maneira do personagem poético de Manuel de Barros no poema Menino do Mato – em destaque na epígrafe da seção – Macedo feito “garça aberta na solidão”, faz um convite para des(ver)mos o conceito ritualístico vinculado ao culto contemporâneo do audiovisual definido pela lógica do mercado e fundado no entretenimento, na diversão e no consumo. Ao fazer a crítica propõe pensarmos outra frente epistemológica sobre o que seja cineclube e cineclubismo, frente esta, compromissada politicamente com rompimento com a intelectualização do filme feita pela cinefilia, manifestação cultural com trajes elitistas que às vezes exclui e marginaliza quem não consegue alcançar as regras do jogo cinéfilo, ou seja, a maioria da população de origem popular. Com base nesse pressuposto militante e político, sem nenhuma “traquinagem da sua imaginação”, o supracitado autor, em texto recente, fez revisão dos primeiros escritos, onde atualiza por meio da reformulação teórica o conceito de cineclube.

O autor com quem vimos dialogando, ao rever e revisar suas afirmações, as quais, com esse movimento de revisão ganham *status* de efemeridade parece inspirado em Pierre Bourdieu e Paulo Freire. No sociólogo, porque de acordo com sua reflexão “o progresso do conhecimento, no caso da ciência social, supõe um progresso do conhecimento das condições do conhecimento; por isso exige obstinados retornos aos mesmos objetos” (BOURDIEU, 2011, p. 9). No educador-crítico, quando este pontua que:

[...] retomar um assunto ou tema tem que ver principalmente com a marca oral de minha escrita. Mas tem que ver também com a relevância que o tema de que falo e a que volto tem no conjunto de objetos a que direciono minha curiosidade. Tem que ver também com a relação que certa matéria tem com outras que vêm emergindo no desenvolvimento de minha reflexão. É neste sentido, por exemplo, que me aproximo de novo da questão da inconclusão do ser humano, de sua inserção num permanente movimento de procura, que rediscuto a curiosidade ingênua e a crítica, virando epistemológica. (FREIRE, 2014, p. 15-16).

No território da inconclusão e dos obstinados retornos, Felipe Macedo, faz considerações sobre as novas descobertas de pesquisas o que necessariamente levam-no a visitar conceitos e modificá-los:

De 2005 para cá, minha compreensão do cineclubismo, sob todos os aspectos, mudou muito. Pesquisas que venho realizando há 10 anos me levaram à descoberta de dados e fatos históricos que modificam profundamente uma visão “tradicional”, elitista e colonizada, e, no entanto, ainda preponderante, do cineclubismo. Estes estudos, porém, são apenas iniciais e, com relação ao Brasil, absolutamente insuficientes. Além das dificuldades inerentes às pesquisas sobre cineclubismo - isto é, seu caráter associativo frequentemente anônimo, marginal, de memória oral, entre outras características -, a preservação das fontes é muito precária em nosso País e a pesquisa existente poucas vezes vai além da experiência histórica diretamente acessível. (MACEDO, 2018, paginação irregular).

Com o espírito da revisitação, o texto sobre a compreensão de cineclube foi elaborado, a partir do desafio lançado pelo grupo de estudos Ponto de Encontro Cineclubista<sup>14</sup>. Neste, aparece a formulação da tese que consubstancia o cineclube como um “paradigma opositor ao cinema capitalista, [assim sendo] o embrião, a base da superação dessa forma de dispositivo cultural, justamente por se constituir como organização do público” (MACEDO, 2021, paginação irregular).

No trecho, aqui destacado, temos uma das definições de cineclube que dar sustentação a uma perspectiva de classe, voltada para o público contemporâneo, açodada pelas “novas mídias audiovisuais e o mercado audiovisual planetário”, fatores que fazem deste um

---

<sup>14</sup> O Grupo de Estudos Ponto de Encontro Cineclubista (PEC), surgiu em 2021 no contexto mais sombrio da pandemia, sugestão do próprio Felipe Macedo, juntamente com Gizely Cesconetto, uma das fundadoras do cineclube “Ó lhó lhó”, vinculado ao Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), instituição em que Gizely Cesconetto atua como professora. O grupo reúne cineclubistas e pesquisadores/as que tenham estudos alinhados com o tema do cineclubismo.

[...] conjunto de segmentos que constituem um proletariado contemporâneo, constituído pelas classes que não têm acesso aos meios de sua própria produção simbólica que, hoje, incluem e se confundem com os meios de comunicação audiovisuais. Marx (2010) já indicava a tendência de aglutinação da sociedade em duas classes fundamentais e antagônicas. Esse conceito de público, em minha perspectiva, vai ao encontro de outras formulações, especialmente as dos cineclubistas italianos Fabio Masala (1986) e Filippo de Sanctis (1970), autores originais da Carta de Tabor dos Direitos do Público, da ideia de oprimidos para Paulo Freire (2013), de povo para Martín-Barbero (2013) ou mesmo da cidadania segundo Canclini (2007). (MACEDO, 2021, paginação irregular).

A leitura que fazemos das ideias em destaque, nos remete a crer que a proposta contida nelas é de rompimento com o paradigma conceitual que atrela os cineclubes e as práticas cineclubistas à religiosidade cinéfila. Ruptura que fica evidente em outra passagem do mesmo escrito:

O cineclubes não era uma "reunião de amantes do cinema", mas claramente uma forma de organização independente (em oposição às salas comerciais), anticapitalista, que, na tradição da classe trabalhadora (Williams, Thompson), se constituía de forma coletiva e democrática para ter acesso, e mesmo criar, um cinema "que mostrasse a vida real dos trabalhadores" - como disse um dos organizadores do Cinema dos Trabalhadores (Workmen's Film Theatre, 1911, Los Angeles) a jornais da época (Ross, 1999). Daí a minha formulação das três características essenciais que definem a instituição cineclubes: o caráter associativo e democrático; a ausência de finalidade lucrativa e o **objetivo de se apropriar do cinema - no limite de criar um novo cinema, objetivo ligado intrinsecamente ao estabelecimento de uma nova sociedade.** (MACEDO, 2021, paginação irregular. Grifo nosso).

O grifo na terceira característica entre aquelas que o autor elenca como essenciais para a existência do cineclubes como auto-organização do público é para chamar a atenção da grandeza do seu significado e mostrar

que, em outras definições, a mesma elaboração estava envolta num certo abstracionismo, o que aliviava o peso de sua complexidade. Ao seguir a metamorfose de refazimento do conceito, já foi concebida como “formação de valores”; “compromisso cultural e ético”; outras vezes se revestiu da expressão “identidade da comunidade”. Agora com figurino revolucionário e um pé na utopia (dada a crise que os cineclubes e o movimento cineclubista atravessam na contemporaneidade) propõe a superação da própria sociedade capitalista.

O propósito de rompimento com a cinefilia elitista pelo cineclubismo, bem como sua atuação revolucionária, esteve presente nas intenções de Felipe Macedo na origem de seus primeiros escritos, nos quais não poupa argumentos para a condição coletiva, anticapitalista, de classe que faz dos cineclubes organizações à margem da ordem, perigosas para o sistema social de produção, situação que os condiciona, junto com sua história, às veredas da quase clandestinidade.

[...] propriedade coletiva, comunitária; não é uma atividade comercial, não é um empreendimento capitalista e, finalmente, é uma instituição criadora de valores (como diria Gramsci), uma ferramenta política para o autoconhecimento de todo tipo de comunidade, seja territorial, cultural, étnica ou de classe. Essas três características, exclusivas dos cineclubes quando todas reunidas, sempre foram motivo para mais que sua exclusão: para uma verdadeira e constante perseguição em toda a sua história e em todos os países. Os cineclubes são perigosos para as instituições hegemônicas em vários sentidos. [...] Os cineclubes sempre ameaçaram todas as igrejas e dogmas, e foram perseguidos por impiedade e imoralidade – justamente ao não acatarem a censura estabelecida por aquelas organizações. E os cineclubes sempre combateram – e seus membros e frequentadores foram por isso frequentemente presos e abusados – censuras, polícias e todas as formas de poder que cerceiem as liberdades e direitos em qualquer

circunstância. A História do Cineclubismo, que nunca foi escrita, é também uma longa trajetória de exclusão, abandono e perseguição (MACEDO, 2019c, paginação irregular).

Na linha epistemológica defendida pelo autor, temos a impressão de que os cineclubes e o movimento cineclubista são uma cunha para a profanação do entretenimento e do lazer como ritual aurático do mercado, portanto, do cinema comercial. Ao fazermos uma digressão benjaminiana, esse aspecto à maneira da reprodutibilidade técnica da obra de arte que profanou a autenticidade, a aura e o ritual envolto desta (BENJAMIN, 2017; PALHARES, 2006), ao desafiar a lógica capitalista dos lucros que domina o cinema comercial e a hegemonia estética hollywoodiana rendeu-lhe a marca histórica de uma condição bem próxima da clandestinidade, quando não foram forçados literalmente por sistemas ditatoriais e autoritários a existirem como clandestinos.

O cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada na especulação do filme. A historicidade da domesticação do público para o espetáculo cinematográfico expõe a alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial. (MUNDIN, 2016, p. 26).

As inferências feitas demonstram que o cinema e o cineclubismo são campos em permanentes disputas (BOURDIEU, 2002, 2004, 2008; CATANI, 2011). O cineclubismo é um campo em disputa e com uma história que ainda está por ser escrita. Na órbita conceitual até aqui apresentada, percebemos como núcleo da polêmica dois conceitos diametralmente opostos, aquele que considera os cineclubes uma organização que reúne pessoas devotadas à arte

do cinema, ideia proveniente da cinefilia, outro que compreende cineclube uma entidade de classe, democrática, sem fins lucrativos e de apropriação do audiovisual com fins contra-hegemônicos ao cinema comercial e à sociedade que transforma o cinema e todas as demais relações sociais e de produção em mercadorias.

Noutro prisma epistemológico temos a projeção dos conceitos sobre cineclube em que sobressai a postura assumida pelos organismos político-institucionais que representam o movimento cineclubista internacional e nacionalmente. Estamos nos referindo à FICC, ao CNC e a ANCINE.

A compreensão da FICC é bastante ampla e difusa, mas privilegia a ideia de difusão do filme experimental e a exibição em sessões reservadas, catalisada como o principal objetivo do cineclubismo.

Cineclube é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos e da técnica da arte cinematográfica, promovendo o intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas (PEREIRA, 2017, p. 15).

O conceito desenvolvido pela FICC e citado por Pereira (2017), assume uma postura próxima daquilo que Macêdo elabora, mas tem uma característica generalista tornando-o impreciso e fluído. Ao apresentar o conceito da FICC, o autor acrescenta ainda sua própria hipótese e faz a defesa de que o movimento cineclubista tem como marca registrada a sociabilidade, esta entendida como jogo, rede de trocas de lugares - territórios institucionais - e posições de pessoas, constituindo-se "num lugar alternativo de consumo de

filmes, resultado da cinefilia e de necessidades específicas de setores do público” (PEREIRA, 2017, p. 16).

A posição de Pereira na remontagem da história do CCF, entre o período de 1948 a 1963, remete para a perspectiva de cineclubismo pautada por uma sociabilidade cinéfila e intelectualizada, desvinculada de um dos princípios fundamentais do movimento cineclubista, que é a organização e a formação do público para resistir as formas de exploração e de controle ideológico da ordem social vigente.

Os cineclubes que fica(ra)m presos a um modelo cinéfilo, elitista, datado, reduzem as dimensões de sua esfera de pertencimento. Perdem, ou abandonam, o público mais amplo do audiovisual: de fato, muitos cineclubes giram em torno de comunidades etárias mais reduzidas ou de grupos de cinéfilos de vários tipos, até os “politizados”, que não constituem uma amostra representativa das comunidades mais amplas onde atuam. Ou limitam-se a trazer públicos mais amplos de forma extremamente esporádica, efêmera, como nos projetos com crianças, presidiários e semelhantes. A atividade exclusiva com o próprio cinema – ou mais exatamente o filme – implica hoje numa redução dessa esfera, pois o “audiovisual do povo” – ou ao contrário, o audiovisual contra o povo, aquele que lhe é imposto – reúne muito mais formas de apresentação, representação e recepção. Restringir-se à exibição de filmes equivale a demitir-se da dimensão de criar, de se expressar pelo cinema e pelas múltiplas formas audiovisuais. Implica em receber (em não produzir) notícias e interpretações comprometidas com o poder vigente, em não conhecer nem divulgar as notícias locais ou de interesse da comunidade do cineclubista. Significa não coletar, conservar e promover as formas da cultura, da memória, da identidade de seu público. Atuar exclusivamente com filmes de cinema implica em excluir as formas seriais veiculadas em streaming ou na televisão, acarreta a recusa dos espaços de convívio virtual e real dos jogos audiovisuais, as formas de comunicação pela internet e todas os formatos de recepção que não o da grande sala retangular. Cada um desses casos representa um espaço de pertencimento perdido, uma possibilidade de autoformação crítica abandonado, um público excluído. Um recuo ideológico e político (MACEDO, 2020, paginação irregular).

Fora da polêmica que tem como eixo central a cinefilia versus a auto-organização do público, aparece uma perspectiva carregada de imprecisão e bastante difusa, quando consultamos o que foi publicado recentemente na página virtual do CNC. Na seara constituída pela atual diretoria do CNC (2019-2023), surge uma salada de ideias que esmaece as luzes coloridas da polêmica que vimos tratando até aqui sobre o que seja um cineclube.

Para a diretoria do CNC, existem ao menos onze definições diferentes para cineclube, entre as quais, estão as “triades” de André Bazin, Felipe Macedo e Francisco Lillo; as definições normativas pelo resgate do Artigo 5º, Parágrafo Único da Lei 5.536/1968 e a Instrução Normativa n. 63/2007 da ANCINE. Ainda se reporta aos dicionários (Aurélio, Michaelis), a Enciclopédia Itaú Cultural e, por fim, conceitos elaborados por Walter Silveira, Marcela Servano e Diogo Gomes<sup>15</sup>.

Essa rajada de ideias soltas, disparada pela diretoria do CNC sem um estudo consubstanciado, mas apenas pela sobreposição aleatória das definições, desprovida de método para seleção dos conceitos torna questionável sua validade e, ao mesmo tempo, isenta o CNC de assumir quais as noções de cineclube e que concepção de cineclubismo orientam as práticas políticas da atual gestão. Não teria a diretoria do CNC um posicionamento próprio sobre o que seja cineclube e cineclubismo? Eis a questão que fica no ar, como um dos dilemas de Hamlet enfrentado pelo Conselho Nacional de Cineclubes no Brasil!

---

<sup>15</sup> As definições as quais nos referimos podem ser acessadas no novo sítio do conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, criado na gestão (2019-2023) pelo seguinte endereço virtual: <<https://cncbrasil.art.br/#oquee>>.

Outrora o conceito de cineclube adotado pelo CNC estava pautado por um pensamento mais conciso. Na definição defendida os cineclubes eram concebidos como canais que viabilizavam a mudança cultural e de consciências, com a perspectiva de formadores de opinião, sobressaindo do conceito uma postura político-ideológica sem hesitações.

[...] organizados com base na mobilização de seus associados em função de um objetivo não financeiro, os cineclubes se voltam para fins culturais, éticos, políticos, estéticos, religiosos. Quase sempre realizam, de alguma forma, mesmo parcialmente, seus objetivos. Ou seja, 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 floração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas, centros de produção; criam o caldo de cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura. (MACEDO, PIMENTEL NETO, s.d)<sup>16</sup>

A postura de outrora era completamente diferente da que vem sendo adotada no presente contexto. As diferenças podem ser notadas na consistência conceitual, na tomada de posição, em contraponto a tergiversação que paira na apresentação de onze definições justapostas e de diferentes matizes.

Entre estas definições, retomaremos a análise para tratarmos da definição de cineclube elaborada pela ANCINE, por ser um órgão vital para a potencialização do cinema nacional, se não fosse sua inoperância na atual

---

<sup>16</sup> Esse texto faz parte de material hospedado no sítio do CNC, na janela intitulada "O que é cineclube" que atualmente está desativado, mas que à época era acessado pelo seguinte correio virtual <<http://cncbrasil.wordpress.com/o-que-e-cineclube/>>

conjuntura política brasileira, dominada pelas atitudes destemperadas de um governo sustentado pelos pilares do neoconservadorismo, do neoliberalismo e pela vinculação protofascista.

Na Instrução Normativa de n. 63/2007 a ANCINE, por meio do Artigo 1º, resolveu definir cineclubes como “[...] 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.” (ANCINE, 2007, p. 1). Essa definição não acrescenta nada de novo ao debate já feito, mas reforça a visão cinéfila sobre o significado de cineclube. Na perspectiva da ANCINE cabe ainda uma observação, aos cineclubes é destinada a função restrita de exibição e debates acerca da linguagem adotada pela cinematografia.

## *2.2 Centro de gravidade das controvérsias sobre a origem do cineclubismo: da etimologia do vocábulo ao primeiro cineclube*

A cinefilia, como postura teórico-estética herdeira de uma visão elitista e intelectualizada do cinema, deu margem para o desenvolvimento de um ponto de vista que define a França como recorte espacial e, com o recorte temporal, o início dos anos de 1920, para o nascimento do movimento cineclubista. Esse ponto de vista acaba negando o cineclubismo como formação do público e práxis de resistência com conotações emancipadoras.

O mito do cineclubes exclusivo do cinéfilo e/ou fanático, contudo, tomou raízes e se propagou por todo o mundo. Quando, 50 anos depois, os primeiros textos avançaram a tese do cineclubismo como organização do público, mal sabiam seus autores que apenas retomavam o projeto que dera origem às primeiras práticas [cineclubistas] e que orientou os primeiros cineclubes. Não existia ainda uma pesquisa histórica sistemática sobre cineclubes e organização do público, que é projeto para este século (MACEDO, 2019a, paginação irregular).

Encontram-se inquietações semelhantes no estudo de Sousa (2018), quando este analisa os primórdios do cinema no Brasil e debate as imprecisões históricas sobre a fase do que denomina de pré-cinema no território nacional.

*Os estudos do pré-cinema se detêm sobre um momento em que a imagem em movimento ainda não existia com as características que permanecem até hoje, isto é, a película cinematográfica, a projeção sobre uma tela branca e a ilusão do movimento percebida pela fisiologia do conjunto olho-córtex do observador. Nesse instante predominavam os processos de visualização de imagens fixas e em movimento ou projeção por aparelhos ópticos surgidos antes dos inventos dos laboratórios de Thomas Alva Edison ou dos irmãos Louis e Auguste Lumière, em um período que foi assinalado por diferentes pesquisadores como desvalorizados pela historiografia. Autoras como Maria Cristina Miranda da Silva e Alice Dubina Trusz destacaram-se no movimento de revisão de trabalhos como os publicados por Vicente de Paula Araújo e Alice Gonzaga, que entendiam os espetáculos apresentados por panoramas, cosmoramas, dioramas e lanternas mágicas dentro de um quadro de preparação do que se consolidou, a partir de 1894-1895, com o cinema, ou seja, a imagem em movimento filmada e projetada (SOUSA, 2018, p. 17).*

As análises se aproximam, também, ao mostrar que como expressão de uma "arte massificada", o cinema, sempre foi alvo de disputas no interior das lutas de classes. Macêdo, ilustra esse aspecto ao compreender o

movimento cineclubista como subversivo e que se confunde com outras formas de organização popular, por exemplo, sindicatos e partidos políticos, por isso mesmo o capital tinha que, no embate de classes, dar-lhe uma outra significação no intuito de controlar o público.

[...] o capital tomava medidas para *controlar* essa massa: surgem as primeiras formas de censura, moral e política; um corpo policial é criado nas salas para conter o público — os *ushers* são os primeiros "lanterninhas", cuja verdadeira origem é essa, de repressão. Deslocam-se as salas para regiões das cidades de menor concentração operária ou imigrante e o ingresso é gradualmente aumentado, procurando atrair setores da classe média (MACEDO, 2019a, paginação irregular).

Eis aí uma boa razão para justificar o surgimento dos Clubes de Cinema, na terceira década do século XX, fundado por jovens de classe média e alta, com perfis de intelectuais e cinéfilos. Estas entidades buscam se distanciar da natureza popular do cinema que fundadores ou idealizadores reivindicam, primordialmente, o *status* de arte, ou seja, de "sétima arte", a qual depois desse reconhecimento e legitimação passa a ter em parte sua aura cultuada no santuário das belas artes.

Outro exemplo das disputas e embates das classes sociais, remonta a uma época anterior ao próprio nascimento do cinema, nomeado por Souza de "novo mundo da ilusão óptica". As formulações argumentativas do autor estão circunscritas no contexto da situação brasileira do século XIX. Nelas aparecem as determinações escravagistas dos empresários paulistas do Lindo Cosmorama, ao explicitarem

[...] a proibição da entrada dos “moleques”, numa clara alusão aos escravos, completando o aviso de que somente as “pessoas decentes ou famílias” teriam acesso ao divertimento. Assim, os arautos da modernidade num Brasil escravagista estavam distantes de colocar o país em sintonia com o progresso revelado pelo novo mundo da ilusão óptica. Eis aí um assunto em busca de uma explicação mais ampla que nos fale sobre sua validade enquanto historicidade (SOUZA, 2018, p. 20).

Esse modelo elitista, defendido pela classe empresarial paulista que marginalizava o povo, faz parte das disputas políticas pela hegemonia do conteúdo do espetáculo, promovido, primeiro pela ilusão óptica e depois no que se convencionou chamar de imagem em movimento. No caso brasileiro, a exclusão que ocorre nos espaços que vão se legitimando como lugares adequados para exposições, com exceção das feiras religiosas e festas cívicas é mais violenta e acentuada devido ao racismo estrutural, ao patriarcado e a uma visão segregacionista que conservou imanente o ódio de classe e, conseqüentemente, o ódio da elite que até hoje ainda é desferido ao povo.

Diferentemente da realidade brasileira, nos EUA, no alvorecer do século XX (anos de 1905/6-1915) desenvolveu-se uma experiência popular em salas comerciais frequentadas por grande parte da população. Nesse intervalo de uma década ocorre a expansão dos *nickelodeons* que se espalharam em várias cidades estadunidenses, uma experiência em torno da institucionalização do cinema em salas fixas com caráter massificador. Abertos à classe trabalhadora, incluindo mulheres e crianças ao cobrar um valor que podiam acessá-los, inauguram uma forma “revolucionária” na relação filme e público que altera a estrutura do cinema nos aspectos da produção, comercialização e exibição.

A expansão dos *nickelodeons* entre os anos de 1906 e 1909 permite destacar dois fatos importantes: uma reorganização da produção cinematográfica em termos industriais e as primeiras interferências no conteúdo dos filmes exibidos. Esse novo local de exibição, que tinha como público principal os imigrantes, mulheres e crianças oriundos dos grupos proletários, apresentava filmes que variavam de "atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação" [...] (SALES, 2016, 26).

É nesta fase, antecedida pela "cinematografia de atração"<sup>17</sup> (1894/5-1905/6), que o cinema assume uma perspectiva de linearização ou de narratividade, com fortes apelos para a profissionalização, a institucionalização e consolidação da indústria cinematográfica, a última com ações racionalmente planejadas na corrida por lucratividade.

Em relação ao público que os *nickelodeons* conseguia atrair para suas salas e os espetáculos oferecidos, destacamos:

[...] espaços onde eram exibidos os filmes *nickelodeons* foram os primeiros locais de exibição permanente do cinema. Essa atração estabeleceu uma distribuição nacional consistente, além de construir uma audiência que continuou a manter o cinema pelas décadas seguintes. O teatro *nickelodeon* era um espaço pequeno, desconfortável, normalmente um salão de dança ou um restaurante transformado para parecer um espaço *vaudeville*. Os grandes pôsteres apresentavam no lado de fora o espetáculo do dia. Pelo preço de um níquel, o espectador poderia entrar e assistir a um espetáculo de aventura, comédia, e filmes de fantasia, que duravam cerca de uma hora (ANDRIETTA, 2017, p. 17).

---

<sup>17</sup> Para uma melhor compreensão desse momento da história do cinema fica a sugestão de leitura do trabalho dissertativo de Camila Biasotto de Araújo (2011), apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, intitulado de *Modernidade e transição no cinema americano entre 1894 e 1915*.

Richard Butch (2008), ao tratar do tema em sua pesquisa, alude para o fato de que a média de público que frequentava as salas de cinema nos EUA em 1910, atingia uma significativa marca de 30% da população, com frequência por pessoa de uma ou mais vezes semanalmente e, em 1920 cerca de 50%, seguindo a mesma frequência e o mesmo intervalo de tempo.

Em sua reflexão sobre a sociedade moderna, pode-se ver que Benjamin, sinaliza para a necessidade de uma teoria da técnica aplicada às artes, no intuito de compreender os novos regimes de visualidade e de percepção que despontaram com o advento do mundo industrial. Ao adotar esse caminho da crítica para compreender os terríveis fatos políticos de que era contemporâneo, no caso, a ascensão do nazifascismo, a crise da sociedade capitalista e a iminência da guerra, Benjamin, em sua teoria estética introduz um ponto de inflexão interessantíssimo ao estabelecer a relação entre arte, técnica e jogo. Desenvolverá com base em tal pressuposto que o cinema é um meio de aproximação e domínio da técnica transformada em "segunda natureza"<sup>18</sup> que assumiria, portanto, uma segunda técnica de caráter lúdico.

[...] essa segunda técnica não visa o domínio da natureza, mas sim *jogar* com ela. O jogo aproxima, mas mantém a distância. A primeira técnica seria mais séria e a segunda, lúdica: a obra de arte estaria no meio, oscilando entre a primeira e a segunda técnicas. O cinema, por ser arte eminentemente dependente da técnica, estaria mais próximo dessa segunda técnica e atuaria justamente no treino da direção a essa segunda técnica emancipadora (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 34).

---

<sup>18</sup> O cinema como segunda natureza, seria como propôs Benjamin uma "segunda técnica", ou seja, uma técnica emancipada por meio da qual a humanidade poderia experimentar novas modalidades de convívio sociometabólico com a natureza ensaiando, destarte de forma lúdica o futuro.

O pressuposto benjaminiano indica os contornos de uma concepção antiaurática em relação a obra de arte e o artista. Aqui a aura encontraria na arte cinematográfica sua antípoda. Em relação à tríade arte, técnica e jogo como elementos imanentes à segunda natureza, percebe-se que nesta se concentra a força do cinema como meio de comunicação, permitindo uma relação massificada com o público.

É no âmbito do “choque da vida moderna”, observado por Benjamin, que ocorre uma intensa reestruturação da percepção produzida pelo *modus operandi* industrial-capitalista e das reviravoltas das coordenadas temporais e espaciais [...]. O modelo de observador clássico é substituído pelo “sujeito atento instável” fundamentado na experiência do instante, do efêmero e da imersão nas imagens, circunscrevendo no cotidiano moderno uma nova visualidade, novos desejos do olhar, ou seja, uma mudança de experiência perceptiva, no qual o cinema instala-se “como tecnologia e indústria e, também, como uma nova forma de experiência” [...] (SALES, 2016, p. 25).

Ao fazer esse preâmbulo sobre a teoria benjaminiana que ajuda a compreender a relação da obra de arte com o público na era de sua reprodutibilidade técnica, sem a pretensão de esgotar o debate e com a humildade de reconhecer seu teor muito mais complexo e profundo do que o apresentado nestas poucas linhas, passaremos à discussão das iniciativas de elitização da experiência com o cinema, arte eminentemente técnica, que Benjamin já identificava como sendo de massas e com potencial emancipador, mas paradoxalmente controlada pelos interesses da sociedade capitalista, útero e berço *mater* em que foi gestada, nasceu e se desenvolveu.

Contrariamente, a possibilidade de massificação, no sentido de formação e organização do público, ou como anunciava Benjamin (2017a),

"formação politécnica da humanidade", no contexto dos anos 1920, surge na França as primeiras iniciativas de jovens intelectualizados para a fundação de clubes de cinema com os interesses voltados, principalmente, para uma teorização da sétima arte na perspectiva estética da cinefilia. Um esforço que estava associado a reivindicação do estatuto de arte das imagens em movimento. Os esforços empreendidos por estes e estas pioneiros(as) do cineclubismo assumem uma condição elitista, mesmo que reconheçamos as suas intenções e a batalha que travaram com quem era contrário às ideias referentes ao cinema como arte.

Vejamos, porém, dois posicionamentos controversos sobre a questão. Primeiramente, o relato de Máximo Gorki, em que o cinema é problematizado como uma paisagem cinza e não passa de uma sombra da realidade:

Ontem à noite estive no reino das sombras. Vocês não imaginam como é estranho. Um mundo silencioso, sem cores. Tudo: a terra, as árvores, os seres humanos, a água e o ar, tudo lá é de um cinza monótono. Os raios cinza do sol brilham num céu cinza. Em faces cinza, os olhos são cinza; cinza também as folhas das árvores. Não se trata da vida, mas de sua sombra; não se trata do movimento, mas de seu espectro mudo. (GORKI, 1896 apud XAVIER, 2017, p. 27).

Na outra ponta da curvatura da vara, a concepção de Antoine de Baecque ao tratar das contribuições de Bazin para pensar o cinema, mostra que esta arte se constitui como modo privilegiado da liberdade da consciência.

O cinema liberta a arte de vaidades, e isto é o essencial: a liberdade da consciência criadora não se constrói mais a partir de um pecado do orgulho, mas como uma segunda natureza, essa “natureza mecânica característica do mundo moderno”. O cinema de fato é uma ontologia, na linhagem sartriana, mas restabelece a harmonia da arte com os objetos modernos.

[...]

Apenas o cinema é capaz de remontar às origens do realismo, isto é, o registro objetivo, ontológico, do mundo, sem a mediação da arte. Esta é a posição central de Bazin: o realismo, base do cinema, decorre da verdade absoluta do registro do real. (BAECQUE, 2010, p. 63, 73).

A segunda perspectiva, diferentemente da primeira, associa o cinema à ontologia e ao realismo, ou seja, um registro do real, que na primeira, constitui-se num espectro de cor cinza. A controvérsia, aqui apresentada, como um exemplo ilustrativo de muitos que a questão suscita, sinaliza para a potente atuação de Canuto, Delluc, Dullac, entre outras e outros na consolidação de um pensamento cinéfilo que legitimou o cinema como arte.

[...] no trabalho de promoção do cinema entre os meios intelectuais e como fundador do *Club des Amis du Septième Art*, Canuto ganhou logo destaque na França, vinculando a si os primórdios da crítica e de uma tradição teórica e cineclubista (o seu cineclubes é apontado como o iniciador desse tipo de associação pelos próprios franceses: Delluc, Epstein, Moussinac). E mais, teve vinculado a si o batismo erudito do cinema, que encontrou no italiano seu padrinho no sistema de belas-artes consagrando-se com o nome de “sétima arte”.

Teoricamente, um dos principais esforços de Canuto é o de justificar essa enumeração na ordem estética, procurando esclarecer como o cinema estaria entrando no mundo das artes. (XAVIER, 2017, p. 51).

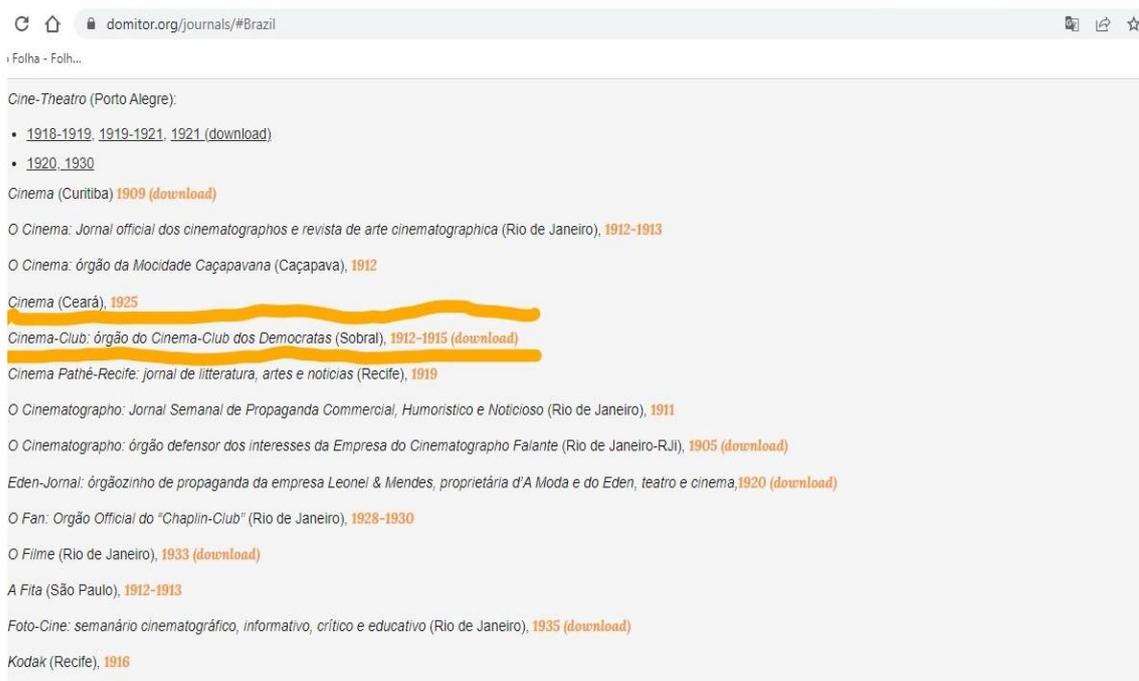
As práticas cinéfilas do grupo que atua na França seguem uma perspectiva idealista, definindo a experiência estética como “gozo de uma

vida superior à vida”, “superação da realidade efêmera” viabilizada pela “fixação do fugidio” e da “eternização do contingente”. O cinema aparece, portanto, como a síntese espaço-temporal dessa aspiração onírica e de desejos de uma pureza estética. No caso de Canudo, se constitui do ponto de vista teórico em “narração mítica”; mas também apresenta uma proximidade com as vanguardas artísticas da época, por exemplo, o futurismo.

A fusão de inspirações diversas é nítida no pensamento de Canudo, compondo um mosaico no qual é particularmente notável o que, grosseiramente, poderia ser apontado como leitura futurista de formulações cuja origem pode ser Nietzsche e Bergson, conforme o caso. Elementos como “élan vital”, o primado do movimento, o culto da energia, sofrem um processo de mecanização; a técnica assume o papel de Dionísio. E o esquecimento de si, o “gozo estético”, a presença de um modelo de arte em que a tendência é destacar a experiência sensorial como expressão de um desejo de onipotência, de comunhão com o transcendente ou da posse do “sentido da vida”, ganham um toque futurista. (XAVIER, 2017, p. 53).

Para encorpar, ainda mais, a problemática aqui levantada, acreditamos ser necessário uma resposta para pergunta: a quem pertence o cetro que deu origem a palavra *Ciné Club*? A historiografia normalmente tem atribuído à Louis Delluc, o primeiro uso do termo. Não obstante, o “poder do cetro” será consentido a Riccioto Canudo. Contudo, poderia ser entregue a Edmond Benoît-Levy e porque não a Jorge Alcalde? E para pensarmos em algo mais improvável por que não oferecer ao Cinema-Club dos Democratas de Sobral-Ce., que em 1912 já existia numa cidade interiorana do Nordeste?

Figura 02 – página do “dormitor” (referência ao jornal Cinema-Club de Sobral).

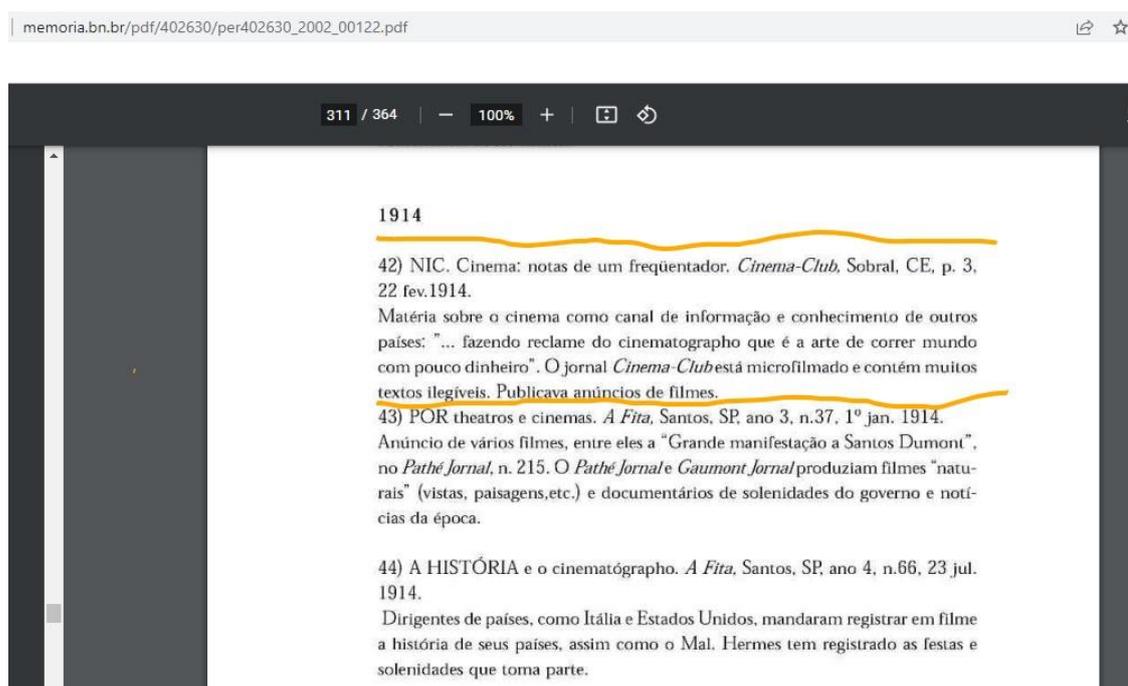


Fonte: <<https://domitor.org/journals/#Brazil>>

Para confirmar o que é indicado tanto na fig. 02 como na fig. 03, recorreremos à reflexão de Macedo (2022) em que o Cinema Club de Sobral é parte da abordagem, apesar das incertezas e as poucas informações históricas sobre sua existência e forma de funcionamento,

No estágio atual de nossos conhecimentos sobre o cineclubismo, há fortes indícios de que este Cinema Club, de exatos 110 anos atrás, possa ser considerado o primeiro cineclubes brasileiro. Esse “cinema” certamente não era comercial, nem era de uma empresa particular. Não é possível comprovar totalmente seu caráter coletivo, mas a iniciativa está imersa numa instituição associativa que costumava organizar comissões eleitas de associados para cuidar de suas diversas atividades. Os dados não são completos, mas certamente são bem mais consistentes que tudo que tem sido estudado até hoje. E mais, o Cinema Club é mais uma evidência de que a ideia da invenção do termo cineclubes só iria ocorrer na década seguinte é, de fato, uma grande falácia. (MACEDO, 2022, paginação irregular).

Figura 03 – Anais da Biblioteca Nacional (referência à matéria publicada no jornal *Cinema-Club* em 1914).



Fonte: [http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630\\_2002\\_00122.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_2002_00122.pdf)

As pistas sobre a existência do *Jornal Cinema-Club*, fundado pelo *Club dos Democratas*, na cidade de Sobral (interior do Ceará) no ano de 1912 é uma demonstração de que pode ter havido diversas experiências cineclubistas pelo mundo, quiçá, com figurações populares e muito antes dos anos de 1920. Vale ressaltar que a conotação popular é sempre um diferencial à postura cinéfila-elitista, desenvolvida a partir da década de 1920 por Delluc, Canudo e Dulac na França. O marco histórico que representou concretamente tais diferenças foi a existência do *Cinema do Povo* – fundado em 1913, também, no contexto francês.

Enfim, essa história controversa, pode ser resultante das disputas políticas e simbólicas que gravitam no campo e suas tensões diversas.

Vejamos os argumentos de Hélio Costa Júnior sobre o latente tensionamento:

A própria nomenclatura *Ciné-Club* surgiu envolta em controvérsias e, como todo estudo sobre etapas iniciais, estará sempre sujeita a muitas incertezas. Classicamente, é atribuída ao crítico de cinema e ativista cultural Louis Delluc o panteão da criação da terminologia *Ciné-Club*, mas essa afirmativa não se sustenta numa investigação mais rigorosa, logo outros nomes surgirão reivindicando o seu lugar no Templo de Mnemósine: Riccioto Canudo, Edmond Benoît-Lévy e Jorge Alcalde (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 31).

É inegável que o referido autor reconhece a incongruência mítica de se atribuir o primeiro uso do termo *Ciné-Club* a Delluc ou a Canudo, mas é hesitante e tímido deixando, incerta, na imaginação do leitor, a resposta para a indagação: a quem pertence o cetro da criação? O perfil acanhado em apresentar uma aferição mais concisa se mantém no argumento posterior:

Logicamente, a criação apenas do vocábulo *Ciné-Club* não qualifica ou clarifica o que era e o que pretendiam esses homens e mulheres que passaram a frequentar os espaços onde se exibiam filmes e aconteciam acalorados debates em defesa do cinema como arte. (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 32).

Em virtude da hesitação de Costa Júnior, buscamos em Felipe Macêdo (2019c) e Priscila Sales (2016) algo mais consistente do ponto vista histórico e que, também, seja menos acanhado e mais enfático quanto a quem porventura, cunhou o vocábulo cineclubes. Tanto um, quanto o outro, aludem para o registro do termo *Ciné Club*, pela vez primeira, ter sido feito em 1907 por Edmond Benoît-Lévy - empresário associado à companhia *Pathé*, diretor

da revista *Phono-Ciné-Gazette* e da primeira sala fixa de cinema com nome homônimo ao do grupo *Omnia Pathé*, do qual era líder. Foi envolvido, ainda com a criação da *Société du Film d'Art*, evento que aconteceu em 1908. Como bem registrou Jacques Aumont e outros:

Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era "reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes", chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses*, *A dama das camélias*, *Ruy Blas* e *Macbeth* (AUMONT [et al], 2012, p. 91).

Um segundo deslize histórico e epistemológico surge, quando se atribui a Delluc a condição de precursor da primeira atividade cineclubista. Nesse caso específico, Macêdo é categórico na afirmação de que em 1913, já funcionava o *Cinéma du Peuple* (*Cinema do Povo*), em Paris com as características fundamentais de um cineclubes que atua para a organização e formação do público num viés emancipador.

[...] organização criada em 1913 por iniciativa dos meios operários anarquistas comunistas, em Paris. Laurent Mannoni, em artigo publicado no número especial da revista *1895*, de outubro de 1993, trata e documenta especificamente essa experiência. Experiência curta, como significativamente foram tantos cineclubes em nossa história, mas que estabelece plena e claramente (e melhor que os exemplos posteriores) os grandes traços, características e finalidades que definem o cineclubes como forma de organização do público. Como resistência e reação a um cinema de dominação e alienação, e como base para a elaboração e produção de uma visão do mundo própria. Um cinema do público, um cinema do povo. Como expresso no próprio nome da organização (MACEDO, 2019b, paginação irregular. Grifos do autor).

Um trabalho com maior fôlego teórico sobre o *Cinema do Povo*, como primeira experiência cineclubista de organização do público está

consubstanciado na análise histórica que a define como cooperativa. Diante desse fato, o *Cinema do Povo* surge em outubro de 1913 como “primeira organização plena de público, pois envolveu o domínio do tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição de filmes em um circuito não comercial.” (MUNDIN, 2016, p. 17).

Portanto, não se sustenta mais o mito nos meios acadêmicos e em diversas pesquisas de que o movimento cineclubista surge na década de 1920 com Delluc e seu *Le Journal du Ciné-Club* (criado em 1920) e depois com a revista *Cinéa* (1921). Nem tão pouco com a fundação do CASA (1920) e o “Manifesto das Setes Artes e a Estética da Sétima Arte” – escrito em 1911 e última publicação com seu autor em vida em 1923, n’*A Gazette des sept arts* (criada em 1921) – ações do esteta italiano Ricciotto Canudo, radicado na França. Essa é uma perspectiva fomentada pela aristocracia cinéfila a qual histórica e conceitualmente já desencadeou muitos imbrólios para a compreensão do conceito de cineclube e do movimento cineclubista.

Outro aspecto negativo da cinefilia elitista é o de reforçar uma concepção já bastante arraigada de que os cineclubes surgiram nos anos 20 do século passado. Claro, tratava-se do modelo proposto: atividades bem elitistas, como as *premières* de filmes promovidas para divulgar as revistas de Louis Delluc, *Ciné-club et Cinéa*, ou os banquetes organizados por Ricciotto Canudo para debater os valores da sétima arte. Ainda que essas ações tenham sido muito importantes para valorizar institucionalmente o cineclubismo – e válidas em si pela valorização do cinema numa época em que ele precisava de reconhecimento – os cineclubes já existiam há anos (MACEDO, 2019c, paginação irregular).

A crítica mais ácida a tal movimento, por se identificar com práticas elitistas e a cinefilia, não inválida o seu pioneirismo proeminente nos anos

de 1920, movido de uma militância estética e política para fazer o cinema ser reconhecido como arte. Movimento que tornou real o sonho desses/as pioneiros/as, associados/as às vanguardas de sua época, bem como, partícipes diretos nos embates para inserir o campo cinematográfico no “panteão das Belas Artes”, reconhecido como “sétima arte”.

Esse movimento histórico tem seu valor no contexto do cineclubismo, apesar de cultivar um modelo que só permitia a participação de uma *intelligentsia* especializada que nos faz lembrar a célebre frase inscrita no frontispício da Academia de Platão “que ninguém, exceto os geômetras entrem aqui”. No caso dos cineclubes associados à cinefilia “que ninguém, exceto os cinéfilos entrem aqui”.

### *2.3 Embriões do cineclubismo no Brasil: da influência cinéfila francesa às experiências de cineclubismo extensionista*

No final do século XIX no Brasil, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro existia uma influência cultural francesa tão forte que jornais da época, numa linguagem hiperbólica, chegavam a anunciar que Paris estava no Rio. A intensidade dessa influência vai dar nome a um salão de novidades “Pariz no Rio”, que tinha na sua programação o uso de aparelhos ópticos como o animatógrafo.

Figura 04 - Anúncios das edições 70 e 71 do Gazeta da Tarde de 1897



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-cinema-brasileiro-em-periodicos-1896-1930/>

A influência francesa vai se transferir para a perspectiva cineclubista dos anos de 1920 com a hegemonia da cultura cinéfila. É esse modelo, identificado com uma certa elitização do acesso à produção cinematográfica, porque compartilhado por uma "aristocracia" intelectual que, em 1928, será adotado por jovens da antiga capital da república brasileira - sócios fundadores do *Chaplin Club*: Otavio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir de Castro e Claudio Mello. O quarteto se constitui em vanguarda na defesa incondicional do cinema silencioso ou cinema mudo. O nome escolhido para o clube já diz muito sobre a obsessão de seus fundadores.

Esses jovens atuaram, também, por meio de O FAN - jornal impresso do clube - para desenvolver reflexões teóricas sobre o cinema como arte à maneira de Delluc e Canudo.

Figura 05 - Detalhe da primeira edição do FAN



Fonte: <https://www.blogletras.com/2013/10/vinicius-de-moraes-critico-de-cinema.html>

Ao ter como foco de análise o Chaplin Club e seu veículo de comunicação impresso, Ismail Xavier deixa transparente as intenções de Otávio de Faria, líder do grupo, sobre qual linha teórico-estética deveria ser adotada:

[...] Um exemplo de trabalho correto citado é o da crítica de Canudo e Delluc, "orientadores do moderno cinema francês". Segundo *O FAN* esse é o modelo de defesa do cinema que deve ser seguido, pois aos estetas, como uma espécie de Poder Judiciário no domínio das artes, cabe julgar segundo as leis universais, desempenhando o papel de árbitros livres e isentos de qualquer compromisso com os executivos da produção cinematográfica (XAVIER, 2017, p. 222).

A sociabilidade intelectual como tônica da edificação de uma cultura cinematográfica, também, tem sua versão em Fortaleza nas atividades do CCF, analisadas por Pereira (2017). A direção adotada pelo CCF segue a linha do Chaplin Club.

[...] primeiro núcleo brasileiro a desenvolver uma reflexão consistente sobre o cinema como manifestação artística. [...] Os membros do Club discutiam e escreviam sobre os altos padrões estéticos atingidos pela arte cinematográfica silenciosa e, conseqüentemente, insurgiam-se contra a invasão do som que a seu ver aniquilava as potencialidades de uma forma de expressão que tinha tudo para se tornar a mais importante das artes. A derrota do cinema silencioso pelo sonoro marcou o fim do Chaplin Club. (SOUZA, 2009, p. 51).

A pedra filosofal dos dois cineclubes, para pensar o cinema, compreendia um distanciamento de posturas populares ao enveredar-se pelo horizonte da estética do deleite ou do cinema pelo cinema, sem vínculos com as questões sociais e os interesses e necessidades de oprimidas e oprimidos. Repete-se o ideal de Canudo na perspectiva da "estética do gozo".

Ideias muito semelhantes às cultivadas pelo Chaplin Club vão mobilizar um grupo de estudantes, vinculados a um núcleo da elite intelectual paulista, gestada na Faculdade de Filosofia da USP, o que possibilitou a criação do Clube de Cinema de São Paulo, outro marco fundante, do cineclubismo brasileiro.

O conjunto reunia, entre outros, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza (médico), Marcelo Damy de Souza Santos (físico) e Gilda de Moraes Rocha (depois Gilda de Mello e Souza).

São estes os jovens que, estimulados e capitaneados por Paulo Emilio, criam em agosto de 1940 o Clube de Cinema de São Paulo, desde o início declaradamente continuador do Chaplin Club e que, aos moldes dos clubes de cinema de Paris, objetiva reunir pessoas para assistir a filmes - sobretudo os silenciosos, praticamente esquecidos pelo grande público desde o advento do cinema sonoro - e discuti-los enquanto manifestação artística independente. (SOUZA, 2009, p. 52).

Os interesses do Clube de Cinema de São Paulo poderiam ser estéticos e na perspectiva do conhecimento sistemático daquilo que o cinema oferecia como linguagem, mas inserido em um contexto autoritário como era o governo de Getúlio Vargas depois do golpe de Estado de 1937, em que foi implementado o Estado Novo, este não estaria isento das investidas intimidatórias e de vigilância das forças repressoras.

Foi com esse roteiro que o cineclube paulista teve suas atividades suspensas pelo DIP, o que demonstra mais uma vez a sempre renovada insatisfação do Estado e das forças dominantes opressoras com a atividade formadora e politicamente engajada do cineclubismo e/ou de seus representantes. Nesse caso, mesmo com o foco nas questões estéticas e nos debates sobre o cinema silencioso, o referido clube a partir da perspectiva engajada de seus membros é perseguido por um órgão do Estado autoritário.

O que demonstra a natureza insurgente e profanadora dessas organizações e/ou práticas diante do imobilismo do *status quo*. O cineclubismo parece assustar o poder dominante por assumir como potência

e ato uma certa condição “clandestina” e de “resistência”, característica que move contra si um estado de vigilância permanente.

Não foi a divulgação pelos jornais que atraiu a atenção e provocou a intervenção da polícia política no Clube de Cinema: desde as primeiras sessões domésticas, informantes alertavam o Departamento de Imprensa e Propaganda a respeito dessas estranhas reuniões comandadas por um suposto líder da Juventude Comunista e realizadas por estudantes com o “pretexto” de assistir e discutir fitas velhas. Sob a alegação de que o Clube não tinha registro e não recolhia as taxas fiscais obrigatórias, o DIP apreendeu cópias de filmes e proibiu as sessões. Paulo Emilio foi ao Rio de Janeiro conversar com Israel Souto, chefe da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, sem resultados concretos. O assunto prolongou-se por algum tempo, tanto que no primeiro número da revista *Clima* (maio de 1941), criada pelo mesmo grupo universitário, fala-se ainda de sessões para a próxima temporada. Algumas, clandestinas e de resistência, foram realizadas na casa de Paulo Emilio e na de Lourival, mas na verdade a polícia política da ditadura varguista desarticulou o Clube.

Embora de vida breve, o primeiro Clube de Cinema de São Paulo tornou-se referência para os interessados pelas manifestações culturais cinematográficas. Vinicius de Moraes, que comparecera à primeira sessão pública do Clube, escrevia uma coluna de cinema no jornal carioca *A Manhã* e, durante alguns meses de 1942, estimulou uma polêmica entre os partidários do cinema silencioso contra os defensores do cinema falado. O Clube de São Paulo foi lembrado como um exemplo de tentativa, prematuramente extinta, para que a arte do cinema não sucumbisse “asfixiada pela mercantilização”. (SOUZA, 2009, p. 53).

O clube de Cinema de São Paulo, mesmo com a interrupção que decretou sua brevidade, posteriormente, torna-se a Cinemateca Brasileira – um dos equipamentos mais significativos do mundo pelo seu acervo de audiovisual e pelo seu trabalho de restauração. Entretanto, nos últimos anos, quase que completamente relegada pelo Estado. A tática do abandono foi um dos motivos para perda irreparável de alguns materiais do seu acervo

imaterial com um incêndio que teve início durante a manutenção, por parte de uma empresa terceirizada, no ar-condicionado de uma sala no primeiro andar do imóvel. Ela e outra sala adjacente, que abrigavam o acervo histórico de filmes da entidade, foram atingidas, bem como um terceiro ambiente dedicado a arquivos impressos<sup>19</sup>.

Outro aspecto marcante do cineclubismo brasileiro, que compõem o panorama histórico, corresponde à sua função formativa nos anos de 1950.

---

<sup>19</sup> Estamos tratando do incêndio ocorrido na noite do dia 29 de julho de 2021, o quinto na história da Cinemateca Brasileira que se soma aos de 1957, 1969, 1982 e 2016. O prédio fica localizado na rua Othão, número 290, na Vila Leopoldina. O equipamento em questão, segundo a matéria do Jornal Folha de São Paulo, não é a sede principal da Cinemateca, situado na Vila Clementino, na zona sul da capital paulista.

Em todo caso o depósito atingido pelas chamas abrigava parte importante do acervo da Cinemateca, como filmes de 35 mm e 16 mm, feitos de material altamente inflamável. Esse material era apenas cópias para exibição e não se tratava dos filmes originais.

Também ficava guardado no local consumido pelas chamas, o acervo da Programadora Brasil —iniciativa do antigo Ministério da Cultura para exibição de conteúdo em circuitos não comerciais—, equipamentos museológicos, como projetores antigos, e documentos, incluindo quatro toneladas de arquivos sobre políticas públicas para o audiovisual.

Os arquivos ainda incluem parte da documentação da Embrafilme e a totalidade daquele referente ao Instituto Nacional do Cinema e ao Conselho Nacional do Cinema. “Isso tudo com certeza se perdeu”, diz Carlos Augusto Calil, presidente da associação Amigos da Cinemateca. “Você não tem mais memória da política que se desenvolveu nesse período.”

[...]

“Paloma Rocha, cineasta e filha de Glauber Rocha, que acompanha a situação da Cinemateca, diz que essa é uma tragédia anunciada, já que a entidade estava sem técnicos monitorando seu acervo há pelo menos um ano, quando o governo federal demitiu funcionários dali após o fim do contrato de gestão que mantinha com a Acerp, a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto.

‘Isso está acontecendo desde que esse governo, que pensa que a Terra é plana, fechou o Ministério da Cultura, vilipendiou o dinheiro do Fundo Setorial do Audiovisual e deixou artistas e cineastas na míngua. Esses cafajestes não dão dinheiro para a Cinemateca, mas conseguem dinheiro para comprar Covaxin. É uma zona’, diz ela, que explicou que a obra de seu pai não está no galpão que pegou fogo.” Esse conteúdo está disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/incendio-atinge-deposito-da-cinemateca-brasileira-na-zona-oeste-de-sao-paulo.shtml>>. Acesso 06 fev. 2023.

Nesta fase da história, os cineclubes e a cinefilia se tornaram tão significativos para a vida do cinema nacional, que assumiram a condição de escolas informais na formação de cineastas com reconhecimento nacional e internacional. É o que demonstra o fragmento com o depoimento de Jean Claude Bernadet, um dos protagonistas do documentário *Caminhos do Cineclubismo* (Diomédio Piskator, 2008):

[...] Dentro do espírito dos anos 50, ou dentro de vários níveis do espírito dos anos 50, um deles, que era a chamada cinefilia... Naquela época todos nós víamos muito filmes, no mínimo um por dia, frequentemente, mais de um por dia.

Em 1958, se eu não me engano, 57, 58 por aí, a Cinemateca deu um curso de um ano, chamado *Curso de Formação para Dirigentes de Cineclubes* e a importância da cinefilia é enorme, porque naquela época a não ser uma outra escola do IDEC em Paris, a formação do cineasta se dava nos cineclubes.

Pessoas como o Glauber [Rocha], pessoas como Joaquim Pedro [de Andrade], são pessoas que se formaram vendo filmes e discutindo filmes nos cineclubes e, além disso, discutindo entre si. Lendo revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Sight & Sound* e outros filmes. (CAMINHOS DO CINECLUBISMO, 2008, frag. 07'50"-09'11").

Da pedagogia fundada numa experiência estética com a visualidade das sessões cineclubistas foi germinando as sementes que deram origem a árvore frondosa e frutífera do Cinema Novo, no Brasil e, da *Nouvelle Vogue*, na França. Tal fato histórico define bem o significado do cineclubismo para a história do cinema mundial. O que demonstra o relato de Geraldo Moraes, cineasta brasileiro, outro protagonista do supracitado documentário. Para o referido realizador, sem a existência dos cineclubes,

[...] toda geração dos anos 60 que acabou resultando, por exemplo, no Cinema Novo e numa nova crítica brasileira, tudo isso não teria tido as características que esses movimentos tiveram. Porque o cineclubes foi o formador de tudo isso, não somente no Brasil. Nessa mesma época a gente tinha na França um movimento que acabou na *Nouvelle Vogue*, que também nasceu da crítica e do cineclubismo. (CAMINHOS DO CINECLUBISMO, 2008, frag. 42'29"-43'10").

Entrelaçada a tal pedagogia cineclubista, não podemos deixar de mencionar a presença e a influência do movimento católico que culmina com o período dos anos de 1950. Tal movimento surge com mais força após as encíclicas papais *Vigilanti Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957), emitidas, respectivamente, pelos Papas Pio XI e Pio XII. As encíclicas tinham o intuito de orientar o público sobre quais filmes eram moralmente adequados para serem assistidos pelo “bom” cristão. O teor da orientação era pautado pela questão moral.

No Brasil, as orientações papais e suas influências ideológicas, chegam pela atuação de representantes da OCIC. Esta organização católica tinha como missão implementar uma cultura cinematográfica, o que possibilitou criar salas de cinema e cineclubes.

O *Office Catholique International du Cinéma* (OCIC), [...], visitou por meio de uma comitiva o Brasil na década de 1950 para oferecer cursos e seminários e estimular a formação de cineclubes em instituições ligadas à Igreja, com base no que a encíclica papal havia orientado sobre a atividade cinematográfica. Esta visita serviu de incentivo ainda maior para a criação de cineclubes católicos em território nacional. (CHAVES, 2018, p. 186).

Ao fazer alusão à década de 1950 e, como o campo do cineclubismo brasileiro foi afetado pela ação católica no período, o autor citado, continua sua argumentação nos informando que

Também no início da década de 1950 ocorreu uma importante reunião na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), pois neste encontro instituiu-se a criação do Centro de Orientações Cinematográficas, sob a presidência do intelectual cristão Guido Logger. O foco central desta reunião, de acordo com Milene Silveira Gusmão, foi a formação de espectadores. Esta ação da Igreja Católica, no entendimento da autora, “mobilizou recursos e pessoas para a implantação de uma política para a atividade cineclubista, que promoveu cursos e formou equipes para difundir seu modo de organização”. Várias foram as trajetórias de cineclubes criados pelo país para promoverem as concepções católicas para o cinema. O cineclubes se converteu em um espaço onde se poderia difundir as visões moralizadoras direcionadas ao cinema conforme intenção da Igreja. (CHAVES, 2018, p. 186).

Para se aprofundar sobre o que foi esse movimento e sua atuação, principalmente, em Pernambuco, indicamos a tese de Figueiredo (2012), que de forma mais específica mergulha na história do cineclubes *Vigilanti Cure*.

Costa Júnior (2015), numa outra abordagem histórica, estabelece uma diferenciação entre cineclubismo – mais associado a preocupações estéticas – e movimento cineclubista, sendo que este último se constitui, nos anos de 1970, num braço político colocado em ação pelos partidos de esquerda para o enfrentamento direto ao autoritarismo dos “anos de chumbo”.

Nesse sentido o movimento cineclubista diferentemente do cineclubismo tem como princípio teleológico a resistência política e a ação transformadora, quiçá, revolucionária. O autor argumenta, ainda, que a fase

de 1928, ano de fundação do Chaplin Club, até 1964 se constituiu em um período denominado de “engajamento estético” do cineclubismo brasileiro.

Apesar de não ser encontrada em outras literaturas, essa distinção de forma tão evidente será utilizada na presente trajetória, mesmo que em alguns momentos, haja intercambiamento desses conceitos, dizendo de outra forma, que em algumas ocasiões podemos encontrar cineclubismo e movimento cineclubista no sentido de atuação transformadora. Neste estudo, cineclubismo evidenciará a preocupação mais agudamente no engajamento estético, mesmo levando-se em consideração que o estudo do belo também sofre a ação transformadora do tempo e participa ativamente dessa mesma ação. A ruptura, entre nós, será constatada somente no pós 1964, quando os cineclubistas brasileiros acrescentam as suas tarefas cotidianas a luta civil contra a ditadura instalada naquele período, ficam então nítidos os contornos da divisão proposta: o cineclubismo, até aquele 1964, concentrava-se no estudo e na compreensão estética da obra fílmica, ainda que em alguns instantes as preocupações éticas também surgissem, mas estas últimas não eram objeto principal de estudo; já após a referida data, os cineclubes assumem o caráter de resistência política ao regime vigente. (COSTA JÚNIOR, 2015, p. 22).

A análise histórica proposta na tese do “engajamento estético” e da “resistência política” pode omitir e deixar de fora várias experiências cineclubistas como forma de organização, formação e emancipação do público que não foram suficientemente estudadas e, portanto, não reconhecidas pela história oficial do cinema nacional e nem fazem parte das pesquisas acadêmicas sobre o cineclubismo. A enunciação de dupla expressão tem uma conotação linguística criativa e poética, mas parece insuficiente quando é confrontada com os nexos de complexidade do movimento cineclubista nacional. Indicativo para novas pesquisas que

envolve o campo e que não será tratada aqui por correremos o risco de perder de vista o nosso objeto de estudo.

Um estudo significativo para o entendimento do que tenha sido o cineclubismo brasileiro nos anos de chumbo é a pesquisa desenvolvida por Clair (2008). Neste trabalho, encontramos um enfoque na memória de cineclubistas para entendermos a trajetória de luta e a clandestinidade do cineclubismo no período mais violento e sangrento da ditadura burgomilitar.

Para não nos repetirmos, ao buscar fazer uma síntese histórica do movimento cineclubista no Brasil e, por não ser esse o objetivo da tese, vimos apresentando indicações de autoras/es que se dedicaram com mais afinco em suas pesquisas para entender o seu itinerário. Uma panorâmica breve que passeia rapidamente pelas diversas fases pode ser encontrada no Caderno n. 4 do Programa Cine Mais Cultura, do Ministério da Cultura, quando este existia, até 2017<sup>20</sup>.

Nessa linha das sínteses históricas, Felipe Macedo disponibilizou no *blog Cineclube Apontamentos*, um escrito em que o autor se propõe a apresentar uma nova cronologia do cineclubismo brasileiro. Ali, pode se encontrar uma visão panorâmica em relação à questão do cineclubismo

---

<sup>20</sup> Com o título *Formação do Público e Cineclubismo*, o Caderno 4 do *Cine Mais Cultura* faz uma abordagem sobre os momentos históricos do cineclubismo no Brasil que se estende desde os “primeiros” (inferência questionável) cineclubes (1920 - 1940) até a “retomada” em 2003, em virtude da reorganização do movimento articulado pelo Ministério da Cultura na pessoa do cineclubista Leopoldo Nunes.

brasileiro com marcações temporais que começa no ano de 1914 e se estende ao ano de 2013, portanto um percurso que abrange quase cem anos<sup>21</sup>.

Pontuamos como outras referências, para se entender a história do cineclubismo no Brasil, às pesquisas hospedadas nos catálogos de teses e dissertações da CAPES e do BDTD-IBICT que fazem parte do prisma caleidoscópico já mencionado aqui como primeiro bloco, em que esses estudos adotaram a linha histórica visando períodos mais longos.

Por fim, no chamado período de “retomada” do cineclubismo brasileiro a partir de 2003, principalmente, após a criação do Cine Mais Cultura<sup>22</sup>, destacamos as dissertações de Baldini (2013) e Silva (2014). A dupla referência, vinda do Rio Grande do Sul, procura canalizar esforços, guardando a devida proporção da especificidade teórico-metodológica de cada um dos trabalhos, para a compreensão e análise das políticas do Cine Mais Cultura na rearticulação do movimento cineclubista brasileiro à época.

---

<sup>21</sup> MACEDO, Felipe. Nova cronologia do cineclubismo brasileiro. **Blog Cineclubes Apontamentos**. [S.l], 2018. Disponível em: <<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/search?updated-max=2018-08-22T14:03:00-07:00&max-results=10&start=30&by-date=false>> Acesso 24 abr. 2022.

<sup>22</sup> O Cine Mais Cultura era uma ação do Programa Mais Cultura - instituído pelo Decreto 6.226/2007 e possuía três principais dimensões: a cultura relacionada à cidadania, a cultura relacionada às cidades, e a cultura relacionada à renda. Assim, o Programa se pautava pelo acesso, pela qualidade de vida e no âmbito econômico respectivamente, priorizando os locais com altos índices de violência, baixo nível de escolaridade e desenvolvimento. Portanto o Cine Mais Cultura visava promover o acesso da população a obras audiovisuais e apoiar a difusão da produção audiovisual brasileira por meio da exibição não comercial de filmes. A prioridade era atender localidades rurais e urbanas que não possuem cinema, localizadas nos Territórios da Cidadania e nas periferias dos grandes centros urbanos. (BRASIL, 2003).

Estas políticas se por um lado mobilizaram e oxigenaram em parte o movimento cineclubista e as ações dos cineclubes, inclusive com o incentivo ao surgimento de novos cineclubes, colocaram uma fenda na autonomia política e na autossustentabilidade, principalmente, com institucionalização da política dos editais, o que vem enfraquecendo estas duas qualidades fundantes do cineclubismo que se pretende insurgente, libertador, emancipatório e que atua para autoformação e auto-organização do público ou numa linguagem freireana, ao lado dos/as oprimidos/as.

No atual momento de crise do movimento cineclubista no Brasil, sem tempo certo para ser resolvida, em alguns estados, por exemplo, o Ceará, percebe-se uma tentativa de retomada da reorganização do movimento por intermédio do CICLO-CE.

No entanto, o processo tem se dado de forma lenta e numa dinâmica de maior aceleração com debates coletivos "entelados" no plano remato, num quadro de temporadas que se impõem com as proximidades de anúncio do lançamento de um edital para o audiovisual, seja pelo governo federal ou pelo governo estadual.

Por influxo de tal contexto, podemos sinalizar, mas sem profetizar, que o futuro do movimento cineclubista, seja o cearense, nacional ou internacional, continua sua jornada ziguezagueando em forma de espiral nos contornos daquilo que é incerto. Incerteza que defenestrou quase tudo nesse país pela janela da ilusão e do ódio. Resultado da intensificação e ampliação das políticas neoliberais, abraçadas calorosamente com o conservadorismo, levadas às últimas consequências pela extrema-direita no poder.

Frente a tais incertezas o que tem se ampliado nos últimos anos são as experiências difusas de cineclubismo extensionista dentro das universidades para potencializar por meio de práticas cineclubistas e do cinema o ensino e a pesquisa, a formação acadêmica e profissional, pintadas com as cores da arte engajada e da estética criativa e crítica, bem como, o diálogo com a comunidade e o público.

Nesse movimento, se sobressai uma pedagogia da insurgência, libertadora, na perspectiva freireana. Outro cariz de tal pedagogia é a profanação, como a concebe Walter Benjamin. Associadas às referidas pedagogias se colocam na nova jornada a ética do cuidado e a partilha do sensível. Tudo como parte da ação-reflexão-ação num gesto em que a extensão abraça a pesquisa e o ensino.

### 3 Roteirizando o campo de pesquisa: panorâmica de três experiências de extensão universitária com o cinema

*Eu vinha aquela tarde pela terra  
fria de sapos...  
O azul das pedras tinha cauda e canto.*

*De um sarã espreitava meu rosto um passarinho.  
Caracóis passeavam com róseos casacos ao sol.  
As mãos cresciam crespas para a água da ilha.*

*Começaram de mim a abrir roseiras bravas.  
Com as crinas a fugir rodavam cavalos  
investindo os orvalhos ainda em carne.*

*De meu rosto viam ribeiros...*

*Limpando da casa-do-vento os limos  
no ar minha voz pisava...  
(Manoel de Barros)*

Ao triangular a observação participante, realizada em tempos e locais distintos com a análise documental dos textos dos projetos e os relatórios de encerramento das atividades desenvolvidas anualmente, articuladas com as imagens de arquivos, foi possível tecer uma visão panorâmica sobre os projetos de extensão em foco, nomeados de *Cine Itinerante*, *Arte e Crítica Social* que acontecem em espaços da UECE. O primeiro na FACEDI, unidade da UECE no interior, localizada na cidade de Itapipoca e o segundo no *campus* do Itaperi, na capital cearense. A terceira experiência denomina-se *Cinema no Hospital?*, esta última desenvolvida no HUCFF, vinculado à UFRJ.

O conjunto de experiências ao ser acompanhado pela observação participante, constitui o campo de pesquisa, feito jardim, do qual, “começaram de mim a abrir roseiras”, não tão bravas, como menciona o poeta da epígrafe, mas como um repertório de práticas orvalhadas pelo “orvalho em carne”, que ao longo de 5 anos, foi gotejando o verde da relva, tornando possível a feitura da tese.

### *3.1 Projeto de Extensão Cine Itinerante - leitura de mundo por meio do cinema: da militância panfletária à arte engajada?*

O Cine Itinerante: leitura do mundo por meio de cinema, institucionalmente, está vinculado ao LUTEMOS, um dos laboratórios em atividade na FACEDI, unidade da UECE situada geograficamente no município de Itapipoca - região norte do estado do Ceará. O LUTEMOS agrega outros projetos de extensão, que se articulam com o Cine Itinerante:

1. Banda de Rock LUTEMOS: formação Musical, Cultura Popular, Consciência Política Juvenil;
2. Banda de Lata: o Som em Defesa da Expansão da Universidade Pública e Gratuita;
3. Web Rádio LUTEMOS.

Na concepção de universidade no conteúdo do projeto do Cine Itinerante, submetido à aprovação da PROEX (2014-2017), a definição que aparece a denomina como lugar de produção do conhecimento que extrapola as fronteiras de centro de formação profissional em nível superior ou de treinamento técnico. Este entendimento a compreende como instituição educativa que, além da educação superior, produz cultura, faz

ciência, desenvolve tecnologia, bem como interage com a comunidade por via da extensão, considerando, que esse conjunto de ações constitui o fio condutor que leva ao compromisso ético, social, político e estético da universidade com a sociedade.

A partir desse pressuposto, o *Cine Itinerante* atua com a exibição de filmes e documentários temáticos nas diversas comunidades que ainda permanecem organizadas na área rural do município de Itapipoca, bem como em instituições sindicais, escolas, faculdades, associações de bairro e outras organizações, seguida de diálogos problematizadores do cotidiano permeados pelos sujeitos históricos, partícipes desses coletivos. Suas temáticas contemplam a cultura popular, a crise do trabalho e a problemática social contemporânea que afeta, diretamente, a vida humana no seu cotidiano em tais espaços. Para que os filmes e/ou documentários cheguem às comunidades, primeiro é realizado um estudo prévio da coordenação e bolsistas com a participação das lideranças comunitárias para seleção do que será apresentado.

No início do seu desenvolvimento, essa prática bem mais democrática foi seguida, sendo que, a representação comunitária ou liderança desses movimentos participavam das reuniões do LUTEMOS e a pauta da escolha dos filmes era compartilhada para discussão nas reuniões do laboratório. Essa postura, a partir de 2015, foi abandonada, principalmente, porque a atuação do *Cine Itinerante* passou a ter vinculação mais efetiva com a pesquisa em cinema. O novo direcionamento exerceu maior presença nas atividades de formação acadêmica e com a pesquisa das(os) bolsistas e do coordenador, impulsionadas pela própria extensão. Com emersão na

pesquisa, as atividades extensionistas do projeto diminuíram sua frequência nas comunidades e se voltaram para dentro da FACEDI.

Depois de participar do V Festival de Jericoacoara - Cinema Digital, em junho de 2015, após um convite da pró-reitora de extensão à época, isso no mesmo de junho daquele, voltei encantado com a atividade cinematográfica. Isso porque contribuí na mediação de uma oficina de animação coordenada pela professora e cineasta da UFG, Rosa Berardo. Fiquei cada mais convencido que não conhecia nada sobre cinema e precisava ampliar as leituras sobre o tema. Foi então, que sugeri para os/as bolsistas do Cine Itinerante que as ações se concentrassem mais no interior da Faculdade e que pudéssemos iniciar um processo de reflexão sobre as nossas práticas para transformá-las em escrita acadêmica para submetê-las a congressos, seminários e encontros. Assim, buscamos vincular as atividades extensionistas à pesquisa. Isso me motivou a pensar num projeto para a seleção do doutorado que envolvesse a temática educação e cinema. (CCI1 - DIÁRIO DE CAMPO. Grifos do autor.).

Após essa referência à mudança singular ocorrida no direcionamento das atividades do projeto *Cine Itinerante* num movimento que passa a priorizar mais o dentro do que o fora, retomaremos a discussão sobre as finalidades que orientam o projeto.

Para contemplar a relação universidade e sociedade na perspectiva da extensão, o projeto propõe como objetivo geral - promover a exibição/apresentação de filmes e/ou documentários seguido de diálogo sobre seu conteúdo nas comunidades, instituições sindicais, escolas, assentamentos e universidade.

Consta, ainda, que do ponto de vista metodológico a abordagem adotada fará uso dos aspectos do projeto *Tela Crítica* - pedagogia audiovisual numa perspectiva problematizadora e transformadora dos

contextos históricos e das subjetividades humanas. Entre estes aspectos destacam-se:

- interpretação do cinema como experiência crítico-problematizadora, expressa pela hermenêutica do cinema - compreensão da obra de arte (cinematográfica) como "reflexo estético" da vida social em suas múltiplas determinações capaz de enriquecer a práxis singular do sujeito-receptor;
- a resignificação das imagens em movimento, explicitando seu conteúdo crítico e habilitando as individualidades e coletividades de classe a darem uma resposta humana positiva à barbárie do capital;
- apreensão dos filmes como "texto" e como "pré-texto" possível de conduzir o ser social espectador-intérprete para a autoconsciência reflexiva do tempo histórico presente;
- a aliança entre a arte e a razão dialética como modo capaz de nos redimir da barbárie interior.

A proposta pedagógica do *Cine Itinerante* a partir de 2016, é revista e sua orientação sociológica sobre o mundo do trabalho perde intensidade, conduzindo as atividades a uma perspectiva mais próxima da estética, que valoriza as discussões do cinema como arte e como fonte de inspiração para a resistência política e a insurgência juvenil no contexto das ocupações. Essa mudança marca um deslocamento da perspectiva crítica das relações de trabalho na sociedade capitalista para uma vertente, que vincula a experiência cineclubista à pedagogia da resistência e da insurgência juvenil com ares emancipatórios. Nestes termos, temos o desabrochar de práticas identificadas com a perspectiva cineclubista do século XXI que

cria um ambiente de encontro festivo com o cinema, aliando-o a outras linguagens artísticas; apropria-se das novas tecnologias de exibição e captura de imagem e som para construir e expressar sua identidade, usando as mídias digitais para se articular politicamente, ou apenas para manifestar seu amor ao cinema. Criação, consumo, formação, participação política, construção de identidades, expressão, sociabilidade; as dimensões, que caracterizam as práticas cineclubistas em suas diferentes épocas, afetam os jovens de modo particular. (GONÇALVES, [S.l], [s.d]).

A virada de chave nas práticas cineclubistas do *Cine Itinerante* deixam-no mais próximo da juventude universitária inspirada no movimento das ocupações estudantis que dominou a cena política do Brasil nos anos de 2015 e 2016, bem como atrai um público vinculado à linguagem musical no município de Itapipoca. Aqui abre-se espaço para práticas boêmias, poéticas e estéticas como podemos acompanhar no relato de CC11 sobre a experiência com o *Cantinho do Cinema*<sup>23</sup>:

O *Cantinho do Cinema* foi o que houve de mais comovente e apaixonante durante o período que coordenei o *Cine Itinerante*. Não desmerecendo a importância das demais atividades já realizadas, mas é que essa em específico reuniu a irreverência da arte cinematográfica com o engajamento político juvenil e a “coisa deu rock”. Houve um certo encantamento por aquele momento por parte do público que participava. As primeiras sessões começaram

---

<sup>23</sup> O Cantinho do Cinema compreendia exibições e debates que aconteciam ao ar livre. Na FACEDI, existe um espaço aberto entre duas edificações, uma era a biblioteca e a outra abrigava o LUTEMOS e o CAMOL. Sendo a parede lateral da biblioteca que ficava paralela à porta que dava acesso ao LUTEMOS. Essa parede toda branca, transformou-se em um “telão de alvenaria”, a céu aberto para a projeção dos filmes. O mais impressionante era o horário em que ocorriam as exibições, por volta das 22h quando as aulas da noite se encerravam. As sessões terminavam, normalmente, por volta da meia-noite, uma hora da manhã, com um público assíduo e cativo.

com um público de seis a oito pessoas e depois da terceira sessão, que acontecia sempre às quintas-feiras, após o encerramento das aulas na FACEDI às 21:40, já tínhamos entre 20 e 35 pessoas. Finalizada a exibição do filme ainda tinha uma conversa entre nós e na sequência, um núcleo mais boêmio e interessado em música e poesia continuava exercitando essas duas linguagens artísticas, permanecendo na FACEDI até alta madrugada (pausa e choro). Me emociono ao pensar nisso porque p'ra mim a experiência foi sensivelmente mágica e, talvez, tenha contribuído para uma formação político-estética que marcará uma geração, qual seja, a geração do *Movimento Ocupe: Expansão FACEDI Já! É isso.* (CCI1 - DIÁRIO DE CAMPO. Grifos nosso.).

Numa outra ponta do novelo, com característica mais acadêmica, surge uma das atividades regulares do *Cine Itinerante*, a partir do ano de 2012, a organização da *Mostra Cine Trabalho*, com quatro edições até o ano de 2017.

Figura 06 - Programação da 1 Mostra Cine Trabalho (2012)

The image shows a poster for the '1 Mostra Cine Trabalho' event. At the top left is the 'Lutem' logo. To its right is the 'Cine Itinerante' logo with the tagline 'Leitura do mundo por meio do cinema'. Below these is the text 'Laboratório Universitário de Educação Popular, Trabalho e Movimentos Sociais'. The main title is 'APRESENTAÇÃO – CINE TRABALHO (FRUIÇÃO ESTÉTICA E ANÁLISE FÍLMICA)'. Underneath is the heading 'PROGRAMAÇÃO:' followed by a list of films: '22.05 – LADRÕES DE BICICLETA (VITTORIO DE SICA - 1948)', '23.05 – A CLASSE OPERÁRIA VAI AO PARAÍSO (ELIO PETRI - 1978)', '24.05 – PÃO E ROSAS (KEN LOACH – 2000)', and '25.05 – MISSÃO DEMISSÃO (JEAN-MARC MOUTOUT – 2004)'. At the bottom, it specifies 'LOCAL: SALA POLIVALENTE (FACEDI)', 'HORÁRIO: 16h00', and 'CARGA HORÁRIA: 20h.'.

**Lutem** Cine Itinerante  
Leitura do mundo por meio do cinema

Laboratório Universitário de Educação Popular, Trabalho e Movimentos Sociais

**APRESENTAÇÃO – CINE TRABALHO**  
(FRUIÇÃO ESTÉTICA E ANÁLISE FÍLMICA)

**PROGRAMAÇÃO:**

22.05 – LADRÕES DE BICICLETA (VITTORIO DE SICA - 1948)  
23.05 – A CLASSE OPERÁRIA VAI AO PARAÍSO (ELIO PETRI - 1978)  
24.05 – PÃO E ROSAS (KEN LOACH – 2000)  
25.05 – MISSÃO DEMISSÃO (JEAN-MARC MOUTOUT – 2004)

LOCAL: SALA POLIVALENTE (FACEDI)  
HORÁRIO: 16h00  
CARGA HORÁRIA: 20h.

Fonte: arquivo – coordenação Cine Itinerante

As *Mostras Cine Trabalho* foram motivação para um bolsista e o coordenador, desenvolverem um trabalho de pesquisa sistematizado na forma de artigo, o qual foi

aprovado e consta nos anais do *IV Seminário do CETROS*<sup>24</sup>. O objetivo do supracitado estudo foi

[...] analisar a contribuição da mostra Cine Trabalho para uma formação estético-crítica do espectador ativo que acompanhou as exibições e participou dos diálogos crítico-problematizadores sobre as relações capital/trabalho, presentes nas narrativas filmicas exibidas na mostra. (MATIAS; SANTOS, 2013, p. 471).

Figura 07 - II Mostra Cine Trabalho (2015)

O cartaz da II Mostra Cine Trabalho (2015) apresenta o seguinte conteúdo:

- II MOSTRA CINE TRABALHO**
- Obras Filmicas:**
- 24/06 Linha de Desmontagem | Carne e Osso
- 01/07 Menino de Carvão
- 08/07 O Homem que Virou Suco
- 15/07 Os Carvoeiros | Migrantes
- 22/07 Correntes
- 29/07 Zé Pureza

Horário: das 15:30 às 18:30

INSCRIÇÕES DE 01 A 19 DE JUNHO

Realização:

- UFF
- PROEX
- UFCE
- Cine

Fonte: arquivo coordenação Cine Itinerante

As realizações cinematográficas que aparecem nas fig. 06 e 07, representam a influência que a experiência de práticas cineclubistas na extensão, viabilizada pelo *Cine Itinerante* à época, recebia do projeto *Tela Crítica*. A abordagem centrada no mundo do trabalho e carregada pela estética da crítica sociológica fala por si mesma das marcas dessa influência.

<sup>24</sup> Evento promovido, bianualmente, pelo Centro de Estudos do Trabalho e Ontologia do Ser Social (CETROS), laboratório acadêmico vinculado ao Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual do Ceará. O tema do *IV Seminário* realizado em 2013 foi *Neodesenvolvimentismo, trabalho e questão social*.

Por outro lado, a metodologia adotada se consubstanciava no formato de curso para as/os participantes, conduzindo a uma pedagogia da descoberta sobre o mundo do trabalho, tendo como porta de entrada o cinema e o cineclubismo extensionista e possibilitando um conjunto de práticas, entre elas, a de incentivo à pesquisa como fomento da formação acadêmica das(os) bolsistas.

A Extensão, portanto, compreendida como comunicação, como trabalho social e como articuladora do ensino-pesquisa, precisa constituir o eixo fundamental para qualquer proposta de ação universitária cujo interesse esteja no desenvolvimento da formação de sujeitos com cunho crítico, cidadão e emancipatório. É a base para que a instituição universitária possa encarar, sem tergiversar, a atividade de pesquisa como possibilidade efetiva de analisar criticamente a realidade e seus fenômenos, procurando problematizar as situações-limite para desvelar, de modo compartilhado, atos-limite e inéditos-viáveis, qualificando as iniciativas já empreendidas em cada contexto, criando novas ações possíveis e também compreendendo melhor essa realidade, suas especificidades, seus desafios e suas potencialidades. (CRUZ, et. al, 2021, p. 77).

Em 2013 e 2014, houve uma interrupção da *Mostra Cine Trabalho* dentro do projeto *Cine Itinerante*. Em 2013, substituída pelo *Cine Ocupe*, em função do longo período de greve nas universidades estaduais do Ceará, as/os estudantes da FACEDI ocuparam um espaço em construção, onde atualmente funciona o *campus* do IFCE (Itapipoca). No respectivo espaço, aconteceram diversas atividades militantes de cariz formativo e cultural, entre elas o *Cine Ocupe*.

Como a ocupação do prédio público, vizinho à FACEDI, que pertencia a esfera estadual, o *Movimento Ocupe - Expansão FACEDI Já!*, pretendia a ampliação e reforma da FACEDI, solicitando do governo do Ceará a doação

do espaço ocupado à FUNECE. O governo não atendeu a reivindicação, mesmo que, o processo permanecer ocupando tenha durado mais de cem dias.

A longa convivência entre as/os ocupantes, acentuou diferenças e potencializou conflitos entre si, situação que exigia da arte intervenções, no intuito de apaziguá-los ou resolvê-los. Entre os eventos artísticos para oxigenar o espírito coletivo e a solidariedade de classes entre as/os agentes sociais da ocupação, o *Cine Ocupe* foi uma prática cultural ativa.

*Figura 08 - Movimento Ocupe - Expansão FACEDI Já!*



Fonte: Movimento Ocupe - Expansão FACEDI Já! Disponível em <https://www.facebook.com/Movimento-OCUPE-Expans%C3%A3o-Facedi-J%C3%A1-431447473627509/>

Uma das últimas ações envolvendo a estética cinematográfica ao movimento político de ocupação de 2013 na FACEDI, compreendeu a exibição do filme *Cine Holliúdy* (Hélder Gomes, 2013). A decisão coletiva do movimento para que esse filme fosse exibido e depois debatido tem um

motivo curioso e, muito, particular do momento pelo qual passava a ocupação. O grupo enfrentava alguns desgastes afetivos, distanciamentos e tensões entre suas/seus participantes, situação que ameaçava a continuidade da ocupação e enfraquecia o poder de reivindicação do *Movimento Ocupe: Expansão FACEDI Já!*

Ao ter conhecimento da estética do filme, que envolvia comédia, história do cinema, a expressão caricatural do coronelismo grotesco e o jeito próprio do nordestino - resistente e animado diante das dificuldades - protagonizado pelo personagem *Francisgleydisson* (Edimilson Filho), a coordenação do *Cine Itinerante* sugeriu a exibição, no intuito de acalmar os ânimos e diminuir as tensões que circulavam pelo espaço. A sugestão foi dada porque era previsto que à medida que o filme fosse sendo assistido muitos risos e gargalhadas apareciam entre o público, fato que contribuiria para os distensionamentos afetivos e subjetivos. Ao haver a distensão, a possibilidade de reaproximação coletiva para o fortalecimento do objetivo em comum da ocupação aportaria. A ação foi exitosa, evidenciando a potência mobilizadora do cinema e o significado político-estético do cineclubismo extensionista para a organização coletiva.

Uma diversidade de filmes fez parte dessa jornada do *Cine Ocupe*, entre os quais destacamos: *Antes da Revolução* (Bernardo Bertolucci, 1964); *Quanto Vale ou é por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005); *The Corporation* (Mark Achbar, Jennifer Abbott, Joel Bakan, 2004); *Gaviões e Passarinhos* (Pier Paolo Pasolini, 1966); *A Terra Treme* (Luchino Visconti, 1948); *Raul - o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho, 2011).

Os filmes eram sugestões do próprio grupo que fazia a ocupação. Uma espécie de curadoria coletiva e de inspiração democrática, reflexo da realidade mediado pelo clima da ocupação e do espírito da juventude que a liderava. Foi uma experiência que dialogava de forma evidente com a resistência política, pintada pelas cores da emancipação humana e com sinais para a construção de uma pedagogia da práxis orientada pela insurgência juvenil.

Figura 09 - Chamadas para as exibições de Cine Holliúdy e Quanto Vale ou é por Quilo?



Fonte: Movimento Ocupe – Expansão FACEDI Já! Disponível em <https://www.facebook.com/Movimento-OCUPE-Expans%C3%A3o-Facedi-J%C3%A1-431447473627509/>

Com o movimento grevista encerrado, após negociação com o governo do Estado em que ficou a promessa da ampliação da FACEDI, não pela doação do espaço ocupado, atual IFCE (Itapipoca), mas com a construção de dois blocos no próprio terreno em que está situada a FACEDI, somado à essa construção um prédio para biblioteca, outro para o restaurante

universitário e a reforma dos espaços existentes, obra que não foi concluída até o momento da escrita dessa tese.

No retorno das atividades acadêmicas em 2014 e a retomada do *Cine Itinerante* com suas ações para dentro da universidade, a *Mostra Cine Trabalho* fora substituída pela *Mostra Cine Documentário* de edição única. A respectiva mostra foi arquitetada com intuito de lançar o *Cine Itinerante* em outro campo estético das produções cinematográficas. O desejo de se aventurar nos caminhos da imagem em movimento que conectasse o público da mostra ao “cinema como testemunho” da história, de aspectos do cotidiano da existência das pessoas em que pudessem estar presentes “a exploração do inconsciente, o videodiário, as autorrepresentações, a busca das qualidades metafísicas da experiência, documentários em animação e a manifestação de outras formas híbridas com a ficção” (PONJUÁN; MÜLLER, 2009, p. 7), é que a *Mostra Cine Documentário* foi oferecida para o público facediano.

Com esse espírito, foi planejada, no intuito de incorporar à formação do público, outra perspectiva estética do cinema, que de acordo com Bill Nichols

[...] é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47. Grifos do autor).

Figura 10 - Programação da Mostra Cine Documentário



**Lutem** Cine Itinerante  
Leitura do mundo por meio do cinema

Laboratório Universitário de Educação Popular, Trabalho e Movimentos Sociais

**APRESENTAÇÃO – CINE DOCUMENTÁRIO**  
(FRUIÇÃO ESTÉTICA E ANÁLISE FÍLMICA)

**PROGRAMAÇÃO:**

25.09 – UTOPIA E BARBÁRIE (SILVIO TENDLER – 2010)  
27.09 – CAPITALISMO – UMA HISTÓRIA DE AMOR (MICHAEL MOORE – 2009)  
23.10 – TIROS EM COLUMBINE – (MICHAEL MOORE – 2002)  
25.10 – SERVIDÃO MODERNA (JEAN FRANÇOIS BRIENT – 2009)  
26.11 – OS ANOS JK (SILVIO TENDLER – 1980)  
28.11 – JANGO (SILVIO TENDLER – 1984)

LOCAL: SALA POLIVALENTE (FACED)  
HORÁRIO: 16h  
CERTIFICAÇÃO (PROEX) CARGA HORÁRIA: 25h.  
TOTAL DE VAGAS: 30 vagas

Fonte: arquivo – coordenação Cine Itinerante

Mesmo possuindo estas características estéticas, a experiência com a *Mostra Cine Documentário* foi sonolenta e sem empolgação. A recepção do público participante a denunciou como enfadonha e sem capilaridade no território da invenção que suscitasse o engajamento necessário para um envolvimento com as narrativas apresentadas, suscitando baixo estímulo para a conversação sobre as categorias que delineavam o enredo. Diante do não-diálogo do conteúdo dos filmes documentários com o público da mostra, os quais fizeram parte da programação da mostra, sua continuidade foi repensada e a coordenação do *Cine Itinerante* junto com as/os bolsistas tomaram a decisão de não reeditá-la no ano seguinte, retomando novamente a *Mostra Cine Trabalho*.

Para a exibição dos filmes que compunham as *Mostras Cine Trabalho e Cine Documentário*, devido às questões operacionais relacionadas ao espaço adequado para projeção, em virtude de o horário das exibições ser no turno da tarde, o que inviabilizava a exibição no auditório pelo excesso de luz, foi necessário a realização de inscrições dos participantes com vagas limitadas

a um número de 30 pessoas, capacidade que a sala preparada no espaço físico da FACEDI-UECE comportava.

Por fim, as mostras eram apresentadas em forma de curso – seguiam uma institucionalidade, porque eram registradas como atividade extensionista na pró-reitoria de extensão para emissão de certificados de 40h/a – e tinham como público prioritário a comunidade facediana, principalmente, estudantes.

Fora do foco das mostras sem a marca da certificação e no espaço aberto, o *Cine Itinerante* nos seus inúmeros partejamentos no cotidiano da vida político-pedagógica da FACEDI, gesta uma experiência muito singular, batizada de *Cantinho do Cinema*. Suas atividades, por sua vez, incorporaram uma formação político-estética, movida por uma perspectiva boêmia que agrupava no mesmo espaço, estudantes do curso de Licenciatura de Pedagogia da FACEDI-UECE e jovens artistas ligados à linguagem musical, entre outros jovens boêmios da cidade de Itapipoca. As atividades do *Cantinho do Cinema* aconteciam sempre às quintas-feiras, após o término das aulas do turno noturno às 22h.

*Figura 11 – Estrutura de exibição de filmes no Cantinho do Cinema*



*Fonte: Arquivo – coordenação Cine Itinerante*

Seguindo um viés antropológico, embora com certo teor de efemeridade, a programação aconteceu entre o final de 2015 e início de 2016. Na lista de filmes, priorizou-se realizações nacionais que abordassem a poesia e a música, bem como filmes latino-americanos que focassem na luta política conectada com o contexto de ocupações e greves.

Tabela 2 - Exibições: *Cantinho do Cinema* (2015-2016)

DATA DE EXIBIÇÃO	FILME	ANO	REALIZADOR
18/11/2015	A Febre do Rato	2012	Claudio Assis
28/11/2015	Raul: o início, o fim e o meio	2012	Walter Carvalho
02/12/2015	Faroeste Caboclo	2013	René Sampaio
03/12/2015	Somos tão jovens	2013	Antonio Carlos da Fontoura
18/02/2016	Tim Maia: não há nada igual	2014	Mauro Lima
15/04/2016	Acabou a paz! Isso aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas de São Paulo	2015	Carlos Pronzato
18/04/2016	Pequeno grão de areia	2005	Jill Freidberg
02/05/2016	A revolta dos pinguins	2015	Carlos Pronzato

As três últimas exibições da lista, fizeram parte da representação do contexto vivido pela ocupação das escolas de educação básica por estudantes do ensino médio, que estavam em evidência no Ceará e no Brasil naquele contexto. Serviram, também, de balão de ensaio para a deflagração de mais uma greve iniciada na FACEDI, que depois se expandiu para toda a UECE e UVA. Esses aspectos demonstram o engajamento militante do projeto Cine

Itinerante na vida política dos sujeitos, que conduziam sua mediação com a comunidade.

Destarte, essas experiências de Extensão traziam em si um processo educativo que intencionava que os sujeitos alcançassem a capacidade crítica de ser e estar no e com o mundo ativamente, em um processo de superar situações de opressão social, econômica, política e cultural. No que se refere a isso, Freire (2013a) avaliava que, mesmo os homens e as mulheres sendo condicionados socio-historicamente, esses não são seres determinados. De modo que, como viabilidade histórica, a transformação da realidade social opressora exige a inserção crítica, dedicada e persistente dos sujeitos, evocando a necessidade do exercício de uma autêntica práxis: ação-reflexão-ação. (CRUZ et. al, 2021, p. 72).

Essas ações consolidaram o projeto *Cine Itinerante* na perspectiva de uma arte engajada e profundamente envolvido com as causas que constituem os interesses da comunidade em que está inserido. Suas ações assumem um corpo político de mobilização, o que poderá levá-lo a ser visto como organização de atuação panfletária, mas, muito mais como potencializador do engajamento para a luta emancipatória. Assim sendo, sua atuação compreende a politização da arte e fomenta tanto a autoformação e auto-organização do público no território inventivo em que está situado. Estamos convencidos que ao adotar esse viés na sua corporeidade, o projeto *Cine Itinerante* trilha um caminho com contornos cineclubistas, mesmo que não atenda aos critérios gerais da epistemologia que gravita no núcleo do conceito.

Com a atuação pautada pelo engajamento político o *Cine Itinerante* vai tecendo práticas extensionistas no campo do cineclubismo, potencializando a organização da resistência de uma juventude ávida por

defender e ampliar o que considerava como seu espaço formativo, além dos interesses que flertavam com a melhoria de suas condições objetivas de vida. Esta é a razão indispensável ao processo revolucionário e concebida como ação cultural. "Ação cultural, cuja prática para conseguir a unidade dos oprimidos[as] vai depender da experiência histórica e existencial que eles [elas] estejam tendo, nesta ou naquela estrutura". (FREIRE, 2002, p. 174).

Nesse sentido, estamos diante de uma confluência de experiências que inspiram para a prática da liberdade e estimulam as/os agentes sociais nelas envolvidas(os) a buscar mecanismos para romper com as práticas opressoras rumo à emancipação do jugo do capital.

Por fim, o *Cine Itinerante* realiza algumas ações pontuais em parceria com o projeto *Arte e Crítica Social*, entre elas oficina (2013), minicurso (2015) e cine greve (2016). Em relação à primeira, trata-se da oficina *A Sétima Arte como Experiência Educativa*, apresentada na programação do *IV Seminário CETROS - Neodesenvolvimentismo, Trabalho e Questão Social*, ocorrido de 29 a 31 de maio de 2013, na cidade de Fortaleza - *Campus Itaperi*. Na oficina, tratou-se especificamente da partilha metodológica adotada pelo *Cine Itinerante* naquilo que se constituía os passos para a análise fílmica.

Figura 12 - Oficina: A Sétima Arte como Experiência Educativa



Fonte: arquivo - coordenação Cine Itinerante

O minicurso *Cinema e Educação numa Perspectiva Emancipadora*, foi ministrado durante a *XX Semana Universitária da UECE* (2015), o evento acadêmico teve como tema - *UECE 40 anos construindo saberes, 20 anos compartilhando experiências*. A parceira ainda teve a colaboração da PROEX, que disponibilizou o espaço e garantiu a certificação de mediadoras(es) e participantes.

Figura 13 - Cartaz de divulgação do minicurso Cinema e Educação Numa Perspectiva Emancipadora e exposição sobre Filmes-Cartas



Fonte: arquivo - coordenação Cine Itinerante

A imagem à direita (cf. figura 13) representa o segundo momento da programação do minicurso com a curadora e idealizadora da mostra *Filmes-carta* que, na ocasião, expressava os registros do projeto e as investigações realizadas no sertão cearense, juntamente com moradoras(es) por meio de suas histórias-memórias. As proposições formativas saídas do âmbito interno são pontes de conexão do projeto *Cine Itinerante* com outros espaços acadêmicos.

Esse intercâmbio de atividades, demonstra o quanto as práticas cineclubistas que ocorrem na universidade, extrapolam o objetivo inscrito no documento de sua regulamentação como projeto de extensão. Isso se associa ao poder de transformação e inovação da experiência implicada com o cinema e o cineclubismo. O fato nos leva a crer que “nem tudo nessa vida é modelar, mas tudo é exemplar”, segundo a expressão que Benjamim (1996, p. 36) adota para falar da “imagem de Proust”.

Uma terceira ação da parceira *Cine Itinerante e Arte e Crítica Social*, surge no andamento da greve de 2016, sob a direção da SINDUECE – seção sindical cearense, vinculada ao ANDES-SN. Nesse espaço, as coordenações dos respectivos projetos, participam da *Comissão Artístico-Cultural do Comando de Greve da UECE*. Ao atuar na comissão, propuseram a criação do *Cine Greve* com o intuito de mobilizar os movimentos docente e estudantil para aderirem amplamente e atuarem nas demais atividades grevistas.

Este, por sua vez, ampliou o diálogo do movimento paredista universitário com estudantes da educação básica cearense que naquele momento estavam ocupando as escolas. Uma interação *sui generis*, mas com

aspectos daquilo que Brecht vai denominar de “arte engajada” e que Benjamin adotara para formular o conceito de “politização da arte”.

*Figura 14 – Cartaz do Cine Greve e atividade em escola ocupada*



*Fonte: Arquivo – coordenação Cine Itinerante*

Esse circuito do *Cine Greve* com o documentarista Carlos Pronzato na UECE em greve e em algumas escolas cearenses ocupadas (E.E.E.M. Jader Moreira de Carvalho, CAIC Maria Alves Carioca, Liceu do Conjunto Ceará, E.E.E.M. Aldaci Barbosa e Liceu Estadual de Maracanaú), foi denominado pela equipe da Comissão Artístico-Cultural do Comando de Greve de “Coluna Pronzato”. As atividades da coluna aconteceram nos dias 30 de maio e 01 de junho com o propósito de articular as lutas em defesa da Educação Pública. Com esse objetivo conseguiu aproximar a greve de professoras/es das universidades estaduais do Ceará e as ocupações das escolas de educação básica.

A liga dos encontros e diálogos era fomentada pela exibição do documentário *Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo* (Carlos Pronzato, 2015). Segue, na íntegra, a compreensão da *Comissão Artístico-Cultural do Comando de Greve da UECE* (2016), a qual foi expressa em forma de nota para a categoria de docentes da universidade e disponibilizada para a sociedade em geral:

### COLUNA PRONZATO - UECE EM GREVE E ESCOLAS OCUPADAS NO CEARÁ

CIRCULAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ACABOU A PAZ! ISTO AQUI VAI VIRAR O CHILE! ESCOLAS OCUPADAS EM SÃO PAULO - DIREÇÃO: CARLOS PRONZATO (2016) - ATIVIDADE DO COMANDO DE GREVE DA UECE

Entre os dias 30 de maio e 01 de junho, o Comando de Greve da UECE (2016), por meio da comissão artístico-cultural, trouxe a Fortaleza e região metropolitana, o cineasta e documentarista argentino, radicado no Brasil, Carlos Pronzato. A vinda de Pronzato teve como objetivo central o fortalecimento e articulação das lutas em defesa da Educação Pública cearense. No período de sua visita à UECE em greve e às escolas ocupadas no Ceará (E.E.E.M. Jader Moreira de Carvalho, CAIC Maria Alves Carioca, Liceu do Conjunto Ceará, E.E.E.M. Aldaci Barbosa e Liceu Estadual de Maracanaú), exibiu e dialogou com o público participante das exposições, a sua mais recente narrativa cinematográfica - o documentário *Acabou a paz! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo*.

Viabilizar essa ação no intuito de potencializar a unidade da greve dos e das docentes da UECE, da educação básica e as ocupações das escolas de ensino médio em Fortaleza e região metropolitana foi uma experiência histórico-social e política com um aprendizado imenso para o documentarista, para o grupo da comissão artístico-cultural, bem como para o público em geral.

Uma demonstração que a luta em defesa da educação pública fica cada vez mais intensa com ligas mais consistentes e uma elasticidade na consolidação da vitória sobre a inoperância do Estado burguês e seus representantes dentro dos poderes instituídos. Assim como os e as estudantes de São Paulo impactaram a sociedade brasileira por meio de ação direta,

legítima e vitoriosa, em 2015, fazendo o governo de Geraldo Alckimin (PSDB) recuar da decisão da "reorganização das escolas públicas paulistas", aqui no Ceará mostraremos ao governo Camilo Santana (PT) que não tem arrego e continuaremos lutando até que nossas pautas sejam atendidas.

SÓ A LUTA MUDA! LUTEMOS CAMARADAS!

*Comissão Artístico-Cultural do Comando de Greve da UECE (2016).*

O fato demonstra a potência da arte engajada no fortalecimento da politização das ações coletivas desenvolvidas por grupos distintos e motivadas pelo cineclubismo extensionista. Tais ações se tornaram possíveis pela itinerância da experiência mobilizada pelo audiovisual e fomentada pela estética da resistência.

*Figura 15 - Atividade do Cine Itinerante em Nazaré - Comunidade Quilombola do distrito de Arapari - Itapipoca-CE. Exibição do filme Dr. Gama.*



*Fonte: arquivo pessoal CC11*

No tocante à relação da extensão com a pesquisa, o *Cine Itinerante* por meio de sua coordenação e bolsistas, manteve uma regularidade de produção científica, participando anualmente da Semana Universitária da UECE<sup>25</sup>, com apresentação de trabalhos. A coordenação, ao participar da elaboração da programação do EPMARX de 2016, sugere a criação do *GT - Cinema, Educação e Estética Marxista* - sugestão acatada pelo comitê científico do evento - para oportunizar pesquisadoras(es) e estudantes de graduação e pós-graduação a possibilidade do encontro, da reflexão e do debate concernente ao tema. O tema da relação entre extensão e pesquisa, a partir do cineclubismo extensionista que forma bolsistas, mediadoras(es) e coordenadoras(es), retornara à pauta de problematização e análise na próxima seção, mais propriamente, na subseção 4.5.

[...] o processo de ação universitária e de produção do conhecimento tem seu início fundamentalmente deflagrado pela comunicação dos/as universitários/as com o mundo mesmo, com os seus conflitos, com as suas contradições e com as suas complexidades. Ainda, esse ponto de partida, que se dá pela comunicação, se expressa e se desvela necessariamente pelo trabalho. E não por qualquer trabalho, mas por um trabalho que envolva o outro; portanto, um *trabalho social*.

Finalmente, esse ponto de partida passa, em seu caminho, pela pesquisa e pelo ensino, na medida em que o processo de comunicação e o trabalho social mobilizam o desvelamento de temas úteis para o ensino e a aprendizagem, como também provocam a identificação de questões, de problemas e de curiosidades pertinentes para a atividade de pesquisa. (CRUZ et al., 2021, p. 75-76. Grifos do autor.).

---

<sup>25</sup> Evento científico local, realizado pela UECE a mais de 20 anos, que oportuniza a socialização e a partilha do conhecimento entre pesquisadoras(es) sejam professoras(es) e/ou estudantes universitários no estado do Ceará.

O aspecto difuso que permeia as ações do projeto extensionista parece lhe constituir certa identidade panfletária como canal de agitação política. Figuração que, à primeira vista, poderia enfraquecer seu passaporte epistemológico para ingressar no mundo do cineclubismo extensionista, mas ao contrário, tal característica difusa o fortalece como parte integrante dessa nova experiência cineclubista, justamente por ser panfletário e itinerante. É essa mesma identidade que permitiu o projeto dialogar com diversos públicos e com uma juventude ávida por mudanças, disposta a resistir frente à exploração e às opressões. Sem esquecermos que o ponto de partida dos diálogos foi, sempre, mediado pelo que o cinema tem para oferecer ao público por meio das práticas cineclubistas.

Figura 16: Cartaz, parede-tela e sessão de Democracia em Vertigem, na comunidade de Braga (Distrito de Assunção – Município de Itapipoca-Ce.).



Fonte: arquivo pessoal de CC11

Diante de tudo o que foi posto, torna-se mister mencionar que o projeto teve seus reveses e que em algumas edições mais vinculadas à escola não teve tanto êxito. As bolsistas desanimadas e a coordenação sem tanto ânimo para tocar as atividades, principalmente, porque em meio ao turbilhão de ações desmotivadoras para que o projeto fosse tocado, o que mais causou estranheza e abalou as estruturas de bolsistas e coordenadora compreende a uma ação de censura que o projeto sofreu por parte de uma gestão escolar.

As atividades nas escolas, elas nunca tiveram muita tranquilidade para acontecer. Aí enquanto a gente conseguiu com algumas escolas de Itapipoca ter muita liberdade para construir o processo de exibição junto com os professores, outras escolas terminaram tendo uma participação maior na escolha dos filmes, onde a gente até sofreu censura por algumas temáticas que abordavam a questão sobre sexualidade, drogas... Aí tivemos que mudar o filme, a escolha da direção foi um filme que terminou não tendo muita relação, mesmo, com o universo juvenil, que não causou interesse pras juventudes [...]. (CC12 - DIÁRIO DE CAMPO).

Essa espinha, atravessada no contexto de atuação do projeto, é um sinal da complexidade que envolve a articulação de dois campos fronteiriços como o cinema e a educação escolar, tendo ainda o cineclubismo extensionista como cunha que estabelece a ligação entre ambos.

### *3.2 Projeto de Extensão Arte e Crítica Social: um lampejo de formação crítica nos labirintos opressores do capital?*

O *Arte e Crítica Social*, surge, no contexto da UECE, como um projeto de extensão, que mais recentemente passou à condição de programa,

vinculado ao laboratório CETROS. Como projeto, foi uma das primeiras atividades do CETROS, que à época de suas primeiras edições ainda não era institucionalizado via PROEX. Independente da institucionalidade, as ações programadas pelos fundadores foram acontecendo, priorizando as temáticas do mundo trabalho.

É dessa forma que se inicia a experiência do projeto *Arte e Crítica Social*, isto é, como possibilidade de a arte ser uma expressão da realidade que promove a reflexão acerca de tal realidade, no intuito de transformá-la.

Como na universidade a gente tem uma carência muito grande disso, como o Serviço Social é um curso que tem uma formação muito voltada p'ra o entendimento da realidade, p'ro conhecimento da totalidade social, então, eu sempre vi nesse projeto uma possibilidade de fortalecimento na ampliação do conhecimento, da elevação da cultura dos estudantes e da reflexão crítica sobre a realidade. (CACs2 - DIÁRIO DE CAMPO).

A partir de sua institucionalização em 2012 pela PROEX, mudou algumas vezes o foco de abrangência em suas edições. A mudança se expressou no próprio subtítulo do projeto. No primeiro registro institucional aparece com o título *Arte e Crítica Social: questão social no cinema* (Resolução CEPE n. 3471/2012). Nessa edição, a questão social assume o lugar que antes era destinado ao mundo do trabalho.

A reconfiguração está relacionada ao direcionamento mais específico das ações do projeto para contemplar o curso de Serviço Social, mas particularmente, no intuito de compreender questões estéticas e de se apropriar do cinema como "recurso pedagógico".

[...] de alguma forma o debate ontológico envolve também, no caso do laboratório, as questões do uso da estética, o debate da estética, também, e uma motivação mais particular que era trazer p'ro curso de Serviço Social, a experiência do cinema como recurso pedagógico. (CACSI - DIÁRIO DE CAMPO).

Aqui o cinema em vez de arte passa a ser referendado, mais como recurso didático ou ferramenta pedagógica, percepção ancorada na perspectiva de "escolarizar" e/ou "didatizar" o cinema, o que Inês Teixeira e Miguel Lopes vão problematizar nos seguintes termos:

Deve-se destacar, ainda, que tudo o que aqui dizemos sobre cinema e sobre seus vínculos com a educação refere-se à sua manifestação como arte. Não estamos nos referindo a qualquer filme ou ao cinema apenas como indústria cultural, apropriado pelo mercado, como um bem de consumo, mercantilizado. Também não se trata de "escolarizar" o cinema ou de "didatizá-lo". Não estamos e não queremos concebê-lo e restringi-lo a um instrumento ou recurso didático-escolar, tomando-o como uma estratégia de inovação tecnológica na educação e no ensino. Isso seria reduzi-lo por demais. Ao contrário, por si só, porque permite a experiência estética, porque fecunda e expressa dimensões da sensibilidade, das múltiplas linguagens e inventividades humanas, o cinema é importante para a educação e para os educadores, por ele mesmo, independentemente de ser uma fonte de conhecimento e de servir como recurso didático-pedagógico como introdução a inovações na escola. Com isso não estamos dizendo que o cinema não ensina ou que não possa ser utilizado para tal. (TEIXEIRA; LOPES, 2008, p. 10-11).

A possibilidade de priorizar o cinema como recurso pedagógico, tanto na Universidade, como nas escolas de educação básica, quando se trata de articulá-lo com a sala de aula ou outros espaços didático-pedagógicos, em que, as atividades extensionistas acontecem, é um risco para os iniciantes. Torna-se arriscado, também, para a condução do diálogo, caso conflua para uma vertente, inspirada apenas no debate sociológico sobre a narrativa

filmica. Essa postura pode comprimir o conhecimento dos territórios da estética e da arte, imersos na dinâmica inventiva da totalidade do filme.

Na problematização epistemológica da “didatização”, envolvendo o audiovisual, a preocupação central é com o reducionismo que muitas vezes o cinema que, também, é conhecimento, chega nos espaços coletivos de partilha de percepções e sentimentos mediante uma exibição de filmes.

Superar a perspectiva da didatização, não significa, também, reivindicar apenas a concepção cinéfila, a qual tem seu grau de significância para o conhecimento da arte cinematográfica, mas por si só não consegue ter a amplitude de que necessita o cinema como arte engajada, aquela que pode massificar-se e possibilitar uma conscientização coletiva que atue nos espaços políticos, sociais e culturais, com o ensejo de transformar o que é instituído pelos regimes de exploração, de opressão e de autoritarismo reacionário.

Saindo da esfera do debate sobre o “cinema escolarizado” e, retomando a discussão das alterações na nomenclatura do projeto extensionista em tela, outro subtítulo desponta ao nome do projeto em 2014, juntamente com a mudança na coordenação. A denominação passa a ser *Arte e Crítica Social: debatendo a questão social através do cinema*. (Resolução CEPE n. 3752/2014). Para 2017, ao consultar o título do projeto aprovado pela PROEX, este, figura como *Arte e Crítica Social: questão nacional, cultura e política*, apresentando, também, nova coordenadora, por fim, no registro feito no diário de campo, a partir da observação de CACS2, aparece mais um tema - *Arte e Crítica Social: questão social e resistência*.

As alterações não são apenas decisões burocráticas, mas estão em conexão com os contornos do contexto socioeconômico e histórico-cultural que tracejam as linhas pontilhadas da conjuntura política. Por isso, o pressuposto que mobilizou a criação do *Arte e Crítica Social*, funda-se na intenção das(as) proponentes de criar formas de maior inserção da universidade na comunidade acadêmica e na sociedade de uma forma geral, fomentando a cultura e a consciência crítica. Seu objetivo primordial: desenvolver, por meio de manifestações artísticas, o conhecimento acerca das contradições sociais e dilemas subjetivos engendrados pela crise do capitalismo tardio (CRARY, 2014).

A ideia que norteia as ações do referido projeto constitui-se em proporcionar a exibição de filmes e/ou exposição de obras de arte (artes plásticas e literárias, teatro, dança etc.), que expressem a problemática social contemporânea e promovam a análise e o debate em torno de tais obras.

[...] o projeto Arte e Crítica surgiu na UECE como uma maneira de fomentar a cultura entre a comunidade acadêmica e extra-acadêmica, com o propósito de trabalhar o conhecimento das contradições sociais e dilemas subjetivos ocasionados pela crise do capitalismo tardio por intermédio de manifestações artísticas. (NICODEMOS<sup>26</sup>, 2017, p. 13).

Ao reunir em seus aspectos teleológicos o conhecimento e a ação diante da realidade social, o projeto *Arte e Crítica Social*, manifesta

---

<sup>26</sup> A referida autora foi uma das bolsistas do projeto Arte e Crítica Social (BACS1). Nesse caso, utilizaremos a sistematização das ideias que apresenta no seu TCC e por isso mesmo a revelação de sua identidade pela singularidade do caso, seu trabalho monográfico é um documento público que pode ser acessado pela plataforma digital da biblioteca da UECE.

intenções de uma formação crítica para o enfrentamento das mazelas do capital, o que pode desencadear naquilo que Jean Anyon apresenta como lições que orientam experiências de envolvimento da juventude com a justiça social.

Há lições importantes aqui para os profissionais da pedagogia crítica. As campanhas como a que se descreveu aqui oferecem aos jovens experiências importantes naquilo que eles precisam a fim de envolverem-se na atividade da justiça social por conta própria – a capacidade crítica para reinterpretar situações e organizações que contenham possibilidades para mudança, um conhecimento das redes de justiça social e o envolvimento com elas, uma oportunidade de participar e um sentido de sua própria eficácia por meio da prática real, numa tentativa de fazer de suas comunidades ambientes mais justos. (ANYON, 2011, p. 436).

O projeto *Arte e Crítica Social*, ao movimentar-se nas veredas estreitas da pedagogia crítica, inspirou-se na experiência do *Tela Crítica*, um projeto de extensão desenvolvido por um grupo de estudantes e coordenado pelo professor Geovanni Alves da UNESP, campus de Marília-SP.

O projeto [*Arte e Crítica Social*], tem clara inspiração no *Tela Crítica*. A gente meio que iniciou como uma extensão do projeto do prof. Giovanni Alves, que era a experiência de usar o filme e fazer junto ao filme uma análise sociológica e, se possível uma análise estética dos filmes. Na minha edição, na edição que eu coordenei a escolha foi muito [...] pelo filme ter algum tema direcionado, relacionado com expressões, em geral, com a questão social. (CACSI – DIÁRIO DE CAMPO).

No relato, fica evidente a inspiração para o desenvolvimento do projeto e o porquê da priorização do cinema e/ou dos filmes em suas atividades. Os relatórios do *Arte e Crítica Social* indicam que o propósito deste é trabalhar com diferentes modalidades de artes, mas até 2014

privilegiou o cinema como o difusor da proposta. São as atividades de exibição e debates que atravessam as práticas do projeto como fica demonstrado na memória histórica constituída pela consulta aos documentos e nos registros no diário de campo.

Uma referência da memória do *Arte e Crítica Social*, para além desses documentos referendados, é a sistematização de todas as atividades desenvolvidas de 2006-2016. O balanço histórico dos dez anos, feito por meio da atividade de pesquisa, discorre sobre as ações ano a ano das edições feitas em uma década. (FRANCELINO; MOREIRA, MONTEIRO, 2016).

Nas suas primeiras edições, priorizou-se as exibições e debates de/sobre os filmes exibidos, entre as quais, se sobressaem duas grandes temáticas norteadoras: a) *o mundo do trabalho no limiar do Século XXI*; b) *a especificidade da política na América Latina*.

Numa breve comparação, percebemos, que a temática - *mundo do trabalho* - eixo norteador de parte das ações do *Arte e Crítica Social* no início de sua atuação na UECE, permite uma conexão do projeto com o projeto *Cine Itinerante*, em razão das temáticas problematizadas nas edições da *Mostra Cine Trabalho* que tinha como horizonte as discussões sobre o *mundo do trabalho*, mobilizadas pelos conteúdos dos filmes exibidos em cada mostra.

Na abertura das atividades do *Arte e Crítica Social* em maio de 2006, que aconteceu no espaço físico do auditório central da UECE, exibiu-se o documentário *A Revolução Não Será Televisionada* (Kim Bartley; Donnacha O'Briain, 2003). Esta produção está diretamente articulada com a temática do item (b) que tem como foco a especificidade da América Latina. Na

ocasião, esteve presente para debater o conteúdo do filme um pesquisador das lutas sociais no continente latino-americano.

Essa configuração assume uma particularidade do *Arte e Crítica Social*, a participação de um(a) convidada(o) que tem domínio teórico-político sobre o tema central do filme ou do seu enredo para realizar a exposição logo após a exibição. A metodologia com tonalidades acadêmicas pode suscitar críticas, isto é, práticas dessa natureza são possíveis de um distanciamento do público pelo aspecto professoral, apesar de se saber que a intenção de suas organizadoras, tinha como finalidade última, o debate aprofundado e a ampliação do conhecimento sobre o tema.

O formato pode levantar questionamentos de que essa não é uma prática cineclubista que tenha intenções na auto-organização do público, bem como a descrença do poder pedagógico que tem a imagem por si mesma na educação e transformação da percepção do público. Consideramos, todavia, que esse aspecto é um diferencial que se incorpora na complexidade do que vimos denominando de cineclubismo extensionista como um campo em construção e insurgente com práticas polissêmicas que não podem ser consideradas "leis" rígidas com uma funcionalidade determinada dentro de um modelo fechado.

Retomaremos ao debate na próxima seção, quando dialogaremos sobre a antítese entre o "mestre ignorante" e o "mestre explicador". Na discussão, apresentaremos os princípios que constituem a "igualdade de inteligências" (RANCIÈRE, 2013b) e a propositura metodológica do especialista convidado para debater os filmes exibidos pelo *Arte e Crítica Social*. Um dos pontos que apontamos como parte das contradições que

estão envolta dos processos de sociabilidade no âmbito da extensão universitária. Nesse sentido cabe questionar se tal atitude negaria, parcialmente, o espírito democrático da participação?

A resposta para a questão ficará em aberto, mas devemos considerar de modo geral que as ações que definem o *Arte e Crítica Social*, na sua fase embrionária, estão conectadas ao contexto histórico da UECE, em que as condições de trabalho tinham atingido condicionalidades extremamente precárias. Circunstância inquietante que levou o movimento docente deflagrar greve. Essa situação é retratada por Sarah Nicodemos que busca contar a história do projeto, partindo, da memória de estudantes e professoras(es) que fazem parte do CETROS.

Neste mesmo ano em que surgiu o projeto, a UECE, atravessava um longo período de greve. A paralisação durou 155 dias, onde a questão salarial dos docentes foi a principal pauta. Duas das exposições do projeto, a segunda e terceira, aconteceram durante este período como atividades de greve, respectivamente, no campus do Itaperi e outra no Centro de Humanidades da UECE. O CETROS se caracterizava como um laboratório ativo, que contribuía com as mobilizações dentro na universidade. (NICODEMOS, 2017, p. 14).

Com a paralisação das atividades acadêmicas em virtude da greve a coordenação do projeto articulada com as ações grevistas organizou seu segundo feito, exibindo o filme *Pão e Rosas* (Ken Loach, 2000), seguido da análise de um pesquisador da área do trabalho, enfocando as implicações da reestruturação produtiva na organização de trabalhadoras(es). O desdobramento do terceiro momento constituiu-se articulado com as ações da greve, em setembro de 2006 nas dependências do auditório do Centro de Humanidades da UECE, exibindo-se o filme *Eles Não Usam Black-Tie* (Leon

Hirszman, 1981) e mantendo a dinâmica do palestrante. Após a exibição, houve a fala do professor Dr. Giovanni Alves, que fez uma análise sociológica, abordando as categorias centrais que o conteúdo filmico sugeria.

A experiência do projeto "Arte e Crítica Social" tem demonstrado grande êxito tanto no número de participantes quanto na qualidade dos debates e análises encetados. A metodologia adotada mostrou-se muito apropriada, revelando grande potencial para integração e participação efetiva da plateia. Contamos, inclusive, com um certo número de participantes cativos, devidamente cadastrados em arquivos do Centro [CETROS] que utilizamos com o fim de divulgar os eventos. Apresentamos a seguir, alguns elementos que nos servem para ilustrar a metodologia utilizada.

O primeiro recorte é dado pelo próprio nome do projeto "Arte e Crítica Social". Interessa-nos propagar as manifestações artísticas que traduzam as contradições geradas pelo capitalismo contemporâneo no plano da materialidade das relações econômicas, políticas, sociais e no plano da subjetividade. O título do projeto aponta para a necessidade de formar a consciência e a atitude críticas frente às várias formas de alienação engendradas pela formação social capitalista, mormente na sua forma atual em que o fetiche mercantil se espalhou para todos os recantos da existência individual e coletiva. Trata-se, portanto, de proporcionar às plateias de diferentes origens sociais e vinculações ideológicas um tempo, um lugar e uma forma de reflexão acerca do fenômeno humano nos tempos atuais. Trata-se, por fim, de proporcionar momentos de formação da rica individualidade, isto é, do sujeito que se descobre como indivíduo e como agente social. (FRANCELINO; MOREIRA<sup>27</sup>; MONTEIRO, 2016, p. 9).

---

<sup>27</sup> Monteiro fez parte do projeto *Arte e Crítica Social* como bolsista, o código para sua identificação seria BACS2, no entanto, sua identidade foi revelada pelo fato de que as ideias transcritas, associadas à sua compreensão e participação do/no projeto estão sistematizadas na pesquisa citada aqui.

Figura 17 - Cartaz do filme *Pão e Rosas*, atividade com o professor Dr. Giovanni Alves



Fonte: arquivos CETROS e coordenação - Arte e Crítica Social

Inserido nas ações que dinamizam a vida organizativa e as lutas de classes travadas no interior da instituição que o abriga e ligado aos problemas sociais enfrentados pela comunidade onde está inserido, o *Arte e Crítica Social* é uma experiência de cineclubismo extensionista com relativas semelhanças ao *Cine Itinerante*.

Prática cineclubista viva, que acompanha os desafios da comunidade, ao mesmo tempo que carrega em sua ontogênese a formação política pela via da arte cinematográfica. Por assumirem esse perfil, tais experiências fazem da extensão universitária a parte do tripé universitário que pode indicar horizontes para a presença de uma educação dialógica, acompanhada da politização da arte e de uma pedagogia da práxis.

A educação aqui compreendida constitui-se daquilo que Paulo Freire nomeou de "saber mais" como parte do resgate de nossa humanização desumanizada pela tragédia do capitalismo tardio.

[...] educar e educar-se, na prática da liberdade [como] tarefa daqueles[as] que sabem que pouco sabem – por isso sabem que sabem algo e podem assim chegar a saber mais – em diálogo com aqueles[as] que, quase sempre, pensam que nada sabem, para que estes[as], transformando seu pensar que nada sabem em saber que pouco sabem, possam igualmente a saber mais. (FREIRE, 1975, p. 25).

As ações de extensão com essas características tornam possível conhecer e reconhecer a diversidade, estabelecer uma relação dialógica entre saberes populares e o acadêmico, bem como promover a interculturalidade, sem hierarquização de culturas. É possível, enfim, fazer uma extensão que se configure como resistência e atue na desconstrução e na descolonização do imaginário e na valorização dos saberes locais e regionais.

Parece-nos que é com esse espírito problematizador e crítico numa perspectiva freireana que no ano de 2007, o ponta pé inicial, do Arte e Crítica Social esteve relacionado ao *Dia Internacional da Mulher* e o filme exibido foi *Terra Fria* (Niki Caro, 2005). A postura metodológica segue a mesma do ano anterior e para a ocasião existe a colaboração de convidadas denominadas de “pesquisadoras especialistas” e “militantes” na questão de gênero que proferiram palestra em torno do filme.

As colaboradoras convidadas para realizar o debate, analisaram a condição da mulher nas relações de trabalho e o lugar do 8 de março na história. Em maio do mesmo ano, foi realizado uma exibição comemorativa ao Dia do Trabalho, com o documentário *Operárias do Mundo* (Marie-France Collard, 2000), acompanhado de debate sobre o desemprego no contexto da reestruturação produtiva. Para completar o ciclo de exposições,

relacionado à temática do mundo do trabalho, fez parte da programação o filme *Missão Demissão* (Jean-Marc Moutout, 2003).

Figura 18 - Cartazes: filmes *Terra Fria* e *Missão Demissão*



Fonte: arquivo CETROS

No segundo semestre de 2007, o enfoque do *Arte e Crítica Social* assumiu a categoria de curso, deixando em *stand by* as exibições pontuais. Isso porque o CETROS, laboratório ao qual é vinculado com o apoio da PROEX, realizou um curso sobre: *Trabalho, questão social e questão urbana no cinema*. O curso teve duração de seis meses com 3 módulos e 9 filmes exibidos. O *Módulo I - Trabalho nos séculos XX e XXI* contou com a exibição dos filmes: *Germinal* (Claude Berri, 1993); *Wall Street* (Oliver Stone, 1987); e *Segunda-Feira ao Sol* (Fernando León de Aranoa, 2002). O *Módulo II - Capitalismo contemporâneo e questão social*, processou-se sob a apresentação dos seguintes filmes: *Meu Nome é Joe* (Ken Loach, 1998); *Globalização: Violência ou Diálogo* (Patrice Barrat, 2002) e *Notícia de Uma Guerra Particular* (João Moreira Salles; Kátia Lund, 1999). Por fim o *Módulo*

III – *Contradições do capitalismo contemporâneo e a questão urbana*, teve o seu formato composto pelos filmes: *Meu Tio* (Jacques Tati, 1999); *A Cidade Está Tranquila* (Robert Guédiguian, 2000) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002).

Com esse formato, o curso teve como público-alvo estudantes ueceanas(os) e representantes dos movimentos sociais com aproximadamente 40 participantes, segundo informações disponibilizadas por CACS2.

Figura 19 – Folder: Curso Modular

**Wall Street**  
Bud Fox (Charlie Sheen) é um jovem corretor ambicioso que trabalha no mercado de ações. Após várias tentativas, ele consegue falar com Gordon Gekko (Michael Douglas), um magnata bilionário. Durante a conversa, Bud sente que precisa ser insubordinado para ter a atenção de Gekko e então lhe fala o que seu pai, Carl Fox (Martin Sheen), um líder sindical, tinha lhe confiado: a BlueStar, a companhia aérea para a qual trabalha, ganhou um importante processo. A informação trafucada renderia fortunas com o alto das ações da empresa. Gekko vê em Bud um suspeito pupilo, que passa a trabalhar secretamente para o poderoso executivo, abandonando qualquer escrúpulo, ética e meios ilícitos. Vivendo a sanha yuppie do ascenso vertiginoso, Bud obtém sucesso que queria. Envolve-se com Dallen Taylor (Daryl Hannah), uma linda decoradora em ascensão - mas se os ganhos são bem maiores, os riscos também são.

**Segunda-feira ao Sol**  
Numa pequena cidade industrial ao norte da Espanha, um grupo de amigos, ex-operários metalúrgicos da indústria naval, costumam se reunir num bar de propriedade também de um ex-operário, onde conversam e compartilham frustrações e esperanças. Neste recluso, descurtando-se as narrativas dramáticas destes personagens, vítimas do desemprego de longa duração. Entre estes homens, Santa, interpretado por Javier Bardem, destaca-se por seu semblante solitário, apesar de ser sociável e de espírito solidário. Foi uma liderança sindical de base, de personalidade marcante e organizador de um coletivo de trabalho desestruturado pelas novas formas de opressão silenciosa demandadas pela modernização. O estaleiro naval em que trabalhavam foi adquirido e desativado por investidores estrangeiros, que pretendem construir no local um hotel turístico de alto luxo. Anxiedade, desespero e desencanto contribuem as futuras esposas não só dos dramas pessoais e conjugais ilustrados, mas, sobretudo, de uma sociedade em que um poder estranho e cego impõe como medida de sua ambição a injustiça e a desumanidade. Os fios invisíveis da exploração capitalista ligam num mesmo circuito experiências errantes e singulares, porém intimamente relacionadas. Qualquer semelhança com o que vivemos aponta não só para o realismo do erro, mas, muito além disso, para a miséria que nos afige a todos: o estranhamento da vida social.

**APOIO**  
IMPEP  
INSTITUTO MUNICIPAL DE PESQUISAS, ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS HUMANOS  
LIVRARIA LUA NOVA  
Av. 13 de maio, 2861 – Benfica CEP: 60040-531  
Telefax: (85) 3214-5488. luanova@velvetmail.com.br

**PROEX**  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

**CESA**  
CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS APLICADOS - UERJ

**INSCRIÇÕES**  
A partir de segunda, dia 24/07 até 08/08 na Coordenação do Curso de Serviço Social - Tel.: 3313.9537.  
Em frente ao Auditório Central ou na Sala do CETRUS (à tarde).

**REALIZAÇÃO**  
CETRUS  
CENTRO DE ESTUDOS DO TRABALHO E ONTOLOGIA DO SER SOCIAL - UERJ

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ - UERJ**  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO - PROEX  
CENTROS DE ESTUDOS SOCIAIS APLICADOS - CESA  
CENTRO DE ESTUDOS DO TRABALHO E ONTOLOGIA DO SER SOCIAL - CETRUS

**CURSO DE EXTENSÃO**  
"ARTE E CRÍTICA SOCIAL"

**Arte e Crítica Social**

**De 10 de agosto a 7 de dezembro**  
na Auditório do CESA/UECE

**APRESENTAÇÃO**  
**CETRUS**  
Centro de Estudos do Trabalho e Ontologia do Ser Social - é composto por professor(a)s e aluno(a)s de várias áreas das ciências humanas, vinculados à Universidade Estadual do Ceará. Tem caráter multidisciplinar e se dedica a três frentes de atividades: a) o estudo teórico e formação política com embasamento na teoria social marxiana e marxista; b) a pesquisa, atuando em três eixos relacionando as temáticas: Crise do capital, Estado, Questão Social e Urbano; e c) a extensão, através da realização de seminários anuais, oferta de cursos de formação teórica e política e realização do projeto "Arte e Crítica Social", atividades que integram a comunidade acadêmica, movimentos sociais, sindicatos e etc.

**O Arte & Crítica Social** pretende:  
- Desenvolver um processo educativo através da exibição, apresentação e análise de obras de arte no campo do cinema, teatro, literatura, dança, música, etc.;  
- Fundar espaços de convivência social e de formação de identidades coletivas através do usufruto crítico de obras de arte;  
- Contribuir com a formação de ricas individualidades fomentando o prazer e o gosto estético;  
- Despertar a consciência crítica em face das dilacerantes contradições que marcam a sociedade tardo-burguesa;  
- Integrar intelectuais, artistas, militantes, estudantes e comunidade num movimento cultural com claro objetivo de intervenção na realidade local.

**Colaboradores e expositores**  
Enésio Arraes, Epitácio Macário, Erasmo Mello, Estênia Sobral, Eudes Balma, Expedito Lima, Francisco Teixeira, José Meireles, Paulo Massey, Sâmbara de Paula e Socorro Maciel.

**PROGRAMAÇÃO**  
**MÓDULO I: Trabalho nos Séculos XIX e XX**  
**CONTEÚDOS:**  
- Exploração e organização dos trabalhadores nos primórdios do capitalismo  
- Evolução histórica do capitalismo, crises e impactos sobre o mundo do trabalho  
- A onda longa depressiva atual e suas implicações sobre os trabalhadores  
- Restituição produtiva, neoliberalismo e os desafios da luta social  
- A feminização do mercado de trabalho

**Programa de Atividades (Sempre de 14 às 18h):**  
10/08 - Abertura solene do Projeto (CETRUS/CESA)  
10/08 - Exibição e análise do filme "Germinal"  
24/08 - Exibição e análise do filme "Wall Street"  
14/09 - Exibição e análise do filme "Segunda-Feira ao Sol"

**MÓDULO II: Capitalismo contemporâneo e questão social**  
**CONTEÚDOS:**  
- As transformações societárias contemporâneas e a questão social  
- Enraizamento da política contestatária e a violência nos centros urbanos  
- Acumulação de capital e pobreza no capitalismo atual  
- O problema das "minorias" e a luta social  
- Possibilidades de ruptura: o papel da ação política das massas.

**Programa de Atividades:**  
28/09 - Exibição do filme "Meu nome é Joe"  
15/10 - Exibição do filme "Globalização: violência ou diálogo"  
19/09 - Exibição do filme "Mística de uma Guerra Particular"

**MÓDULO III: Contradições do capitalismo contemporâneo e a questão urbana**  
**CONTEÚDOS:**  
- As transformações societárias contemporâneas, a questão social e a questão urbana  
- Industrialização e padrão fordista de expansão urbana: as cidades industriais do século XIX  
- Desindustrialização, avanço do terciário moderno e reestruturação do espaço urbano: as cidades globais do século XXI  
- Metropolização desordenada, desemprego e sociometabolismo da barbárie

**Programa de Atividades**  
09/11 - Exibição do filme "Meu Tio"  
23/11 - Exibição do filme "A Cidade está Tranquila"  
07/12 - Exibição do filme "Cidade de Deus"

**SINOPSES**  
**Germinal**  
Sob o segundo Império francês, Etienne Lantier, um jovem desempregado que se torna mineiro, enfrenta uma verdadeira descida ao inferno. Em Montsou, em meio a suas peripécias, ele descobre a miséria e o alcoolismo. Descobre também espíritos como Chaval e homens generosos, num cenário onde se vive em estado permanente de luta e sofrimento. Ante a condição aviltante e escravizadora do trabalho, Etienne se engaja no combate contra a direção das minas. A reação incontrolável sobre os trabalhadores mineiros na forma de repressão violenta e rebasamento dos salários, desencadeando uma greve com ocupação das propriedades e resistência armada. Envolve num turbilhão de incertezas, o jovem e arguto Etienne encontra o amor singular de Catherine. Lacerado pelo ódio e pela paixão, ele agora teme que a greve seja massacrada pelas tropas do exército. Em seu íntimo, o medo surge como a resultante dessas forças antagônicas que se cruzaram fortuitamente no vazio de sua vida.

Fonte: arquivo coordenação Arte e Crítica Social

O protagonismo da formação acadêmica crítica, se fará presente nas ações do *Arte e Crítica Social*, quando suas/seus realizadoras(es) adotam como conteúdo básico filmes (cf. figura 19). Esse teor se revela nas primeiras

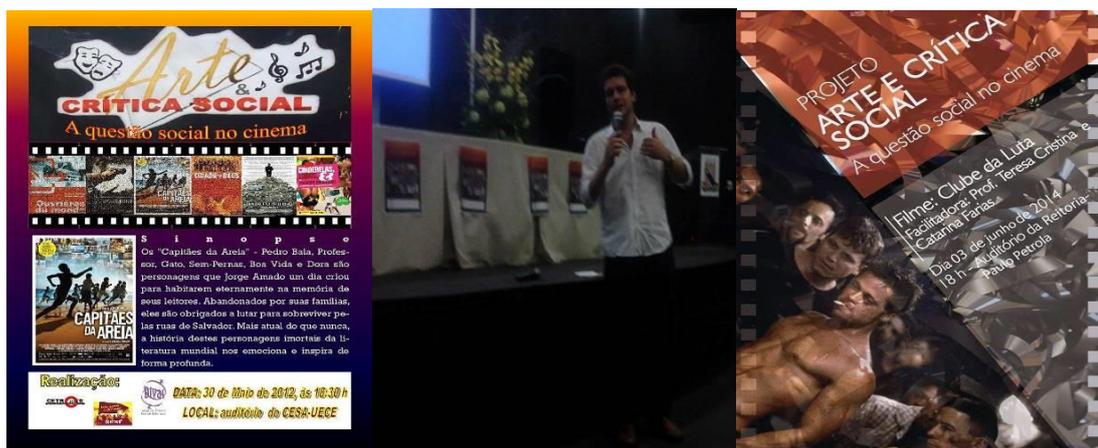
experiências em formato de curso, atividade formativa que se constitui na diferença central que o distingue das perspectivas estética e metodológica dos projetos *Cine Itinerante* e *Cinema no Hospital*?

Entre 2008 e 2010, nova concepção metodológica fez com que o projeto assumisse o formato de oficina. Com o título de *Pedagogia do Cinema em Sala de Aula*, primeiramente, aconteceu na *III Semana Universitária da UECE*, no período de 20 a 24 de outubro de 2008. Posteriormente, expandiu-se para trabalhadoras(es) em parceria com o IMPARH e o SINTICONF.

Com a institucionalização em 2012, o projeto passou a contar com bolsas de extensão remuneradas, facilitando a implementação das atividades. Estas últimas apresentam, por sua vez, uma sistematização de planejamento que torna possível a regularidade mensal das apresentações de filmes relacionados à questão social. Com esse enfoque, as discussões são ordenadas em dois eixos: I. *abordagem geral da questão social no cenário contemporâneo*; II. *especificidades e fragmentações da questão social*.

A primeira película desse ciclo foi *Capitães da Areia* (Cecília Amado, 2011), tendo como convidado para fazer uma exposição sobre a temática do filme um militante dos direitos humanos, o qual no mesmo ano fora candidato à prefeito de Fortaleza pelo PSOL. Um dos últimos filmes exibidos do período entre 2012-2014 foi *Clube da Luta* (David Fincher, 1999).

Figura 20 - Cartaz do filme *Capitães de Areia*, fotografia do debatedor, seguido de cartaz do filme *Clube da Luta*



Fonte: Arquivo - coordenação Arte e Crítica Social

Entre os anos de 2014 e 2016, o projeto seguiu com o objetivo de abordar a questão social por meio do cinema promovendo o debate e a análise de obras filmicas que focavam diversas expressões da sociabilidade capitalista. Assim foram trabalhadas questões expressas pelas desigualdades sociais que aparecem no âmbito da juventude, da sexualidade, das relações de gênero, raça e etnia, da educação e da saúde, da religiosidade e da violência.

No dia de cada exibição em um primeiro momento, o público era acolhido com breve exposição acerca do significado do *Arte e Crítica Social*, seguido do anúncio da obra a ser exibida e da(s) pessoa(s) que faria(m) a análise, contextualizando a temática tratada e a obra. Encerrado esse processo, realizava-se os debates entre palestrante(s), docentes, bolsistas do projeto e o público em geral.

Figura 21 -projeto Arte e Crítica Social: atividade de exibição de filme



Fonte: arquivo - coordenação Arte e Crítica Social

No V Seminário CETROS, que ocorreu entre os dias 19, 20 e 21 de agosto de 2015, com a temática *Imperialismo, Dependência e Lutas Sociais*, foi especialmente planejado três dias de oficina destinada ao *Arte e Crítica Social*. A oficina denominada de *Arte, Cultura e Resistência*, pontuou a necessidade da apropriação da arte como processo potencializador da construção da criticidade e de um olhar mais abrangente em relação a sociedade.

Figura 22 - Cartaz de divulgação da oficina *Arte, Cultura e Resistência*

**V Seminário CETROS**  
IMPERIALISMO, DEPENDÊNCIA E LUTAS SOCIAIS  
OFICINA: Arte, cultura e resistência

DIA 19 DE AGOSTO DE 2015  
14h - 18h  
Facilitador: Coletivo Nigéria

DIA 20 DE AGOSTO DE 2015  
14h - 18h  
Facilitador: Carlos Pronzato (Cineasta)

DIA 21 DE AGOSTO DE 2015  
14h - 18h  
Facilitador: Carlos Pronzato (Cineasta)

Lançamento do Livro: Poesias sem licença para Carlos Marighella  
(Carlos Pronzato)

Fonte: arquivo do Cetros

O primeiro dia de oficina contou com a presença do coletivo Nigéria - grupo que ao longo dos últimos anos tem realizado documentários independentes, que estão disponibilizados em *streaming* pelo próprio coletivo via *YouTube* ou *Vimeo*. A experiência teve duração de cinco horas e nesse tempo foram exibidos os *trailers* e fragmentos das realizações do coletivo.

A condução pedagógica de ilustrar a concepção estética das filmagens e sua abordagem política, despertou a curiosidade do público e o inquietou diante da narrativa sobre as dificuldades da realização independente e militante de um coletivo de cinema composto por jovens interessados em registrar as suas próprias percepções sociais sobre os fatos da conjuntura sociopolítica brasileira.

As temáticas que fazem parte do olhar da câmera, adotadas pelo coletivo, compreendem as agitações políticas, as demandas de movimentos sociais, MST, MTST, de ativistas de direitos humanos, coletivos feministas, juventude de áreas periféricas, entre outros.

*Figura 23 - Participação do coletivo Nigéria na oficina - Arte, Cultura e Resistência*



*Fonte: arquivo - coordenação Arte e Crítica Social*

Os dois últimos dias de oficina tiveram a mediação do documentarista Carlos Pronzato, realizador que percorreu vários países latino-americanos e que tem suas realizações sempre relacionadas às questões latentes que atravessam a região.

O primeiro dia de participação do argentino na oficina fluiu, dando possibilidade de debates acerca das dificuldades em sua pesquisa audiovisual na América Latina, principalmente para observar momentos de conflito, o que conduz o seu cinema-militante, ou seja, o traçado de narrativas através de embates frutos das lutas de classes. A exibição do seu longa-metragem *Carlos Mariguella: Quem Samba Fica, Quem Não Samba Vai Embora* (Carlos Pronzato, 2011), ocorreu no segundo dia, sendo reservado todo o horário disponível da oficina para projeção do filme e debate com o realizador.

*Figura 24 - Participação de Carlos Pronzato na oficina - Arte, Cultura e Resistência*



*Fonte: arquivo Cetros*

Em 2016, deu-se ênfase às temáticas do extermínio da juventude negra e pobre, como também, gênero e família. Com esse direcionamento, uma das atividades do *Arte e Crítica Social* desenvolveu-se no CUCA do Jangurussu - zona da periferia de Fortaleza - em parceria com o Coletivo

Nigéria. Na oportunidade, exibiu-se o documentário *Envolvidos* (Coletivo Nigéria, 2014). O conteúdo dessa narrativa trata do extermínio da juventude pobre e preta, seu envolvimento com a criminalidade e com as drogas no território do Grande Bom Jardim em Fortaleza-Ce.

Outro feito do projeto compreende a realização do seminário intitulado: *10 Anos do Arte e Crítica Social*, que aconteceu no mês de dezembro. Vale salientar que essas atividades iniciam após o encerramento da greve de docentes, já no segundo semestre de 2016. No primeiro semestre, a coordenação do *Arte e Crítica Social* participou da *Comissão Artístico-Cultural do Comando de Greve da UECE* e, conjuntamente, com a coordenação do *Cine Itinerante* esteve à frente da condução do *Cine Greve* e dessa parceria, articulada com a SINDUECE, foi produzido um curta-metragem com características de documentário em moldes artesanais, intitulado *Eu Apoio a Greve da UECE - Negocia Camilo* (Alex Santos, 2016).

Figura 25 - Cartaz dos dez anos do Arte e Crítica Social e fotografia da equipe do CETROS



Fonte: arquivo coordenação Arte e Crítica Social

Em 2017, o projeto sinalizou, com a nova coordenação que realizaria atividades no âmbito da cooperação técnica e científica com o Dieese - regional de Fortaleza - contemplando, a partir da parceria, o público do Movimento Sindical de Fortaleza. O objetivo se ampliou, quando foram acrescentadas às exibições de filmes, apresentações vinculadas ao teatro e às intervenções da arte urbana. O enfoque das atividades foi definido pelo tema - *Esgotamento do projeto democrático-popular e desconstituição dos direitos sociais: a questão nacional e a atualidade da revolução brasileira*.

Entre as ações desenvolvidas destacam-se o debate: *Por que pensar o Brasil hoje? Cultura e política depois do golpe*, com a participação de dois pesquisadores das ciências sociais, professores da UECE e uma atriz e bailarina, mestre em Humanidades pela UNILAB. O evento aconteceu em março do mesmo ano.

Em abril, chegou a vez da apresentação da peça teatral *Mãe Gentil* (Coletivo Gentil). Nessa época com flertes mais distintos para a literatura. Seguindo com as atividades do projeto no mês de maio, foi realizado debate sobre a obra de Lima Barreto, intitulado, *Lima Barreto: literatura, preconceito e resistência*.

As exibições de filmes aconteceram em julho e setembro, respectivamente, com as obras *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972).

Figura 26 - Apresentação coletivo *Gentil* e cartazes de divulgação: debate sobre a obra de Lima Barreto e exibição do filme *São Bernardo*



Fonte: arquivo CETROS

Com a dinâmica proporcionada por esse ciclo de atividades a coordenação do projeto *Arte e Crítica Social*, no ano de 2017, realizou análises de aspectos candentes da sociedade contemporânea como forma de fomentar a cultura e desenvolver o posicionamento crítico dos sujeitos históricos que nelas se envolveram e delas participaram, em face das contradições que marcam a materialidade das relações sociais e dos dilemas vividos no plano da subjetividade.

### 3.3 Projeto de Extensão Cinema no Hospital? Cinefilia, partilha do sensível e ética do cuidado.

A ideia de atuar com cinema dentro do hospital no âmbito do CINEAD surgiu a partir de 2009, com visitas de integrantes do programa no IPPMG (UFRJ) com o intuito de conhecer o funcionamento do seu cotidiano. Nesse começo se buscou desenvolver ações integradoras do CINEAD com o projeto BRINCANTE<sup>28</sup>, que já tinha sua história constituída junto às crianças

<sup>28</sup> É um projeto coordenado por professores da UFRJ e desenvolvido por estudantes da graduação, sob sua supervisão. Consiste no desenvolvimento de diversas atividades lúdicas, que contribuem para a socialização e o desenvolvimento psicomotor das crianças,

hospitalizadas na referida instituição (FRESQUET, 2008a, 2008b, 2009, 2013; OMELCZUK, 2016).

O objetivo geral era introduzir o cinema no hospital e por meio deste desenvolver a experiência visual com a imagem em movimento, aproximando as crianças enfermas e suas/seus acompanhantes do ver e fazer cinema. O resultado dos desdobramentos do *Cinema no Hospital?* no IPPMG estão narrados e analisados numa teia poética e cartográfica, que compõe a pesquisa de Omelczuk (2016).

Um breve histórico dentro de uma longa transcrição do projeto *Cinema no Hospital?* mostra sua concepção e desenvolvimento.

[...] Como seria, para uma criança hospitalizada, por exemplo, assistir a um filme na cama? Isto poderia ser uma experiência estética, educativa? Seria possível que uma escola hospitalar incluísse alguns filmes, ou atividades audiovisuais, para oferecer às crianças enquanto ficam hospitalizadas? Refletindo o espírito da pergunta, o projeto foi chamado *Cinema no hospital?* Disso surgiu um longo percurso que começou fazendo apenas visitas no Instituto de Pediatria e Puericultura Martagão Gesteira da UFRJ, só para ver como funcionava o cotidiano. Observamos a Unidade de Pacientes Internos (enfermarias), a quimioteca, as salas de espera dos consultórios dos ambulatórios. O projeto só ficou elaborado com um formato, mas com a incompletude necessária para a articulação com a especificidade da instituição à qual era oferecida, em 2010. Mais outro ano se passou em observações, comitês de ética, e preparação até dar início às atividades em

---

durante o tempo em que estão aguardando suas consultas ambulatoriais. O projeto existe desde o ano de 2006 no IPPMG (UFRJ). As/os bolsistas fantasiadas(os) de palhaças(os), atuam em um dia específico da semana na sala de quimioterapia e nas enfermarias.

2011 [...]. Confesso que só em 2012 [...] foi feito, então, um verdadeiro cardápio de filmes da Programadora Brasil para ensaiar a escolha de filmes pré-escolhidos, com petiscos, sobremesas, pratos fortes. E, também, improvisar alguns gestos de enquadramento, produções de *Minutos Lumière* e outras experimentações audiovisuais dentro e fora das enfermarias, articulando os filmes dos cineastas que estávamos estudando no grupo de pesquisa com as práticas diretas das crianças (FRESQUET, 2013, 117. Grifos da autora).

Feita a devida apresentação geral, passamos à vertente do projeto que faz parte do objeto de estudo em tela - *Cinema e velhice: a imaginação atravessando a memória*, concentrando as ações no HUCFF. Nesse espaço desafiador para promoção de atividades cinematográficas, os primeiros passos do projeto foram em 2013, quando ocorreu a elaboração e, posteriormente, a aprovação no edital 06/2013 da FAPERJ.

O projeto visava realizar experiências de ver, falar e fazer cinema com o público idoso de diferentes condições e instituições, entre estas incluíam-se as/os idosas(os) internadas(os) na ala geriátrica do HUCFF.

Figura 27 - Vista frontal e vista aérea do HUCFF



Fonte: [https://www.google.com/search?q=hucff+ufrj&sxsrf=ALeKk00bD-sSP-H0vXsMvZoOiKcKs-XLjA:1585754557630&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewi9x-61xMfoAhXNH7kGHf4jANUQ\\_AUoAXoECB4QAw&biw=1366&bih=695#imgsrc=UaBT4DYYKNIdiM&imgdii=TLKUNAyK00v95M](https://www.google.com/search?q=hucff+ufrj&sxsrf=ALeKk00bD-sSP-H0vXsMvZoOiKcKs-XLjA:1585754557630&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewi9x-61xMfoAhXNH7kGHf4jANUQ_AUoAXoECB4QAw&biw=1366&bih=695#imgsrc=UaBT4DYYKNIdiM&imgdii=TLKUNAyK00v95M)

As ações dessa ramificação do *Cinema no Hospital?* chegou ao ambiente hospitalar em 2015 e se desenvolveu na ala geriátrica do HUCFF. De início se organizou quatro encontros que visavam uma experimentação das possibilidades do cinema, junto à população idosa hospitalizada nas condições de internação, situação que permitiu apenas a exibição de filmes.

Diante das circunstâncias de internação na ala geriátrica, fez-se a seleção de filmes que possibilitasse em cada encontro os pacientes mergulharem na história do cinema o que em algumas ocasiões tornava-se uma revisitação das memórias diante das imagens em movimento.

Selecionamos filmes que pudessem representar a cada encontro um passeio pela história do cinema, o que seria uma oportunidade de estabelecer uma conversa com os pacientes desde o ponto de vista da invenção da sétima arte. Começamos, portanto, com a exibição dos filmes produzidos pelos irmãos Luis e Augusto Lumière, que foram os inventores da primeira câmera de registro de imagens em movimento: o *Cinematógrafo*. [...]. Exibimos *A chegada de um trem à estação* (1895) considerado o primeiro filme da história do cinema, e outros também realizados por eles.

Elas estranharam as roupas utilizadas na época, especialmente no filme *A saída da fábrica*, onde as mulheres usam vestidos “pomposos” e os homens estão de terno e gravata. Além disso, os filmes geraram um estranhamento por serem muito rápidos (menos de 1 minuto), o que nos deu a oportunidade de exibir um vídeo que mostra como a câmera era antigamente. Ao verem a câmera de madeira dos irmãos *Lumière*, as acompanhantes fizeram comentários sobre outras câmeras parecidas da época em que eram crianças.

[...]

Uma das senhoras internada comentou estar muito feliz com o cinema e que quando jovem adorava frequentar às salas escuras. Nos contou de filmes que gostava e que acompanharam sua mocidade. Quando nos despedimos ela e sua mãe agradeceram emocionadas pelo filme.

Observamos nesse dia que a projeção causava um impacto positivo nos acompanhantes que chegavam para visitação. Muitos sorriam ao ver a imagem na parede, um simples gesto capaz de adoçar os desafios de um ambiente hospitalar e o encontro com o outro que deseja ser acolhido. Não são os visitantes, mas também a equipe de saúde que entrava desavisada sobre a atividade de cinema, comentava sobre como a projeção deixava a sala bonita. (RELATÓRIO FAPERJ, s/d, p. 3-4).

Figura 28 – Primeira exibição na ala geriátrica do HUCFF



Fonte: arquivo pessoal MCH1

Seguindo a abordagem da história do cinema, exibiu-se noutros encontros: *Corrida de Automóveis para Meninos* (Henry Lehrman, 1914);

*Pequeno* (Ernesto Molinero, 2011); *A Velha a Fiar* (Humberto Mauro, 1964); *Meus Oito Anos* (Humberto Mauro, 1956).

Figura 29: fotografias de pacientes da ala geriátrica assistindo ao filme *Corrida de Automóveis para Meninos*



Fonte: Relatório FAPERJ (2015)

Na dinâmica da ala geriátrica do HUCFF não foi possível fixar as exibições num mesmo espaço, por esta ser composta de várias enfermarias. Não bastasse essa dificuldade, existiam os procedimentos médicos que às vezes precisavam ser realizados no momento que acontecia uma exibição.

Em algumas situações era necessário deixar a enfermaria e buscar por outra. Ou em outras procurar por uma enfermaria que existissem pacientes interessadas(os) que ocorresse a exibição. Era um movimento que envolvia muita motivação, poder de negociação e convencimento, bem como postura ética, paciente e compreensiva. Aspectos que estão inclusos no gesto delicado e complexo do cuidado. Algo estritamente necessário para quem atua como cineclubista extensionista no ambiente hospitalar.

As exibições despertavam em algumas/alguns participantes, lembranças de sua juventude, possibilitando relatos de experiências remotas. Tais projeções alimentavam o despertar de vozes silenciadas pela dor e a melancolia da internação.

O curta-metragem *A Velha a Fiar* desencadeou conversas sobre Getúlio e seu projeto nacionalista - política de incentivo cultural que possibilitou a realização do filme assistido. Uma das pacientes fez comentários sobre Mazzaropi, enfatizando que o assistia na TV quando era criança e a sua fascinação pelo personagem estava associada às lembranças do pai.

*Figura 30 - Frame do curta-metragem A Velha a Fiar*



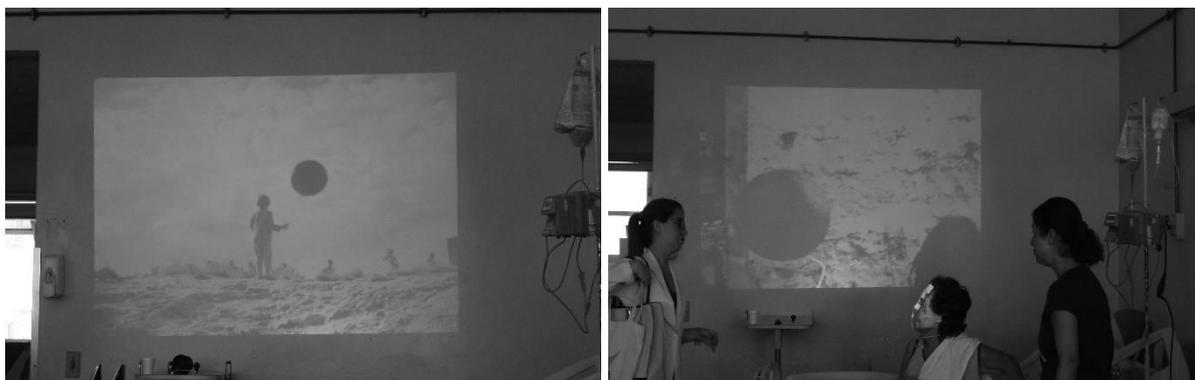
Fonte: <<https://oquevocefariasesoubesse.blogspot.com/2014/11/pena-branca-e-velha-fiar.html>>

Entre as acompanhantes, o “alarme de incêndio” (BENJAMIN, 2017b) que ativou a memória foram as imagens que retratavam a vida rural, motivo para uma conversa a respeito de tomates, frutas e o lamento de quando se

deu a mudança de vida e deslocamento das existências da paisagem rural para a urbana.

Nessa fase piloto, no último encontro, dos quatro planejados, exibiu-se o clássico *O Balão Vermelho* (Albert Lamorisse, 1956). O filme francês, mundialmente famoso, emocionou toda a enfermaria pela narrativa de amizade entre um menino e um balão. A expressão estética delicada que se mistura à simplicidade e curiosidade sensitiva da infância, conseguiu despertar nas(os) pacientes, acompanhantes e profissionais da saúde a sensibilidade que só a arte é capaz de proporcionar em quem está longe de casa e no leito de um hospital.

Figura 31: exibição do filme *O Balão Vermelho* na ala geriátrica do HUCFF



Fonte: relatório FAPERJ (2015)

Superado o momento experimental e feitas as primeiras aproximações com o espaço hospitalar da área geriátrica, saindo da história do cinema, adotou-se a estratégia de exibir filmes com potentes narrativas musicais, elemento fundamental para estímulo do diálogo, a ativação da memória das(os) pacientes e capaz de pintar sorrisos e apontar para partilhas que sugerem a igualdade de inteligências (RANCIÈRE, 2013b).

Neste ensaio da experiência cineclubista do projeto *Cinema no Hospital?*, que convida para bailar a categoria rancièriana da “igualdade de inteligências”, fizeram parte as reflexões presentes no relatório do projeto *Cinema e Velhice: a imaginação atravessando a memória*:

De algum modo, tivemos a impressão, que nesses fugazes e sinceros encontros, podemos criar nas enfermarias um espaço comum para o compartilhamento de uma *igualdade das inteligências*, no sentido que nos fala Jacques Rancière em seu livro *O Mestre Ignorante*. Isto é, diante de situações de vida tão dispare, apostamos no filme como um elo (e uma experiência) de igualdade entre nós.

A ideia não é distrair os pacientes para que não se deem conta do que estão vivendo. O cinema, porque arte, recebe a tristeza, as dificuldades, a aventura humana, com naturalidade, e acolhe tudo como parte de nossas emoções. O cinema pode integrar a dor à vida com alegria e bom humor, porque estes não são antagônicos. Não queremos ensinar nada com o filme, e sim viver juntos uma travessia pela imagem, onde cada um de nós pode compartilhar o que vê, sente, recorda, entende. Podemos compartilhar aquilo que nos afeta. A igualdade da arte – seu substrato comum – está na liberação do campo da experiência, da memória, como o lugar de acontecimento da liberdade e como porta de acesso à imaginação. (RELATÓRIO FAPERJ, s.d., p. 6-7. Grifos do autor).

O conteúdo das narrativas tendo como pilastra a imagem em movimento, gerava gatilhos ativadores de lembranças e experiências vividas. Estas últimas verdadeiras pontes sensitivas para diversas partilhas experienciadas na infância, na mocidade e até mesmo na velhice. Tais filmes tornavam-se a força motriz para o encontro e, não obstante, proporcionar a partilha do sensível, isso compreende na sua inteireza a ética do cuidado como modo de ser e de conviver, na perspectiva da emancipação, (WAHLBRINCK; PACHECO, 2016), ou seja, “[...] o embaralhamento da

fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo". (RANCIÈRE, 2017b, p. 23).

No bloco de realizações cinematográficas voltadas para a musicalidade, a primeira exibição foi do filme *A Música Segundo Tom Jobim* (Dora Jobim; Nelson Pereira dos Santos, 2012). O feito sensível afetou subjetividades e deixou marcas que se conectam dialeticamente com outras experiências de vida, as quais tornam-se evidentes no relato de quem mediou a atividade:

[...] enquanto a voz de Gal Costa entoava "Se todos fossem iguais a você", a senhora começou a cantar. Do outro lado da enfermaria, uma residente cantava e dançava, discretamente. Em seguida, a bela canção "Eu não existo sem você" era interpretada por uma cantora que não foi imediatamente reconhecida por muitos de nós. "Elizeth Cardoso", alguém lembrou! As imagens de um Rio de Janeiro mais poético e infinitamente mais belo dialogavam com os sons de Tom e Vinicius, encantando a todos e era quase como se a música irrompesse pelos corredores do hospital, sempre tão cheio de dores e espera, convocando os olhares de todos que passavam por aquela enfermaria. E um silêncio profundo fez-se, quase como se a música, como linguagem universal, criasse um imaginário de memória coletiva, sensível, tocando-nos a todos, sem diferença de idade ou estado de saúde. Em algum lugar da memória de cada um aquelas músicas faziam eco, reverberavam, criando uma vinculação quase palpável entre nós. (MCH2 - DIÁRIO DE CAMPO).

A experiência carregada de sensibilidade, também, servia de estímulo para a mediadora das atividades se inspirar e expressar as impressões causadas pela vivência em espaço tão melancólico e desprovido de sorrisos. Entretanto, a arquitetura e a dinâmica do território hospitalar, bem como a imobilidade dos pacientes e o movimento dos profissionais de saúde nas enfermarias impõem restrições às exibições ao compará-las com outros espaços em que transcorrem práticas cineclubistas.

As emoções e as limitações do processo de exibição na ala geriátrica foram poeticamente narradas pela descrição de MCH2 sobre a sessão do documentário *Uma Noite em 1967* (Renato Terra; Ronaldo Calil, 2010).

Parece incrível que, em meio ao calor, às enfermidades, ao cansaço e à rotina de um grande hospital a música se sobreponha como narrativa, mesmo que por alguns momentos. Mas sim, enquanto exibíamos "Uma noite em 67", documentário de Renato Terra e Ricardo Calil, a maior parte das pacientes acordadas acompanhava a evolução de Chico Buarque, Edu Lobo e Caetano Veloso, em vídeos de arquivo e entrevistas gravadas em *off*. Uma das pacientes, empolgada, citava fatos da vida de cada artista enquanto as acompanhantes comentavam cada apresentação. Logo aparecia na tela (a parede da enfermaria, diga-se de passagem) a imagem de um Roberto Carlos em seus 20 anos, o que levantou exclamações de todas. Mas foram os belos olhos azuis de Chico o componente que alimentou o devaneio feminino naquela enfermaria. [...] Poderíamos dizer que estávamos em uma sala de exibição ou sala de estar como outra qualquer, em que comentávamos umas com as outras os sucessos na telinha ou na telona. Contudo, estávamos na enfermaria do Hospital Universitário, onde a cada minuto profissionais de saúde entravam para procedimentos, pacientes entravam e saíam e até um aparelho de raio-X irrompeu no local. Em dado momento, a paciente mais grave precisou ser submetida a um procedimento delicado, sendo atendida por uma profissional que, apesar de permanecer atenta ao trabalho, permitiu-se cantar os versos de Caetano. Alheio a tudo isso, o filme continuava sua narrativa e Sérgio Ricardo quebrava seu violão em pleno palco. A cada cena, as pacientes e acompanhantes lembravam de um fato, uma história, comentando umas com as outras. [...] Assim, um breve olhar aos rostos nos primeiros acordes das canções permite registrar o instante do reconhecimento, como se o som ativasse imediatamente uma memória, um afeto. E cada uma que participava daquele momento vira-se para a outra, perguntando: você lembra? (MCH2 - DIÁRIO DE CAMPO).

É na dialética de contexto tão adverso que o cineclubismo insiste em se reinventar, não tanto na linha benjaminiana de politização da arte, nem

do ato criador defendido por Bergala (2008) e Fresquet (2013), mas de uma proximidade com a partilha do sensível, da qual fala Rancière (2018a; 2018b).

Figura 32 - fotografias da exibição de *Uma Noite em 67* na ala geriátrica do HUCFF



Fonte: Territórios Sensíveis - Disponível em <http://territoriossensiveis.blogspot.com/2015/>

Outras abordagens são experimentadas no ano de 2016, por exemplo, em agosto foram projetados dois curtas-metragens que tratavam da temática esportiva. O documentário *Aída dos Santos: Uma Mulher de Garra* (André Pupo; Ricardo Quintella, 2012) e, ainda, *Tapete Verde* (Ângelo Martins, 2014). No primeiro mostra-se a trajetória vitoriosa e difícil da atleta brasileira que superou enormes barreiras, entre elas o racismo e o preconceito. No segundo, o realizador narra as experiências e as escolhas de 3 jovens que sonham em se tornar jogadores de futebol. A escolha resultou das Olimpíadas, que naquele ano tinham acontecido no Rio de Janeiro.

No mês de setembro, o ângulo do ponteiro exibidor fez um giro de 90° graus e da temática esportiva dirigiu-se para o drama da fome e da

seca no Nordeste, com *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Uma adaptação de livro homônimo, escrito por Graciliano Ramos, obra clássica da literatura nacional.

Em fevereiro de 2017 MCH2 tenta algo diferente, mesmo reconhecendo os riscos que seria propor atividades de criação com a câmera e um tripé dentro de uma enfermaria com pacientes acamadas(os). Nesse dia, após a exibição do filme *A Invenção de Hugo Cabret* (Martin Scorsese, 2011), ao apresentar a câmera e o tripé buscou desenvolver o exercício do *Minuto Lumière*, prática altamente disseminada e com boa recepção entre as crianças do IPPMG. Na ala geriátrica, mesmo com as limitações impostas pelas condições de saúde, alguns/mas pacientes demonstraram interesse em realizar a atividade.

Diante da impossibilidade de levantarem-se das camas, mas animados para fazer o exercício utilizando a câmera e o tripé, dois dos pacientes foram narrando para a mediadora a ideia do que queriam filmar no seu entorno e ela fazer as imagens. Um deles informou que gostaria de passar uma mensagem para as pessoas. MCH2 o fotografou e o deixou livre para escolher o enquadramento desejado em seu filme. Ele demorou apenas alguns segundos para pensar no que ia dizer e, com o texto elaborado mentalmente, começou a falar. Descreveu o acidente de moto que o tinha colocado na situação de acamado e falou, ainda, sobre como as pessoas precisam lidar com os problemas. O depoimento é encerrado com um sorriso.

Em seguida, outro paciente ficou um tempo pensando no que dizer. Ao final da projeção do filme, depois de um breve diálogo com MCH2, revelou que só havia um lugar que ele gostava no hospital, a paisagem no final do

corredor, onde podia ver a Baía da Guanabara e um pouco da Ilha do Governador.

A imagem é de encher os olhos e nos levou inclusive a fazer registro fotográfico nas primeiras visitas feitas ao HUCFF, tamanho foi o encantamento.

*Figura 33 - vista da Baía de Guanabara e da Ilha do Governador: fotografia feita do corredor de acesso as enfermarias (décimo andar do HUCFF-UFRJ)*



*Fonte: arquivo pessoal MCH3*

Esta era a imagem sobre a qual o paciente queria fazer seu *Minuto Lumière*, momento frustrado por conta de fortes dores quando tentou levantar-se da cadeira de rodas para filmar. Com as filmagens realizadas pela mediadora com a orientação dos pacientes, foi solicitado que fossem exibidas na enfermaria no mesmo dia de sua realização, mas infelizmente não havia recurso técnico para exibi-las naquele momento, situação inesperada para a mediadora que resultou em desapontamento para os pacientes que dirigiram o seu *Minuto Lumière*.

No entanto, da intrigante situação registra-se também que a presença da câmera de acordo com o que narra MCH2, mudou os semblantes, captando a atenção dos pacientes que manifestaram interesse pelo exercício de manusear a câmera e filmar. Inclui-se como elementos relacionados ao interesse de filmar, o fato de poderem opinar sobre o filme, de querer ou não filmar, de decidir sobre a posição da câmera e o que capturar por meio do dispositivo óptico.

*Figura 34 - Filme A Invenção de Hugo Cabret e a câmera preparada para filmar o Minuto Lumière*



*Fonte: Territórios Sensíveis. Disponível em <<http://territoriosensiveis.blogspot.com/2017/02/>>*

Como protagonistas, tornam-se sujeitos na medida em que podem contar suas histórias, da forma que preferirem. O que parece haver de diferente nesse caso é que tal prática cinematográfica não invade seus corpos à sua revelia, como as rotinas de saúde às quais são submetidos.

Nesta ação em específico, o que diferencia o cinema parece ser o grau de surpresa, de ineditismo da prática naquele ambiente, que os aproximam, deixam curiosos e temerosos. A presença da câmera assume um protagonismo

e, ao desconvidar a conversa sobre o filme, faz um convite ao próprio ato de filmar.

O conjunto de situações a que leva a experiência com a câmera remete a seguinte observação concernente ao receio da alteridade e a vocação do cinema para desencadear partilhas de experiências:

[...] O medo da alteridade muitas vezes nos leva a anexar um território novo ao antigo à moda colonialista, não enxergando no novo senão aquilo que já sabia ver no antigo. Ora, o cinema tem exatamente a vocação contrária: a de nos fazer compartilhar experiências que, sem ele, nos permaneceriam estranhas, nos dando acesso a alteridade. (BERGALA, 2008, p. 38).

No encontro de março de 2017, voltando a dinâmica da exibição, acreditava-se que *Cartola: Música para os Olhos* (Lino Ferreira; Hilton Lacerda, 2007), era o documentário acertado. Para surpresa de MCH2, não foi. Isso demonstra do que é capaz o cinema e sua relação com o público em situação de internação. Está presente mesmo que de forma velada o espírito da contestação e do conflito.

O filme em tela inicia com uma sequência de cenas do próprio enterro de Cartola, algo não muito animador para um público idoso e hospitalizado. Em seguida é a vez de um microfone passear sobre um esqueleto com um plano fechado na caveira. E para acentuar a carga conflitual com o público, se intercalavam enquadramentos que destacavam práticas religiosas afro-brasileiras e a “zona” (cabarés) na periferia carioca. Tais características foram suficientes para não causar comoção e sim repulsão à obra, logo nos primeiros minutos da projeção de uma produção com mais de uma hora de duração.

Eis um exemplo explicitamente delicado da prática cineclubista no ambiente hospitalar, principalmente, no momento contemporâneo, que questões dessa natureza são afetadas pela polarização político-religiosa que atinge a sociedade. Esse aspecto sintomático, torna a função de mediação complexa, exigindo da curadoria dos filmes muita sensibilidade e cuidado.

[...] a fim de humanizar considera-se que é preciso adotar o Cuidado como saber e fazer, como uma forma de vida em que a possibilidade de humanização se efetiva por uma ética baseada em princípios universais que não podem ser negados, negligenciados, olvidados ou negociados, sob risco de resultar em desumanização. Isso implica em um ethos compreendido como jeito, modo, forma de ser e de conviver (vivência ética). Ethos este que, fundamentado num princípio axiológico, estimula uma atitude prática de apoiar e (re)criar atos conducentes à autonomia do ser, numa interdependência saudável com o meio em que se convive e com o outro ser, sob a perspectiva do Cuidado. (WAHLBRINCK; PACHECO, 2016, p. 20. *Sic.*).

O circuito do projeto é interrompido no mês de abril de 2017, motivado pelo afastamento de MCH2<sup>29</sup>. Na falta de quem a substitua de imediato, o projeto *Cinema no Hospital?*, com sua vertente para idosos(as) fica em *stand by* até abril de 2018 quando foi retomado.

Uma difícil fase histórica da realidade social brasileira, em específico, para os investimentos estatais que são drasticamente afetados pelos contínuos cortes no orçamento público e com a aprovação de EC/95, sancionada em 15 de dezembro de 2016. Essa Emenda, estabeleceu o teto de gastos com as despesas primárias da União. Medida que afetou diretamente

---

<sup>29</sup> As motivações do afastamento de MCH2, já foram mencionadas na Introdução da tese, especificamente nas páginas 55-56.

a educação e a saúde, não obstante, as universidades públicas e os hospitais universitários.

Diante dessa situação, a ala geriátrica do HUCFF foi deslocada do nono andar, em virtude do seu isolamento para reforma de infraestrutura. Como faltou verba, a obra parou e a reforma da ala passou o ano de 2018 parada. Com as atividades inviabilizadas na ala geriátrica, com sua retomada, no ano de 2018, o projeto teve que ser realocado em outro espaço do HUCFF.

Em negociação com a coordenação do CDP, foi sugerido que se desenvolvesse as atividades de exibição de filmes na "enfermaria de hospital dia" - ala do décimo andar, onde ficavam os pacientes de pequenas cirurgias sem internação, apresentando uma rotatividade semanal no seu contingente. Feito o reconhecimento do espaço e os devidos acordos burocráticos em abril as atividades tiveram seu início.

Com raras exceções, manteve-se uma regularidade semanal das exibições, até o início de julho, quando veio o recesso da universidade e com isso a suspensão temporária do projeto. As projeções nesse período ocorriam as quintas-feiras, logo após o almoço. Horário menos provável de os pacientes passarem por algum procedimento médico, permitindo a atividade cineclubista acontecer sem prejuízo de interrupção.

Raro, também, era encontrar o mesmo público de uma sessão à outra. Praticamente a cada nova sessão um novo público, ou seja, novos pacientes na enfermaria de hospital dia. Concentrou-se as primeiras exibições nessa enfermaria, porque nas demais em funcionamento no décimo andar, a

condição dos pacientes não permitia atividade de cinema pelo risco de infecção e/ou por se encontrarem sedados.

Todos os filmes apresentados na retomada mantiveram uma relação com a música e o cinema brasileiro. Com essa opção, um outro traço metodológico é acertado com as profissionais da *Sala de Humanização* que ficava ao lado da "enfermaria de hospital dia", no décimo andar do HUCFF, qual seja, que os filmes fossem de curta duração já que o tempo da exibição deveria se estender de 13h30 até, no máximo às 14h30.

Com a retomada das atividades do *Cinema no Hospital?* no HUCFF, a primeira projeção foi do curta-metragem sobre o grupo musical mineiro *Clube da Esquina*. Trata-se da realização de *Sobre Amigos e Canções* (Bel Mercês; Leticia Gimenez, 2010). A grande luminosidade nas paredes da enfermaria dificultava a visibilidade, obstáculo superado pelo embalo das canções nas vozes de Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, Fernando Brant, entre outros.

Figura 35 - cartaz de anúncio do filme *Sobre Amigos e Canções* e fotografia da projeção na enfermaria do HUCFF



Fonte: arquivo pessoal MCH3

Ao ritmo da música as atividades seguiam seu curso, na mesma proporção que MCH3 se deslocava de Botafogo ao Fundão, todo final de

manhã das quintas-feiras. E nesse movimento se a luz já era intensa na “enfermaria hospital dia”, tornou-se mais ainda, quando as exibições passaram a acontecer na *Sala de Humanização*.

Com tal mudança, a musicalidade como uma constante nos filmes exibidos se tornou cada vez mais necessária para assegurar público e mantê-lo motivado a participar das atividades do projeto. Os enormes janelões de vidro transparente, mantidos abertos para circular o ar soprado por Eolo sobre a Baía de Guanabara, absorviam, também, toda luz emitida pelas tardes outonais. Por tais condições, filmes em preto e branco e desprovido de musicalidade se tornavam cansativos e praticamente invisíveis pela claridade.

Com tais características, foi necessário fazer uma improvisação e sobre o vidro dos janelões colar cartolinas pretas, para adaptar minimamente o ambiente da *Sala de Humanização*, possibilitando as sessões. A primeira sessão, após a mudança consistiu no documentário média-metragem *Elza Soares: o Gingado da Nega* (Rafael Rodrigues, 2013). Recorde de público do ano de 2018, tomando como parâmetro as atividades de exibição que ocorreram na Sala de Humanização.

Um dos fatores que pode explicar esse fenômeno em torno da referida produção está associado aos elementos estéticos da escolha do realizador. Quando destaca a vida difícil da cantora carioca, mas sua resiliência, carisma e poder de superação é possível que potencialize o ânimo de quem espera por um procedimento cirúrgico, injetando por sua vez uma dose de coragem para enfrentar o momento de tensão e incerteza em relação ao ato de existir.

Figura 36 - Cartaz de divulgação Elza Soares: o gingado da nega e fotografia da sessão de projeção



Fonte: arquivo pessoal MCH3

Quando não era possível filmes com menos de uma hora, foi necessário o trabalho com fragmentos, procedimento adotado nas exibições dos filmes: *Somos Tão Jovens* (Antonio Carlos da Fontoura, 2013); *Faroeste Caboclo* (René Sampaio, 2013); *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014); *Raul: o Início, o Fim e o Meio* (Walter Carvalho, 2012); e *Cássia Eller* (Paulo Henrique Fontenelle, 2012).

Como único filme em preto e branco, foi feita a projeção de *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). Era final de agosto e nesse dia a sorte resolveu dar uma contribuição. No momento da exibição, o céu coberto por um nevoeiro cor de chumbo, indicava chuva e sua chegada exigiu o fechamento das janelas, diminuindo a claridade. Estas condições reunidas, deixaram a luz da sala mais amena e a imagem reproduzida na parede era vista em forma de silhueta. Este curta extraiu sorrisos de faces entristecidas e pusilânimes, bem como, conversas imemoriais sobre valores cultivados na periferia carioca que ficaram nos recônditos do passado.

No encerramento da jornada de exibições no HUCFF de 2018, exibiu-se a poesia imagética, no formato de curta-metragem intitulada *Dã Licença*

*de Contar* (Pedro Soffer Serrano, 2015). Esta obra magnífica e delicada em todos os seus aspectos estéticos, retrata a vida de Adoniran Barbosa, uma lenda da música popular brasileira.

Figura 37 – Cartazes das curtas-metragens *Couro de Gato* e *Dá Licença de Contar*



Fonte: arquivo pessoal MCH3

Fica perceptível que o mundo do cinema diluído nessas práticas de exibição é compreendido como espaço privilegiado na promoção das relações de sociabilidade entre as pessoas, mesmo estando acamadas na enfermaria de uma instituição hospitalar. Uma porta que abre novas janelas para encontros, diálogos, interação entre desiguais, aproximações entre desconhecidas(os), na construção de partilhas sensitivas e de tessituras que conectam memórias e experiências, ao modo que estão expressas no filme *Meus Oito Anos* (Humberto Mauro, 1955).

A captura do olhar saudoso de um tempo que não volta, o enquadramento dos desejos experimentados na infância que em *flashback*, faz o personagem se encontrar com sua vida pueril do campo. Cenas que reatualizam na memória vivências coletivas já inscritas na subjetividade daqueles que o assistem. O que se coaduna com experiências da vida real, unindo lembranças de uma infância feliz e agradável, livre, com uma

melancolia sentida, de um presente rodeado de dificuldades e de um passado sem retorno. Sentimentos que o cinema consegue mobilizar na subjetividade do público, tirando o espectador de sua zona de conforto. Uma poesia visual que lembra Gonçalves Dias e sua "Canção do Exílio", envolto ao romantismo que exalta a natureza e suas belezas, mas que, também, expressa saudade.

Nas observações das atividades do *Cinema do Hospital?* percebemos que se sobressaem uma pedagogia do sensível, associada a uma ética do cuidado, regada por encontros entre pessoas que têm os primeiros contatos viabilizados pelos filmes exibidos. Se não fosse pela existência do *Cinema no Hospital?* é possível que tais pessoas jamais se encontrassem, compartilhando o mesmo espaço.

As inquietudes acerca da potência do encontro, do valor da experiência, da educação sensível e significativa, a busca por outros fazeres pedagógicos, que surgiram na graduação, me acompanharam no mestrado, me motivaram como professora e me conduziram para o ingresso no doutorado, encontraram nas experiências de cinema no hospital um laboratório de ensaios, algumas respostas e novas perguntas. (OMELCZUK<sup>30</sup>, 2016, p. 21).

A particularidade demonstrada pela experiência extensionista, proveniente, em parte da especificidade do espaço onde acontece, o IPPMG e o HUCFF, diferencia o *Cinema no Hospital?*, tanto do *Cine Itinerante*

---

<sup>30</sup> Fernanda Omelczuk foi uma das mediadoras do projeto *Cinema no Hospital?* atuou na fase de implantação do projeto e sua mediação contemplava as crianças-pacientes do IPPMG. Em substituição aos relatos, adotamos como fonte de pesquisa sua tese que problematiza com diversos encantamentos e rigorosidade científica a própria experiência da autora com o *Cinema no Hospital?* Numa tessitura de pesquisa onde a cartografia vai indicando os territórios do sensível e a ética do cuidado possibilitados e potencializados nos encontros do cinema com a instituição hospitalar.

quanto do *Arte e Crítica Social*. Ao analisarmos, percebemos a diversidade de elementos que habita sua dinâmica metodológica e a concepção estética que orientam as ações de exibição e os exercícios de criação. Mesmo que a atividade *Cantinho do Cinema*, viabilizada pelo *Cine Itinerante*, tivesse em sua programação filmes em que a estética musical predominasse como eixo central do enredo, com foco em filmes nacionais, os objetivos e o contexto eram, profundamente, distintos.

A conjunção dos fatores que compõem o repertório de imagens feito recitais e as experiências com os exercícios cinematográficos vão desenhando um mapa que converge para a ética do cuidado. Uma ética encorpada pela compreensão daquilo que se assenta na atenção sensível, sem a qual não há humanidade. A partir de tal pressuposto, nas palavras acertadas de Maria de Lourdes Pinto Almeida:

[...] podemos sim ter a contemplação da Ética do Cuidado em projetos de Extensão Universitária [e junto a esta], o diálogo sobre práticas educativas libertadoras [...], as ações extensionistas são desenvolvidas, via de regra, considerando-se demandas da região e visando o desenvolvimento humano, tecnológico e regional, onde as ações sociais a contemplam, na medida em que procuram mitigar sofrimentos e exclusões. Tais ações podem se desenvolver em escolas, entre professores e alunos; em hospitais, entre adoecidos e familiares; na rua, entre a população; em comunidades, entre gentes marginalizadas; no campo, entre agricultores e camponeses. [...] Ao se ao se perceber falta de "humanidade" em alguma atuação profissional ou em face de uma "situação desumana", em algum contexto histórico-social, a Extensão Universitária é chamada a uma ação cuidadora. Essa ação configura uma práxis (ação -reflexão) que resulta em transformação, humanização. Então lutemos por uma extensão universitária para além dos muros da Universidade, transformadora na vida dos excluídos do modo de produção capitalista. (ALMEIDA, 2017, p. 12-13. Grifos nosso).

O percurso histórico das exposições do *Cinema no Hospital?* com lampejos da ética do cuidado, também, está representado pela partilha do sensível, sendo que, as pistas teóricas que a definem compreendem as reflexões filosóficas de Jacques Rancière. Segundo este autor, a constituição estética ou partilha do sensível se insere na formatação da comunidade viva e que reconhece sua participação pela divisão concreta das ocupações:

Partilha significa duas coisas: a participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível. Antes de ser um sistema de forma constitucionais ou relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos de *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível. (RANCIÈRE, 2017b, p. 7-8).

Para o filósofo francês, as práticas artísticas fazem parte de um regime estético onde ocorre a “partilha do sensível”, expressão definida como “um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2018, p. 15. Grifo do autor).

Rancière chama atenção para as possibilidades que o regime estético da arte pode proporcionar ao estado intersubjetivo dos sujeitos e, conseqüentemente, as identidades que conseguem se organizar em torno do comum.

A distribuição para que se preencha os espaços entre comuns, define quem participa ou não da comunidade. A maneira de participação é

definida de acordo com a competência ou incompetência do participante. Quem demonstra ser competente tem um lugar a ocupar, do contrário, estará excluído. No jogo de participação-divisão quem não dominar as regras do comum ficará excluído, feito o sujeito que ficou de pé na dança das cadeiras.

[...] Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como o *comum* se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha" (RANCIÈRE, 2018, p. 15. Grifo do autor).

Nesse caso, para que aconteça a interlocução da experiência sensível entre o fazer, o dizer e o ouvir

[...] é preciso rever os quadros simbólicos e valorativos que, no seio de uma comunidade, definem e determinam o que deve ser visto e por quem, os espaços que devem ser ocupados e por quem, os discursos que devem ser formulados e ouvidos, os corpos que devem ser apontados como sujeitos moralmente reconhecidos e dignos de serem percebidos como potenciais interlocutores. (MARQUES, 2011, p. 142).

Esses apontamentos sobre a partilha do sensível a aproxima das dinâmicas que afetem a sensibilidade das pessoas no tempo presente da ação. Então é nesse ponto de convergência que pode ser observada nas ações com cinema nas enfermarias do IPPMG, na ala geriátrica, na "enfermaria hospital dia" e, depois, na *Sala de Humanização* do HUCFF.

Na consubstanciação da partilha do sensível e atravessando as vivências do cineclubismo extensionista, faz-se salutar a menção de que no repertório que orienta as práticas do grupo, há uma aproximação com a perspectiva clássica da cinefilia. Essa proximidade fica evidente nas

atitudes de CCH1, que em suas aulas na pós-graduação em educação da UFRJ, faz relato das suas aspirações para uma sessão de cinema. Uma destas aspirações é a atenção auditiva que o público ou o “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2017) deve apresentar numa sessão de cinema. Como critério fundamental do processo, sugere o silêncio. Por se pautar pela perspectiva estética do silêncio, herdeira da cinefilia, considera, portanto, que o som de alguém na plateia mastigando pipoca “incomoda” e “inquieta”, por isso não é aconselhável, porque tira a concentração do “espectador atento”. Tais ruídos, por sua vez, interferem no que pode ser captado sensivelmente pelo ouvido atento.

Outra marca do CINEAD são os experimentos com o *Minuto Lumière*, uma influência do francês Alan Bergala (2008) que ao refletir sobre o projeto Missões, do qual participou no governo Jack Lang, executado pelos Ministérios da Educação e da Cultura na França, demonstra uma admiração particular pela cinefilia – “considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso [como] a maneira correta de considerar o cinema em seu contexto.” (BAECQUE, 2010, p. 33).

Na acepção de Alan Bergala, para compreender o cinema como arte e o filme na sua dimensão inventiva,

[...] talvez fosse preciso começar a pensar – mas não é fácil do ponto de vista pedagógico – o filme não como objeto, mas como marca final de um processo criativo como arte. Pensar o filme como a marca de um gesto de criação. Não como um objeto de leitura, descodificável, mas, cada plano, como a pincelada do pintor pela qual se pode compreender um pouco seu processo de criação. (BERGALA, 2008, p. 33-34).

O *Minuto Lumière*, no ponto de vista de CCH1, se constitui em um dos exercícios que o Grupo de Pesquisa e Extensão Aprender para Desaprender realiza na totalidade de suas ações. Nessa digressão histórica às primeiras imagens em movimento, também existe o *Minuto Segreto*, uma alusão à Afonso Segreto, a quem a história oficial do cinema nacional atribui como realizador das primeiras filmagens em terras brasileiras, atribuição polêmica e envolvida em controvérsias.

O *Minuto Lumière*, que foi adotado pelo grupo é uma espécie de reverência a Alan Bergala, o cineasta que levou o cinema a mais escolas no mundo e a quem o CINEAD teve a grata oportunidade de tê-lo como consultor. A vinculação de ambos é tão expressiva que o francês veio visitar o Rio de Janeiro a convite da coordenadora do grupo. À época, ministrou cursos e fez parte do trabalho de pesquisa "Abecedários" - prática reflexiva que se produziu do diálogo entre cinema e educação como gesto de comunicação e compartilhamento de produção colaborativa do conhecimento.

Todo abecedário sugere uma iniciação, espécie de bê-á-bá no aprendizado de alguma língua. Neste caso, significa também acompanhar passo a passo o pensamento de alguém, o que constitui quase uma cartografia. À diferença do dicionário, por exemplo, não há no abecedário o propósito de definir verbetes. Nos ABCs estão presentes os movimentos de titubear, apalpar, olhar de novo para conceitos suficientemente conhecidos até estranhá-los. Isto é, a aproximação à ideia, a tentativa, a dúvida, o gesto de revisar, voltar atrás e dizer algo novo fazem parte do espírito desse confronto vivo da memória com o pensamento presente a partir de determinado termo. (DUSSEL; FRESQUET, 2018, p. 121-122).

No entanto, possibilidades outras podem potencializar ainda mais a perspectiva formativa transmutando-a da alteridade para a práxis coletiva e emancipadora, voltadas para pensar o cinema nacional brasileiro e seus movimentos estéticos, nesse sentido, quem sabe caminharmos por outras lógicas? Nesse caminhar mirarmos o foco para a significância do padrinho do CINEAD (Nelson Pereira dos Santos) e do movimento estético que este representou orientado pela consigna “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” e reinventar exercícios pedagógicos, que talvez, possam ser nomeados de “Sequência Nelson Pereira” ou “Sequência Glauber Rocha”? O que poderia sugerir reflexões sobre o *Cinema Novo*. E porque não a “Sequência Coutinho” para imergirmos no que foi o *Cinema Verdade*? Ou a “Sequência Sganzerla” para pensarmos nos labirintos do *Cinema Marginal*?<sup>31</sup>

Teríamos atividades inventivas outras, assim como reconhecemos a natureza criativa e mobilizadora do *Minuto Lumière*, mas com referências

---

<sup>31</sup> Essas possibilidades de sequências têm como princípio básico a câmera na mão e uma ideia de filmagem planejada previamente. O seu conteúdo era definido pela opção estética que se fazia para realização do exercício (Cinema Novo, Cinema Verdade, Cinema Marginal). Em 2022 trabalhamos a Sequência Glauber Rocha, na oficina de *Introdução à Estética e a Arte Cinematográfica* ofertada para estudantes do ensino médio. A oficina foi uma contrapartida exigida pela Lei Aldir Blanc (Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020), com a qual o projeto Cine Itinerante foi contemplado. O exercício da Sequência Glauber Rocha se constitui na formação de grupos com quatro pessoas para planejar a filmagem. Feitas as escolhas do cenário a partir de um roteiro imaginário a sequência é filmada pelo grupo. O tempo de filmagem varia de 1 a 3 minutos. No final as sequências de cada grupo são compartilhadas com a totalidade da turma para debater elementos da estética e da linguagem cinematográficas como enquadramento, planos, luz, narrativa, tema, som, estabilidade da imagem, interpretação, entre outros aspectos que se destaquem no andamento da captação das imagens. Esse encaminhamento da Sequência Glauber Rocha, potencializou a curiosidade, a inventividade, a participação coletiva, bem como, forneceu pistas para buscas entre as(os) estudantes sobre o que representou o cinema novo e sua estética da fome.

brasileiras e conectadas com movimentos estéticos e políticos do cinema nacional, tão vilipendiado pelo imperialismo dos *blockbusters hollywoodianos* e as plataformas de *streaming* que monopolizam, controlam e determinam o que deve ser assistido como produção do audiovisual.

Nas próximas páginas, retornaremos ao campo de análise das experiências extensionistas que trazem em sua ontogênese uma identificação com práticas cineclubistas, abordando com maior profundidade a constelação que conduz nossas reflexões de pesquisa para a práxis do cineclubismo extensionista, propositura que tem reconfigurado o mundo da extensão universitária pelo Brasil, naquilo que compreende a atividade cinematográfica.

A "cinescrita" montada pela cartografia criativa de Araújo (2020) é uma reflexão que nos convida a conhecer um vitral da reconfiguração caleidoscópica que vem afetando as experiências de extensão envolvidas com o cinema, no caso específico as salas universitárias de cinema.

## 4 Cineclubismo Extensionista? Ziguezagueando nas trilhas de uma pedagogia da práxis e crítico-libertadora

*Ser pedra depende de prática  
Parede abre gosma é dos sapos  
Já conheci raiz-de-santo nestes pedrouços  
Não faço hino de cera, meu amo  
Pacu na água rasa só anda prancha  
Eu conheço. Eu sei. Metade do sol já foi  
Tomado por pássaros  
E as árvores me atacam  
No mesmo grau que as pedras...  
(Manoel de Barros)*

A ideia em construção que se expressa pela terminologia de cineclubismo extensionista não tem a pretensão, neste trabalho, de ser um conceito nos moldes canônicos da lógica formal aristotélica, como aparece sistematizada, peripateticamente, na lógica dedutiva - arte de exercitar a filosofia (ARISTÓTELES, 1985). Nem tão pouco, a propensão de um “[...] erudito, calculador quase divino, de emprestar ou não aos agentes seu perfeito conhecimento das causas ou sua nítida consciência das razões.” (BOURDIEU, 2001, p. 170).

A ontogênese inacabada do cineclubismo extensionista é habitada pela perspectiva dialética que abraça um conjunto de experiências manifestas na forma de *zeitgeist* (espírito do tempo), no contexto da extensão universitária, principalmente, nas duas últimas décadas. Tal ontogenia inconclusa acontece *pari passu* com a expansão da educação superior pública no Brasil. Portanto, estamos diante do “partejamento” de

uma práxis<sup>32</sup> educativa alimentadas pelas experiências que atravessam o mosaico das ações extensionistas, no caso específico, as que dialogam com o cinema (FREIRE, 2008).

Por isso, aludimos que esta ideia se perfaz em um desejo concreto

de reconciliar as intenções teóricas e as intenções práticas, a vocação científica e a vocação ética, ou política, muitas vezes reduzidas, com uma maneira mais humilde e mais responsável [de fazer pesquisa, numa] espécie de atividade militante, tão distante da ciência pura quanto da profecia exemplar. (BOURDIEU, 2011, p. 10).

Os significados e significantes que ganham corpo simbólico, político, pedagógico e discursivo com o partejamento de tais ações, constituem o embrião de um pensamento que vimos denominando pelo composto terminológico cineclubismo extensionista. Uma forma de pensar, mediada pela experiência e as teorias a que tivemos acesso, as quais permitiram que tal expressão se tornasse possível na perspectiva de tese. Segundo o pensar relacional bourdieuniano, essa mescla de experiência e teorização são

---

<sup>32</sup> A ideia de práxis assim como a noção de cineclubismo é escorregadia e com certas armadilhas epistemológicas que precisam ser desviadas para que compreendamos acertadamente sua significação real. Evocamos, para sua compreensão, os estudos do filósofo espanhol Adolfo Sánchez Vázquez (2007) e do pensador brasileiro Leandro Konder (2018). Das imprecisões em sua etimologia designadas, comumente, como ação intersubjetiva, ação moral, ação dos cidadãos ou na visão aristotélica atividade ética e política, até chegar ao estatuto de práxis revolucionária, a noção aqui problematizada percorreu um longo percurso. Por isso, entendemos que seu significado no presente trabalho corresponde aos aspectos da práxis criadora, reflexiva e revolucionária, com o reconhecimento dos limites que a estas definições possam apresentar ao serem confrontadas com a análise das experiências por ora estudadas.

possíveis no encaminhamento de ações transformadoras e/ou conservadoras, porque,

[...] existem ação, história, conservação ou transformação de estruturas, porque existem agentes irreduzíveis ao que o senso comum e o "individualismo metodológico" introduzem na noção de indivíduo e que, enquanto corpos socializados, são dotados de um conjunto de disposições contendo ao mesmo tempo a propensão e a aptidão para entrar no jogo e a jogá-lo com maior ou menor êxito. (BOURDIEU, 2001, p. 190).

A justificativa nos pareceu necessária, por se converter em contributo para o desvio da armadilha pretenciosa da elaboração de um novo conceito para o campo do cineclubismo – repleto de pontos movediços, margeado por inacabamentos em sua arena conflituosa e instável. Estamos sugerindo uma terminologia inspirada numa trajetória de pesquisa e experiências extensionistas. Esse viés dialético de uma práxis criadora nos coloca, também, na trilha de um fazer embrionário, do ponto de vista epistemológico que faz girar o debate na órbita teórico-conceitual do supracitado campo, bem como, exercitar a problematização sobre as contradições que o inscrevem na ordem dos conflitos.

#### *4.1 Pinceladas no mosaico inacabado do cineclubismo extensionista: desenhando uma textura fluída*

Na constelação de experiências tracejadas pela práxis do cineclubismo extensionista, resultante da transformação do conhecimento em ação, ficamos frente a frente com o desafio freireano da humanização. Por isso mesmo, a confluência desta práxis é o ato de criação e de recriação

rumo a transformação da História e da Cultura. São experiências que trazem consigo a marca da temporalidade convertida em historicidade.

Uma época histórica representa, assim, uma série de aspirações, de anseios, de valores, em busca de plenificação. Formas de ser, de comportar-se, atitudes mais ou menos generalizadas, a que apenas os antecipados, os gênios, opõem dúvidas ou sugerem reformulações. Insista-se no papel que deverá ter o homem [a mulher] na plenificação e na superação desses valores, desses anseios, dessas aspirações. (FREIRE, 2008, p. 52).

No caso brasileiro, a temporalidade identificada com o novo cenário da extensão universitária e a experiência com atividades próximas do cineclubismo compreende os governos Lula e Dilma (2003-2015). Nesse período as práticas extensionistas se ampliaram, concomitantemente, com o crescimento do parque universitário brasileiro. No tocante ao crescimento, este se deu com uma sofrível infraestrutura, repleta de precariedades, marca profunda das políticas de conciliação de classes que fez a opção de não romper com a malvadez neoliberal.

Sobressaindo-se da seara da precarização em forma de cacto que brota e floresce no clima seco e quente do semiárido tropical, as práticas extensionistas foram se ampliando e deram exemplos marcantes de resistência e inventividade. Ao seguir esse viés, Pedro José Cruz (*et al.*), reconhece a ampliação da extensão e a sua significação para a formação crítica das pessoas, ao declarar que:

Nas últimas três décadas, no contexto de uma Constituição Cidadã, o campo da Extensão Universitária tem contribuído significativamente para a alimentação de um amplo e diversificado movimento nacional de experiências que visam a configuração de um fazer universitário socialmente referenciado e politicamente orientado pela formação crítica das pessoas. Especialmente nas duas últimas décadas, com uma sucessão importante de políticas públicas voltadas ao aprimoramento do ensino superior no Brasil, as ações extensionistas com esse perfil puderam ser apoiadas e, assim, seus desdobramentos puderam ser amplificados em escritos e em experiências compartilhados nos mais diferentes espaços de debate e de reflexão sobre a universidade, seus desafios e suas perspectivas. (CRUZ, et al., 2021, p. 70).

Mormente, se houve crescimento e precarização neste período, após o golpe de 2016, tivemos estagnação e iniciativas diretas para sua privatização, uma delas corresponde ao programa Future-se<sup>33</sup>, lançado em 17 julho de 2017 pelo MEC. Outra ação no viés do sucateamento para justificar a privatização consiste na contenção de 30% do orçamento para verbas de custeios e

---

<sup>33</sup> O Future-se tinha como objetivos “incentivar fontes privadas adicionais de financiamento para projetos e programas de interesse de universidades e institutos federais; promover e incentivar o desenvolvimento científico, a pesquisa, a capacitação científica e tecnológica e inovação; fomentar a cultura empreendedora em projetos e programas destinados ao ensino superior; estimular a internacionalização das universidades e dos institutos federais; e aumentar as taxas de conclusão e os índices de empregabilidade dos egressos de universidades e institutos federais.”

Art. 4º O Programa Future-se divide-se em três eixos: I - pesquisa, desenvolvimento tecnológico e inovação; II - empreendedorismo; e III - internacionalização. Parágrafo único. As ações desenvolvidas no âmbito dos eixos do Programa Future-se têm o propósito de contribuir para o aprimoramento dos esforços de pesquisa, desenvolvimento e inovação, observadas as políticas nacionais de ciência, tecnologia e inovação e as prioridades temáticas definidas pelo Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações.

Art. 5º A participação no Programa Future-se fica condicionada à celebração de contrato de resultado, firmado entre a universidade ou o instituto federal e a União, por intermédio do Ministério da Educação. (BRASIL, CÂMERA FEDERAL, PL n. 3076/2020, paginação irregular).

investimentos das instituições federais de ensino superior, que já operavam com verbas insuficientes para manter as engrenagens da estrutura funcionando, fato que ocorreu em 07 de maio de 2019. Os ataques se intensificaram com o governo neofascista de Bolsonaro e a política ultraliberal comandada por Paulo Guedes.

Alvo de ataques constantes de um projeto (in)civilizatório e bárbaro, a universidade pública brasileira tem procurado se equilibrar em uma corda bamba e com ameaças concretas de fechar as portas. Diante dessa conjuntura insalubre e árida no trato com as políticas educacionais, onde o MEC se tornou um balcão de negociatas e propinas, envolvendo pastores neopentecostais é desalentadora as condições em que se encontra a educação superior pública no país. O efeito cascata se estende às universidades estaduais, cujos sinais da crise se agravaram com o ensino remoto, no contexto mais crítico da pandemia com a suspensão das atividades presenciais.

É no olho do furacão que abalou todas as estruturas educacionais no Brasil, que a extensão universitária está situada e dentro dessa configuração dramática tenta um respiro de sobrevida e, mesmo asfixiada, tem feito costuras para articular-se com o ensino e a pesquisa, realizando mediações formativas com a comunidade, além de construir diálogos reflexivos sobre a produção do conhecimento. Esse movimento, em espiral e dialético que define a extensão universitária, aporta significativamente para a formação crítica das pessoas que com ela tem contato. Essa é a “pedra filosofal” ou a “pílula vermelha” das ideias problematizadoras para pensar a universidade e

a extensão, incorporadas no pensamento crítico-reflexivo de Ernandi Mendes e Sandra Gadelha ao se debruçarem sobre o tema:

A extensão universitária na América Latina, e, portanto, no Brasil, tem apontado para aproximação da academia e sociedade, adquirindo configurações próprias em cada momento histórico. Diante do cenário neoliberal, a reinvenção da academia emerge como necessidade a partir de uma concepção que lhe é própria, a produção de conhecimento. Através de Projetos de Extensão com os movimentos sociais pode-se recuperar o sentido do público no aprofundamento da relação com a sociedade em especial com os segmentos oprimidos, através de suas organizações de luta, constituindo-se aprendizados significativos para ambos, na perspectiva de construção de uma sociedade igualitária. (MENDES; CARVALHO, 2009, p. 99).

Dentro do marco sócio-histórico em que a universidade se torna cada vez mais operacional, a extensão resiste para não ser convertida em serviço. Em sua luta permanente pela sobrevivência como práxis formativa, dialoga com a sociedade, forma bolsistas, essa formação, talvez, apresente traços políticos, estéticos e de uma cultura profissional; não obstante pode potencializar as práticas pedagógicas das/dos coordenadoras(es) de projetos; sendo possível que conduza a ações de politização da arte, a encontros para partilhar o sensível, por meio da ética do cuidado, a ações da pedagogia da libertação e, sobretudo, de estímulo à pesquisa.

Esse poder mobilizador da extensão em vários flancos da vida universitária requer, portanto, que sua valorização cresça ao observarmos a movimentação do tripé ensino, pesquisa e extensão e as políticas que compreendem o funcionamento e a manutenção do ensino superior público. No entanto, o que tem acontecido é um movimento contrário que pode levá-la a encolher e, se não continuar resistindo, se retrair e não se ampliar.

Em meio a tais intempéries, delineou-se como *modus operandi* da pesquisa as experiências com o cinema nos três projetos já descritos. O desenho sem moldura destas experiências, pintado pelas pinceladas das diversas ações que os compõem, mesmo que preliminarmente, define o significado da atividade extensionista que se associa ao cineclubismo extensionista. Todavia, foram essas ações que possibilitaram as linhas tênues para a *escrevivência*<sup>34</sup> da práxis constitutiva do estudo em tela. No que consiste, então, essas práticas de atuação cineclubista? Que elementos dão a elas sustentabilidade? Tentaremos apresentar caminhos para as questões levantadas nas subseções seguintes.

#### 4.2 *O cineclubismo extensionista entre a profanação, a insurgência revolucionária e a alteridade?*

Para começo de conversa, recorreremos as dimensões profanadora e revolucionária apresentadas pela reprodução técnica da obra de arte. Tais dimensões foram alcançadas primeiro pela fotografia e, posteriormente,

---

<sup>34</sup> Para Conceição Evaristo por quem o termo foi cunhado, a criação tem início com um jogo semântico, mas com um fundamento histórico, como a autora mesmo explica: “[...] eu começo a fazer um jogo entre escrever-viver, escrever-se-ver, escrever-se-vendo, escrevendo-se, até chegar ao termo *escrevivência*. Mas o ponto de nascimento dessa ideia traz um fundamento histórico, que é esse processo de escravização dos povos africanos e eu estou pensando muito nas mulheres africanas e suas descendentes escravizadas. E por isso que eu digo: ‘a nossa *escrevivência* não é para adormecer os da casa grande, e sim para acordá-los de seus sonos injustos’.

[...]

“Por isso que eu gosto muito de afirmar da necessidade de as pessoas pensarem a genealogia do conceito. Eu estou sempre repetindo de onde nasce esse conceito. Ele não foi criado do nada, é criado inclusive de uma vivência, de uma experiência, de uma condição, de uma memória ancestral, de uma memória histórica”. (CONCEIÇÃO EVARISTO, 2021, paginação irregular. Grifos do autor).

pelo cinema no final do século XIX como nos informa Walter Benjamin (2012; 2017a; 2017b). Na conjunção com o pensamento benjaminiano, temos a primeira sequência do filme *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929). A síntese imagética feito uma poesia futurista de que o cinema é a arte-máquina e, essencialmente, dependente da técnica.

Como bem destaca Ismail Xavier ao pensar a arte do cinema como filha da técnica e valorização do elo que articula arte e ciência:

A exaltação do cinema como arte filha da máquina e dos ideais humanos coloca, de imediato, um primeiro motivo valorizador da aproximação arte-ciência. Para os teóricos da nova arte, a beleza mecânica não era apenas uma referência à legitimidade estética de novos temas poéticos extraídos dos objetos e da experiência cotidiana. Dizia respeito à própria gênese do cinema enquanto novo elemento da cultura. As ciências naturais e a técnica não eram somente habitantes ilustres de um contexto sociocultural que a elas parecia curvar-se. Como criadoras da nova arte, não esgotavam sua presença de responsabilidade pela existência física dos filmes, mas forneceriam as condições que permitem ao cinema desempenhar seu papel cultural, nos planos estético e moral. Conforme apontado, havia a convicção teórica de que a vocação poética do cinema nada tinha de exterior ao processo técnico que o criava; pelo contrário, confiar na espontaneidade do processo natural da máquina e do elemento filmado era a melhor forma de extrair do cinema suas potencialidades, permitindo tornar visível a poesia mais verdadeira. A cumplicidade cinema/natureza, altamente positiva porque espelho da falência das linguagens tradicionais, era um dos núcleos da estética da sinceridade e constituía um esquema bastante representativo da aproximação dos estetas em relação à ciência e seus produtos. Eles confiavam na técnica a ponto de lhe atribuir o principal papel na produção do filme-arte. (XAVEIR, 2017, p. 111).

A reflexão de Ismail Xavier se aproxima do pensamento benjaminiano, no qual, o cinema é concebido como arte genuinamente técnica e “filha da

máquina”, possibilitando um poder autônomo à imagem, duplamente marcado pela temporalidade e pelo vazio (RANCIÈRE, 2013a).

Nesse sentido, o cinema se inscreve no que faz parte das condicionalidades da reprodutibilidade e, por isso mesmo, a linguagem por excelência que figura no panteão das artes, profanando a natureza da autenticidade, da aura e do culto da obra de arte.

[...] Inicialmente, é no culto que a obra de arte aparece inserida no complexo da tradição. Como sabemos, as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso [...]. Quando aparece o primeiro método de reprodução verdadeiramente revolucionário, a fotografia (junto com o socialismo), a arte pressente a aproximação de uma crise que se tornará cada vez mais evidente nos próximos cem anos; reagirá com a teoria da arte pela arte, que constitui uma teologia da arte. Dessa teoria nasce uma teologia negativa na forma da ideia de uma arte “pura”, que recusa não somente toda função social, mas também qualquer determinação objetiva (na literatura, foi Mallarmé o primeiro a assumir tal posição). (BENJAMIN, 2012, p. 17-18).

A supracitada trinca mantida pela tradição ao perceber a profanação ingressa na crise da aura e na tentativa de se salvar recorre à arte pela arte, uma espécie de “teologia da arte pura” fundada no princípio da “contemplação descomprometida”, recurso adotado para o retorno aurático da obra de arte.

No caso do cinema, no contexto da contemporaneidade, o resultado foi promissor, não pela via da teologia da arte, de que fala Benjamin, porque o cinema como “arte impura” por excelência não se permitiria a “pureza” da arte pela arte, mas pela via da “teologia do mercado” com o culto ao

consumo e à cultura do entretenimento e é *Hollywood* que vai protagonizar na cena mundial tal culto.

O cinema hollywoodiano teve e ainda tem enorme influência na indústria cinematográfica do mundo inteiro - especialmente no Brasil, onde os filmes de *Hollywood* lotam as salas de exibição. Enquanto muitas produções nacionais estreiam com uma ou duas cópias, alguns *blockbusters* chegam a ter mais de cem, além de todo o investimento em publicidade com o qual esses longas podem contar.

[...]

*Hollywood* também é considerada o berço de diversos gêneros cinematográficos, como os filmes de ação, os musicais, comédias, dramas, filmes de terror, ficção científica e épicos de guerra. Além disso, a indústria é pioneira em inovações tecnológicas relacionadas à produção e pós-produção, apostando alto em efeitos especiais e todo tipo de atrativo visual para encantar o público. (KREUTZ, 2019, paginação irregular).

Ao pensarmos no cineclubismo em pleno século XXI, considerando a crise por este experimentada, não fica difícil de aproximá-lo da perspectiva profanadora e revolucionária sinalizada pelo filósofo frankfurtiano. As diversas tentativas marginais do cineclubismo de furar a bolha do circuito comercial de cinema, pensando em uma outra lógica e estética exibidoras o caracterizam na perspectiva da profanação.

Aqui temos seu alinhamento com o "valor de exposição" da obra de arte e não mais com o "valor de culto". Isso permite um deslocamento que transforma a função social da arte: "no lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis a saber: a política". (BENJAMIN, 2017a, p. 62).

A partir da compreensão filosófica, contida nesse fragmento do pensamento benjaminiano, a ideia de "politização da arte" tem seus

primeiros afagos. A inspiração para sua elaboração e apresentação, provém, do “teatro épico” brechtiano, principalmente, porque as suas encenações estão interessadas em proporcionar no público o “relaxamento” pela via do espanto, tonando a empatia do público quase imóvel.

[...] o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra. O teatro épico, diz Brecht, não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações. [...] Trata-se primeiro, de descobrir as situações. (Também é possível dizer: distanciá-las [*verfremden*].) Essa descoberta (esse distanciamento) das situações se dá por meio da interrupção dos processos. (BENJAMIN, 2017a, p. 25-26).

Olhando para a paisagem cartografada no mapa filosófico de Walter Benjamin, uma indagação latente resolve se mostrar: o cineclubismo extensionista à maneira do teatro épico de Brecht, estaria envolvido em situações de espanto e de distanciamento do valor de culto do cinema comercial?

No cinema comercial, o valor de culto se movimenta no fluxo das correntes do consumo e do entretenimento. Consequentemente, vê filme quem pode pagar ingresso e ir aos *shoppings centers* - vitrines do capitalismo que abrigam a maior parte das salas de cinema no mundo, dominadas pela hegemonia do cinema *hollywoodiano* com os chamados filmes *blockbuster*. Esse detalhe limita o acesso de muita gente ao cinema, bem como aos filmes do cinema independente, cinema de autor e, no Brasil, filmes do cinema nacional.

[...] em 2017 foram lançados 463 títulos no Brasil, sendo 160 brasileiros. Entre esses filmes, 34,6% eram brasileiros, 27,6% norte-americanos e 37,8% eram de outras nacionalidades. No entanto, vale ressaltar que o número de cópias das produções norte-americanas em geral é significativamente maior do que das nacionais, graças ao poder das seis principais distribuidoras internacionais no país - Fox, Disney, Warner, Paramount, Sony e Universal. Outro detalhe que diz muito sobre a influência *hollywoodiana* é o percentual de público dos filmes lançados: de um público de 181,2 milhões de espectadores, 85,1% optaram por produções dos Estados Unidos, 8% por filmes de outros países e apenas 6,9% por filmes brasileiros. (KREUTZ, 2019, paginação irregular).

Na outra ponta, o cineclubismo procura desenvolver sua atuação superando as adversidades da asfixia que lhe causa a dupla composta pelo cinema comercial e pelo culto à cultura do entretenimento. Eis a realidade adversa por onde o cineclubismo faz sua travessia. Nos meandros de tal travessia procura se orientar pelo “valor de exposição” opositor do “valor de culto” (PALHARES, 2006).

Numa perspectiva benjaminiana, esta orientação só foi possível porque “na medida em que as obras de arte se emancipam do uso ritual, aumentam as possibilidades de sua exposição.” (BENJAMIN, 2012, p. 18). Isso significa, segundo o crítico literário que

Os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicaram de forma tão notável as possibilidades de exposição da obra, que o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza, semelhante àquela experimentada em tempos primitivos. Assim como naquela época a obra de arte foi sobretudo um instrumento da magia, dado o peso absoluto do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte, hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como uma função secundária. A fotografia e, melhor ainda, o cinema fornecem os fundamentos mais úteis para o estudo da questão. (BENJAMIN, 2012, p. 19).

Mesmo reconhecendo que a visão de Benjamin, em relação à reprodutibilidade é extremamente otimista, compreendemos que, ao incorporar o valor de exposição em suas práticas profanadoras, revolucionárias e, por vezes, clandestinas, o movimento cineclubista tem como propósito permitir o acesso ao cinema pelo público como arte emancipadora.

*Figura 38 - sessões do filme Pacarrete - Polo UAB, Itapipoca-CE, para estudantes e professoras(es) do ensino fundamental.*



*Fonte: arquivo - coordenação do Cine Itinerante*

A experiência de emancipação do público com o cinema, proporcionada pelo cineclubismo passa pelos caminhos da reflexão sobre o modo de vida capitalista e como se organizar para superá-lo. Outra passagem são as condições de existência da humanidade e o respeito as diferenças dentro de contextos locais e globais, fazendo parte da travessia um olhar sobre o mundo do trabalho e as relações de produção, a exploração e as opressões, bem como, os processos de colonização cultural vendidos pela estética do super-herói e do grande vilão, algo em alta num mundo polarizado politicamente e repleto de regimes de exceção em que o maniqueísmo entre o bem e o mal recebe as congratulações do espetáculo proporcionado pela grande mídia burguesa. Por fim as situações subjetivas que definem as ações e comportamentos de cada sujeito no cotidiano.

*Figura 39 - debate sobre o filme Pacarrete e registro da "Sequência Glauber Rocha" - oficina de Introdução à Estética e a Arte Cinematográficas*



*Fonte: arquivo - coordenação Cine Itinerante*

A ocorrência desse fenômeno, envolvendo o cineclubismo como algo profanador e revolucionário vincula-se às ações de ruptura com o circuito do cinema comercial, que dentro da mutabilidade da tradição torna-se um culto aos filmes *blockbusters*, produzidos, na sua grande maioria em *Hollywood* (EUA), subsidiados pela "magia" do consumo, principal marca

litúrgica desse “ritual” contemporâneo, diferenciando-o dos rituais do passado à moda de Benjamin. Em outras palavras, a magia que o envolve é definida pela lógica do “deus” mercado e seu objetivo principal, a cultura do entretenimento.

[...] sob o capitalismo, a extraordinária capacidade de o cinema remunerar o capital não apenas revela a classe que o controla ideologicamente, como o torna, dada a sua capacidade de refigurar o mundo, um instrumento de fundamental importância para realizar os ajustes necessários à manutenção do projeto teleológico da burguesia. (REIS, 2015, p. 105).

Nesse viés, o cinema converte-se em mercadoria como tudo que existe entre o céu e a terra regido pelo império do capital. Fato que também é percebido por BCI2, ao relatar suas impressões sobre os filmes que rodam na TV e nas grandes salas de cinema:

[...] Mas, a gente sabe que os filmes são completamente diferentes. São filmes que visam a questão muito do lucro e tal, que logicamente, tem que ter um retorno porque têm os gastos com produção. A gente vê que os filmes que rodam na televisão e nas grandes salas de cinema são que buscam apenas sucesso de bilheteria, pouca questão da mensagem. (BCI2 - DIÁRIO DE CAMPO).

Ao nos debruçarmos sobre as barreiras impostas ao público pelo cinema comercial, pelo ritual do consumo e pela cultura do entretenimento, vislumbramos que o movimento cineclubista na sua atuação política e estética, busca penetrar nas margens da hegemonia *hollywoodiana* e perfurar travessias para sua profanação.

Aqui é imprescindível destacarmos o pensamento do cineasta Ruy Guerra, quando problematiza o consumo cinematográfico e expressa o que

compreende por cinema. O relato em destaque é um fragmento da narrativa cinematográfica *Um Filme de Cinema* (Walter de Carvalho, 2017):

Cinema p'ra mim [...] é um ato estético, sendo estético é obrigatoriamente político, sendo político você tem que escolher [...] o teu comportamento político. É um ato de vida, de se relacionar com as pessoas. É um ato de transformação dos outros. Não tem nada de gratuito no ato de viver. Não tem nada de gratuito no ato de fazer cinema. (UM FILME DE CINEMA, 2017, frag. 57'14"-57'45").

Ao retratar a arte e, no caso específico, o cinema como ato político, ato de vida, o exemplo de Ruy Guerra é uma espécie de limpador de para-brisas para garantir maior visibilidade à perspectiva da "arte engajada" ou da "politização da arte". Está última defendida por Benjamin (2017) no combate à "estetização da política", categoria muito presente em regimes fascistas, a qual se recorre para legitimar a "razão cínica" e a mentira, que de tanto ser reproduzida e repetida pode ser incorporada como "verdade".

A concepção filosófica, aqui referida, ao tratar da reprodutibilidade técnica da obra de arte é atravessada por essa polarização categorial. O que leva o teórico frankfurtiano a fazer uma opção - como sugere Ruy Guerra ao mencionar que sendo um ato político temos que fazer uma escolha - pela defesa da politização da arte. Foi com essa escolha que a problematização da reprodutibilidade, levou-o a compreender que a técnica emancipa a obra de arte da existência parasitária como parte do ritual (BUCK-MORSS, 2012).

Nesse ponto do presente estudo, nos é exigido a seguinte questão: será que podemos estabelecer um paralelo com o prognóstico benjaminiano e atribuímos ao cineclubismo e suas práticas cineclubistas uma potência capaz de emancipar o público, que dele/delas participam, da hegemonia que

domina o cinema comercial, de sua estética alienante, fazendo com que esse público desloque o olhar dos *blockbusters* para o cinema independente, em particular, para as produções do cinema nacional?

A pergunta nos faz pensar nas reflexões "cinescritas" de Cíntia Langie Araújo (2020) e recorrermos à sua tese na procura inacabada por possíveis respostas, onde uma delas pode estar na problematização que a pesquisadora pelotense faz a partir de um recorte de jornal que denuncia a "invisibilidade" do cinema nacional pelo circuito comercial de cinema, contrastada por anúncios que demonstram o sucesso de *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019) e de *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019).

A ilustração do recorte de jornal e a citação deixarão este texto mais longo, mas são de extrema necessidade para potencializar o diálogo problematizador sobre o tema que vem se discutindo. Isto é, as contradições do cinema como arte-máquina, fruto da árvore da modernidade e síntese ativa da vida moderna que envolve

[...] tecnologia mediada por estimulação visual cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

Passemos a *cinescrita* e ao recorte de jornal que mencionamos anteriormente para entendermos a dinâmica e a dialética que estão embrenhadas no cinema nacional. Por um lado, dominado pela indústria *hollywoodiana* das grandes produções e dos mega estúdios, por outro, pela potência criativa do cinema independente e do cinema de autor, que

resistem ao poderio asfixiante do cinema comercial e, em alguns momentos, conseguem furar a bolha da hegemonia imposta pela cultura das grandes produções.

Figura 40 - Recorte de jornal - cinescrita de Cíntia Langie Araújo



Fonte: tese de doutorado Cíntia Langie (2020, p. 23)

Encontrar essa reportagem recortada e largada ao vento foi como um lampejo, um momento de abertura. É como se algo que nem se imaginava, de uma forma bastante inesperada, pudesse romper uma membrana, abrir uma rachadura, uma brecha no pensamento, fazendo a cabeça viajar.

Essa reportagem inquieta. Pelos números, pelos dados, pela realidade que ela carrega, mas também inquieta por ter sido

recortada do dispositivo para o qual ela foi produzida. Isto significa que alguém se interessou por tirá-la do contexto do jornalismo, da produção de informação diária, para fazer não sei o quê com esse pedaço velho de papel.

Ela agora serve como objeto disruptor de ideias em constelação, pois faz pensar uma série de coisas sobre nosso tempo contemporâneo, o consumo, a cultura colonizada, o Brasil e os brasileiros... Por conta de ter aberto uma brecha considerável, torna-se agora inevitável costurar os dados da reportagem com algumas outras notícias que vieram à tona na imprensa nos últimos dias.

A primeira é a de que o longa-metragem *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) foi eleito um dos dez melhores filmes do ano de 2019, pela *Revista Cahiers du Cinema*. *Bacurau* narra a história de uma comunidade do sertão de Pernambuco, que some misteriosamente do mapa e passa a ser atacada de forma violenta, tendo que resistir para sobreviver.

A obra, realizada fora do tradicional eixo Rio-São Paulo, foi um fenômeno para o cinema de arte no país, permanecendo diversas semanas em cartaz em muitos cinemas: prova viva de um diálogo real com seus espectadores. Sem falar que gerou 800 empregos diretos e indiretos, levou mais de 730 mil pessoas aos cinemas e teve uma renda de mais de 11,2 milhões de reais, de acordo com a distribuidora *Vitrine Filmes*.

*Bacurau* ter sido eleito um dos dez melhores filmes do ano, disputando com títulos de todas as regiões do mundo, mostra não só certa maturidade do cinema brasileiro, mas também o quanto este tipo de obra deveria poder chegar a mais pessoas, com amplo direito ao acesso à arte e à cultura.

A segunda notícia é o anúncio de que o documentário *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) irá concorrer ao Oscar 2020 na categoria de Melhor Documentário. O filme analisa a crise política vivida pelo Brasil nos últimos anos, com foco no processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff e foi lançado diretamente em uma plataforma de Vídeo por Demanda.

O fato curioso é que a indicação gerou polêmica nas redes sociais e o atual presidente do Brasil declarou, entre outras coisas, que não perderia tempo com uma porcaria destas. Depois de ter extinguido o Ministério da Cultura e de fazer diversas ameaças ao setor audiovisual, o atual governo insiste na tentativa de diminuir e desmantelar o cinema brasileiro em seu maior clímax histórico de reconhecimento internacional e premiações. (ARAÚJO, 2020, p. 25-27).

As reflexões aqui apresentadas mostram as contradições de um contexto adverso ao cinema nacional, mas também a potência de sua dialética inventiva e profanadora da hegemonia. Tanto o recorte de jornal, quanto a reflexão sobre este, remetem o pensamento a fragmentos do que é apresentado em duas produções da cinematografia brasileira. Nos referimos aos filmes *Tem Coca-Cola no Vatapá* (Rogério Corrêa; Pedro Farkas, 1972) e *O Guru e seus Guris* (Jairo Ferreira, 1973). Realizações com uma estética política e uma mensagem profanadora que escancaram as contradições e as dificuldades do cinema nacional, inclusive, com espaço para abordar a temática do cineclubismo.

Tal profanação parece ser umas das características fundantes do cineclubismo. Fator que o constitui em tecido de resistência na complexa rede de experiências “revolucionárias” e “emancipadoras”, tal qual aparece no documentário *Caminhos do Cineclubismo* (Diomédio Piskator, 2008). Esse aspecto do cineclubismo tem despertado no público de todo o mundo uma perspectiva de “(des)ver o mundo” como paisagem capitalista, colonizadora e autoritária. O que demonstra seu potencial para alterar essa (des)visão para uma percepção emancipada, não só no que define Rancière (2017a) como a condição *sine qua non* do “expectador emancipado”, centrada na dimensão intelectual, mas que seja uma emancipação para além da questão cognitiva.

Talvez essa emancipação poderia ser aquela de orientação gramsciana, algo que atenda a “politecnicidade” e a “omnilateralidade”, ou seja, que envolva a formação da integralidade do ser humano, sem restringir-se apenas ao que é mental ou ao intelecto, mas também ao que é social, econômico, político, cultural, estético e ao que fazer do trabalho.

Pensamos como projeto emancipatório o que foi esperançado por Paulo Freire, ou seja, a experiência democrática de pessoas que se constituem coletivamente livres, numa sociedade sem desigualdades e com a emancipação dos "esfarrapados do Mundo", o que Francis Fanon nomeava como "condenados da Terra" ao analisar a violência e a brutalidade da empresa colonial europeia e brancocêntrica para com os povos colonizados (FANON, 1968).

Um mundo em que as relações humanas em diálogo com a realidade, porque emersas na política se traduzam em humanização de homens e mulheres solidários(as), conscientes do seu papel sociocultural, político-estético como agentes sociais que criam e transformam crítica e criativamente o meio em que atuam. Destarte, transformar a "feiura" da paisagem capitalista com tonalidades fascistas e neoliberais em uma "boniteza" de resistência contra o autoritarismo.

A necessária promoção da ingenuidade à criticidade não pode ou não deve ser feita à distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética. Docência e boniteza de mãos dadas. Cada vez me convenço mais de que, desperta com relação a possibilidade de enveredar-se no descaminho do puritanismo, a prática educativa tem de ser, em si, um testemunho rigoroso de decência e de pureza. Uma crítica permanente aos desvios fáceis com que somos tentados[as], às vezes ou quase sempre, a deixar as dificuldades que os *caminhos verdadeiros* podem nos colocar. (FREIRE, 2014, p. 34).

Por outro lado, podem converter-se em práticas de libertação das condições de opressão e exploração, de redução das desigualdades, no resgate da (res)pública com a experiência democrática, participativa e de solidariedade de classe. Incluso nesse movimento emancipatório a gestação

de territórios inventivos e de criação coletiva de práticas formativas que transformem a paisagem árida pintada pelo neoliberalismo em um quadro de vanguarda com as tintas da democracia direta pincelada pelas mãos do poder popular.

Esta ideia está fortemente presente nas ações dos três projetos extensionistas que foram apresentados e problematizados na seção anterior. Como foi pontuado, as práticas cineclubistas presentes em tais experiências se movimentam junto com a dinâmica cotidiana da comunidade e das instituições, nas quais estão inseridas. Algo muito forte, na atuação do *Cine Itinerante* e do *Arte e Crítica Social* no que concerne às ações políticas reivindicatórias (greves e ocupações).

Nas práticas do *Cine itinerante*, é perceptível um lampejo de engajamento e militância política nas manifestações e lutas de resistência que ocorrem no âmbito da FACEDI. Exemplo desse lampejo, sobressai no caminhar de mãos dadas da experiência extensionista com o *Movimento Ocupe: Expansão FACEDI Já!* No que diz respeito, a uma iniciativa mais estética fora da atuação política direta, teve o *Cantinho do Cinema*, iniciativa sensível à práxis criadora e inventiva, com vínculos à boemia criativa dos poetas em partilhas do encontro. Aqui ficamos frente a frente com o resgate da sensibilidade pela estética, ao exibir produções que davam visibilidade a música, principalmente, a musicalidade nacional em que houve o abraço do *rock pop* com a MPB, relação possibilitada pelo cinema.

Em relação ao *Arte e Crítica Social* temos a inserção de suas atividades no espaço do *campus* do Itaperi - UECE e outros equipamentos culturais da cidade de Fortaleza, como por exemplo, os CUCAS. Entre as

ações engajadas e militantes, podemos mencionar a programação de exibição de filmes nas atividades das greves de professores/as ocorridas nas três últimas décadas no contexto das universidades estaduais do Ceará. A parceria com os CUCAS fez o projeto chegar à juventude da periferia fazendo o debate sobre a violência à qual está exposta, com exibição do curta-metragem *Envolvidos* (Coletivo Nigéria, 2014).

Na parceria entre *Cine Itinerante* e Arte e Crítica Social, são desenvolvidas ações mais ampliadas no âmbito do estado do Ceará. Por exemplo, quando saíram de seus espaços de origem e atuaram em articulação com as escolas de educação básica que, à época, estavam ocupadas. No intuito de fortalecer as ocupações, os dois projetos protagonizaram ações conjuntas com parte dessas escolas, potencializando a sua mobilização com a exibição do filme *Acabou a Paz! Isso Aqui Vai Virar o Chile: escolas ocupadas de São Paulo* (Carlos Pronzato, 2016).

O *Cinema no Hospital?*, se manifestou com uma atuação mais intimista e intersubjetiva, experienciando práticas de cuidado pela singularidade do espaço hospitalar e por fazer parte do programa *CINEAD: cinema para aprender a desaprender*, o qual tem como filosofia orientadora a alteridade. A partir do referencial filosófico daquilo que seja o outro, o projeto *Cinema no Hospital?* segue como inspiração a perspectiva de

[...] que todos os envolvidos possam aprender sobre si e o mundo e suas relações, desconstruindo essencialismos e reaprendendo a olhar para o mundo retirando suas "naturalidades". Isto é, olhar para cada um de nós e para o mundo como algo parcialmente dado, mas com potência de ser alterado e transformado pela experiência do cinema. Apostamos que nos gestos do cinema: escolher, relacionar e decidir proposto por Bergala (2002) podemos refletir os principais gestos da educação especialmente quando entendida como um processo de permanente construção, desconstrução e reconstrução de saberes e práticas. Apostamos que uma criança, um jovem, um idoso ao assistir um plano pode aprender muito sobre si e sobre a alteridade dos outros modos de ver e estar no mundo que reconfigura seu olhar ativando a criatividade e o pensamento para se aventurar a propor alterações naquilo que vê. (CINEAD, 2019, p. 6).

Para além desta perspectiva, desenvolve práticas associadas à ética do cuidado, sendo que esta última, possibilita um ponto de suspensão entre os sujeitos históricos envolvidos com as atividades, para serem abraçadas pela partilha do sensível. Todos estes aspectos são fundamentais para as práticas exitosas e formativas no contexto de um ambiente hospitalar de alta complexidade.

Em relação a ética do cuidado destacamos que, a mesma, está atravessada pelas práticas extensionistas envolvidas por uma práxis humanizadora. Por isso, implicada na compreensão de que a humanidade é constituída pela consciência da incompletude e sua necessária complementaridade.

Neste sentido,

[...] o “cuidado” nasce e se sustenta como resposta a necessidades humanas, impondo-se como ética. A Ética do Cuidado consiste em um modo de ser e conviver que resulta em dignidade de vida. Isso demanda tomada de consciência e conscientização: a tomada de consciência pode ser caracterizada [...] como aquela fase do processo emancipatório em que as pessoas, dando-se conta da situação em que se encontram imersas (e que, a partir do que foi exposto, lhes nega a humanidade), dela emergem para transformar a realidade. A conscientização é, em decorrência, um posicionamento vivenciado com vistas a protagonizar uma transformação comprometida com a humanidade, ou seja, possibilitar que não só o eu, mas também outros se tornem conscientes e protagonizem a humanização. Esse processo implica em, basicamente, três diferentes fases de transformação: transformar a si (autoconhecimento), o mundo (conhecimento) e estabelecer relações de respeito, de interdependência e complementaridade (reconhecimento). É, pois cuidado, tarefa exclusiva do ser humano. (WAHLBRINCK; PACHECO, 2016, p. 27).

As mediações entre extensão, cineclubismo, ação política, alteridade e ética do cuidado no contexto histórico da universidade pública, nos remetem mais uma vez ao pensamento do educador pernambucano Paulo Freire, aproximando-nos da noção de “situacionalidade” da condição humana para avançar na perspectiva da transformação e da criticidade criativa e revolucionária.

Sendo os homens [e as mulheres] seres em “situação”, se encontram enraizados em condições tempo-espaciais que os marcam e a que eles igualmente marcam. Sua tendência é refletir sobre sua própria *situacionalidade*, na medida em que, desafiados[as] por ela, agem sobre ela. Esta reflexão implica, por isto mesmo, algo mais que estar em *situacionalidade*, que é a sua posição fundamental. Os homens [e as mulheres] são porque estão em situação. E serão tanto mais quanto não só pensem criticamente sobre sua forma de *estar*, mas criticamente atuem sobre a situação em que estão.

Esta reflexão sobre a situacionalidade é um pensar a própria condição de existir. Um pensar crítico através do qual os homens [e as mulheres] se descobrem em “situação”. Só na medida em que esta deixa de parecer-lhes uma realidade espessa que os[as] envolve,

algo mais ou menos nublado em que e sob que se acham, um beco sem saída que os[as] angustia e a captam como a situação objetivo-problemática em que estão, é que existe o engajamento. Da *imersão* em que se achavam, *emergem*, capacitando-se para se *inserirem* na realidade que se vai desvelando. (FREIRE, 2002, p. 101-102).

Desse modo, as práticas cineclubistas na perspectiva da arte como política e, também, como alteridade e do sensível partilhado, podem se constituir em olhares para (des)ver o culto ao “super-herói” colonizador ou do “salvador” da humanidade da tragédia apocalíptica, geralmente pintado pelas cores da bandeira estadunidense que de “prêmio de consolação”, ainda, traz consigo a língua inglesa para as telonas. Isso nos remete ao fato de que

Com a crescente globalização, o governo norte-americano passou a intensificar sua política de exportação de filmes, vendo no cinema um produto para expandir sua hegemonia – tanto econômica quanto cultural. Os Estados Unidos possuem o maior mercado interno de espectadores de filmes do mundo, mas o que favorece seu sucesso é o apelo universal de seus produtos, que apelam para o entretenimento, além do fato de que o inglês é considerado uma língua muito aceita e conhecida nos mais diversos países. (KREUTZ, 2021, paginação irregular).

Isso pode trazer problemas na recepção do público, como aparece nessa análise do pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernadet: “[...] o espectador brasileiro está destreinado tanto visualmente como auditivamente: ele mal vê e mal ouve. A única coisa que realmente ele sabe fazer, e com desteridade, é ler legendas.” (BERNADET, 2009, p. 19).

Os dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (ANCINE, 2017) são reveladores da hegemonia estadunidense e *hollywoodiana*. Segundo o

documento, dos vinte títulos de maior bilheteria, naquele ano, dezenove eram filmes estadunidenses e um brasileiro. Trata-se da realização: *Minha Mãe é uma Peça 2* (César Rodrigues, 2016) que figurou entre as vinte mais assistidas, ficando em 9º lugar. Quanto a essa colocação, cabe registrar que o supracitado filme conta com um atrativo para as grandes massas que é o apelo à comédia e ao humor, muito bem representados pelo ator Paulo Gustavo<sup>35</sup> que protagonizou a carismática Dona Hermínia.

Os riscos da hegemonia aqui retratada já era alvo de críticas nos anos de 1930, quando sobre estes se debruçou Walter Benjamin em suas reflexões a respeito da reproduzibilidade técnica da obra de arte:

---

<sup>35</sup> Nota biográfica: Paulo Gustavo Amaral Monteiro de Barros (1978-2021) foi ator, humorista e apresentador brasileiro. Nascido em 30 de outubro de 1978 em Niterói (RJ), ganhou enorme reconhecimento com sua personagem Dona Hermínia, uma mãe e dona de casa, protagonista dos três filmes da série *Minha Mãe é Uma Peça*. O primeiro longa-metragem da trilogia alcançou um recorde de público, sendo o filme mais assistido em 2013, ano de seu lançamento.

Paulo Gustavo tratou assuntos relevantes como a valorização da população LGBTQIAPN+ de maneira leve e bem humorada, levando o debate para milhares de pessoas. De uma enorme generosidade, em vida, gostava de ajudar as pessoas mais necessitadas. Segundo Padre Júlio Lancelotti, que atua diretamente em ações de caridade, o ator e humorista doou 1,5 milhão para a construção de um hospital para tratar doentes de câncer.

Aos 42 anos, em 4 de maio de 2021 Paulo Gustavo faleceu, vítima de COVID-19. Após sua morte, a Lei Complementar n. 195/22, aprovada em 08 de julho de 2022, ficou conhecida como Lei Paulo Gustavo. Uma homenagem do setor cultural brasileiro e do senador Paulo Rocha (PT-PA), autor da Lei Complementar, ao inesquecível artista.

A peça legal dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. Com a aplicabilidade da lei que recebeu veto total do ex-presidente Jair Bolsonaro, derrubado a posteriori pelo Congresso Nacional, coube a União fazer o repasse de R\$ 3,86 bilhões do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para estados e municípios fomentarem atividades culturais.

Certamente não pode ser esquecido que a aplicação política desse controle será postergada até que o filme tenha se libertado de sua exploração capitalista, pois os potenciais revolucionários desse controle são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica. O culto às estrelas por ela reivindicado conserva não apenas a magia da personalidade, que já há tempos consiste no brilho putrefato de seu caráter de mercadoria, mas também seu complemento, o culto do público, exige ao mesmo tempo um estado corrupto da massa, que o fascismo busca colocar no lugar de sua consciência de classe. (BENJAMIN, 2017a, p. 80).

É preciso incluir nessa estética dominante do consumo a arquitetura do espaço, composta pela passagem de corredores repletos de vitrines e lojas (santuários do fetiche da mercadoria), as escadas rolantes, as praças de alimentação, os caixas automáticos para efetuar a compra de ingressos, as máquinas de refrigerantes, a loja da pipoca. Tudo arquitetado segundo reza a liturgia dos rituais do mercado que captura as subjetividades para o consumo.

Uma espécie de “arcada” ou “passagem”, que no século XIX, se constituía na “morada dos primeiros mundos de sonho de consumo”, verdadeiros “cemitérios mercadológicos”. Como demonstra Susan Buck-Morss:

As arcadas cobertas dos centros comerciais do século XIX eram a imagem dos centros comerciais do século XIX eram a imagem central das passagens para Benjamin por serem a réplica material precisa da consciência interna, ou melhor dito, o inconsciente do sonho coletivo. Todos os erros da consciência burguesa poderiam ser encontrados ali (fetichismo da mercadoria, coisificação, o mundo como “interioridade”), assim como (na moda, na prostituição, na jogatina) todos os seus sonhos utópicos. Mais ainda, as arcadas enquanto passagens foram o primeiro estilo internacional de arquitetura moderna, e portanto, parte da experiência vivida por uma geração metropolitana e, mais amplamente, em escala mundial. Pelo fim do século XIX, as galerias

tinham se tornado o carimbo oficial de uma metrópole “moderna” (assim como de dominação imperialista ocidental) e haviam sido imitadas em todo o mundo, de Cleveland a Istambul, de Glasgow a Johannesburgo, de Buenos Aires a Melbourne. E, como Benjamin bem sabia, elas podiam ser encontradas em cada uma das cidades que tinham sido pontos cardeais de sua bússola intelectual: Nápoles, Moscou, Paris, Berlim. (BUCK-MORSS, 2002, p. 66-67).

A práxis cineclubista, em sua ontogênese criativa, reflexiva e transformadora é um sinalizador para a emancipação do público da estética do consumo e do ritual do entretenimento, encrustados nos espaços hegemônicos dos *shoppings centers* - novas arcadas ou “cemitérios mercadológicos” da contemporaneidade - e suas salas exibidoras de filmes *blockbuster*. Esse ritual sacro do capital é profanado pelas práticas cineclubistas sejam elas cinéfilas (com maior engajamento estético), ou então, insurgentes e/ou revolucionárias (maior engajamento político com práticas de resistência ao autoritarismo e aos padrões hegemônicos e dominantes).

É dentro desse contexto epistemológico que situamos a ideia de cineclubismo extensionista. Suas configurações emergem dentro da extensão universitária e reúne um conjunto de elementos presentes nos contornos tênues do cineclubismo contemporâneo que precisam ser elucidadas, dadas suas especificidades de organização, funcionamento operacional e, essencialmente, a formação político-estética com fragrâncias emancipatórias, vinculadas a práxis criativa e crítica-revolucionária.

A práxis crítica/revolucionária requer uma coerente *filosofia da práxis*.

Todas essas características pedagógicas – o emprego da crítica ideológica, o entendimento das contradições dialéticas como internamente relacionadas e a humanização da relação entre conhecer e ser – conspira eternamente no processo de “práxis revolucionária” de Karl Marx, como parte de um esforço para trazer à tona uma alternativa socialista ao capitalismo. A práxis revolucionária, enfatizava Marx, não se trata de uma arquiestratégia de desempenho política realizada por charlatões acadêmicos na sala de um seminário de semiótica, mas sim a “coincidência entre a mudança das circunstâncias e a atividade humana ou mudança de si” [...]. É por meio de nossas próprias atividades que nós desenvolvemos nossas capacidades e aptidões. Nós mudamos a sociedade mudando a nós mesmos, e mudamos a nós mesmos em nossa luta para mudar a sociedade. O ato de conhecer é sempre um ato que desvela. Ele problematiza e perturba o universo dos objetos e dos seres, não pode existir fora deles; é interativo, dialógico. Nós aprendemos sobre a realidade não por refletirmos sobre ela, mas porque a mudamos. Prestar atenção à mudança simultânea das circunstâncias e à mudança de si e criar uma nova e integrada visão de mundo fundada sobre uma nova matriz social é a característica do acadêmico público e do educador público. É a forma revolucionária de práxis proposta por Marx de que Michael Lebowitz [...] fala quando se refere à possibilidade de “outro tipo de conhecimento” – um conhecimento baseado tacitamente sobre o reconhecimento de nossa unidade e solidariedade [...]. (SCATAMBURLO-D'ANNIBALE; McLAREN, 2011, p. 125-126).

Estando o cineclubismo extensionista possivelmente implicado nessa práxis, ao resgatarmos a caleidoscopia conceitual sobre o que sejam cineclube e cineclubismo, analisada na segunda seção deste estudo, em quais franjas refletidas pelos espelhos do caleidoscópio, podemos encontrar o cineclubismo extensionista? Essa perquirição é o que pretendemos problematizar, mas não responder, na próxima seção.

### *4.3 Arqueologia da práxis: organização, metodologia e ações formativas nas experiências do cineclubismo extensionista*

Ao pensar sobre as questões que encerraram a subseção precedente, precisaremos nos debruçar sobre a formatação de experiências extensionistas que vêm mudando a paisagem universitária, mediada pela teorização existente e sistematizada ao longo da seção 2, articulada com a configuração dos projetos de extensão que dialogam com o cinema (narrada na seção 3), bem como os registros do diário de campo, os trabalhos acadêmicos de coordenadoras(es) e bolsistas (resumos, artigos, monografia e tese).

Em síntese, pelas teorias estudadas sobressaem dois cenários epistemológicos na definição do que seja cineclube. Uma com conotação cinéfila-elitista, associativista, cartorial que pensa a organização do cineclube a partir de um grupo de cinéfilos e um coletivo com registro institucional. Por apresentar estes aspectos, podemos nomeá-la de "clássica"; outra insurgente, com lampejos "revolucionários-emancipatórios", comprometida com o público, que é composto pelo proletariado contemporâneo. Esta perspectiva não abandona os elementos do associativismo e incorpora, também, os aspectos cartoriais.

Ao resgatarmos o duplo cenário epistemológico que busca definir o que é um cineclube, uma questão de imediato flerta com a problemática: o cineclubismo extensionista se vincula a algum desses cenários? Talvez, este não seja seu pertencimento, caso pensemos em suas especificidades. Passemos, então, a apresentação de sua arqueologia para podermos, nessa

panorâmica, visualizarmos os pontos de tensões, dissensos e se existe algum consenso nessa trama epistemológica.

As experiências extensionistas que adotam práticas cineclubistas, analisadas neste estudo, em primeiro lugar para poderem existir, seguem os “ritos” da institucionalidade universitária definidos pelos órgãos colegiados e pelas pró-reitorias de extensão. Sua ontogênese envolve a elaboração de um projeto individual ou em parceria por/entre professoras(es) universitárias(os).

O próximo passo se define pela apresentação do projeto à PROEX para aprovação. O hipertexto que caracteriza sua estrutura é assinado por um(a) única(o) professor(a). O procedimento não implica em constituição monocrática da experiência, até mesmo porque, a universidade é uma instituição que se pauta por regras definidas pelos órgãos colegiados em que se garante a participação dos segmentos que a constituem: professor(as), estudantes e técnicas(os) administrativas(os). Todavia, essa forma peculiar de submissão dos projetos de extensão para aprovação, os desvinculam da condição de um processo político coletivo que seja amparado por uma associação, clube ou sociedade de pessoas e, também, da exigência formal de um estatuto.

Na sua caminhada existencial, as experiências cineclubistas extensionistas podem ganhar outros contornos, inclusive a virem se organizar como clube, ter um grupo de sócios cadastrados, uma sala fixa para as exposições, possuir um estatuto próprio entre outras características dos cineclubes que seguem a tríade apresentada por Felipe Macedo, consolidadas ao longo da história.

O cineclube *Ó Lhó Lhó* (IFSC), ao longo de sua jovem trajetória, é um exemplo desse processo. Começa como experiência extensionista, mas ao longo dos anos vai ganhando outra dinâmica organizativa e se incorporando na linha dos cineclubes que atendem à dimensão epistemológica macediana, ao associativismo e aos protocolos cartoriais.

Sendo assim, ultrapassa os limites da extensão para relações mais amplas com a comunidade, inclusive com um conjunto de sócios, elaboração de estatuto e com um raio de amplitude nacional e internacional, a partir de suas atividades virtuais por meio de seu canal na plataforma do *YouTube*. Os *Debates Cineclubistas*, realizados no período pandêmico, tiveram uma projeção internacional com participantes de países latino-americanos e europeus.

Figura 41 – Layout do canal do cineclube *Ó Lhó Lhó* no *YouTube*



Fonte: canal do *YouTube*: cineclube *Ó Lhó Lhó*  
<<https://www.youtube.com/cineclubeeolholho>>

Em todo caso, qualquer experiência cineclubista que apresente vínculo com a extensão, inicialmente, para surgir necessita de um projeto, ao invés de um estatuto e de um(a) professor(a) que o assine e encaminhe para a aprovação da pró-reitoria de extensão. Esse é o ritual protocolar que se amplia com a seleção das/dos bolsistas que têm procedimentos variáveis: seleção, indicação, convite, entre outros.

Tais procedimentos também se diferenciam de um grupo de sócios ou de protagonistas que o fundem, a exemplo do Chaplin Club que teve como fundadores Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello, os quais se reuniram no Rio de Janeiro para fundá-lo, no dia 13 de junho de 1928. A referência ao Chaplin Club, se justifica, porque, uma certa literatura do campo do cineclubismo, o elegeu, como primeiro cineclubes institucionalizado no Brasil. Existem nuances de uma controvérsia nessa eleição que não cabe aqui tratar, porque não corresponde aos objetivos do estudo em tela.

Um outro ponto que compõe a arqueologia organizativa desse formato de experiência próxima do cineclubismo e/ou práticas cineclubistas no campo da extensão universitária, é o processo seletivo das/dos bolsistas para atuarem nos projetos. A cada início de ano letivo, as bolsas passam por uma renovação por conta de uma exigência institucional.

Diante da renovação, as/os bolsistas do ano anterior podem permanecer ou não nos projetos, sabendo-se que às/aos estudantes do último semestre, fica vedado a participação no processo seletivo das bolsas remuneradas. Estas regras podem gerar uma rotatividade nos componentes da equipe que fazem a mediação das atividades de exibição dos filmes e

outras ações que podem ser definidas nas reuniões de planejamento da programação a ser executada anualmente.

Além, das/dos bolsistas remuneradas(os), os projetos também recebem bolsistas voluntários/as para a composição do grupo mediador, algo que deixa a rotatividade mais diluída. Fica evidente que as equipes que planejam e organizam as atividades do cineclubismo extensionista são bem distintas da ideia de clube ou do associativismo que envolve fundadoras(res) e sócias/os, algo que acompanha o cineclubismo clássico, pautado pela atividade cinéfila e aquele nos moldes da epistemologia macediana. São experiências que têm sua arqueologia definida em parte pelos ritos instituídos e instituintes existentes no território da extensão universitária e da universidade pública brasileira.

A curadoria ou escolha dos filmes para exibição, a partir das ações dos projetos estudados, segue trilhas muito específicas e, no geral, são indicações da coordenação de cada projeto, conjuntamente com as/os bolsistas.

Quando faço a seleção, eu sempre deixo claro, não é para especialistas em cinema, p'rá quem entende sobre filme e tal, mas, p'rá quem tem uma sensibilidade e considere que várias linguagens artísticas podem ser interessantes como ferramenta metodológica em sala de aula. Esse é o grande critério. E aí os estudantes vão sugerindo filmes, a gente... Nossa primeira reunião de planejamento é a partir de sugestões de filme e debate. E aí eu peço p'rá eles assistirem o filme previamente, depois eles escolherem, também, com contribuições que eu dou e que eles trazem também. (CC12 - DIÁRIO DE CAMPO).

Com raras exceções, o processo de escolha se dá de forma mais participativa, como podemos perceber uma participação maior na definição

dos filmes exibidos na atividade *Cine Greve*. Essa atividade, proveniente da parceria entre os projetos *Cine Itinerante* e *Arte e Crítica Social*, em que os filmes da atividade foram indicações da comissão de cultura do comando de greve da UECE, no ano de 2016.

Relacionado a tal questão, cabe destacar, que o *Cine Itinerante* bem no início de suas atividades em que o seu público-alvo eram os movimentos sociais, assentamentos, sindicatos e comunidades quilombolas, o processo de escolha dos filmes envolvia a participação das/dos representantes de cada segmento. Uma participação limitada do ponto de vista da horizontalidade democrática e efetiva da comunidade na constituição das atividades cineclubistas.

Quando as ações do projeto se voltam para dentro da FACEDI-UECE, aí temos um envolvimento muito mais intenso e horizontal da comunidade facediana na definição da programação, como foi o caso das exibições e debates no *Movimento Ocupe: Expansão FACEDI Já!*

Outro fator interessante, em específico do Cine itinerante, é que a prática de cineclubismo extensionista vai mobilizando sua coordenação para o registro das ações políticas da comunidade, inclusive no esteio da produção amadora do audiovisual, o que constitui uma memória histórica e visual daquilo que a comunidade realizou.

Como exemplo, podemos mencionar os curtas-metragens *Embriões da Resistência: Expansão FACEDI Já!* (Alex Santos, 2015) e *Eu Apoio a Greve da UECE: Negocia Camilo* (Alex Santos, 2016). Fora dessa órbita inventiva, tivemos o trabalho experimental na forma de curta-metragem, intitulado *Mar Oculto* (Cacheado Braga; Gil Olvieira, Alex Santos, 2015), inspirado na

participação do trio no *V Festival de Jericoacara - Cinema Digital*, edição de 2015.

Produções puramente amadoras, duas de cariz panfletário e uma terceira intimista, mas com valor histórico significativo para a memória dos agentes sociais implicados diretamente nas ações que movimentaram as instituições em que atuam. Situações de espanto de um público, que sai da passividade imobilista, para produzir arte engajada, inserindo-se na cena inventiva e dela participar ativamente, assim, como o público do teatro dialético (BRECHT, 1967).

Essas produções inscritas na concretude do real das comunidades que representam, buscavam fortalecer o movimento grevista da UECE, mas sem perder o mérito de estarem inseridas na problemática do espaço em que existem e circulam. Eis um compromisso social dos projetos de extensão e do cineclubismo extensionista que se inscreve no rol da insurgência e da práxis política revolucionária, arquétipo prático da politização da arte.

O processo criativo e os exercícios com os dispositivos cinematográficos são muito mais frequentes nas atividades do *Cinema no Hospital?* Nesse caso, em específico, o território inventivo compreende ações de natureza estética, na perspectiva da cinefilia, articuladas com a linguagem cinematográfica e com a história do cinema. Estes processos estão sistematizados com o tino da delicadeza e o rigor científico no trabalho em forma de tese da pesquisadora Fernanda Omelczuk (2016).

O espaço e os encontros com o público, no cineclubismo extensionista, não possuem uma regularidade sistemática de sessões filmicas, mas isso não invalida seu significado para a comunidade na qual e com a qual realiza seu

circuito exibidor. Esse circuito pode ter interferências com a dinâmica dos recessos e férias que acontecem duas vezes ao ano nas instituições de ensino superior brasileiras, além de possíveis greves e outras circunstâncias que temporariamente interrompam as atividades universitárias, como foi o caso do período da pandemia de COVID-19.

Em tais ocasiões, estudantes bolsistas e coordenadoras(es) professoras(res) têm sua rotina alterada, o que pode confluir para impedimentos da continuidade das atividades do cineclubismo extensionista, em meio aos intervalos circunstanciais da vida acadêmica. Interferência muito mais improvável de ocorrer nas atividades de um cineclube que compõem o duplo cenário já citado, levando em consideração os mesmos motivos: recesso, férias e greves.

No caso das greves, por vezes, podem inclusive acontecer o contrário, ou seja, durante o período em que se fazem ativas, podem intensificar a ação cineclubista nos espaços universitários. Um exemplo desse processo ficou demonstrado pelas atuações dos projetos *Cine Itinerante* e *Arte e Crítica Social*, inclusive possibilitando parcerias entre os dois projetos na definição da programação de exibição. Reportamo-nos, aqui, às atividades do Cine Ocupe, do *Cine Greve* e da *Coluna Pronzato*; na perspectiva da realização aludimos à produção dos curtas-metragens *Embriões da Resistência - Expansão FACEDI já!* (Alex Santos, 2015) e *Apoio a Greve da UECE - Negocia Camilo!* (Alex Santos, 2016).

Nestes cenários, as ações cineclubistas são difusas e se articulam com os contextos operativos da própria dinâmica política do que acontece no âmbito da universidade e segue o fluxo histórico da comunidade.

*Figura 42 – equipe do Cine Itinerante no Assentamento de Maceió: da chegada à instalação dos equipamentos*



*Fonte: arquivo – coordenação Cine Itinerante*

Muitas vezes, os espaços para realização das experiências vinculadas ao cineclubismo extensionista são resultantes da improvisação. As exibições ao ar livre aparecem como sinônimo do improvisado. Prática recorrente nas atividades do Cine Itinerante, das quais fizeram parte as exibições no Cantinho do Cinema; no assentamento da comunidade de Maceió, bem como na comunidade quilombola de Nazaré. No campo das parcerias entre Cine Itinerante e Arte e Crítica Social na atividade de solidariedade à Ocupação Gregório Bezerra, na cidade de Fortaleza.

Figura 43 - Atividades do Cine Itinerante e Arte Crítica Social ao Ar Livre



Fonte: arquivo - coordenação do Cine Itinerante

Temos também os espaços inusitados, como por exemplo, as instituições hospitalares IPPMG e HUCFF, onde se desenvolveram as atividades de cineclubismo extensionista do projeto *Cinema no Hospital?*

Outro espaço possível são as salas de aulas como foi o caso do curso de formação, ofertado pelo projeto *Arte e Crítica Social*, desenvolvido no espaço da sala de aula do curso de Serviço Social da UECE. Podem acontecer ainda nos auditórios de escolas, sindicatos e em universidades. Em síntese, os espaços visitados pelo cineclubismo extensionista são difusos e cada um tem sua história para contar.

#### *4.4 O que aprendem e ensinam bolsistas e coordenadoras(es) com a experiência do cineclubismo extensionista?*

Já anunciei em outros momentos da escrita que a abordagem dada à extensão, no que diz respeito a análise dos projetos em foco, tem uma atenção toda especial para o dentro, não em detrimento do fora, mas compreendendo que a intensidade das ações no próprio local de estudo, incorporadas pelas(os) bolsistas, bem como, no local de trabalho experienciadas pelas(os) coordenadoras(es), assume o compromisso com a formação pedagógica, de pesquisa, acadêmica, profissional, aliada a uma inventividade político-estética.

Depois que tive contato com o cinema e percebi o seu potencial filosófico, político e estético resolvi me aventurar, incorporando-o no ensino. Inicialmente o adotava como recurso pedagógico, perspectiva abandonada quando me deparei com os estudos de Inês Teixeira; Adriana Fresquet; Alain Bergala, que me mostraram o significado do cinema na educação, mas não como recurso pedagógico, mas como arte e conhecimento. Essa descoberta faz com que organize atividades reflexivas a partir da constituição de unidades didáticas somente com filmes, esses filmes suscitam escrituras realizadas pelas(os) estudantes, bem como, exercícios práticos de registros cinematográficos, fazendo com que nos apropriemos da estética e da linguagem cinematográfica. Isso potencializou nossa percepção visual, crítica, criativa e transformadora do e com o mundo. Tais dispositivos dinamizaram as aulas e fizeram com que a interação professor e estudantes mudasse de rota, com um viés criativo, sem deixar de ser político e rebelde, ao mesmo tempo. Isso é maravilhoso! (CC11 - DIÁRIO DE CAMPO).

O movimento espiralar e dialético edificado pelas experiências do cineclubismo extensionista pelo que podemos analisar e compreender possui uma inserção pedagógica substancial para a formação de suas/seus

participantes mediadoras(es), tendo como pilastra de sustentação o módulo articulador entre extensão, pesquisa e ensino. Esse sentimento, expressado no relato de CCI1, também, embala o comentário de CACS2, enfatizando o potencial formativo da experiência extensionista que tem aproximações com o cineclubismo e dialoga com o cinema:

Desde o início, antes de coordenar o projeto eu já via no Arte e Crítica Social um potencial da ampliação da formação, da formação humana, da formação do estudante, da formação do professor. Da interação dos diferentes sujeitos da universidade, da academia nesse espaço... Então, como espaço de interação entre professores, estudantes, comunidade acadêmica em geral, também, sujeitos vindos de fora da universidade: representantes de movimentos sociais, lideranças, então, essa interação já promove uma troca à cerca da reflexão da realidade.

O cinema em si, à medida que obras filmicas eram escolhidas para o debate, em torno da temática que se necessitava refletir naquele momento, esses debates, os filmes apresentados, o momento da apresentação, a reflexão coletiva em torno do cinema, dos filmes apresentados, trouxe cada vez mais o interesse pelo cinema, pelo estudo em torno do cinema, pela ampliação do conhecimento em torno das mais diferentes obras filmicas.

Os bolsistas à medida que cada momento realizado era precedido de reflexões anteriores em torno dos filmes, no processo de escolha dos filmes, como, também, posterior ao momento da exibição, isso foi trazendo um acúmulo de conhecimento em torno do cinema e o significado do lugar do cinema na formação humana, na nossa formação. Então, trouxe acúmulo em torno do conhecimento e das obras debatidas, assistidas, refletidas. (CACS2 - DIÁRIO DE CAMPO).

Na costura modular entre aprender-ensinar-aprender, uma teia de mediações potencializa e engaja a atuação de estudantes bolsistas, contribuindo para sua formação acadêmica, bem como sua percepção na relação com o mundo e com os outros/as. Parece ser essa lógica formativa,

na qual se aprende e se ensina a aprender e a (des)aprender, que BC11 expressa ao relatar os afetamentos proporcionados pela experiência.

Então, assim, dentro do curso de Pedagogia a gente vê muitas teorias voltadas pra questões sociais, p'ra gente compreender que educação e sociedade são coisas extremamente intrínsecas, então assim, dentro da grade curricular da licenciatura a gente vê sociologia, mas foi dentro do projeto que muitas dessas teorias, inclusive as teorias marxistas vieram fazer sentido.

Através dos estudos que a gente tinha dentro do projeto, através dos documentários ou filmes que a gente estudava para poder exibir foi que muitas dessas coisas que Marx traz, inclusive o próprio Paulo Freire, foi que eu consegui compreender e ser mais possível de traduzi-las, de pensá-las dentro do espaço da educação, da escola. (BC11 - DIÁRIO DE CAMPO).

É perceptível que se apreende uma pedagogia da práxis, com as experiências do cineclubismo extensionista, articulada com formação político-estética, por sua vez, associada à pedagogia crítica, reflexiva. Essas possibilidades e limites se estendem para a formação profissional e didático-pedagógica de professoras(ES) orientadoras(es). É o que aparece como indicativo nos fragmentos textuais anotados no diário de campo ao conversar com CACS2.

[...] o projeto tinha o objetivo de ampliar o gosto pela arte, o gosto pela estética; de também impulsionar mais a reflexão crítica da realidade; ampliar o conhecimento cultural dos estudantes, das estudantes do Serviço Social e professores. Levar, sobretudo, o cinema mais próximo do nosso processo de formação profissional [...]. Eu acredito que ele provoca isso [educação estética], mas eu penso que requer uma ação mais sistemática, nesse sentido, para de fato a gente ter uma ampliação desse gosto estético, inclusive do conhecimento acerca do cinema. Nesse sentido a gente, também, buscou desenvolver um estudo sobre a estética junto com professores envolvidos e estudantes do *Arte e Crítica Social*, de modo que a gente pudesse sistematizar melhor os nossos

conhecimentos, como também nos preparar intelectualmente e pedagogicamente, mas sobretudo teoricamente p'ra facilitar essa reflexão, junto ao público do *Arte Crítica*. (CACs2 - DIÁRIO DE CAMPO. Grifos nosso).

Nas ações do cineclubismo extensionista, nem sempre vão estar presentes os anseios formativos pretendidos e aguardados, por isso, falamos de possibilidades e limites. Em algumas delas podem acontecer surpresas indigestas que não figuram no cabedal criador da pedagogia da práxis, mas muito próximas do conservadorismo que impera na sociedade atualmente.

Fora do circuito da educação estética, vamos perceber experiências que não fazem tanto efeito na formação das(os) participantes do ponto de vista propositivo, mas, se impõem como trauma. Isso ocorre, em alguns casos, por falta de identidade com as proposituras dos projetos, fato que parece ter reverberado em BC13, já que não conseguiu lembrar, 2 anos após o encerramento do projeto, das temáticas centrais que condicionaram as escolhas dos filmes exibidos à época.

Por outro lado, temos a escolha polêmica de alguns filmes que causam um efeito negativo no público ou não se adaptam ao contexto em que vão ser exibidos. Nesse caso, temos o exemplo da exibição de *Cartola: Música para os Olhos* (Lino Ferreira; Hilton Lacerda, 2007), exibido na ala geriátrica do HUCCF como ação do *Cinema no Hospital*? A reação negativa do público foi proporcionada, primeiro pela sequência de abertura do filme que é o próprio enterro do sambista, segundo, por outros fragmentos em que o foco são os cabarés de outrora do Rio de Janeiro.

A sequência de cenas, que mostra o enterro de Cartola não parece tão favorável para ser visibilizada por quem está num leito de hospital, na

maioria das vezes, sentindo dor. Os fragmentos, nos quais, são mostrados a folia dos cabarés cariocas, pode afetar negativamente, a quem não aceita, não tolera essa prática social - estereotipada como imoral por parte do imaginário popular alinhado com o moralismo cristão.

Outro registro de negação, nessa linha dos limites e em matéria das ações indesejadas, foi a censura ou impedimento da exibição, do longa-metragem *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), numa atividade do *Cine Itinerante*, em uma escola de educação básica do município de Itapipoca. O filme teve a exibição censurada pela gestão escolar por abordar a temática da sexualidade pela ótica da diversidade sexual.

Com o curta-metragem *Hoje Eu não Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010), que aborda a mesma temática do longa-metragem, não houve problemas dessa ordem e o filme foi exibido numa escola de educação básica do município de Trairi. Nesta última, o resultado foi tão exitoso que a experiência se transformou em um artigo científico apresentado no evento acadêmico denominado de *V Seminário Nacional Enlaçando Sexualidades*. O trabalho teve como título: *Cine Itinerante e o Debate da Diversidade Sexual no Espaço Escolar: uma Análise Centrada na Exibição do Curta-Metragem "Hoje Eu não Quero Voltar Sozinho"*.<sup>36</sup>

Dentro desse mesmo circuito, aparece um fenômeno que CC12 vai nomear de "desânimo" por parte de algumas/alguns bolsistas, traduzida em uma espécie de ausência de engajamento político e/ou apatia acadêmica

---

<sup>36</sup> O texto pode ser encontrado na íntegra no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30472>>. Acesso 29 out. 2022.

diante das ações, que podem ser consequências da operabilidade da ideologia fatalista do neoliberalismo na captura das subjetividades.

A recepção, também, vou aproveitar e falar sobre isso, dos estudantes, dos bolsistas. Todos os editais desses últimos quatro anos p'ra bolsista eu concorri e consegui ter bolsas, na média de três bolsistas por ano e aí eu sinto, assim, um pouco de desânimo.

[...]

Então, no campo da recepção do projeto eu acho que está muito relacionado, assim, ao lugar, a proposta, se algo tem obrigatoriedade ou não e sinto um pouco em parte de desânimo por parte dos estudantes. Eu entendo que bolsa é algo muito necessário, também, considero importantíssimo que nós professores possamos entrar nos editais, considerando, também, que as bolsas são formas de permanência p'ros estudantes e uma forma de estímulo, também, sobretudo de um acompanhamento mais próximo do professor com o estudante. Mas, é uma questão que eu agora vou ficar refletindo um pouco no que diz respeito, até o nível de interesse mesmo específico sobre essas atividades por parte dos bolsistas. (CC12 - DIÁRIO DE CAMPO).

Esse fator é muito evidente na juventude contemporânea que vivencia a dinâmica imobilista do fatalismo neoliberal, nos últimos tempos. Imobilismo que tem afetado as ações políticas diretas dos movimentos sociais, sindicatos e outras organizações classistas, muito mais ativos em épocas passadas, principalmente no início da redemocratização brasileira.

Como argumenta Freire:

Um estado refinado de estranheza, de "autodemissão" da mente, do corpo consciente, de conformismo do indivíduo, de acomodação diante de situações consideradas fatalisticamente como imutáveis. É a posição de quem encara os fatos como imutáveis. É a posição de quem encara os fatos como algo consumado, como algo que se deu porque tinha que se dar da forma como se deu, é posição, por isso mesmo, de quem entende a viver a história como *determinismo* e não como *possibilidade*. É a posição de quem se assume como *fragilidade* total diante do todo-poderosíssimo dos fatos que não

apenas se deram porque tinham que se dar, mas que não podem ser "reorientados" ou alterados. Não há, nesta maneira mecanicista de compreender a história, lugar para a decisão humana. (FREIRE, 2014, p. 112).

Vimos que as práticas que envolvem o cineclubismo extensionista em que há ensinamentos e aprendizados por parte dos agentes sociais envolvidos diretamente com os projetos, enfrentam dificuldades lhes impondo alguns limites, todavia, não podemos deixar de reconhecer que no campo das possibilidades caminham pelas trilhas do pensamento freireano, que rejeitam o imobilismo.

Nesse caso tais práticas são inventivas, insurgentes e de resistência, mediadas pelo universo extensionista, não são suficientes para transformações mais profundas e radicais na estrutura autoritária, conservadora e reacionária da sociedade brasileira, mas, também não são insignificantes pelo mosaico de ações que sensibilizam as subjetividades e mobilizam as coletividades para a inventividade e a produção de conhecimento, bem como a participação na vida comunitária de ângulo mais efetivo e propositivo, o que indica a extensão como pilastra que conecta o tripé composto com o ensino e a pesquisa dentro da dialética universitária.

Parte do que vimos argumentando no campo da inventividade e das possíveis transformações das estruturas dominadas pelo fatalismo neoliberal, está muito vivo nos exercícios realizados na oficina de *Introdução a Estética e a Arte Cinematográficas*, fruto da contrapartida que o projeto Cine Itinerante ofereceu pela aprovação em Edital público da SECULT-Ce. O movimento que a oficina possibilitou entre os estudantes no território

inventivo da criatividade juvenil reafirma a necessidade da arte no contexto escolar, no caso específico, a cinematográfica.

*Figura 44 – Exercício da Sequência Glauber Rocha*



*Fonte: arquivo – coordenação Cine Itinerante*

Essa formação estética é um primeiro passo, ainda muito tímido e lento, na direção do rompimento da barreira hegemônica das avaliações externas, as quais, no Ceará têm redefinido os currículos escolares e as práticas didático-pedagógicas dentro de sala de aula. Para além disso, têm contribuído para poluir o espaço escolar com a ideologia neoliberal das metas, da conquista individual, do sucesso, do vencedor, do jovem empreendedor, entre outras. Tal ética empresarial que ocupa os espaços da escola “sequestrou” a gestão escolar e o currículo. Assim como bem define Carlos de Freitas:

Nestas condições, a educação está sendo sequestrada pelo empresariado para atender a objetivos de disputa ideológica.

[...]

No campo técnico, a reforma permite o alinhamento da escola às necessidades dos novos processos produtivos, coordenado pela OCDE e agências internacionais, visando a inserção das cadeias produtivas nacionais na lógica das cadeias internacionais, o que exige um alinhamento com a necessidade da Revolução 4.0 e as reformas que ela demanda.

[...]

O modelo fundamental das relações humanas nessa sociedade é o “empreendimento” que expressa o “empreendedorismo” dos seres humanos, constituindo a fonte de liberdade pessoal e social e cuja organização mais desenvolvida é a empresa. (FREITAS, 2018, p. 29; 31).

A análise ainda permite incluímos a “liderança moral e cultural”, assim como a concebe Cameron McCarthy *et al.*:

Já identificamos a rede ou o complexo de relações dominantes (mas frequentemente não diagnosticadas) que agora afetam as escolas como rearticulações e transformações neoliberais. É este contexto de hegemonia e de liderança moral e cultural neoliberais, em sua relação com o que Michel Foucault chamou conduta de governo (isto é, a regulação das populações por meio dos sistemas de administração de autogerenciamento da vida cotidiana) que devemos examinar a fim de melhor compreender o impacto específico das forças políticas, culturais e econômicas atuais sobre a educação, entendida aqui como a promessa do bem público. (McCARTHY *et al.* 2011, p. 51).

Tal configuração do contexto escolar, talvez, justifique a censura que o *Cine Itinerante* enfrentou ao tentar fazer uma mediação com as escolas, a partir de uma atividade que tinha como pauta central a temática da sexualidade contemplada pela questão da diversidade sexual. Fato que, como

foi mencionado nesta análise impactou negativamente e se tornou uma espécie de trauma para as bolsistas que conduziram a atividade.

Apesar de tais entremeios espinhosos e doloridos, a experiência cineclubista deixa como legado para a formação político-estética das(os) participantes diretas(os), dispositivos de mediação que envolvem diálogo, resistência e processos de emancipação. Aqui se combinam pedagogia da práxis criadora com arte engajada, formação da sensibilidade com pedagogia crítico-libertadora, partilhas do sensível com ética do cuidado por meio de um espiral dialético consubstanciado nas ações do cineclubismo extensionista.

É nessa confluência cambiante de interações, que as ações do cineclubismo extensionista precisam, mesmo conflitantes, contraditórias e desafiadoras, continuar refratárias ao processo hegemônico da ordem, para mobilizar experiências inventivas no contexto escolar da educação básica, nos espaços acadêmicos da universidade e no cotidiano das comunidades que os transformem em estruturas humanizadas e dignas de uma vida com justiça social, igualdades econômica e cultural.

[...] quando discute a experiência de vida na formação expondo a Universidade, afirma que a mesma tem uma função específica na formação intelectual de todos os interessados e não somente na formação de cientistas, mas propor uma nova questão, que é da adaptação de aprendizagens e sua prática profissional. "Vir à universidade a partir de experiências ou 'fazer universidade' como continuação lógica de sua escolaridade provoca uma relação ao saber diferente, outra dimensão de formação e certificações específicas." (BRANCATTI, 2018, p. 36).

Seguindo as pistas que nos sinaliza o supracitado autor sobre a formação intelectual e aprendizagens para a prática profissional,

constatamos que um dos grandes legados das práticas formativas que envolvem o cineclubismo extensionista nas três experiências com o cinema aqui analisadas, compreende a relação dialógica envolvendo extensão e pesquisa. Isso porque, em primeiro lugar, nas ações do *Cine Itinerante*, tivemos a produção de artigos científicos para apresentação em eventos acadêmicos, no total de dois artigos elaborados pelos bolsistas, juntamente com o coordenador. Um que problematiza a primeira edição da *Mostra Cine Trabalho* e um outro sobre a exibição em contexto da escola da educação básica do curta-metragem: *Eu não quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2010). Vários resumos aprovados e apresentados nas semanas universitárias da UECE.

A elaboração dos resumos após a institucionalização do projeto pela PROEX, era uma das exigências que as/os bolsistas tinham que cumprir como parte do ritual protocolar, mas que se tornou atividade de pesquisa, ligando extensão e pesquisa. Por fim, CCI1 está finalizando a tese que reflete sobre a experiência extensionista articulada com as práticas cineclubistas contemporâneas na universidade.

No contexto do *Arte e Crítica Social*, tivemos a publicação de dois artigos, em que, um deles, bolsistas e coordenadora, fazem o balanço histórico de seus dez anos de existência. Tem, também, um TCC que busca analisar a dinâmica formativa e histórico-metodológica do projeto, sob a ótica de docentes e discentes que participaram como mediadoras(es) das atividades.

Por fim, o *Cinema no Hospital?* que envolveu a produção de uma tese dissecando sua atuação inventiva, uma segunda tese que dedica parte do

estudo à experiência extensionista no HUCFF, resultados dos estudos de dois de seus mediadoras(es) e, a referência que a coordenadora do CINEAD (programa a quem o *Cinema no Hospital?* é vinculado institucionalmente), lhe concedeu num livro publicado pela editora autêntica, entre artigos publicados em revistas acadêmicas e apresentados em eventos científicos como a SOCINE e a ANPED, demonstra o potencial articulador da pesquisa com a extensão, demonstrado pelas ações do programa. No caso do ensino, com a oferta de oficinas na formação de professoras(es) da educação básica.

Na seleção dos filmes a serem exibidos, existe uma condicionalidade, qual seja, a proximidade das escolhas com as temáticas de pesquisa das/dos coordenadoras(es). Em certas circunstâncias, define até mesmo a programação e os itinerários que o projeto percorre, durante as edições que é coordenado pela mesma pessoa. Tal especificidade do cineclubismo extensionista interpõe o risco de conflitos e choques com os personagens históricos dos territórios definidos para as exibições e diálogos inventivos sobre o filme.

As ações relatadas sobre aprendizagens e ensinamentos proporcionados pelo cineclubismo extensionista aos/às suas/seus participantes diretas(os), em síntese, nos levam a crer que o engajamento com movimentos reivindicatórios, se sobressai no *Cine Itinerante* e no *Arte e Crítica Social*. Noutra franja, quando se trata da articulação da extensão com a pesquisa e o ensino é o *Cinema no Hospital?* que mostra força e intensidade.

Diante desses dados, um dos aprendizados que ficou para bolsistas, mediadoras(es) e coordenadoras(es) desses projetos, foi o envolvimento com a pesquisa, o qual teve como porta de entrada a extensão. Esse envolvimento se deu, por meio das experiências com o cinema e/ou que vimos defendendo aqui como cineclubismo extensionista. Não que seja a totalidade de suas/seus participantes diretas(os) que tenha se envolvido com tal formação, exercendo-a na condição de bolsista, mediador(a) e coordenador(a), mas uma parte significativa participou dessa aprendizagem substancial para a vida acadêmica e profissional. Nesse espelho partido, temos o reflexo do que pode significar a potência da pedagogia da práxis que tais atividades partejam.

Ao observarmos outros percursos, no caso das/dos bolsistas, temos sinais ainda lusco-fuscos, mas em formato de lampejos para uma percepção crítica do mundo, combinada com ações para que sua emergência no real possa causar pequenas mudanças que alterem a rota das subjetividades com o despertar para a sensibilidade; a indignação diante da injustiça social e a resistência criativa na transformação dos contextos em que se movimentam e atuam. Tudo isso possibilitado pelos encontros fortuitos com o público das atividades realizadas como exposições, mostras, cursos, oficinas, minicursos e exercícios de criação cinematográfica.

Em outra ponta, identificamos a contribuição das atividades do cineclubismo extensionista, na dinamização da prática de docentes mediadoras(es) e coordenadoras(es). Porque a partir do diálogo da extensão com o cinema e o cineclubismo, os dois últimos vão à sala de aula, muitas vezes ainda com a percepção reducionista de "ferramenta pedagógica", no

viés da “didatização” do cinema; em outras situações como arte e como conhecimento. Nesse caso sem perder o valor pedagógico, porque existente em si mesmo e, muito além de ser só pedagógico é estético, transita no território do sensível, afeta as nossas emoções e sentimentalidades, bem como, emancipador porque nos indica caminhos a serem construídos rumo a transformação social, sedenta por justiça para a condição de explorada, marginalizada e oprimida da classe trabalhadora. Aquela que enfrentará a realidade que produz “os condenados da Terra” e/ou os “esfarrapados do mundo”.

A contribuição do cinema e do cineclubismo, doravante, pautada pela democracia e pela igualdade das inteligências faz parte da abordagem teórica de Adriana Fresquet, quando se reporta à natureza dessa arte:

Ao assistir a um filme, por exemplo, não há uma relação que coloque o corpo de frente uns com os outros, espelhando o enfrentamento entre quem tem posse de um saber e quem ignora. Mesmo que o professor ou algum estudante tenha assistido ao filme, todos se colocam no mesmo sentido: frente à tela. Ao aprender a filmar, por exemplo, todos nos colocamos em torno da câmera. O grupo se dispõe “ao redor” da câmera, desconstruindo qualquer forma de hierarquia de ocupação do lugar de saber. (FRESQUET, 2013, p. 13).

Nesse aspecto da igualdade diante da tela e/ou da câmera seria o cinema a arte de ensinar tudo a todos sem distinção de classe, gênero, etnia, raça, sexo, conhecimento etc.? A pergunta sugere novos estudos. E as atividades extensionistas, que dialogam com o cinema nas experiências de cineclubismo extensionista têm potencial para acionar o ensino a partir da extensão, convertendo-se literalmente no que o patrono da educação nacional vai nomear de “pedagogia da autonomia”.

Os ensinamentos que as/os participantes diretas(os) da pesquisa - bolsistas, mediadoras(as) e coordenadoras(es) - puderam proporcionar entre si, para si e com os/as outras(os), a partir das experiências do cineclubismo extensionista, articulado com a práxis criadora, reflexiva, libertária e emancipatória são orientados pelo pensamento freireano, que demarca a simbiose entre aprender-ensinar-aprender para transformar a si mesma(o) e a realidade social, cultural, econômica, política e estética.

[...] Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. [...] Ensinar inexistente sem aprender e vice-versa, e foi *aprendendo* socialmente que, historicamente, mulheres e homens descobriram que era possível ensinar. Foi assim, socialmente aprendendo, que ao longo dos tempos mulheres e homens perceberam que era possível - depois, preciso - trabalhar maneiras, caminhos, métodos de ensinar. Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender [...].

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender, participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade.

[...] É que o processo de aprender, em que historicamente descobrimos que era possível ensinar como tarefa não apenas embutida no aprender, mas perfilada em si, com relação a aprender, é um processo que pode deflagrar no aprendiz uma crescente, que pode torná-lo mais e mais criador. O que quero dizer é o seguinte: quanto mais criticamente se exerça a capacidade de aprender, tanto mais se constrói e desenvolve o que venho chamando de "curiosidade epistemológica" [...]. (FREIRE, 2014, p. 25-27. Grifo do autor).

Por fim, o cineclubismo extensionista, instiga algumas/alguns, ainda que poucas(os), a se aventurarem no mundo da produção. Aventura que se relaciona com a criação e os registros da memória da comunidade. Diferentemente da "Odisséia Javélica", vinculado ao personagem Antonio Biá

(José Dumont) no filme *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), estes registros estão encharcados de histórias e vão se constituindo num patrimônio imagético para resgate da existência coletiva pregressa, vivida e sentida por personagens reais.

Essa artesanaria audiovisual ampliando-se pode revolucionar os pilares da universidade pública brasileira e mobilizar as/os agentes sociais para práticas potencializadoras de processos de sociabilidade. Esta última, contrária, aos valores da ética capitalista e neoliberal calcados no individualismo, no consumo, na competitividade, no empreendedorismo e no negacionismo das aspirações iluministas. Vagões de um trem desgovernado que têm conduzido suas/seus passageiras(os) para a insensatez e à barbárie.

## 5 Uma montagem inacabada ou considerações relacionais?

1. Ninguém consegue fugir do erro que veio.
  2. Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez.
  3. A limpeza de um verso pode estar ligada a um termo sujo.
  4. Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.
  5. O início da voz tem formato de sol.
  6. O dom de esculpir o orvalho só encontrei na aranha.
  7. Pelos meus textos sou mudado mais do que pelo meu existir.
  8. Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto linguístico.
  9. Sabedoria pode ser que seja mais estudado em gente do que em livros.
  10. Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.
- (Manoel de Barros).

O pensar relacional que orienta estas considerações inacabadas, tem vínculos com a teoria sociológica bourdieuniana. Os aspectos que a definem foram marcados pelo tom desafinado da humildade em todo o percurso de desenvolvimento da pesquisa como “atividade racional”. Fora dos tons estridentes da arrogância intelectual do *homo academicus*, a pesquisa não se constitui numa espécie de “busca mística” para se “sentir confiante”, mas ao contrário, de tateamentos imprecisos, os quais, exigem assumirmos uma “postura realista”. Esse compromisso pode aumentar a angústia ao seguir uma orientação “para a maximização do rendimento dos investimentos e para o melhor aproveitamento possível dos recursos, a começar pelo tempo do que se dispõe.” (BOURIDIEU, 2004, p. 18).

Ao seguir tal conselho teórico-metodológico, a presente pesquisa foi movimentada pela observação participante, auxiliada pelo mergulho nos arquivos, na pesquisa documental e nos registros do diário de campo. Tais

instrumentais que permitiram o ordenamento dos dados, tornando sua sistematização reflexiva viável pelo “pensar relacional”.

Aventurar-se neste modo de pensar nos levou a uma postura realista, porém, objetiva, na condução da pesquisa ao focarmos na apreensão de que o “o real é relacional”. Um trocadilho com a máxima hegeliana que afirmava ser real tudo que é racional ou vice-versa.

Nos caminhos do pensar relacional existem algumas pedras ou dificuldades, o que quer dizer, segundo Pierre Bourdieu, a impossibilidade de apreender espaços sociais, desvinculados das distribuições de prioridades entre os agentes sociais.

Este utensílio, muito simples, tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tantas unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas ser caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não).

Mediante um trabalho de constituição dessa natureza – que se não faz de uma só vez, mas por uma série de aproximações – constroem-se, pouco a pouco, espaços sociais os quais – embora só se ofereçam em forma de relações objectivas muito abstractas e se não possa tocá-las nem apontá-las a dedo – são o que constitui toda a realidade do mundo social. (BOURDIEU, 2004, p. 29-30. *Sic.*).

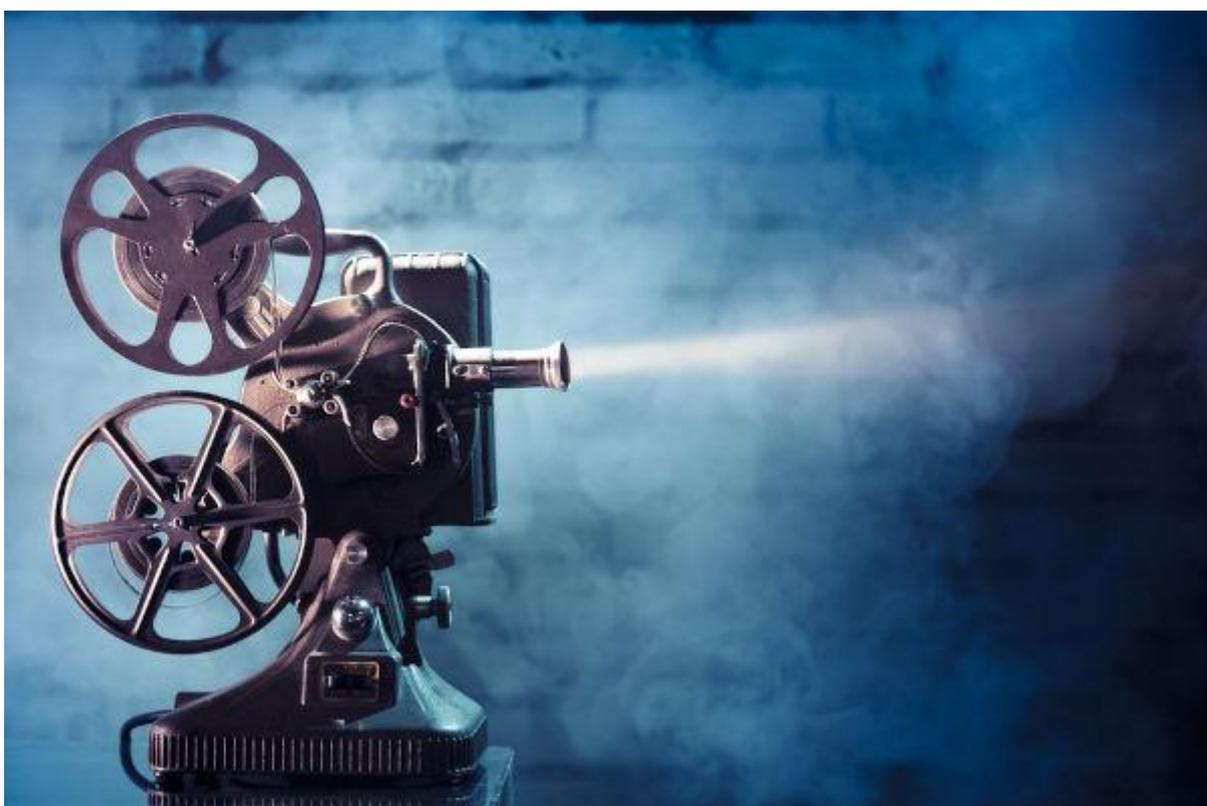
Fundamentado na provocação bourdieuniana, buscamos interagir nos espaços sociais das universidades em que a dinâmica da extensão se faz presente. A partir do envolvimento com as temáticas do cineclubismo – sempre em movimento e atravessadas por conflitos; ao cinema e a educação como coirmãos e de elevado teor de complexidade.

Foi necessário exercitar o pensar relacional, portanto, para problematizar a teia de relações entre cinema, educação e cineclubismo, a

partir das tessituras fiadas nos “bilros” das experiências extensionistas. Um tecido definido pela práxis criadora e reflexiva com matizes de alteridade, da pedagogia libertária, emancipatória, profanadora, quiçá, revolucionária.

Ao nos deparar com essa rede complexa de experiências transversalizada por fios categoriais múltiplos, foi possível interagirmos com a “janela mágica” para um mundo de infinitas possibilidades, ou seja, para um “empreendimento de apreciar o cinema considerando o que lhe é singular como linguagem, sua história como manifestação artística e seus direcionamentos políticos e filosóficos enquanto discurso sobre a condição humana”. (AZEVEDO; TEIXEIRA; SOUSA *in* BULLARA; MONTEIRO, 2015, p. 13-14).

*Figura 45: projetor de película 16mm*



Fonte: UOL - Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/artes/cinema-brasileiro.htm>>

Estamos diante de possibilidades para novos voos, que podem ser arregimentados pela relação cinema e educação, sabendo-se que

[...] o cinema não pede nada, apenas se aconchega nas capacidades sensíveis dos sujeitos comuns. Para ser um espectador de cinema, a igualdade e a possibilidade de fruição são anteriores a qualquer hierarquia. O cinema não se encontra na escola para ensinar algo a quem não sabe, mas para inventar espaços de compartilhamento e invenção coletiva, colocando diversas idades e vivências diante das potências sensíveis de um filme. Digamos assim: a democracia é o acontecimento que provoca o encontro não organizado de diversas inteligências, uma ação *em si emancipatória*. (MIGLIORIN, 2010, p. 111-112. Grifos do autor).

O pressuposto, aqui aludido, parece dialogar com os conhecimentos compartilhados pelo “mestre ignorante” (RANCIÈRE, 2013b), o que significa que as mediações formativas estiveram envoltas à “igualdade de inteligências”.

Eles haviam aprendido sem mestre explicador, mas não sem mestre. Antes, não sabiam e, agora, sim. Logo, Jacotot havia lhes ensinado algo. No entanto, ele nada lhes havia comunicado de sua ciência. Não era, portanto, a ciência do Mestre que os alunos aprendiam. Ele havia sido mestre por força da ordem que mergulhara os alunos no círculo de onde eles podiam sair sozinhos, quando retirava sua inteligência para deixar as deles entregues àquela do livro. Assim se haviam dissociado as duas funções que a prática do mestre explicador vai religar, a do sábio e a do mestre. Assim se haviam igualmente separado, liberadas uma da outra, as duas faculdades que estão em jogo no ato de aprender: a inteligência e a vontade. Entre o mestre e o aluno se estabelecera uma relação de vontade a vontade: relação de dominação do mestre, que tivera por consequência uma relação inteiramente livre da inteligência do aluno com aquela do livro — inteligência do livro que era, também, a coisa comum, o laço intelectual igualitário entre o mestre e o aluno. (RANCIÈRE, 2013b, p. 25).

O viés democrático por onde se pautam os três projetos de extensão analisados, rejeita a superioridade de conhecimento, com exceção das atividades do *Arte e Crítica Social*, que em alguns momentos requisitaram o “mestre explicador”, ao convidar especialistas ligados à temática central do filme para palestrar ao público após sua exibição, esse procedimento pedagógico era adotado em função dos princípios do projeto seguir essa orientação metodológica.

[...] A cada exibição era também sugerido um convidado para debater ou para impulsionar, para provocar o debate acerca do filme. Tou falando, filme, porque de fato o projeto ele priorizou a apresentação de obras filmicas [...]. (CACs2 - DIÁRIO DE CAMPO).

Esse direcionamento, que foi seguido pela metodologia do *Arte e Crítica Social*, tornou-se tão marcante que, também, aparece no relato de CACS1, quando enfoca que as análises feitas pelos “comentaristas qualificados” se aproximavam da análise sociológica da questão social, o que ofuscava, por exemplo, os diálogos sobre a estética da obra exibida:

[...] É tanto que as pessoas que a gente chamou, as pessoas que falavam e comentavam o filme, comentaristas qualificados, mas qualificados muito nesse campo da análise do tema da questão social dentro do filme. Então, acabava tendo um recorte mais nesse campo das Ciências Sociais e fazendo quase sempre, ali, uma ponte com o exercício da profissão de Serviço Social. (CACs1 - DIÁRIO DE CAMPO).

Todavia, nas demais atividades ou experiências desenvolvidas pelos projetos, envolvendo seus bolsistas, mediadoras(es) e coordenadoras(es), na interação entre si, poderia existir diferenças na estrutura das experiências, onde entre esses participantes diretos podem apresentar mais

conhecimentos, outros menos, em relação uns às/aos outras(os), mas, sem hierarquizações, em que vários pontos de vista e práticas se confluíam, dialogavam e se confrontavam em espiral.

Essa característica é bem própria do cinema, por ser uma arte genuinamente das massas e, prescindir, do “mestre explicador”, pois já é autoexplicativo por si só e, quem assiste a um filme, tem algo para falar sobre ele, a partir da afetação possibilitada àquela subjetividade, carregada de experiências coletivas histórico-sociais e político-culturais. As atividades com o público do HUCFF confirmam o argumento em construção.

[...] as ações pedagógicas precisam caminhar a contrapelo de suas metas para que a educação seja um acontecimento onde se verifique a igualdade das inteligências e não onde se almeja alcançá-la.

Apostamos que o cinema no hospital pode contribuir com esse elo igualitário das inteligências porque há uma relação particular que cada um de nós constrói com o filme, para além de seu “entendimento”, para além de qualquer explicação. (OMELCZUK, 2016, p. 89-90).

Por influxo dessa discussão, talvez possamos ousar em direção ao horizonte das possibilidades, afirmando que, a partir da reflexão sobre as experiências de cineclubismo extensionista, existe uma aproximação de categorias rancièrianas com categorias freireanas. Nesse ponto de confluência, percebemos a proximidade da “pedagogia da autonomia”, com o “espectador emancipado” e a “igualdade de inteligências”; a “pedagogia libertária e do oprimido” com “o mestre ignorante”. Essa ousadia evoca para novas pesquisas e um estudo mais profundo sobre a questão e, se realmente, tem algum fundamento epistemológico o nosso devaneio.

Após a digressão, retomamos à discussão do cinema e às práticas do cineclubismo extensionista como potências para igualar as inteligências, sabendo-se que os filmes nas telas agem como “mestres ignorantes”, junto com a recusa do modelo “normativo do erudito” – criticado por Pierre Bourdieu – e protagonista central da “teoria da ação racional”.

Na *rational action theory* (teoria da ação racional), ocorre exatamente o mesmo, embora ela se julgue positiva: oferece um modelo normativo do que o agente deve ser se quiser ser racional (no sentido erudito) como uma descrição do princípio explicativo do que ele realmente faz. Quando se pretende reconhecer como princípio exclusivo das ações racionais a intenção racional, o desígnio (*purpose*), o projeto é inevitável que qualquer outro princípio explicativo dessas ações distinto da explicação por razões ou causas eficientes enquanto razões, o interesse em sentido lato (e a função da utilidade) sendo apenas, a rigor, o interesse do agente tal como se manifesta a um observador imparcial, ou então, o que dá no mesmo, a um agente seguidor de “preferências perfeitamente prudentes”, isto é, perfeitamente informado. [...] Donde se conclui que os interesses escolásticos não têm necessidade de serem interesses em sentido lato para se tornarem a coisa mais bem partilhada entre os *scholars*...). (BOURDIEU, 2001, p. 171. Grifos do autor).

Os ensinamentos que acontecem nas experiências de cineclubismo extensionistas, longe da tradição escolástica seguem direcionamentos que se aproximam também da concepção freireana de “pedagogia da autonomia” que envolve respeito ao inacabamento do ser que conhece e age conscientemente para mudar a realidade.

Outro saber necessário à prática educativa, e que se funda na mesma raiz que acabo de discutir – a da inconclusão do ser que se sabe inconcluso –, é o que fala do respeito devido à autonomia do ser do educando. Do educando criança, jovem ou adulto. Como educador, devo estar constantemente advertido com relação a este respeito que implica igualmente o que devo ter por mim mesmo. [...] O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é imperativo ético e não favor que podemos ou não conceder uns aos outros. (FREIRE, 2014, p. 58. Grifo do autor).

É o princípio do inacabamento que atravessa o território epistemológico do cineclubismo como movimento histórico-político, bem como, os pontos de vista que gravitam na órbita do conceito de cineclube. O debate sobre a questão em foco, apresentado no formato de caleidoscópio está sistematizado na segunda seção, em que apontamos para o mito histórico e as contradições do surgimento dos primeiros cineclubes e, na esteira dessa perspectiva, o movimento cineclubista.

Na confluência do debate, foram sendo delineadas posturas epistemológicas sobre o significado de cineclube, envolvendo a questão da cinéfila e, uma outra, que o concebe como fonte de auto-organização do público. E, por assumir essa função, adota uma postura política de enfretamento e de combate a serviço das necessidades da classe trabalhadora. Então, nessa discussão problematizamos o mito de que o cineclubismo e os primeiros cineclubes surgem nos anos de 1920 na França. No percurso epistemológico, a partir do diálogo com as ideias de Felipe Macedo, anunciamos uma ruptura com a reprodução de tal perspectiva histórica, deixam aberta a janela para outras análises que possam aprofundar e ampliar o debate sobre o tema.

Dentro dos projetos de extensão analisados, os cursos organizados e ministrados por bolsistas e coordenadoras(es); a iniciação das/dos bolsistas ao mundo da pesquisa com a produção de resumos e artigos acadêmicos; a escritura das/dos mediadoras(es) refletindo sobre a própria experiência com o cineclubismo extensionista em artigos científicos e teses de doutoramento, se constituem num exercício mediado pela ação-reflexão-ação. O exercício, por sua vez, se expressa nas iniciativas que emancipam intelectualmente e vão consolidando uma autonomia acadêmica e pedagógica, bem como, proporcionando uma autonomia político-estética nas formas de atuação desses agentes sociais, implicados na realidade concreta.

Em relação a esse pressuposto temos o relato de BC12, quando menciona o aprendizado que a experiência no projeto lhe proporcionou:

Depois do projeto, além desse lado crítico assim... que a gente vê... A gente teve formações sobre a questão de planos que foram falados algumas vezes. Eu me lembro um minicurso que teve numa Semana Universitária, no *campus* do Itaperi. E aí a questão... Tu começa a analisar bem melhor. Tenta vê o que os personagens estão tentando trazer cada um. A tua sensibilidade aumenta p'ra ver o que realmente o filme está querendo trazer.

É tanto que depois do projeto eu fui ver, por exemplo, o *Auto da Compadecida*, que é bem conhecido, né. E a gente vê que logo depois... Eu vi depois do projeto que ali na verdade tinha uma mensagem muito né... era um clero que era mandado, ali, (rsrsrsrs) pelos grandes coronéis, numa cidade que era mandada por esses coronéis, ali... Tinha a questão, também, que falava, também, do cangaço e de dois pobres tentando sobreviver, ali, do pão... pegar o pão de cada dia. Aí isso veio depois do projeto, essa visão mais crítica que até, então, não tinha conhecimento. (BC12 - DIÁRIO DE CAMPO).

Essa potência irradiada pelo cineclubismo extensionista, precisa urgentemente contagiar toda comunidade escolar da educação básica à

universidade, na primeira o contágio deve romper a perspectiva da produção de indicadores como se a escola de educação básica fosse uma fábrica de produção em série; na segunda superar a concepção de universidade operacional, ambas, sequestradas pela ideologia da competitividade, do empreendedorismo, da formação da/do "vencedor(a)" e da produção de muitas(os) "fracassadas(os)", as quais, têm sido pautadas pelas avaliações externas e o produtivismo acadêmico. Para romper com esse sequestro as escolas e as universidades precisam se pintar com as cores da arte e da formação estética com um foco para a floração perfumada do sensível no contexto da coletividade. Essa cosmogonia necessita ser forjada no chão de sala de aula.

Temos, ainda, como expressão das práticas cineclubistas na extensão universitária o desabrochar da pedagogia da práxis, como pedagogia criadora, emancipatória, libertária e da autonomia que dialoga horizontalmente com o público. Nessa pedagogia ou nessas pedagogias se fazem presentes a realização do sonho possível, distantes das utopias ou devaneios oníricos, mas com a capacidade de transformar o real coletivamente e para a coletividade.

[...] um mundo em que possamos atravessar o terreno dos direitos universais sem o peso da necessidade, movendo-nos sensível e fluidamente no âmbito do espaço ontológico onde a subjetividade é exercida como uma forma de construções de capacidades e de atividade criativa própria em uma totalidade social e como parte dela: um espaço em que o trabalho não mais é explorado e se torna um esforço que beneficiará a todos os seres humanos, em que o trabalho se recusa a ser instrumentalizado e transformado em mercadoria e em que o completo desenvolvimento da capacidade humana é incentivado. (SCATAMBURLO-D'ANNIBALE; McLAREN, 2011, p. 127).

Os caminhos da história a ser construída nos apontarão direções que só o tempo nos dirá o que acontecerá com os nossos sonhos possíveis. Quem sabe as experiências com o cinema e o cineclubismo estejam no campo das mediações para fazer com que esses sonhos possam acontecer?

## 6 Referências Bibliográficas

Agência Nacional do Cinema. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017**. ANCINE: Brasília, DF, 2017. Disponível em: <[https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario\\_2017.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2017.pdf)> Acesso 18 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Instrução Normativa n. 63, 02 de outubro de 2007. ANCINE: Brasília, DF, 2007. 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 23 abr. 2022.

ANYON, Jean. Somente a pedagogia crítica não basta: educação voltada à justiça social, à participação política e à politização dos estudantes. /n: APPLE, Michel; AU, Wayne; GANDIN, Luis Armando. (Orgs.). **Educação crítica: análise internacional**. Trad. Vinicius Figueira. Rev. Téc. Luis Armando Gandin. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 430-436.

ALMEIDA, Maria de Lourdes Pinto. Prefácio - Ética do cuidado e extensão universitária: da tomada de consciência à conscientização. /n: WAHLBRINK, Iliria François; PACHECO, Luci Mary Duso. **Ética do cuidado e extensão universitária: da tomada de consciência à conscientização**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017. p. 7-14.

ALMEIDA, Natasha Hernandez. **O cineclube universitário de Campinas (1965-1973)**. 2013. 199f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCar. São Carlos-SP, 2013.

ALVES, Giovanni; MACÊDO, Felipe (Orgs.). **Cineclube, cinema & educação**. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.

ARANTES, Haydêe Sant'Ana. **Memórias do cineclubismo: a trajetória do CEC** – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. 2014. 186f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, UFJF, Juiz de Fora: 2014.

ARANTES, Haydêe Sant'Ana; MUSSE, Christina Ferraz. **Memórias do cineclubismo: a trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: FUNALFA, 2014.

ARAÚJO, Cíntia Langie. **Cinescrita das salas universitárias de cinema no Brasil**. 2020. 441 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

ARISTÓTELES. **Órganon**. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães Editores LDA, 1985.

ARRUDA, Claudinei César de. **Novos olhares sobre a relação cinema e educação: introdução da linguagem cinematográfica na escola a partir de atividades desenvolvidas no âmbito de um cineclube**. 2017. 171f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, UNIMEP. Piracicaba-SP, 2017.

AZEVEDO, Ana Lúcia; TEIXEIRA, Inês; SOUSA, Marília. Apresentação. *In* BULLARA, Bete; MONTEIRO, Marialva. **Cinema: uma janela mágica**. 3. ed. atual. e ampl. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2015. p. 13-15.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Trad. Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

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. 161f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Org., pref. Márcio Seligmann-Silva; Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre Brecht.** Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017b.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema.** Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação.** Portugal: Porto Editora, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** Trad. Maria Lúcia Machado. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Meditações pascalianas.** Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2004.

\_\_\_\_\_. **O senso prático.** Trad. Maria Ferreira. Rev. trad. Odaci Luiz Coradini. 2. ed. Petrópolis, RJ: 2011.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** Trad. Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas-SP: Papirus, 2008.

BRANCANTTI, Paulo Roberto. **Trajetórias de formação construídas a partir dos projetos de extensão universitária: o olhar dos egressos do curso de**

licenciatura em Educação Física da FCT/UNESP. 2018. 185f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Presidente Prudente, 2018.

BRASIL. CÂMERA FEDERAL. **Projeto de Lei n. 3076/2020**. Disponível em: <[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=1900012&filename=PL+3076/2020](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1900012&filename=PL+3076/2020)> Acesso 18 out. 2022.

BRASIL. CINE MAIS CULTURA. **Estratégias de permanência**. Brasília: Ministério da Cultura, s.d. (Caderno 3).

\_\_\_\_\_. **Formação de público e cineclubismo**. Brasília: Ministério da Cultura, s.d. (Caderno 4).

\_\_\_\_\_. **Montando o cine**. Brasília: Ministério da Cultura, s.d. (Caderno 1).

\_\_\_\_\_. **Preparando a exibição**. Brasília: Ministério da Cultura, s.d. (Caderno 2).

BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**. Ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Rev. Téc. David Lopes da Silva. Belo Horizonte; Chapecó-SP: Editora UFMG; Universitária Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin**. In: BENJAMIN, Walter et. al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. alemão Marijane Lisboa; trad. inglês Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. – 1. reimp. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 173-222.

CANDEIA. **Pintura sem arte**. Álbum: Axé! Gente Amiga do Samba. Gravadora: Warner Music Brasil. 1978, faixa 1. 1CD.

CATANI, Afrânio Mendes. **As possibilidades analíticas de campo social**. *Rev. Educação e Sociedade*, v. 32, n. 114, p. 189-202, jan.-mar. 2011. Disponível em

<<https://www.scielo.br/j/es/a/LqyGHhYg69RCRnfJy5pXdsB/?format=pdf&lang=pt>> Acesso 30 abr. 2022.

CHAVES, Geovano Moreira. **"Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964).** 2010. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 2010.

CHANEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. Introdução. In: CHANEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CINEAD. Relatório de Atividades do Projeto Cinema e Velhice: a imaginação atravessando a memória. Rio de Janeiro: CINEAD, 2013. (Arquivo eletrônico).

CINECLUBE MATE COM ANGU. **Mate com Angu 10 anos.** [S.l.], 2012.

\_\_\_\_\_. **Cinema para todos: guia para a prática cineclubista.** [S.l.], 2013. Disponível em <[http://matecomangu.org/guia-pratica-cineclubista\\_MATECOMANGU-CPT.pdf](http://matecomangu.org/guia-pratica-cineclubista_MATECOMANGU-CPT.pdf)> Acesso 225 abr. 2022.

CIRNE-LIMA, Carlos Roberto Velho. **Dialética para principiantes.** Porto Alegre: Unisinos, 1996.

CLAIR, Rose. **O cineclubismo: memórias dos anos de chumbo.** Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo -1928-1988).** 2015. 256f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo: 2015.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CRUZ, Pedro José Santos Carneiro et al. Extensão popular: bases teórico-metodológicas. *Revista reflexão e ação*. Santa Cruz do Sul, v. 29, n. 2, p. 69-85, mai./ago. 2021.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DUSSEL, Inés; FRESQUET, Adriana. Cinema e mídias no *Abecedário Janela da Memória*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 118-143, jul./dez. 2018.

Disponível em <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-15-n-2-dossie-pedagogias-do-cinema-ii/>> Acesso 23 nov. 2022.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência - a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/496141040/Escrevivencia-a-Escrita-de-Nos>> Acesso 04 ago. 2022. p. 26-47.

FEDERAÇÃO PERNAMBUCANA DE CINECLUBES. *Criação e manutenção de cineclubes: guia teórico e prático*. Recife: FEPEC, s.d. Disponível em <<https://pt.slideshare.net/fepec/manual-cineclubismo-fepec>> Acesso em 23 abr. 2022.

FERNANDES, Nathan Moretto Guzzo (org.). *Relatos de experiências: cineclubes capixabas*. Vitória-ES: e-book, 2019. Disponível em <[https://educacao.ufes.br/sites/educacao.ufes.br/files/field/anexo/relatos\\_de\\_experiencias\\_cineclubes\\_capixabas\\_-\\_ebook\\_-\\_nathan.pdf](https://educacao.ufes.br/sites/educacao.ufes.br/files/field/anexo/relatos_de_experiencias_cineclubes_capixabas_-_ebook_-_nathan.pdf)> Acesso 01 mai. 2022.

FIGUEIREDO, Hermano. *Cineclube: organização e funcionamento*. [S.l]: 2013. Partic. Regina Célia Barbosa. Disponível em <<https://fdocumentos.tips/document/manual-de-cineclubismo-para-site.html>> Acesso 23 abr. 2022.

FIGUEIREDO, Haroldo Moraes de. *Vigilanti Cura: uma educação cinematográfica nos colégios católicos de Pernambuco, na década de 1950*. 2012. 193f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, UFPE, Recife: 2012.

FONSECA, Mirna Juliana Santos. **A dimensão formativa de cineclubes universitários**. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

FRANCELINO, Sâmbara Paula Ribeiro; MOREIRA, Victória de Pádua; MONTEIRO, Yohana Tôrres. 10 anos do projeto arte e crítica social: o cinema como caminho de análise da realidade contemporânea. Frotaleza: CETROS, 2016. p. 1-14. (Arquivo eletrônico).

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Extensão ou comunicação?** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. 34 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.

FREITAS, Luiz Carlos de. **A reforma empresarial da educação: nova direita, velhas ideias**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_; XAVIER, Márcia (orgs). (2008). **Novas imagens do desaprender. Uma experiência de aprender cinema entre a cinemateca e a escola**. Rio de Janeiro: Booklink-CINEAD – LISE – FE/UFRJ, 2008a.

\_\_\_\_\_. Fazer cinema na escola: pesquisa sobre as experiências de Alan Bergala e Nuria Aidelman Feldman. *In*: ANAIS DA REUNIÃO ANUAL DA ANPED, n. 31, Caxambu, 2008b, 1-16. Disponível em <http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT16-4996--Int.pdf> Acesso 09 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Aprender com experiências do cinema. Desaprender com imagens da educação.** Rio de Janeiro: Booklink; UFRJ, 2009.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Senac, 1997, p. 128.

GHEDIN, Evandro; FRANCO, Maria Amélia Santoro. **Questões de método na construção da pesquisa em educação.** 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Cortez, 2011.

GONÇALVES, Beatriz Moreira de Azevedo Porto. **Cinema, educação e o cineclube nas escolas: uma experiência na Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro.** Dissertação. 2013. 149f. (Mestrado em Educação) - Departamento de Educação, PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2013.

JESUS, Antonio Claudino de; SÁ, Sâskia. O audiovisual e o público na educação - cineclubismo, cinema e comunidade. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (Orgs.). **Cineclube, cinema & educação.** Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010. p. 59-71.

LEITE, Carla Cecília de Oliveira Pinto. **As ações dos cineclubes "sala escura" e "mate com angu": práticas educativas e de resistência?** 2012. 218f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2012.

LILLO BIAGETTI, Francisco Javier; ARAÚJO, Rogério Bianchi (orgs.). **Cineclubismo em Goiás: uma história de resistência e emancipação.** Goiânia: e-book, 2021. Disponível em <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/623/o/ebook-ocineclubismoemgoias-100222.pdf?1645117404>> Acesso 01 mai. 2022.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Bourdieu. **Rev. Cogito.** n. 11, p. 14-19, out. 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v11/v11a03.pdf>> Acesso 01 nov. 2022.

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

brasileira. 2011. 129f. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais).  
Universidade Estadual de Maringá. Maringá-PR, 2011.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. 6. ed. São Paulo: 2001.

KREUTZ, Katia. *Hollywood: da Era de Ouro aos Blockbusters*. AIC - Academia Internacional de Cinema. 2019. Disponível em:  
<<https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>>  
Acesso 18 out. 2022.

KONDER, Leandro. *O futuro da filosofia da práxis*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MACEDO, Felipe. Arqueologia cineclubista: o Paredão, o Cinema Club e outras pistas na busca pelos ossos dos primeiros cineclubes brasileiros. In: *Blog Cineclube Apontamentos*. [S.l], 2022. Disponível em:  
<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/search?updated-max=2022-06-12T12:41:00-07:00&max-results=10>> Acesso 16 out. 2022.

\_\_\_\_\_. As igrejas, as esquerdas e os cineclubes (pertencimento e hegemonia nas instituições populares do Brasil). In: *Blog Cineclube Apontamentos*. [S.l], 2020. Disponível em  
<<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/search?updated-max=2021-03-03T08:47:00-08:00&max-results=10&start=6&by-date=false>> Acesso 20 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. 2013 – Centenário do cineclubismo: "divertir, instruir, emancipar". In: *Blog Cineclube Apontamentos*. [S.l], 2019a. Disponível em:  
<<http://darcyneclube.blogspot.com/2013/01/texto-de-felipe-macedo-sobre-o.html>> Acesso 04 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Cinema do Povo, o primeiro cineclube. In: *Blog Cineclube Apontamentos*. [S.l], 2019b. Disponível em:  
<[https://www.academia.edu/6409070/Cinema do Povo o primeiro cineclube](https://www.academia.edu/6409070/Cinema_do_Povo_o_primeiro_cineclube)>  
Acesso 04 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. Conceito de cineclube. In: **Blog Cineclube Apontamentos**. [S.l], 2021. Disponível em: <<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2021/>> Acesso 22 dez. 2021.

\_\_\_\_\_. Nova cronologia do cineclubismo brasileiro. In: **Blog Cineclube Apontamentos**. [S.l], 2018. Disponível em <<http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/search?updated-max=2018-08-22T14:03:00-07:00&max-results=10&start=30&by-date=false>> Acesso em 24 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. Pouco se escreve sobre cineclubes. In: **Blog Cineclube Apontamentos**. [S.l], 2019c. Disponível em: <[https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2018/05/pouco-se-escreve-sobre-cineclubes-o.html?fbclid=IwAR2YXi90tJxoe7WF03Bu\\_nHCYdKfwmX0lHV5fY5ovXJPOPoBXnFPMx1P1ic](https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2018/05/pouco-se-escreve-sobre-cineclubes-o.html?fbclid=IwAR2YXi90tJxoe7WF03Bu_nHCYdKfwmX0lHV5fY5ovXJPOPoBXnFPMx1P1ic)> Acesso 04 fev. 2019.

MARETTO, Luíza Câmara; DOMINGUES, Renata Cordeiro. **Cineclube saúde e cultura do campo: encontros entre cultura, política, arte e saúde**. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.

MARTINEZ, Ana Beatriz Patrício Campuzano. **"É aula ou filme professora?": prismas do cineclube em uma escola prisional**. 2014. 74f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas) - Centro de Educação e Humanidades, UERJ. Duque de Caxias-RJ, 2014.

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Experiência e narrativa do movimento cineclubista da década de 1970: "corações e mentes"**. 2007. 316f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, UFF. Niterói-RJ, 2007.

MATIAS, José Romário Cordeiro; SANTOS, José Alex Soares. Projeto de extensão Cine Itinerante: Mostra "Cine Trabalho" fruição estética e formação crítica. In: Seminário CETROS - Neodesenvolvimentismo, trabalho e questão social, 4., 2013, Fortaleza. **Anais eletrônicos [...]** Fortaleza: CETROS, 2013, p. 471-482. Disponível em: <[http://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos\\_completos/69-18099-08072013-175805.pdf](http://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/69-18099-08072013-175805.pdf)> Acesso 01 nov. 2022.

McCARTHY, Cameron et al. Movimento e estase na reorientação neoliberal da escolarização. In: APPLE, Michel; AU, Wayne; GANDIN, Luis Armando. (Orgs.). **Educação crítica: análise internacional**. Trad. Vinicius Figueira. Rev. Téc. Luis Armando Gandin. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 49-65.

MENDES, José Ernani; CARVALHO, Sandra Maria Gadelha de. Extensão Universitária: compromisso social, resistência e produção de conhecimentos. **Interface: a journal for and about social movements**. v. 1, n.1, p. 79 - 104, jan. 2009. Disponível em <<http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/interface-issue-1-1-pp79-104-MendesCarvalho.pdf>> Acesso 23 nov. 2022

MOROZOV, Evgeny. **Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MUNDIM, Luiz Felipe Cezar. **O público organizado para a luta: o Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1985-1914)**. 2016. 290f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS. Porto Alegre, 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e escola, sob o risco da democracia. **Revista Contemporânea de Educação**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 107-113, 2010. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/issue/view/172>> Acesso 23 nov. 2022.

NERUDA, Pablo. **Cem sonetos de amor**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: L&PM, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NICODEMOS, Francisca Sarah Martins. **Projeto de extensão Arte e Crítica Social: uma análise sob a ótica de docentes e discentes**. 2017. 101f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Curso de Graduação em Serviço Social) – Centro de Estudos Sociais Aplicados – CESA, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2017.

OMELCZUK, Fernanda. **O que se aprende quando se aprende Cinema no Hospital?** 2016. 281f. Tese. (Doutorado em Educação) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

OMELCZUK, Fernanda; MENDES, Tatiana. Cartografando pedagogias e territórios sensíveis com o cinema no hospital. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 76-101, jul./dez. 2018. Disponível em <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-15-n-2-dossie-pedagogias-do-cinema-ii/> Acesso 23 nov. 2022.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin.** São Paulo: Barracuda, 2006.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. Confira as universidades e os institutos federais criados pelo PT. In: **Site do PT**, 2018. Disponível em: <https://pt.org.br/confira-as-universidades-e-institutos-federais-criados-pelo-pt/> Acesso 08 abr. 2022.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. **Clube de cinema de Fortaleza: sociabilidade intelectual e cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza (1948-1963).** 2017.194f. Dissertação. (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, UFC, Fortaleza: 2017.

PIMENTA, Vitor Gonçalves. **Cineclube em movimento: ferramenta política e didático-pedagógica na escola básica.** Belo Horizonte: Dialética, 2021.

POSTALI, Roberta Klink. **Estética da inclusão: o cineclubismo como ferramenta emancipatória do sujeito psicossocial com transtornos mentais.** 2020. 92f. Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) – Pontifícia Universidade Católica – PUC. Campinas-SP, 2020.

PONJUÁN, Maykel Rodriguez; MÜLLER, Marcelo. (Orgs.). **Documentário: o cinema como testemunha.** Trad. Milton Wagner Milanez. São Paulo: Intermeios; Santo Antonio de los Baños: EICTV, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013a.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. - 2. ed., 4. reimp. - São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2018a.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. 3. Tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Trad. Lílian do Valle. - 3. ed., 3. reimp. - Porto Alegre: Autêntica, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Políticas da escrita.** Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lúcia Vassalo, Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017b.

REBELLO, Selma Tavares. **Educação em tela: limites e possibilidades da experiência do cineclube da Faculdade de Educação/UFRJ na formação de professores.** 2013. 97f. Dissertação. (Mestrado em Educação) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFRJ. Rio de Janeiro, 2013.

RELATÓRIO FAPERJ. Relatório de atividades do projeto Cinema e Velhice: a imaginação atravessando a memória. Rio de Janeiro: CINEAD/UFRJ, s/d. paginação irregular. (Arquivo Eletrônico).

REIS, Ronaldo Rosas. Ideologia e educação estética no cinema. **Crítica Marxista**, Campinas - SP, n. 41, p. 105-122, 2015. Disponível em <[https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo2017\\_02\\_15\\_10\\_48\\_30.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo2017_02_15_10_48_30.pdf)> Acesso 23 nov. 2022.

RODRIGUÉZ, Gabriel. **Abecedário: políticas do cineclubismo.** Rio de Janeiro, CINEAD, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CkhNXXdXmXc>> Acesso 03 nov. 2022.

SALES, Priscila Constantino. **Cultura e política no clube de cinema de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960-1983).** 2016. 178f. Dissertação. (Mestrado em História) - Centro de Ciências e Letras, UNESP, Assis: 2016.

SANTOS, Daiane Silva. **Re-tornando-se: uma narrativa do a-con-tecer cinema na escola.** 2016. 107f. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UFBA. Salvador, 2016.

SCATAMBURLO-D'ANNIBALE, Valérie; McLAREN, Peter. O reino do capital: pedagogia e práxis da luta de classes. In: APPLE, Michel; AU, Wayne; GANDIN, Luis Armando. (Orgs.). **Educação crítica: análise internacional.** Trad. Vinicius Figueira. Rev. Téc. Luis Armando Gandin. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 114-128.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A "segunda técnica" em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Org., pref. Márcio Seligmann-Silva; Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017. p. 23-49.

SILVA, Eduardo Lima. **Campo do cineclubismo brasileiro: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista.** Dissertação. 2014. 230f. (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2014.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** Tese. 2009. 310f. (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Flávia. **Tecendo práticas educativas e recontando histórias do Projeto cineclubes Fênix com mulheres na condição de privação de liberdade.** [s.l.], s.d. Disponível na Amazon Kindle.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In PESSOA, Fernão Ramos; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 16-51.

TEIXEIRA, Inês Assunção; LOPES, José de Sousa Miguel. **A escola vai ao cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VÁZQUEZ, A. S. *Filosofia da Práxis*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VIANNA, Heraldo Marelim. *Pesquisa em educação: a observação*. Brasília: Liber Livro, 2007.

WAHLBRINK, Iliria França; PACHECO, Luci Mary Duso. A extensão universitária sob o viés da ética do cuidado: possibilidade de prática emancipatória. *Rev. Horizontes*, v. 34, n. 2, p. 19-29, ago./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. *Ética do cuidado e extensão universitária: da tomada de consciência à conscientização*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2017.

WEFFORT, Francisco C. Educação e política: reflexões sobre uma pedagogia da Liberdade. In: FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 31. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 09-34.

XAVIER, Ismail. Apresentação. In BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ebu, 2018, p. 08-21.

\_\_\_\_\_. *Sétima arte - um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Trad. George Schbsinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

## 7 Lista de filmes

ACABOU A PAZ! Isto aqui vai virar o Chile! Escolas ocupadas em São Paulo. Direção: Carlos Pronzato. Produção: Carlos Pronzato. Roteiro: Carlos Pronzato. Fotografia: Caio Castor. Brasil: La Mestiza Audiovisual, 2015. DVD.

AIDA DOS SANTOS: uma mulher de garra. Direção: André Pupo, Ricardo Quintella. Intérprete: Aida dos Santos, Francisco Manuel de Carvalho. Produção: Mariana Pisani, Georg Daxer Jr. Roteiro: Paula Sabbaga, André Pupo. Fotografia: Cauê Ito. Brasil: 2012. On-line: <<https://vimeo.com/177246948>>

A CHEGADA de um trem à estação (*L'arrivée d'un train à La Ciotat - Original*). Direção: Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Intérprete: Marcel Koehler, Jeanne-Joséphine Lumière. Fotografia: Louis Lumière. França: Société Lumière, 1986. DVD.

A CIDADE está tranquila (*La Ville est Tranquille - Original*). Direção: Robert Guédiguian. Produção: Gilles Sandoz, Michel Saint-Jean, Robert Guédiguian. Intérprete: Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin. Roteiro: Robert Guédiguian. Iluminação: Marianne Lamour. França: Agat Films & Cie, Diaphana Films, Studio Canal, 2000. DVD.

A FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis, Marcello Ludwig, Maria Julia Moraes. Intérprete: Irandhir Santos, Johnny Hooker, Juliano Cazarré. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil: Imovision, 2011. DVD

A INVENÇÃO de Hugo Cabret (*Hugo - Original*). Direção: Martin Scorsese. Produção: Graham King, Johnny Depp, Tim Headington, Martin Scorsese. Intérprete: Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Ben Kingsley. Roteiro Brian Selznick, John Logan. EUA: Paramount Pictures, 2011. (DVD)

A MÚSICA segundo Tom Jobim. Diretor: Dora Jobim, Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ivelise Ferreira, Nelson Pereira dos Santos. Intérprete: Gal Costa, Tom Jobim, Maria Bethânia. Roteiro: Miúcha, Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Maritza Caneca. Brasil: Sony Pictures, 2012. DVD

A REVOLUÇÃO não vai ser televisionada (*The Revolution Will Not Be Televised* - Original). Direção: Donnacha O'briain, Kim Bartley. Produção: Cees Van Ede, David Power, Kevin Dawson, Leena Pasanen, Nick Fraser, Rod Stoneman. Intérprete: Colin Power, George Tenet, Hugo Chávez. Irlanda: Power Picture, 2003. DVD.

A REVOLTA dos pinguins (*La rebelión pingüina* - Original). Direção: Carlos Pronzato. Produção: Carlos Pronzato. Chile: La Mestiza Audiovisual, 2008. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=HpgD5B257zo>>

A SAÍDA dos operários da fábrica (*Arbeiter Verlassen die Fabrik* - Original). Direção: Harun Farocki. Roteiro: Harun Farocki. Alemanha: 1995. DVD.

A VELHA a fiar. Direção: Humberto Mauro. Produção: Humberto Mauro. Intérprete: Mateus Colaço. Fotografia: José A. Mauro. Brasil: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1964. On-line: <<http://www.bcc.org.br/filmes/443450>>

BALÃO Vermelho (*Le Ballon Rouge* - Original). Direção: Albert Lamorisse. Produção: Albert Lamorisse. Intérprete: Georges Sellier, Michel Pezin, Pascal Lamorisse. Roteiro: Albert Lamorisse. Fotografia: Edmond Séchan. França: Films Montsouris, 1956. DVD.

CAMINHOS do cineclubismo. Direção: Diomédio Piskator. Produção: Mihaela Rebreanu, Diomédio Piskator, Gustavo Soares. Intérprete: Adhemar de Oliveira, André Piero Gatti, Antônio Claudino de Jesus. Fotografia: Tony D'Ciambra. Brasil: 2008. DVD.

CAPITÃES de areia. Direção: Guy Gonçalves, Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana, Cecília Amado. Intérprete: Jean Luis Amorim, Ana Graciela, Roberio Lima. Roteiro: Hilton Lacerda, Cecília Amado. Fotografia: Guy Gonçalves. Brasil: Telecine, 2011. DVD.

CARLOS MARIGHELLA: quem samba fica, quem não samba vai embora. Direção: Carlos Pronzato. Produção: Carlos Pronzato. Intérprete: Alípio Freire, Antônio Carlos Fon, Carlinhos Marighella Edição: Baruch Blumberg.

Videografismo: Renan Sobral, Marcos Santos, Jéssica Maria Araújo. Brasil: La Mestiza Audiovisual, 2011. On-line:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KkFozCuVm1M>>

CARTOLA: música para os olhos. Direção: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Produção: Clelia Bessa. Intérprete: Cartola, Altemar Dutra, Beth Carvalho, Antônio Pitanga. Roteiro: Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Fotografia: Aloysio Raolino, Brasil: Racord Produções, 2007. DVD.

CÁSSIA ELLER. Direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: Iafa Britz. Intérprete: Deborah Dornellas, Francisco Eller, Francisco Netto. Roteiro: Paulo Henrique Fontenelle. Fotografia: Vinicius Brum. Brasil: Migdal Filmes, 2014. DVD.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Intérprete: Alexandre Rodrigues, Seu Jorge, Alice Braga. Roteiro: Bráulio Mantovani. Fotografia: César Charlone. Brasil: O2 Filmes, Globo Filmes, 2003. DVD.

CINE HOLLIÚDY. Direção: Halder Gomes. Produção: Dayane Queiroz, Edmilson Filho. Intérprete: Edmilson Filho, Falcão, Miriam Freeland. Roteiro: Halder Gomes. Fotografia: Carina Sanginitto. Brasil: ATC Entretenimentos, Downtown Filmes, 2013. DVD.

CLUBE DA LUTA (*Fight Club* - Original). Direção: David Fincher. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Intérprete: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter. Roteiro: Chuck Palahniuk. Fotografia: Jeff Cronenweth. EUA: 20th Century Fox, 1999. DVD.

CORRIDA de automóveis para meninos (*Kid Auto Races at Venice, Cal* - Original). Direção: Henry Lehrman. Produção: Mack Sennett. Intérprete: Charles Chaplin, Henry Lehrman, Gordon Griffith. Roteiro: Henry Lehrman. EUA: Keystone Pictures Studio, 1914. DVD

COURO DE GATO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Marcos Farias. Intérprete: Cláudio Corrêa e Castro, Milton Gonçalves, Riva Nimitz.

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Fotografia: Mário Carneiro. Brasil: Saga Filmes, 1962. DVD.

DÁ LICENÇA DE CONTAR. Direção: Pedro Serrano. Produção: Cao Quintas. Intérprete: Paulo Miklos, Gero Camilo, Gustavo Machado, Aisha Jambo. Roteiro: Pedro Serrano. Fotografia: Aldo Imperatrice. Brasil: Latina Estúdio, 2015. DVD.

EU APOIO A GREVE DA UECE - negocia Camilo. Direção: Alex Santos. Produção: Cine Itinerante, Arte e Crítica Social. Intérprete: Renato Roseno, Eblin Farage, João Alfredo Teles. Roteiro: Alex Santos. Brasil: SINDUECE, 2016. On-line: <<https://www.facebook.com/watch/?v=174224902933187>>

ELES NÃO USAM *BLACK-TIE*. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman, Carlos Alberto Diniz. Intérprete: Fernanda Montenegro, Milton Gonçalves, Carlos Alberto Riccelli, Bete Mendes. Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri, Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel Filho. Brasil: Leon Hirszman Produções, Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1981. DVD.

ELZA SOARES: o gingado da nêga. Direção: Rafael de Paula Rodrigues. Produção: Raquel Corrêa, Aline Andrade. Intérprete: Elza Soares, Pedro Bial, Lobão, Jorge Aragão, Negra Lee. Roteiro: Rafael de Paula Rodrigues. Fotografia: Rodrigo Sampaio. Brasil: Soul Filmes, Canal Bis, 2013. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=KaiVCwOEBsw>>

EMBRIÕES DA RESISTÊNCIA - expansão FACEDI já! Direção: Alex Santos. Produção: LUTEMOS/FACEDI/UECE. Ceará: Cine Itinerante, 2015. On-line: <https://www.youtube.com/watch?v=fwVORz4APm4&t=187s>

ENVOLVIDOS - o extermínio da juventude no Grande Bom Jardim. Direção: Nigéria Filmes. Produção: Nigéria Filmes. Intérprete: Renato Roseno, Célia, D. Preta, Regina. Fotografia: Leonardo Ferreira. Brasil: Nigéria Filmes, 2014. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=5tcBNlqLITk>>

FAROESTE CABOCLO. Direção: René Sampaio. Produção: Daniel Filho, Bianca de Felippes, Marcello Ludwig Maia. Intérprete: Fabrício Boliveira, Ísis

Valverde, Felipe Abib. Roteiro: Victor Atherino, Renato Russo, José Carvalho, Marcos Bernstein, Paulo Lins. Brasil: Globo Filmes, Europa Filmes, 2013. DVD.

GERMINAL. Direção: Claude Berri. Produção: Bodo Scriba, Claude Berri, Pierre Grunstein. Intérprete: Gerárd Depárdieu, Miou-miou, Jean Carmet, Renaud, Jean-Roger Milo. Roteiro: Émile Zola, Claude Berri, Arlette Langmann. Bélgica, Itália, França: Sony Pictures Classics, 1993. DVD.

GLOBALIZAÇÃO: violência ou diálogo? (Mondialisation, violence ou dialogue? - Original) . Direção: Patrice Barrat. Produção: Artigo z, Srg sss, Worldink tv eua, ideia suíça, ideia suíça. Suíça, França: Artigo z, 2001. DVD.

MATRIX (The Matrix - Original). Direção: Andy Wachowski; Larry Wachowski. Produção: Joel Silver. Roteiro: Lilly Wachowski, Lena Wachowski. Intérprete: Keanu Reeves, Laurence John Fishburne, Carrie-Anne Moss. Fotografia: Bill Pope. EUA: Warner Bros, 1999. DVD.

MEU NOME É JOE. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'brien. Intérprete: Peter Mullan, Louise Goodall, Gary Lewis. Roteiro: Paul Laverty. Fotografia: Barry Ackroyd. Inglaterra: Ken Loach Filmes, 1998. DVD.

MEU TIO (Mon oncle - Original) . Direção: Jacques Tati. Produção: Jacques Tati. Intérprete: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Alain Becourt. Roteiro: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Jean L'Hôte. Fotografia: Jean Bourgoïn. França, Itália: Gaumont, 1999. DVD.

MEUS OITO ANOS (Brasilianas: meus oito anos - canto escolar - Original). Direção: Humberto Mauro. Produção: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Fotografia: José A. Mauro. Brasil: INCE, 1956.

MINHA MÃE É UMA PEÇA 2. Direção: César Rodrigues. Produção: Migdal Filmes. Intérprete: Paulo Gustavo, Mariana Xavier, Rodrigo Pandolfo, Patrícia Travassos. Roteiro: Paulo Gustavo, Fil Braz. Fotografia: João Pádua. Brasil: Downtown Filmes, Paris Filmes, 2016. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=j9tNIM1f1FY>>

MISSÃO DEMISSÃO (Violences des échanges en milieu tempéré - Original). Direção: Jean-Marc Moutout. Produção: TS Productions, Arte France Cinéma, Les Films de l'Étang. Intérprete: Jeremy Renier, Laurent Lucas, Cylia Malki. Roteiro: Olivier Gorce, Ghislaine Jégou, Jean-Marc Moutout. França, Bélgica: Arte France Cinéma, Les Films de l'Étang, 2003. DVD.

NOTÍCIA de uma guerra particular. Direção: Kátia Lund, João Moreira Salles. Produção: Raquel Freire Zangrande. Intérprete: Nilton Cerqueira, Carlos Luís Gregório, Paulo Lins, Hélio Luz. Roteiro: Kátia Lund, João Moreira Salles, Walter Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil: Videofilmes, 1999. DVD.

O GURU e os guris. Direção: Jairo Ferreira. Produção: Carlos Reichenbach. Intérprete: Maurice Legard, Herédia, Carlinhos Kolhy. Roteiro: Jairo Ferreira. Fotografia: Carlos Reichenbach. Brasil: Laboratório Rex Filme, 1973. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fi5vgdagWXo>>

OPERÁRIAS DO MUNDO (Ouvrières du monde - Original). Direção: Marie-France Collard. Produção: Wip Lichtpunt, Rtbf, Movimiento productions, Latitudes productions, Ccr pas-de-calais, Arte belgique. Roteirista: Marie-France Collard. França: Wip Lichtpunt, 2000. DVD

O PEQUENO PRÍNCIPE (The Little Prince - Original). Direção: Mark Osborne. Produção: Dimitri Rassam, Aton Soumache, Alexis Vonarb. Intérprete: Mackenzie Foy, Jeff Bridges, Riley Osborne. Roteiro: Irena Brignull, Antoine de Saint-Exupéry, Bob Persichetti. Fotografia: Kris Kapp. França: Paramount Pictures France, Paris Filmes, 2015. DVD.

PACARRETE. Direção: Allan Deberton. Produção: César Teixeira. Intérprete: Marcélia Cartaxo, João Miguel, Zezita de Matos. Roteiro: Allan Deberton, André Araújo, Natália Maia, Samuel Brasileiro. Fotografia: Beto Martins. Brasil: Deberton Filmes, 2020. DVD.

PEQUENO GRÃO de areia (Granito de arena - Original). Direção: Jill Irene Freidberg. Produção: Jill Irene Freidberg. Intérprete: Dan Leahy, Ana Maria Grajeda, Fernando Soberanes. Roteiro: Jill Irene Freidberg. México:

Corrugated Films, 2005. On-line:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=UDnBRO7Y1no>>

PÃO E ROSAS (Bread and Roses - Original). Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. Intérprete: Adrien Brody, Pilar Padilla, Elpidia Carrillo. Roteiro Paul Laverty. Fotografia: Barry Ackroyd. Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, Suíça, Alemanha: Parallax Pictures, Road Movies Filmproduktion, Channel Four Films; Cineart; Degeto Film, Filmcoopi Zürich, 2000. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=J2lkeGOC-ZE>>

QUANTO VALE ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Patrick Leblanc, Luís Alberto Pereira. Intérprete: Ana Carbatti, Cláudia Mello, Herson Capri e Ana Lúcia Torre. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim. Fotografia: Marcelo Copanni. Fotografia: Marcelo Copanni. Brasil: Agravo Produções Cinematográficas, Rio Filme, 2005. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=ACfdCYbyfi0&t=13s>>

QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane, Caio Gullane, Débora Ivanov, Anna Muylaert. Intérprete: Regina Casé, Camila Márdila, Karine Teles, Michel Joelsas, Lourenço Mutarelli. Roteiro: Anna Muylaert. Fotografia: Bárbara Alvarez. Brasil: Pandora Filmes, 2015. DVD.

RAUL - o início, o fim e o meio. Direção: Walter Carvalho. Produção: Denis Feijão. Intérprete: Paulo Coelho, Caetano Veloso. Roteiro: Leonardo Gudel. Fotografia: Lula Carvalho. Brasil: Globo Filmes, TV Cultura, 2012. DVD.

SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Henrique Coutinho, Marcos Farias, Luna Moskovitch, Márcio Noronha. Intérprete: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Rodolfo Arena, Jofre Soares. Roteiro: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. Brasil: Saga Filmes, Mapa Filmes, 1973. DVD.

SEGUNDA-FEIRA AO SOL (Los lunes al sol - Original). Direção: Fernando León de Aranoa. Produção: Elías Querejeta. Intérprete: Javier Bardem, Serge Riaboukine, Luis Tosar. Roteiro: Fernando León de Aranoa, Ignacio del Moral. Fotografia: Alfredo F. Mayo. Espanha, França, Itália: Lions Gate Entertainment, 2002. DVD

SOBRE AMIGOS E CANÇÕES. Direção: Bel Mercês, Letícia Gimenez. Produção: Bel Mercês, Letícia Gimenez. Intérprete: Lô Borges, Cafi, Beto Guedes, Milton Nascimento. Roteiro: Bel Mercês, Letícia Gimenez. Brasil: Badulaque Produções culturais, Tv PUC São Paulo, 2010. On-line: <<https://vimeo.com/11500768>>

SOMOS TÃO JOVENS. Direção: Antonio Carlos da Fontoura. Produção: Letícia Fontoura, Antonio Carlos da Fontoura. Intérprete: Thiago Mendonça, Laila Zaid, Bruno Torres. Roteiro: Marcos Bernstein. Fotografia: Alexandre Ermel. Brasil: Canto Claro Produções Artísticas, 2013. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=aLCHL31Bj8I>>

TAPETE VERDE. Direção: Angelo Martins. Produção: Jakeline Xavier. Intérprete: José Laércio Ferreira, Octávio Bacha Ferreira, Fábio Vidal. Fotografia: Wellington Amorim. Brasil: 2013. On-line: <<https://vimeo.com/122941526>>

TEM COCA-COLA no vatapá. Diretor: Pedro Farkas, Rogério Corrêa. Produção: Pedro Farkas, Rogério Corrêa. Intérprete: Analú Prestes, Clodomiro Bacelar, Rudá de Andrade, David José. Roteiro: Pedro Farkas, Rogério Corrêa, André Klotzel. Fotografia: Pedro Farkas, José Roberto Eliezer. Brasil: 1975. On-line: <https://www.youtube.com/watch?v=tswESuzHlck>

TERRA FRIA (North Country - Original). Direção: Niki Caro. Produção: Nick Wechsler. Intérprete: Charlize Theron, Frances McDormand, Sissy Spacek. Roteiro: Clara Bingham, Laura Leedy, Michael Seitzman. Fotografia: Chris Menges. EUA: Participant Productions, Industry Entertainment, Nick Wechsler Productions, 2005. DVD.

A CORPORAÇÃO (The Corporation). Direção: Mark Achbar, Jennifer Abbott. Produção: Mark Achbar, Bart Simpson. Roteiro: Joel Bakan, Harold Crooks, Mark Achbar. Fotografia: Mark Achbar, Rolf Cutts, Jeff Hoffman, Kirk Tougas. Canadá: Big Picture Media Corporation, 2003. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxOf8FKMrY>>

TIM MAIA: não há nada igual. Direção: Mauro Lima. Produção: Chris Bongirne, Luiz Felipe Rayol, Rafaella Dantas, Rodrigo Teixeira, Rômulo Marinho Jr., Vivi Maciel. Intérprete: Babu Santana, Robson Nunes, Alinne Moraes. Roteiro: Antônia Pellegrino, Bruno Martins, Fernanda Polastri, Mauro Lima, Nelson Motta, Raphael Mesquita. Fotografia: Dudu Miranda, Júnior Malta. Brasil: Downtown Filmes, Paris Filmes, Globo Filmes. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zfh5LTFu9BY>>

UMA NOITE EM 1967. Direção: Renato Terra, Ricardo Calil. Produção: João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos. Intérprete: Caetano Veloso, Chico Buarque, Chico de Assis, Edu Lobo. Fotografia: Jacques Cheuiche. Brasil: videofilmes, Record Entretenimento, 2010. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=bfndVO7jacY>>

UM FILME DE CINEMA. Direção: Walter Carvalho. Produção: Marcello Ludwig Maia. Intérprete: Andrzej Wajda, Béla Tarr, Beto Brant, Gus Van Sant, Héctor Babenco. Roteiro: Walter Carvalho. Brasil: República Pureza, 2017. DVD.

UM HOMEM com uma câmera (Tchelovek s kinoapparatom - Original). Direção: Dziga Vertov. Produção: Studio Dovjenko VUFKU. Intérprete: Mikhail Kaufman. Roteiro: Dziga Vertov. União Soviética: Studio Dovjenko VUFKU, 1929. On-line: <<https://archive.org/details/ChelovekskinoapparatomManWithAMovieCamera>>

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles. Intérprete: Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Brasil: Herbert Richers Produções cinematográficas, Distribuidora de filmes Sino Ltda, 1963. On-line: <<https://www.youtube.com/watch?v=m5fsDcF0dwQ>>

WALL STREET - Poder e cobiça (Wall Street - Original). Direção: Oliver Stone. Produção: Edward R. Pressman. Intérprete: Daryl Hannah, Martin Sheen, Terence Stamp, Michael Douglas, Charlie Sheen. Roteiro: Stanley Weiser,

Oliver Stone. Fotografia: Robert Richardson. EUA: Twentieth Century Fox, 1987. DVD.