



CINEMA E CIDADANIA COMUNICATIVA:
SESSÕES COMENTADAS NA OCUPAÇÃO PANDORGA
E NA SALA REDENÇÃO – CINEMA UNIVERSITÁRIO DE PORTO ALEGRE

MAYTÊ RAMOS PIRES



UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

MAYTÊ RAMOS PIRES

CINEMA E CIDADANIA COMUNICATIVA:
SESSÕES COMENTADAS NA *OCUPAÇÃO PANDORGA*
E NA *SALA REDENÇÃO* – *CINEMA UNIVERSITÁRIO* DE PORTO ALEGRE

SÃO LEOPOLDO

2017

Maytê Ramos Pires

CINEMA E CIDADANIA COMUNICATIVA:

sessões comentadas na *Ocupação Pandorga* e na *Sala Redenção – Cinema Universitário* de
Porto Alegre

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestra em
Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação da Universidade do
Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS
Área de concentração: Cultura, Cidadania e
Tecnologias da Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin

São Leopoldo

2017

P667c

Pires, Maytê Ramos.

Cinema e cidadania comunicativa: sessões comentadas na ocupação Pandorga e na Sala Redenção: cinema universitário de Porto Alegre / Maytê Ramos Pires. – 2017.

186 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2017.

“Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jiani Adriana Bonin.”

1. Recepção. 2. Cidadania comunicativa cinematográfica. 3. Sessões comentadas de cinema. 4. Ocupação Pandorga. 5. Sala Redenção. I. Título.

CDU 659.3

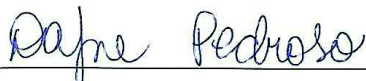
MAYTE RAMOS PIRES

**CINEMA E CIDADANIA COMUNICATIVA: SESSÕES COMENTADAS NA
OCUPAÇÃO PANDORGA E NA SALA REDENÇÃO - CINEMA UNIVERSITÁRIO
DE PORTO ALEGRE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 30/3/2017 DE MARÇO de 2017.

BANCA EXAMINADORA



PROFA. DRA. DAFNE REIS PEDROSO SILVA – UNOCHAPECÓ



PROFA. DRA. MARIA CLARA JOBST DE AQUINO BITTENCOURT – UNISINOS



PROFA. DRA. JIANI ADRIANA BONIN – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento não poderia ser para outra pessoa que não para a minha orientadora. Jiani, obrigada por abraçar mais essa pesquisa comigo. Você tem papel fundamental na minha formação e sou muito grata pela nossa caminhada juntas, desde o começo da trajetória de Iniciação Científica lá em junho de 2011, depois na intensidade do TCC em 2014 e agora no desenvolvimento da dissertação. Também agradeço por me incluir e apoiar no Processocom, grupo que me faz crescer diariamente tanto pelos e-mails com indicações de textos, quanto pelas reuniões que sempre são palco de diálogos reflexivos, e também pelos eventos promovidos pelo grupo e pela Rede Amlat. A isso tudo e, principalmente, às orientações cuidadosas e terapêuticas, gratidão!

Meu muito obrigada também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela bolsa sem a qual não seria possível realizar o Mestrado na Unisinos. A oportunidade que uma bolsa integral dá é indescritível e, no meu caso, foi fundamental para minha formação. Agradeço, também, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, que me selecionou e me garantiu a bolsa, além de proporcionar profundos aprendizados no ambiente da Universidade, seja nas aulas, nos eventos ou mesmo nos corredores do terceiro andar.

Obrigada aos espaços investigados na dissertação, que me abriram suas portas para observar e participar das sessões comentadas, principalmente aos que se consolidaram como cenários da investigação: *Ocupação Pandorga* e *Sala Redenção – Cinema Universitário*. À ocupa, na forma do coletivo gestor, agradeço pelo lugar de fala privilegiado que me foi dado participando do espaço nas sessões comentadas. À *Redenção*, na figura da Tânia Cardoso de Cardoso, programadora que realiza curadoria e coordenação do espaço, agradeço muito a disponibilidade de participação e o interesse em garantir que a pesquisa acontecesse.

Tenho imensa gratidão pela força que vem dos meus pais e da minha irmã. A eles vai meu mais intenso agradecimento por me motivarem a sempre seguir lutando e me darem a certeza de que com eles SEMPRE posso contar, a qualquer hora e circunstância. Em especial aos meus pais, pelos incontáveis esforços para mover o mundo para que ele seja melhor para nós duas. Com muito amor, obrigada Edison, Inês e Vic!

Ao meu companheiro de vida, pra vida, minha gratidão por me permitir compartilhar todas as vivências, mesmo as que nos fazem chorar e temer. Marcelo, é mais fácil encarar as adversidades ao seu lado, assim como são ainda mais deliciosas as felicidades quando as

compartilho com você. Gracias pelo amparo nos momentos de crise, pelo incentivo, pelas conversas, pelo amor que vivemos diariamente, por tua vida gracias gracias!

Às minhas amoras e meu amore, obrigada por fazerem parte disso tudo e me contemplarem com suas amizades! Júnior, Lorena, Luana, Renata e Vitória (em ordem alfabética hahaha), vocês têm papel fundamental nessa constante reconstrução do eu. Já mudamos muito nesses anos de amizade e nossos elos só fazem fortalecer!

E aos familiares e demais amigos que atravessam minha vida e nela atuam, meu muito obrigada! Mesmo sem tanta periodicidade ou proximidade nas atividades do cotidiano, agradeço pelas trocas, risadas, abraços e afeto compartilhado em momentos marcantes de nossas vidas.

Num momento em que Porto Alegre, nos últimos 20 anos, vai fechando as casas de cinema e o cinema passa a ser algo que está dentro da sala do *shopping*, mas não é do nosso acesso, o grande barato dessa função dum cinema onde a gente possa debater o que está assistindo são os pequenos lugares que vão ao alcance das pessoas, aonde o cinema pode ser um mecanismo de transmutação, onde se possa discutir a temática, onde se possa estar assistindo curtas e vídeos que estão sendo feitos, experimentais também, e eu acho que isso fomenta essa sétima arte de novo como um mecanismo de alcance. Acho que a gente está re-caminhando para um processo de democratização da sétima arte. Acho que esses espaços de debate de cinema servem para isso, para instrumentalizar. (Núbia Quintana, artista e ativista cultural).

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo geral investigar e compreender os processos de debate nas sessões comentadas realizadas na *Ocupação Pandorga* e na *Sala Redenção*, pensados na perspectiva de construção da cidadania comunicativa cinematográfica. Os conceitos que fundamentaram a investigação, essenciais para a realização do diálogo com o empírico na construção da análise, foram: recepção de cinema, espacialidades, cinefilia, cidadania comunicativa pensada para âmbito da recepção cinematográfica, midiaticização, mediações, apropriações midiáticas e cineclubismo. Na concretização da pesquisa, foi realizada uma contextualização de aspectos relativos à constituição do circuito de cinemas de Porto Alegre, particularizando aqueles onde se realizam debates, considerando vínculos com elementos relativos ao contexto cinematográfico mais amplo, cineclubes, ocupações urbanas e de modo específico, o cenário da *Ocupação Pandorga* e da *Sala Redenção*. A dimensão metodológica da investigação foi construída na promoção do diálogo entre os campos teórico e empírico, num ir e vir que levou a constantes mudanças na investigação até estabelecer seu núcleo no momento dos debates. Os procedimentos metodológicos trabalhados foram de pesquisas teórica, de contextualização e pesquisa da pesquisa. A pesquisa empírica foi conduzida a partir de observações de sessões comentadas de cinema e de entrevistas, de distintas modalidades. Os resultados obtidos na investigação indicam que ambos os espaços têm potencialidades na construção de ações cidadãs no campo do cinema e são apontadas sugestões para que tanto a *Ocupação Pandorga* quanto a *Sala Redenção* possam avançar na direção de sessões comentadas de cinema cidadãs, em termos de uma cidadania comunicativa pensada para o campo cinematográfico.

Palavras-chave: Recepção. Cidadania comunicativa cinematográfica. Sessões comentadas de cinema. *Ocupação Pandorga*. *Sala Redenção*.

ABSTRACT

This research had as general goal to investigate and to understand the processes of debate in the commented sessions realized in *Ocupação Pandorga* and in *Sala Redenção* conceived into the perspective of the construction of a communicative cinematographic citizenship. The concepts that underpinned the investigation, essential for the realization of the dialogue with the empirical in the construction of the analysis, were: reception of cinema, spatialities, cinephilia, communicative citizenship thought for the scope of the cinematographic reception, mediatization, mediations, media appropriations and cineclubism. In the concretization of the research, a contextualization of aspects related to the constitution of the circuit of cinemas in Porto Alegre was carried out, particularizing those where debates take place, considering links with elements related to the wider cinematographic context, cineclubs, urban occupations and, specifically, *Ocupação Pandorga* and *Sala Redenção* scenario. The methodological dimension of the research was built on the promotion of dialogue between the theoretical and empirical fields, in a coming and going that led to constant changes in the research until it establishes its nucleus at the moment of the debates. The methodological procedures worked were of theoretical research, of contextualization and research of the research. The empirical research was conducted from observations of commented cinema sessions and occasional interviews, of different modalities. The results obtained in the investigation indicate that both spaces have potentialities in the construction of citizen actions in the field of cinema and suggestions are proposed in order that both *Ocupação Pandorga* and *Sala Redenção* can advance in the direction of commented sessions of citizen cinema, in terms of a communicative citizenship designed for the cinematographic field.

Keywords: Reception. Cinematographic communicative citizenship. Commented movie sessions. *Ocupação Pandorga*. *Sala Redenção*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Espaço onde se realizam as atividades da Pandorga.....	16
Imagem 2 - Sala de cinema Redenção.....	17
Imagem 3 - Comunicado fixado na entrada da Gastal informando que a exibição sofre com ruídos externos.....	53
Imagem 4 - Fachada da Pandorga.....	124
Imagem 5 - Ginásio da Pandorga, local onde são ofertadas as atividades	124
Imagem 6 - Banheiro e cozinha da Pandorga.....	124
Imagem 7 - Ateliê e pátio (entre o ginásio e o dormitório, ao lado da horta) da Pandorga....	125
Imagem 8 - Horta e entrada do dormitório da Pandorga	125
Imagem 9 - Dormitório e “caixinha” para contribuições financeiras da Pandorga.....	125
Imagem 10 - Projetor equilibrado na sala de cinema da Pandorga	126
Imagem 11 - Sala de cinema da Pandorga.....	127
Imagem 12 - Sala de cinema da Pandorga no momento de uma roda de debate.....	127
Imagem 13 - Fachada da Redenção.....	128
Imagem 14 - Hall de entrada da Redenção.....	128
Imagem 15 - Ao lado direito da tela as cadeiras dos comentaristas e sinalização (faixa amarela) de espaço destinado a cadeirantes (há dos dois lados da primeira fila) da Redenção	129
Imagem 16 - Cadeiras especiais para obesos e mobilidade reduzida da Redenção	129
Imagem 17 - Banheiro da Redenção.....	129
Imagem 18 - Debate na Redenção.....	130
Imagem 19 - Registro de mensagem inesperada durante exibição filmica em sessão comentada na Sala Redenção.....	131

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Filmes assistidos em cada espaço.....	139
Tabela 2 - Número de espectadores no pós-filme em cada sessão observada.....	144

SUMÁRIO

1	OS CONTORNOS DA PROBLEMÁTICA INVESTIGADA.....	13
1.1	OBJETIVOS DA PESQUISA.....	22
1.1.1	Objetivo geral.....	22
1.1.2	Objetivos específicos.....	22
1.2	A ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO.....	22
2	A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA	24
2.1	SENTIDOS, AMPAROS E PRÁTICAS DE CONSTRUÇÃO DA PESQUISA	25
2.2	PESQUISAS TEÓRICA, DE CONTEXTUALIZAÇÃO E DA PESQUISA.....	28
2.3	CAMINHOS, IDAS E VINDAS NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA	32
2.3.1	Avanços com as transformações da investigação	38
2.4	A pesquisa exploratória das sessões e com os sujeitos.....	39
2.5	ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS EXPLORATÓRIAS	47
2.5.1	O Mapeamento dos espaços de cinema porto-alegrenses	47
2.5.2	As explorações nas sessões de cinema	48
2.5.3	A realização dos questionários e das entrevistas com os sujeitos	55
2.5.4	Entendendo os espaços a partir das entrevistas	57
2.5.5	A experiência exploratória de intervenção	60
2.6	PASSOS NA PESQUISA SISTEMÁTICA	62
3	ENTENDENDO OS ATRAVESSAMENTOS QUE CONSTITUEM O OBJETO DE PESQUISA	66
3.1	MIDIATIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	67
3.2	ASPECTOS RELATIVOS AO CINEMA DE PORTO ALEGRE: CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CINEMAS DE CALÇADA	72
3.3	ALGUNS CINEMAS DE CALÇADA EM PORTO ALEGRE – ASPECTOS HISTÓRICOS.....	80
3.4	CINECLUBES E OCUPAÇÕES	84
3.4.1	Movimentos sociais	90
3.4.2	Cinefilia.....	95
4	PERSPECTIVAS PARA ENTENDER AS SESSÕES COMENTADAS.....	100

4.1 RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA	100
4.2 OS SUJEITOS COMUNICANTES E O CINEMA	109
4.3 ESPACIALIDADES	113
4.4 CIDADANIA COMUNICATIVA EM PROCESSOS DE INTER-RELAÇÃO DOS SUJEITOS COM EXIBIÇÕES CINEMATOGRAFICAS	117
5 AS SESSÕES COMENTADAS NA OCUPAÇÃO PANDORGA E NA SALA REDENÇÃO – CINEMA UNIVERSITÁRIO	123
5.1 A CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO NA OCUPAÇÃO PANDORGA E NA SALA REDENÇÃO – CINEMA UNIVERSITÁRIO	123
5.2 COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO E PERFIL DOS SUJEITOS NAS SESSÕES	131
5.3 POSICIONAMENTO DOS SUJEITOS NO ESPAÇO, COMPORTAMENTOS E INTERAÇÕES	135
5.4 O DESENVOLVER DAS SESSÕES COMENTADAS: PROPOSTAS, MEDIAÇÕES, COMENTÁRIOS E PARTICIPAÇÕES	138
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	168
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	177
APÊNDICE A – ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DAS SESSÕES	179
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO EXPLORATÓRIO	180
APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS ESPECTADORES.....	181
APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS REALIZADORES.....	184
APÊNDICE E – MONTAGENS CONSTRUÍDAS PARA APRESENTAÇÃO À BANCA.....	185
ANEXO A – CRONOGRAMA DE ATIVIDADES DA OCUPAÇÃO PANDORGA DE 09 A 15 DE MAIO DE 2016.....	186

1 OS CONTORNOS DA PROBLEMÁTICA INVESTIGADA

No cenário de exibição de cinema de Porto Alegre constata-se a existência de uma cena de exibição que inclui experiências de assistência fílmica seguida de debate. Voltando meu olhar para a exploração de questões relativas à recepção em espaços de cinema de Porto Alegre na perspectiva da cidadania comunicativa¹, no Mestrado² vislumbrei, a partir de explorações empíricas por mim realizadas, a necessidade de ampliar a ideia do que entendia por cena de cinema da capital³. Isso no sentido de incluir ao quadro sessões promovidas por espaços ou organizações, cenários que não são necessariamente cinemas, que promovem sessões com debates com potencialidades interessantes para o desenvolvimento de uma apropriação cinéfila e, ou de compreensão de aspectos da realidade social. Deste modo, passei a voltar meu olhar para salas e espaços que promoviam sessões comentadas de cinema, propondo uma espetatorialidade que não se resumia à assistência⁴.

O foco investigativo desta pesquisa se dirigiu, então, para as sessões comentadas de cinema, que aqui considero, operacionalmente, como sessões que se ancoram em propostas de exibição fílmica seguida de debate e que sejam abertas ao público, tanto as gratuitas como as que cobram ingressos. Nessas sessões percebo, a partir de observações empíricas em espaços onde elas acontecem no cenário de Porto Alegre, que elas se configuram como um encontro comunicacional que se volta para a assistência e posterior debate, ora de produções cinematográficas, correntes, diretores e demais aspectos do produto fílmico a que se tem contato durante as sessões e ora para o debate que parte do filme, mas utiliza-o como meio para a reflexão de questões relativas à realidade social experienciada pelos sujeitos.

Estes *encontros* têm histórias e se diferenciam dependendo dos contextos em que acontecem, e é no momento das sessões, nas dinâmicas que ali se dão, no contexto situacional

¹ Recepção de cinema (produção de sentido em todas as vias a partir do cinema) e cidadania comunicativa cinematográfica (reflexão comunicacional possibilitada a partir do cinema na ação dos sujeitos) são os conceitos basilares nesta pesquisa e serão desenvolvidos, tensionados e explicitados ao longo de todo o trabalho, especialmente no referencial teórico.

² Linha que despertou meu interesse ainda no Trabalho de Conclusão de Curso ao estudar as apropriações realizadas por representantes do público cativo da *Cinamateca Paulo Amorim* (cinema situado na *Casa Cultura Mario Quintana*) e pensar sua vinculação com uma cidadania comunicativa cinematográfica na relação entre público e espaço. (PIRES, 2014).

³ Anteriormente eu entendia por espaço de cinema apenas os cinemas convencionais, que apresentavam uma oferta fílmica em salas tanto em shoppings (como *GNC Moinhos* e *Itaú Cinemas*, por exemplo) quanto em centros culturais e demais salas específicas de cinema (como *CineBancários*, *Cinamateca Capitólio* e *Santander Cultural*) com programações definidas com antecedência e organização espacial.

⁴ Nesse sentido, penso em uma espetatorialidade como experiência do espectador antes e depois das sessões, com diálogo sobre os filmes assistidos, para além do momento do filme. Considero também que a espetatorialidade é algo mais amplo do que o momento de assistência, que inclui trajetória dos sujeitos com o cinema e pensar complexamente os sujeitos.

das sessões, que se situa a problemática investigativa dessa dissertação. Na investigação, é preciso considerar que estas dinâmicas têm vinculação com os objetivos dos promotores das sessões, com as espacialidades concretas e com os sujeitos comunicantes envolvidos, como organizadores e coletivos. Tais sujeitos são marcados por trajetórias nas quais se constituem competências cinematográficas (conhecer ou não diversos gêneros, modos de ler/ver/perceber cinema), culturais e possibilidades críticas, sendo atravessados e formados diariamente por suas vivências e posições sociais, como sujeitos que não são estáticos. Estes também se situam em posições de poder, que possuem naturezas diversas a depender do cenário em que se concretizam.

Foi nas explorações inicialmente realizadas no campo empírico que descobri diferentes potencialidades desses novos espaços de oferta filmica, em cenários que não apenas os cinemas, podendo ser escolas, faculdades, centros culturais, ocupações, organizações etc.⁵. E dentre os cenários que promovem este tipo de sessões, inicialmente três foram observados de modo mais detalhado, em explorações realizadas durante a construção desta investigação: a *Sala Redenção*, a *Sala P. F. Gastal* e a *Ocupação Pandorga*, que ofereciam a maior periodicidade de sessões comentadas dentre os espaços mapeados. Os três configuram-se por ofertas diferenciadas e sessões comentadas constituídas, também, de forma diversa. Nas duas salas observadas, *Sala P. F. Gastal* e *Sala Redenção*, as sessões se revelaram mais centradas no debate propriamente cinematográfico, tendo foco nas produções ou formação dos diretores, por exemplo, apresentando um caráter de cinefilia. Já no cenário da *Ocupação Pandorga*, as sessões incluíam debates mais voltados à reflexão de dimensões da realidade e das ações do coletivo.

Essa caminhada exploratória e suas constatações me levaram a perceber um potencial diferenciado de uso do cinema para promoção de debates no cenário da *Ocupação Pandorga*, que oferece cerca de cem atividades mensais no espaço ocupado pelo coletivo⁶. Tendo similaridades entre as duas salas observadas, optei por permanecer com foco em apenas uma delas, a *Sala Redenção*. Neste momento da investigação percebi, desde o que as explorações no campo empírico demonstraram, que há formas distintas de constituição das sessões comentadas, que adquirem *particularidades* vinculadas, entre outros fatores, aos espaços que propõem tais atividades e a quem é convidado a discutir e ajudar a compor as sessões, abrindo

⁵ A exploração se deu, também, como espectadora; neste papel aconteceu a primeira abordagem para conhecer os espaços e verificar se as sessões e os debates propostos abordavam temas que despertassem vinculação cinéfila e reflexiva nos espectadores. Mesmo nestes momentos exerci meu papel de pesquisadora, pois estava observando se havia tal vinculação reflexiva dos sujeitos. Posteriormente, me coloquei como pesquisadora concretamente, entrando em contato com organizadores e, então, com espectadores para descobrir a vinculação dos sujeitos com os espaços do circuito de exibição cinematográfica da capital gaúcha.

⁶ Ocupação situada na Rua Freitas e Castro, 191 – Azenha, Porto Alegre – RS.

perspectivas diferenciadas de participação dos sujeitos – tanto os que colaboram na realização das sessões quanto os que comparecem nelas e participam dos debates, mesmo que não se posicionem verbalmente. E, devido a isso, a relação entre *Ocupação Pandorga* e *Sala Redenção* seria profícua para pensar diversos âmbitos que *podem* compor sessões comentadas de cinema com vínculo cidadão.

A *Ocupação Pandorga* é um coletivo novo, que está ocupando concretamente um imóvel público desde 18 de julho de 2015. O imóvel em questão estava abandonado há 6 anos quando foi ocupado, sendo de posse da Coordenação de Transportes Administrativos (CTA) sob responsabilidade da Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC). A *Pandorga* ocupa dois prédios inventariados pelo município de Porto Alegre, em uma área de 1.122 metros. Os ocupantes afirmam que a área seria cedida para a Escola Superior de Propaganda e Marketing e que não permitiriam que aquele espaço se transformasse em algo privatizado, mas que deveria ser público. Nenhuma ação da Prefeitura foi realizada contra a ocupação. São apenas seis os moradores do local, sendo ele principalmente espaço para desenvolvimento de atividades culturais, mas tendo possibilidade de oferecer moradia para quem esteja precisando por algum período e, também, para alguns dos integrantes da *Pandorga*.

O coletivo caracteriza-se por uma natureza autônoma, onde todos os integrantes são colaboradores, agindo para que as atividades culturais realizadas no espaço cresçam e se multipliquem. Assim, para além das sessões comentadas, a ocupação também oferece atividades (oficinas, encontros, debates, palestras e discussões) gratuitas⁷ ligadas às temáticas arte, cultura e educação, tais como: aulas de Inglês, de capoeira, de teatro; yoga; encontros musicais; jantas colaborativas; entre outras.

Entre as várias atividades diárias – funcionando todos os dias, inclusive em feriados –, a *Pandorga* oferece cerca de cem atividades mensais, que visam público em geral, mas têm maior adesão pela comunidade que vive na Vila Cabo Rocha, onde se situa a ocupação⁸. Estas atividades são definidas e programadas toda quinta-feira, dia de reunião do Coletivo Gestor⁹, que debate as contribuições de apoiadores e coletivos independentes¹⁰ e, então, disponibiliza

⁷ A *Pandorga*, entretanto, não recebe nenhum tipo de patrocínio. Então, exclusivamente para a manutenção do espaço (os ministrantes não recebem retorno financeiro algum) há a solicitação a quem estiver participando das atividades que realize uma colaboração espontânea, sem valor especificado. Apenas nos casos que envolvem comida são estabelecidos valores.

⁸ Não é apenas a proximidade que leva os moradores a participarem da *Pandorga*. A própria ocupação tem como um de seus parâmetros desenvolver atividades que sejam relevantes para os moradores da região, atuando principalmente com as crianças da comunidade.

⁹ Constituído por 9 colaboradores.

¹⁰ Estima-se que sejam aproximadamente 200 pessoas entre proponentes de atividades e auxiliares.

um calendário com a programação semanal que será oferecida¹¹ e cria eventos individuais no *Facebook*¹² para convidar e “espalhar” cada atividade.

Imagem 1 - Espaço onde se realizam as atividades da Pandorga



Fonte: foto de Marcelo Ferreira, feita para a dissertação.

Especificamente no caso da *Pandorga*, compreendi que, embora seja um espaço de trajetória recente (um ano e oito meses de existência, o que é um tempo inferior mesmo à construção desta dissertação), suas ações concretas buscam uma educação transformadora, oferecem atividades culturais gratuitas para quem estiver interessado em aderir e, também, para quem quiser propor e ampliar a oferta do coletivo, dentre elas sessões comentadas sem programação anteriormente definida, sendo programadas a cada semana, decididas coletivamente.

A *Sala Redenção – Cinema Universitário* é um espaço inaugurado em 1987 no local¹³ onde antes situava-se a Biblioteca Central da UFRGS, realocada para outro prédio no mesmo campus. Ganhou destaque no circuito de cinemas de Porto Alegre em seu lançamento, mas passou por um período de falta de investimento se resumindo como uma extensão das salas de aulas. Em 2009 se reestabeleceu¹⁴ a sala como um espaço formativo abarcando tanto filmes

¹¹ Um exemplo desta programação pode ser conferido na tabela apresentada no **Anexo A**.

¹² Esse é o mecanismo de divulgação mais utilizado pela *Pandorga*, apesar de realizarem ações para tentar propagar as atividades em outras redes e ter uma tentativa de pautar meios de comunicação para divulgarem sua agenda cultural da semana.

¹³ O endereço do cinema é Av. Paulo Gama, 110 – Centro, Porto Alegre – RS.

¹⁴ A *Redenção* passou a fazer parte do projeto *Cinemas em Rede* do Ministério da Cultura (MinC) e da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), que implementou novas tecnologias em cinemas universitários pelo Brasil.

recentes como um resgate de “clássicos” do cinema mundial e nacional em mostras temáticas mensais, com sessões gratuitas de segunda à sexta às 16h e às 19h. É da *Sala Redenção* que vem o termo trabalhado na dissertação para se referir aos debates pós-filme: sessões comentadas de cinema. Entretanto, o termo ali utilizado não tem uma origem ancorada em uma justificativa pensada e programada, como explica a programadora do local:

“O termo sessões comentadas foi escolhido sem um grande motivo especial. Apenas para dar uma forma para essas sessões que tem debate ou comentários depois, como sessões especiais. Acho que foi algo que nasceu em algum momento. Talvez para chamar a atenção para o debate, para o comentário, para a fala dos participantes. Mas não houve um motivo especial para diferenciar.” (Tânia Cardoso de Cardoso, programadora da Sala Redenção).

Ao considerar a *Sala Redenção*, como cenário de interesse desta pesquisa, observo que ela se configura como um espaço que já possui uma trajetória concreta de ação com cinema e que desde 2009 atua com um viés que busca formar seu público em cinefilia, isto é, garantir que quem frequenta a sala possa ter contato com as mais diversas produções cinematográficas e que, ao longo do tempo, vá construindo referentes amplos de compreensão de cinema. Esta proposta é ancorada em sessões comentadas em que as escolhas dos filmes que constam na programação focalizam, de maneira geral, aspectos destinados a construir compreensões densas sobre eles.

Imagem 2 - Sala de cinema Redenção



Fonte: foto de Marcelo Ferreira, feita para a dissertação.

Para investigar as sessões comentadas realizadas nos dois espaços, procurei me distanciar da concepção da recepção como lugar de mera reprodução do que se coloca nas sessões fílmicas, entendendo-a como lugar de apropriação, de produção de sentido, de atividade dos sujeitos comunicantes que são multidimensionalmente constituídos, principalmente considerando o processo das sessões comentadas, onde há espaço para debate e reflexão individual e conjunta, em momentos e âmbitos distintos. Estes cenários podem oferecer possibilidades diferenciadas de estímulo à ampliação das compreensões dos sujeitos sobre o cinema, assim como de temáticas e suas vinculações com a realidade sociocultural, aspectos estes que se ligam à compreensão da noção de cidadania comunicativa pensada para o campo cinematográfico.

Desse modo, a pesquisa aqui proposta tem a seguinte indagação principal que a orienta: *Como se dão as dinâmicas das sessões comentadas realizadas na Ocupação Pandorga e na Sala Redenção pensadas desde a perspectiva de construção de cidadania comunicativa cinematográfica?*

Entender a recepção nesses cenários requer considerar que os sentidos constituídos pelos sujeitos na recepção são marcados pelas vivências num contexto de midiaticização, particularmente em relação ao campo do cinema que, entre outras afetações, concebo ser constitutivo de competências cinematográficas nos sujeitos. Mas esses sentidos são também constituídos por mediações vinculadas a dimensões da trajetória sociocultural dos sujeitos. Isto porque estou olhando essa realidade por um prisma de pensar os sujeitos de uma certa maneira, concebendo-os como sujeitos comunicantes, que produzem sentidos, que estão inseridos em contextos particulares, que possuem determinadas experiências culturais e de militância e que, de certa forma, estão implicados nas ações que se concretizam nos espaços.

Levando em conta as constatações realizadas nas explorações empíricas, considero que as vivências dos sujeitos relativas aos espaços da *Pandorga* e da *Redenção*, suas experiências de militância, de contato com cinematografias e outros aspectos culturais e comunicativos relativos aos sujeitos são, também, dimensões que constituem as dinâmicas das sessões. Sendo assim, as espacialidades e as expressões dos sujeitos nos debates que ali se realizam são dimensões que interessam à problemática. Deste modo, entendo os partícipes como sujeitos comunicantes que têm formações anteriores ao momento das sessões, mas também são formados por estes encontros comunicativos. No caso da *Redenção*, percebe-se um envolvimento mais marcado por competências cinematográficas, mas elas também estão presentes na *Pandorga*, podendo ser complexas ou formadas por uma assistência esporádica e descompromissada – o que foi possível perceber a partir das observações das sessões no caso

da *Pandorga* é que estes sujeitos se assemelham pela militância, mas em termos de cinema alguns têm um aparato maior para o debate e outros não acionam conhecimentos do campo do cinema, focalizando suas falas em aspectos da realidade vivida. Concebo, também, que as dinâmicas relativas às sessões comentadas têm vinculação com as ofertas promovidas por esses espaços, com as modalidades de condução dos debates e com as dinâmicas que se instauram no processo de debates.

Penso aqui que o processo de recepção e debate nas sessões comentadas pode ser potencializador de cidadania em ambos os espaços (de maneiras distintas), particularmente em termos de estimular uma visão crítica da realidade e a ampliação de referentes dos sujeitos espectadores. Destaco que esta não foi a linha principal de entendimento da cidadania que pensei inicialmente em problematizar nessa pesquisa. Meu problema inicial se voltava mais à cidadania comunicativa vinculada à constituição de uma experiência potencializadora de um olhar crítico e aprofundado do cinema (conhecer diferentes vertentes, ter um olhar crítico sobre elas, etc.) e o consumo voltado para fortalecer tais experiências com o cinema e ampliar o olhar cinematográfico propriamente – o que permanece latente em aspectos evidenciados na *Sala Redenção*, mas que se distinguem quando pensamos na *Pandorga*, não procurando um consenso e modelo para os dois espaços, mas respeitando suas particularidades e problematizando as possibilidades de alinhamento cidadão em cada um.

Permaneço voltada a pensar o potencial cidadão do cinema e das sessões com debates, mas principalmente para indagar se as sessões podem proporcionar elementos críticos nos sujeitos (seja para pensar realidades ou cinematografias); pensando tanto em um cinema que possa ajudar a descortinar aspectos da realidade dos sujeitos, elementos de opressão, contradições, conflitos, pensar a posição desses sujeitos no mundo, quanto em ter provocações reflexivas desde o debate mais ligado aos filmes em si. Assim, problematizo o conceito de cidadania vinculado ao cinema pensando a possibilidade deste de contribuir para a construção da cidadania em várias dimensões, como social e cultural, no sentido de se reconhecer cidadão dentro de uma realidade, agir sobre o mundo, tendo direito tanto ao cinema que se coloca reflexivamente tensionando formulações consolidadas em conhecimentos, quanto ao cinema que é entretenimento ligado ao prazer de adentrar em outros mundos e situações, e em sua dimensão estética. Portanto, o que interessa pensar aqui é uma cidadania que se vincule com o cinema, pensando os processos comunicacionais cinematográficos em sua potencialidade de constituir para a cidadania dos sujeitos envolvidos.

Tendo em mente estas concepções e dimensões relevantes para pensar o fenômeno investigado, outras questões específicas se colocam à pesquisa:

- Que sentidos os sujeitos manifestam em suas participações nos debates relativos à oferta fílmica e às atividades de reflexão realizadas nas sessões comentadas nos dois espaços?
- Como as propostas cinematográficas e as estratégias comunicacionais de condução dos debates constituem as dinâmicas das sessões comentadas?
- Como as espacialidades constituem os debates?
- Como se dá a mediação dos realizadores e a participação do público? Que negociações, significações e conflitos se expressam nos debates?
- Que marcas de competências culturais, políticas/de militância, cinematográficas, comunicacionais e, ou midiáticas se expressam nas participações dos sujeitos nos debates?
- Que concretizações, possibilidades e limitações se apresentam nos processos comunicativos das sessões para a promoção de uma cidadania comunicativa cinematográfica?

Vale sinalizar que nem *Ocupação Pandorga* nem *Sala Redenção* eram o meu ponto de partida ao inaugurar a investigação¹⁵, mas ao longo das explorações fui descortinando experiências com características diferenciadas e que me levaram a chegar nesses espaços, descobrindo potenciais específicos e diferenciados para pensar questões de cidadania comunicativa cinematográfica. Pensando o que me inquieta e me leva à realização desta investigação, visualizo elementos que indicam sua relevância sociocultural e científica. Interessados em cinema, em geral, tendem a procurar espaços distintos e descobrem variados cinemas e programações que podem transcender as restrições impostas pelo circuito mercadológico em termos de espaço para exibição de determinadas produções e, também, do tempo que os filmes permanecem em cartaz, a depender do capital financeiro envolvido. Uma das contribuições que a pesquisa oferece é justamente a de promover reflexões acerca do circuito de exibição de cinema de Porto Alegre e expandir as noções acerca deste circuito incluindo nele espaços de atividade cinematográfica para além dos cinemas *mais* institucionalizados.

Especificamente, focalizando o olhar sobre a *Ocupação Pandorga* e a *Sala Redenção*, essa investigação também contribui para pensar as potencialidades que o cinema possui para o

¹⁵ No início a investigação centrava-se em uma sessão comentada específica que se materializava e acontecia na *Sala P. F. Gastal*.

desenvolvimento de cidadania em cenários diferenciados, com propostas singulares e diversas possibilidades para a apropriação com viés cidadão. Assim, a pesquisa também se justifica por colocar a cidadania comunicativa vinculada ao cinema em discussão a partir do fazer científico e questionar as possibilidades de seu desenvolvimento e promoção no contexto do cinema exibido em Porto Alegre.

Em relação ao compromisso com o campo comunicacional e sociocultural, na etapa de pesquisa da pesquisa¹⁶ detectei uma carência de investigações relacionadas tanto ao circuito de cinemas local e suas potencialidades quanto em relação a trabalhos que olhem a cidadania comunicativa da perspectiva da recepção de cinema, propondo-se a pensar como o cinema incide sobre os espectadores com possibilidades de formação e de desenvolvimento de reflexões cidadãs.

Enquanto campo científico que busca produzir conhecimentos relevantes sobre a realidade vivida, penso que uma contribuição que a pesquisa oferece para a comunicação se dá no sentido da perspectivação teórica que assumo, em termos de compreender o fenômeno num viés da cidadania comunicativa vinculada ao cinema. A pesquisa visa, também, contribuir com subsídios para que os espaços estudados se fortaleçam.

Meu interesse pessoal nesse tema vem da minha trajetória como espectadora, que se concretizou no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e continua a motivar o meu fazer enquanto pesquisadora, agora na dissertação. A relação com o circuito porto-alegrense e com as sessões comentadas iniciou enquanto espectadora e começou a se reformular quando me coloquei no papel de pesquisadora, com um olhar atento para as múltiplas faces do objeto, para além do consumo pessoal. Nesse sentido, desenvolvo a pesquisa assumindo minha condição de sujeito implicado com o objeto, visto que só em me colocar como pesquisadora no contexto de recepção de cinema já o estou modificando¹⁷, isto porque acredito que o pesquisador é um sujeito que constrói a pesquisa em colaboração com os sujeitos investigados, todos partícipes do processo de construção.

¹⁶ Eu já havia percebido tal carência em buscas anteriores para o TCC, mas em específico para o Mestrado realizei buscas nos bancos de dados virtuais de: Banco de Teses e dissertações da Capes, Biblioteca dos encontros anuais da Compós, Portcom, Univerciência, Scielo, Rebeca e Matrizes. As palavras-chave utilizadas foram: *apropriações*; *cidadania*; *cidadania cinematográfica*; *cidadania comunicativa*; *cidadania comunicativa cinematográfica*; *cine debate*; *mediatização*; *mediatização cinematográfica*; *recepção*; *recepção cinematográfica*; *recepção de cinema*; *sessão comentada*; *sessões comentadas*. Nenhuma das plataformas possuía estudos a partir da palavra *cidadania cinematográfica*. Nenhum dos arquivos encontrados sobre cidadania comunicativa a ligavam com a cinematografia de alguma forma.

¹⁷ Entendo que a presença da pesquisadora modifica o contexto de recepção visto que quando os sujeitos têm consciência de que estão sendo estudados a postura deles muda, as falas também, há uma maior seriedade e uma preocupação com o uso de suas falas.

1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.1.1 Objetivo geral

A pesquisa objetiva investigar e compreender as dinâmicas das sessões comentadas realizadas na *Ocupação Pandorga* e na *Sala Redenção* na perspectiva de construção de uma cidadania comunicativa cinematográfica.

1.1.2 Objetivos específicos

- Contextualizar aspectos relativos à constituição do circuito de cinemas de Porto Alegre, particularizando aqueles onde se realizam debates, considerando vínculos com elementos relativos ao contexto cinematográfico mais amplo, com cineclubes, ocupações urbanas e de modo específico, o cenário da *Ocupação Pandorga* e da *Sala Redenção*;
- Investigar as questões que são tematizadas nas sessões pelos participantes, procurando perceber como as propostas cinematográficas e as estratégias comunicacionais de condução dos debates constituem as dinâmicas das sessões comentadas investigadas;
- Observar e analisar a mediação dos realizadores e a participação do público, focalizando as negociações, as significações e os conflitos que se expressam nos debates;
- Descrever e analisar as espacialidades e as marcas de competências culturais, políticas/de militância, cinematográficas, comunicacionais e/ou midiáticas que se expressam nas participações dos sujeitos durante os debates;
- Analisar as concretizações, possibilidades e limitações que se apresentam nos processos comunicativos das sessões para a promoção da cidadania comunicativa cinematográfica.

1.2 A ESTRUTURAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A dissertação está organizada em sete capítulos. Este primeiro corresponde à construção da problemática da pesquisa, dos aspectos trabalhados ao longo de sua realização, bem como

das justificativas e objetivos para seu desenvolvimento, visando introduzir o leitor na problemática de investigação a ser esmiuçada nos capítulos que seguem.

No segundo capítulo apresento a construção metodológica da pesquisa. Nele estão explicitados o sentido do processo investigativo, os porquês nas escolhas dos métodos trabalhados e o amadurecimento e concretização da investigação. Explicito os movimentos exploratórios e discuto as suas pistas e constatações ao detalhar os passos dados em direção ao fenômeno investigado, me levando a descobri-lo a partir da reflexão sobre o fazer metodológico, teórico e empírico. Assim, é possível conferir as estratégias adotadas a partir da organização do primeiro movimento realizado na pesquisa empírica ao detalhar e refletir sobre o mapeamento realizado no campo, tratando da imersão exploratória nos três espaços aprofundados nessa etapa, tensionando aspectos das sessões com debate observadas nos espaços, e explicitando o desenvolvimento de questionários e entrevistas para então, a partir dos procedimentos na etapa exploratória, chegar à sistemática da pesquisa nos espaços – imersão processual que leva à reflexão sobre a construção de uma investigação científica.

No terceiro capítulo reconstruo aspectos dos contextos que marcam o objeto de pesquisa e o configuram. Desenvolvo, primeiro, o que entendo por mediação cinematográfica. Depois recupero aspectos do contexto relativos à constituição do campo cinematográfico e à trajetória dos cinemas de calçada em Porto Alegre. Então trato da relevância dos cinemas de calçada, chegando aos cineclubes e ocupações, palco de sessões comentadas, adensadas teoricamente nos conceitos de movimentos sociais e cinefilia.

No capítulo quatro, por sua vez, desenvolvo os conceitos centrais da pesquisa. Em um primeiro momento, trabalho a noção de recepção cinematográfica. Depois a problemática dos sujeitos comunicantes e do cinema, seguindo para as espacialidades. Finalmente, problematizo a noção de cidadania comunicativa cinematográfica.

No quinto capítulo explicito o segundo movimento realizado na pesquisa empírica, de análise. Na etapa sistemática, a construção analítica aborda os seguintes aspectos: como se constituem os dois espaços em termos de espacialidades, composição dos cenários, perfil dos sujeitos presentes nas sessões, posicionamentos dos sujeitos nos espaços em termos de comportamentos e interações, além de dar ênfase à dinâmica dos debates no que condiz a propostas, comentários e participações.

No capítulo seis, enfim, desenvolvo as considerações finais da investigação. Nele sintetizo as descobertas realizadas na pesquisa e procuro, ainda, esboçar propostas de melhorias para que os espaços concretizem propostas de sessões comentadas de cinema cidadãs, com base nos resultados da investigação.

2 A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA DA PESQUISA

Entendendo metodologia como um processo dinâmico, que se constrói ao longo da jornada de pesquisa a partir de diálogo, confluência e confrontação entre teoria e empiria, em processos de idas e vindas (MILLS, 1975), antecipo neste capítulo fundamentos e concretizações da construção metodológica visto que, antes de discorrer sobre os passos empreendidos, é preciso pensar o sentido do movimento, que se coloca como uma etapa crucial para o desenvolvimento de uma investigação por pensar o fazer, levar ao entendimento de que a pesquisa é marcada por constantes (re)descobertas (BONIN, 2011) e de que o método não é uma “entidade”, algo fixo, mas deve ser problematizado em diálogo com outros métodos na formulação de uma metodologia própria, que responda às necessidades do problema/objeto e do campo empírico de pesquisa. Abaixo, recupero e reflito sobre as concretizações desenvolvidas na caminhada da pesquisa, e que desde já permitem antever as linhas prioritárias neste recorte de pesquisa.

Este capítulo está dividido em 6 partes, cada qual pensada para detalhar os processos metodológicos e fazer ver os caminhos percorridos na investigação. A primeira e a segunda parte versam sobre o que envolve o fazer pesquisa, sentidos e tipos de movimentos investigativos necessários para conhecer o fenômeno investigado. A terceira parte trata das transformações na problemática da pesquisa a partir das percepções advindas da relação com o campo até a qualificação da investigação. A quarta parte trata da etapa exploratória nos espaços, detalhando os procedimentos realizados. A quinta parte é dedicada à explicitação dos processos da pesquisa exploratória realizada, assim como à reconstrução dos dados e reflexão sobre as constatações e pistas obtidas, analisando tais encaminhamentos na compreensão dos espaços e de ações cidadãs: nos dois primeiros itens explicito a construção e reflito sobre o mapeamento que efetuei para descobrir quais eram os espaços de exibição cinematográfica em Porto Alegre, quais trabalhavam com sessões comentadas e a incidência da prática nestes espaços. Explorei variados espaços para chegar a uma imersão exploratória em três deles, a saber: *Sala Redenção*, *Sala P. F. Gastal* e *Ocupação Pandorga* e me proponho a elencar aspectos das sessões com debate nestes espaços; busco retomar percalços e estratégias na realização dos questionários e das entrevistas com os sujeitos; no item seguinte penso os espaços a partir das entrevistas e a experiência exploratória de intervenção concreta na *Ocupação Pandorga*, que situou-se como única entrada no campo deste tipo, em virtude da reconfiguração da pesquisa após sua qualificação. A sexta parte do capítulo trata dos encaminhamentos posteriores à banca de qualificação da investigação, que novamente *transformaram* e reconfiguraram a investigação

para sua versão final de abordagem sobre as sessões comentadas, adiantando pontos trabalhados no **capítulo 5**, na análise da dissertação.

2.1 SENTIDOS, AMPAROS E PRÁTICAS DE CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Logo ao iniciar o fazer ciência, ainda na minha experiência de Iniciação Científica (IC) (2011-2014), recordo que fui apresentada à importância da relação teoria e empiria para a construção das problemáticas investigativas. A princípio são apenas dizeres: atentar para o diálogo, a inter-relação entre estes elementos. Depois, ao longo da minha trajetória como pesquisadora, que somou a construção do Trabalho de Conclusão de Curso de minha graduação (PIRES, 2014) e o processo de desenvolvimento da pesquisa de Mestrado, fui percebendo que é essencial colocar em diálogo (confluência e confrontação) o saber teórico e as percepções advindas das idas a campo porque só assim se faz possível uma imersão no objeto, ao pensá-lo e cercá-lo por vários âmbitos que permitam caminhar na direção de compreendê-lo. É necessário, então, colocar em confronto os conceitos com as práticas, apropriar-se das leituras teóricas e realizar observações do campo empírico e, assim, na união das ideias com a observação da realidade, estabelecer vínculos na compreensão do recorte de realidade investigado. (BACHELARD, 1977; MILLS, 1975).

O objeto pesquisado também se reconstrói constantemente, tanto por mudanças no campo empírico quanto nos saberes teóricos (BONIN, 2011), e é função do pesquisador perceber e acompanhar as transformações, buscando entender seus porquês e sentidos. Não há uma medida certa, não há receita na ciência, e sim a constante descoberta de mundo. E este processo foi de fato constante ao longo do desenvolvimento de toda a dissertação: desnaturalizar o olhar, repensar os espaços criticamente, rever minha inserção e posicionamento como pesquisadora e, então, entender as ações da *Pandorga* e da *Redenção*.

Concebo que a metodologia é constituída ao longo da caminhada de desenvolvimento da pesquisa. É necessário ter consciência de que as opções teóricas, de métodos e procedimentos configuram/constroem o objeto; que dados permitem enxergar alguns aspectos e, simultaneamente, obscurecem outros. Devido a isso, no momento das opções, há de se refletir sobre elas e sobre o que significam para a construção investigativa. (BONIN, 2011). Entretanto, como observa Maldonado (2002, p.2) “o desafio metodológico, na maioria dos casos, é ignorado, constata-se a aplicação de fórmulas e modelos sem a necessária desconstrução metódica e a posterior reconstrução exigida pela problemática concreta.” Procurando incorporar o desafio metodológico de construir a metodologia em virtude das necessidades do objeto, sem

restringir a pesquisa a fórmulas prontas, refletindo sobre os passos a serem dados, para esta investigação, busquei formular uma proposta teórico-metodológica que correspondesse ao que a *práxis* foi mostrando.

Becker (1993, p. 10), numa explanação sobre os “métodos de pesquisa em sociologia” explica que, apesar de na época de Marx, Weber e Durkheim os pensadores serem “metodológicos”, desenvolvendo “sua teorização própria e seu pensamento próprio sobre métodos de pesquisa”, na década de 1930 começou uma dissociação entre os sociólogos, que começaram a ser exclusivamente “teóricos” ou “metodólogos”: uns teciam conceitos, outros desenvolviam instrumentos de pesquisa. O trabalho segmentado dos “experts” criava manuais de pesquisa:

Um teórico era alguém que lia muitos livros, alguns dos quais em línguas “estrangeiras”, e dizia às outras pessoas sobre o que deveriam pensar. [...] Um metodólogo era alguém que sabia muita matemática, enchia páginas com fórmulas que outros sociólogos não conseguiam interpretar e legislava sobre os métodos apropriados de coletar dados, processá-los e analisá-los, e sobre os métodos apropriados de apresentação dos resultados. [...] Acreditava-se que dividir o trabalho científico entre especialistas que dispusessem de enormes quantidades de conhecimentos crescentemente esotéricos pudesse levar a uma maior eficiência no desenvolvimento da ciência da sociedade. (BECKER, 1993, p. 11).

Entretanto, em conformidade com a reflexão elaborada por Becker (1993)¹⁸, penso que um “modelo artesanal de ciência” seja mais adequado para pesquisas em geral visto que, assim, o pesquisador pode construir teorias e métodos que melhor se adequem à investigação que está realizando. Saliento que tal autonomia criativa não deve ser despreendida de referenciais, o embasamento é necessário para que o desenvolvimento da investigação venha da confluência e confrontação das ideias, quando o pesquisador pensa o que já foi produzido tendo em vista o real investigado. Nesse sentido também dialogo com Bonin (2014, p. 50), “métodos e procedimentos podem ser objeto de apropriação em nosso campo, mas necessitam ser reformulados para responderem aos requerimentos de nossos focos investigativos, de natureza comunicacional/midiática”, métodos que “se redesenham em função das necessidades do foco comunicacional/midiático e dos objetos/problemas específicos”. (BONIN, 2014, p. 50).

¹⁸ “Em vez de tentar colocar suas observações sobre o mundo numa camisa-de-força de ideias desenvolvidas em outro lugar, há muitos anos atrás, para explicar fenômenos peculiares a este tempo e a este lugar, os sociólogos podem desenvolver as ideias mais relevantes para os fenômenos que eles próprios revelaram. [...] os sociólogos deveriam se sentir livres para inventar os métodos capazes de resolver os problemas das pesquisas que estão fazendo” (BECKER, 1993, p. 12), assim como os pesquisadores de quaisquer áreas.

Deste modo destaco o compromisso científico de problematizar as ideias dos autores que trago para dialogar na dissertação, pensando o recorte de real estudado. Por esta e outras razões, a pesquisa passou por várias alterações (descritas a seguir), ganhando vida no seu desenvolvimento. Isto é, percebi ser preciso pensar a teoria a partir do empírico, em relação com ideias já desenvolvidas e confrontadas/ampliadas para a minha investigação. Vale destacar, ainda, que outras pesquisas podem servir como guia, auxiliando na formulação da investigação, mas “ninguém poderá jamais estudar exatamente o mesmo grupo que uma outra pessoa estudou pois, no mínimo, ele terá mudado no espaço de tempo entre os dois estudos, e quaisquer diferenças podem ser atribuídas a isso”. (BECKER, 1993, p. 40). Assumindo que tudo está em movimento e em constante reconfiguração, a investigação deve se adequar a renovações e mudanças que a realidade investigada demande.

Assim, é preciso pensar o plano conceitual em ato, como construção constante em correlação com a empiria e com a metodologia que vai sendo pensada para a especificidade da pesquisa. Como salienta Maldonado (2002, p. 14): “Construir teoria e metodologia em comunicação, hoje, implica a realização de intensos investimentos de caráter cognitivo, lógico, vivencial, histórico e político”.

Para criar uma metodologia que responda às demandas da problemática, se construa no processo da investigação e oriente sua realização, é preciso ter consciência do lugar de pesquisa, pensando seu processo e aliando cada passo a uma reflexão sobre o fazer científico proposto¹⁹. Há, assim, uma necessidade de reflexão sobre cada uma das escolhas metodológicas, além de vigilância para não tomá-las rigidamente e para propor rupturas, construindo-as em virtude das necessidades da pesquisa.

Considerando que os fatos e as realidades são construídos e que cada objeto requer determinadas construções metodológicas, percebo que é preciso pensar implicações, potencialidades e limitações presentes nos contextos que cercam meu objeto, vislumbrando as possibilidades de um diálogo intercultural desde as comunidades estudadas a partir das relações entre os sujeitos que as integram, de suas culturas e dos atravessamentos nas relações que se abrem com outras culturas, entendendo que as sessões comentadas são compostas por perfis heterogêneos que se vinculam nessa assistência.

Partindo da concepção de metodologia como um processo de descoberta que parte de um problema e leva em conta teoria e empiria e que se forma também pela observação,

¹⁹ Para desenvolver tais ideias dialogo com autores como Bonin (2011), Bachelard (1977) e Maldonado (2011).

caracterizada por um ir e vir constante ao campo, me proponho, no que se segue a expor e a refletir sobre o percurso da pesquisa e os procedimentos realizados para o seu desenvolvimento.

2.2 PESQUISAS TEÓRICA, DE CONTEXTUALIZAÇÃO E DA PESQUISA

A *pesquisa teórica* foi empreendida na investigação desde o seu início, na tentativa de pensar lógicas para a compreensão do fenômeno investigado. Tal movimento foi realizado pensando os seguintes conceitos: midiaticização; recepção de cinema em articulação com os conceitos de mediações, apropriações midiáticas, cinefilia, cinema e espectralidade; identidades culturais e cidadania comunicativa pensada para âmbito da recepção cinematográfica.

A confrontação realizada ao relacionar teoria e empiria, na *práxis* desta investigação, me fez perceber que os conceitos, nas suas formulações originais, não conseguiam dar conta do meu objeto e, por isso, ao visualizar essa limitação no desenvolvimento da pesquisa teórica, busquei realizar uma ampliação dos conceitos existentes, aprimorando a teoria ao pensar meu objeto específico. (MALDONADO, 2002). Tenho consciência de que, mesmo pretendendo um olhar desligado de minhas pré-noções, isto seria impossível e que meus julgamentos no embate com os textos têm de ser desconstruídos constantemente para ressignificar certas noções, mas creio que estes conflitos são parte do fazer pesquisa. Pensando o meu lugar enquanto pesquisadora e o que, enfim, busquei com essa investigação, compactuo com as ideias de Ellsworth (2001) sobre os estudos de recepção de cinema:

Como diz Mayne (1993), “o propósito mesmo dos estudos acadêmicos do ato de ver filmes é o de encorajar o desenvolvimento de um ato de ver crítico, sobretudo na medida em que, em sua grande maioria, aqueles que escrevem estudos de cinema também ensinam” (p. 165). Por “crítico”, Mayne não quer dizer simplesmente um ato de ver educado ou bem-informado. Ela quer dizer um ato de ver que resiste, de forma ativa, a se tornar cúmplice dos filmes convencionais na produção de significados que simplesmente reinscrevem a objetificação dos corpos e das vidas das mulheres, a “normalidade” heterossexista, a exploração econômica e os estereótipos racistas, por exemplo. Muitas das pessoas que estudam e ensinam cinema desejam entender melhor a forma como o público lê filmes, de forma que se possa ensinar, de forma melhor, o público a ler filmes de forma resistente. O que subjaz a esses estudos, como diria Foucault (1979), é o desejo de estilizar as leituras pouco críticas dos espectadores (“estudantes”) para que se transformem em leituras críticas. (ELLSWORTH, 2001, p. 36).

Outro procedimento metodológico configurador desta investigação foram as pesquisas para a construção da *contextualização*. O movimento se justifica por fornecer elementos que

auxiliam a compreender o objeto de pesquisa e a construir seus vínculos com a realidade em que se insere. A contextualização implica realizar uma reconstrução de aspectos relevantes para compreender a problemática em perspectiva histórica. Esta reconstrução inclui trabalhar com obras acadêmico-científicas e com dados que retratem as problemáticas e entornos em concomitância com a reflexão constante sobre tais processos, realizando incessantemente o pensar sobre a atividade científica proposta. (BACHELARD, 1977).

A imersão no objeto estudado a partir da contextualização amplia a percepção sobre ele, possibilitando novos olhares e perspectivas que o concretizam em termos de seus vínculos com a realidade onde se insere seu movimento, redescobrimo o objeto ao encará-lo historicamente. Como observam Foletto e Maldonado (2010, p. 2), “uma contextualização dos aspectos sociais, históricos, culturais e políticos na qual o nosso objeto de estudo se encontra inserido é imprescindível para expandir a compreensão dos processos midiáticos”.

Concretamente, o movimento de contextualização realizado incluiu levantamento e estudo de textos que tratassem do surgimento e da disseminação do cinema, do mercado cinematográfico, dos primeiros cinemas do Brasil e de Porto Alegre, dos cinemas de calçada e de *shopping*, sobre a cinefilia estabelecida nos grandes centros no ápice do cinema. Para construir a contextualização, busquei reconstituir elementos históricos do cinema para entender historicamente o cenário que possibilita a emergência de novos espaços culturais e a realização de sessões de cinema comentadas nesses espaços com uma proposta de cinematografia reflexiva (como na *Sala Redenção*). Para tanto, considero aspectos relativos ao surgimento do cinema, ao aparecimento dele em Porto Alegre, ao seu alcance na capital, à transformação do mercado e ao surgimento de iniciativas como ocupações e cineclubes. Então, reflito especificamente sobre movimentos sociais e cinefilia, entendendo que há elementos destes processos na *Ocupação Pandorga* e na *Sala Redenção*, respectivamente – marcas que atravessam as ações dos espaços em seus objetivos e práticas cotidianas. O itinerário de contextualização realizado na pesquisa que desenvolvo permite perceber a necessidade do movimento para enxergar mais claramente que as sessões comentadas não estão circunscritas ao presente, mas são iniciativas que se constituem no âmbito de uma trajetória cinematográfica configuradora.

A *pesquisa metodológica* é aqui entendida, em diálogo com Bonin (2008, p. 137), como a “instituição de processos de reflexão, desconstrução e apropriação de propostas metodológicas para extrair elementos que possibilitem arquitetar arranjos que respondam aos requerimentos das problemáticas com as quais estamos trabalhando” e está presente ao longo de toda a investigação. Primeiro ela me amparou na formulação do entendimento do método não como algo rígido, mas dinâmico. A ideia utilizada no desenvolvimento do processo

metodológico foi de construí-lo para o objeto estudado, unindo diversos métodos para formular uma metodologia criada para responder às necessidades do fenômeno investigado. (BONIN, 2011; MALDONADO, 2011).

Deste modo, a metodologia precisa ser trabalhada atravessando todo o processo de pesquisa, “como *práxis*, percurso teoricamente informado e corporificado em fazeres, em operações, em procedimentos que configuram os objetos de conhecimento, que se inscrevem como lógicas atuantes na construção desses objetos”. (BONIN, 2014, p. 41). Então, ao longo do trabalho, métodos como observação de campo e entrevista foram sendo redescobertos e repensados para a investigação. Também como parte da pesquisa metodológica e auxiliando na construção da investigação estão os ensinamentos de Bachelard (1977), Mills (1975) e Becker (1993) para a reflexão sobre método. O estudo, o diálogo e a apropriação desses autores me fizeram refletir sobre a *práxis* na construção da pesquisa, além de inaugurarem uma reflexão sobre os fazeres e escolhas na formulação de uma metodologia própria.

A pesquisa metodológica também foi uma prática importante para o desenvolvimento de compreensões e fundamentos para a construção dos procedimentos metodológicos de observação e entrevista. Foram trabalhadas concepções de Bonin (2011, 2014) para fundamentar o processo de construção da etapa exploratória de pesquisa; Thompson (1992), Bauer e Gaskell (2002) e Medina (2001) fizeram perceber elementos para pensar a formulação das entrevistas e a relação a ser estabelecida com os entrevistados; e Mills (1975) e Winkin (1998) para pensar os processos de observação e registro desta atividade.

A *pesquisa da pesquisa* é um “revisitar reflexivo de investigações” (BONIN, 2014, p. 45), na qual procurei descobrir pesquisas concretas para pensar elementos constitutivos para a elaboração desta investigação, em todos os aspectos configuradores da mesma. O processo é importante para o desenvolvimento de qualquer investigação compromissada em termos socioculturais, científicos e com o campo comunicacional, a partir das insuficiências identificadas e possíveis ampliações de pensamento. Isto porque a pesquisa da pesquisa leva a uma identificação do estado dos conhecimentos produzidos sobre a temática estudada²⁰, além de dar apoio à pesquisa teórica e metodológica, abrindo uma reflexão inquieta a partir do estudo das pesquisas já realizadas sobre temas afins aos da investigação em questão.

²⁰ O estado da arte é um levantamento que gera subsídios e permite criar um panorama das produções relacionadas à pesquisa, mas não é a pesquisa da pesquisa em si, essa entra no tecido das pesquisas, e a partir disso repensa os caminhos e possibilita projeções futuras.

O procedimento iniciou com um levantamento de produções relacionadas às temáticas. Neste movimento, foram pesquisados os cenários da CAPES, COMPÓS, PORTCOM da Intercom, Univerciência, Scielo e as revistas Rebeca²¹ e Matrizes²².

A partir deste levantamento, procurei entrar em uma seleção qualitativa das pesquisas encontradas para pensar meu fazer em termos de modos, perspectivas, possibilidades e, também, para servir à construção teórica da investigação. Concretamente, esta seleção foi realizada a partir da leitura do resumo de todos os trabalhos encontrados nas buscas. Com base neles, selecionei as pesquisas que mais se aproximavam à investigação, tanto em termos de temática quanto de perspectivas de desenvolvimento.

Seus resultados auxiliaram à construção dessa investigação em diferentes aspectos²³. Primeiro para pensar o problema, sua viabilidade e contribuição para o campo comunicacional e para a sociedade. Depois para pensar os processos de construção da pesquisa a partir do que já foi produzido concretamente. Nesse sentido, as buscas que realizei em bancos de dados me sinalizaram que a produção científica na área de recepção de cinema era escassa²⁴ e não trabalhava com a relação público-cinema-cidadania, além de não contemplar as sessões comentadas.

Os resultados da pesquisa da pesquisa também me auxiliaram a construir e problematizar as etapas de pesquisa exploratória e de contextualização, inspirando realizações de procedimentos e reflexões nestes âmbitos. Concretamente, para a construção teórica de recepção, houve aproveitamento de um artigo “descoberto” nesta etapa, o de Henriques (2014). Ao pensar midiatização digital, agreguei reflexões de Corrêa (2004), que também surgiu na pesquisa da pesquisa. Também houve aproveitamento nas etapas de contextualização, teórica e metodológica de pesquisas que não apareceram inicialmente nesta pesquisa da pesquisa, mas que foram despertadas através de um olhar sobre as referências bibliográficas destes artigos, visto que li atentamente todos os resumos e a partir daí adentrei ou não no tecido dos textos encontrados. Estes foram os casos de German et al. (2013), Harvey (2012), Jacques (2005, 2006) – os três pensando ocupações e espaço público – e Lunardelli (2000, 2004) – sobre

²¹ Destaco que optei por trabalhar com a Revista Rebeca e não com a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) como um todo por ela socializar artigos de relevância no campo do cinema, ser editada pela Socine e ter mais facilidade de acesso do que os anais do congresso anual.

²² As palavras utilizadas nas buscas foram: recepção, recepção cinematográfica, recepção de cinema, sessão comentada, sessões comentadas, cine debate, midiatização, midiatização cinematográfica, cinema, apropriações, cidadania, cidadania comunicativa, cidadania cinematográfica e cidadania comunicativa cinematográfica.

²³ Para entender abrangência e limitações desse movimento, dialogo com as ideias de Bonin (2011), Maldonado (2002) e Silva (2012).

²⁴ Mas não irrisória. Publicações como a de Bamba (2013) levam a repensar o estado da recepção cinematográfica no Brasil, trazendo densas contribuições principalmente para o conceito de espectralidade.

cinema, cineclubes e cinefilia –, em que os amparos de reflexão teórico-metodológica proporcionaram crescimento problematizador advindo de tais textos.

Ao realizar esse processo, percebi que também se aprende a investigar estudando outras pesquisas, como inspiração para expandir limites e me autoformar em pesquisa, para então realizá-la concretamente.

2.3 CAMINHOS, IDAS E VINDAS NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Advinda de uma trajetória marcada pela participação como bolsista de Iniciação Científica desde o segundo semestre da graduação – já inserida na linha de *Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação*²⁵, que continuo a integrar no Mestrado –, as inquietações que me movimentam a pesquisar trazem em si uma preocupação cidadã, de busca por pensar um fenômeno na perspectiva da cidadania. Durante a IC, trabalhei com o tema da migração latino-americana e histórica na região metropolitana de Porto Alegre, mas desde o Trabalho de Conclusão de Curso, como exposto, me interessei por pensar a recepção de cinema em vínculo com a cidadania comunicativa cinematográfica no circuito de exibição cinematográfica de Porto Alegre, o que sigo problematizando na minha pesquisa atual.

Ao formular o projeto para ingresso no Mestrado, fiz uma pesquisa e verifiquei que um cenário que se destaca na cena porto-alegrense é a *Sala P. F. Gastal*²⁶ que, a partir do apoio da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre²⁷, consegue levar ao público programações

²⁵ Trabalhei como bolsista de IC por três anos e meio – participando da pesquisa *Coletivos culturais e espaço público midiático: configurações de usos, apropriações e produções de mídias em associações e grupos étnicos*, coordenada pela Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin, com bolsa PIBIC/CNPq por um ano (agosto de 2011 a julho de 2012), bolsa PROBIC / FAPERGS por dois anos (agosto de 2012 a julho de 2014) e como voluntária por seis meses, mesmo período em que inaugurei minha participação no grupo de pesquisa Processos Comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção (Processocom) e na Rede Temática de Cooperação Científica: Comunicação, Cidadania, Educação e Integração na América Latina (Rede Amlat), em 2011. A dissertação representa desdobramentos de preocupações das investigações das quais participei, além do TCC, e de questões trabalhadas no âmbito do Processocom e pela Rede Amlat, particularmente em termos das relações entre culturas e de cidadania, temáticas caras no trabalho investigativo destes grupos.

²⁶ Localizada no 3º andar da Usina do Gasômetro, espaço cultural que é um dos cartões postais de Porto Alegre, a *Sala P. F. Gastal* tem entre seus objetivos uma retomada do movimento cineclubista a partir da exibição de filmes clássicos, produções independentes, e apostas dos cinemas brasileiro, europeu e latino-americano, além de apresentar produções que não tiveram espaço na crítica. Sala inaugurada em 1999 [dados retirados de seu site oficial – ver referências].

²⁷ A Coordenação de Cinema, Vídeo e Foto da Secretaria de Cultura de Porto Alegre é órgão municipal que garante incentivo à produção audiovisual local. Sediada na Usina do Gasômetro, a Coordenação é responsável pela administração da *Sala P. F. Gastal*, da *Cinematoteca Capitólio* (cinema que também é um espaço de preservação audiovisual do Rio Grande do Sul, acervo que pode ser consultado de terça a sexta-feira, das 9h às 12h e das 13h30 às 17h30 – os títulos podem ser pesquisados no endereço <<http://pergamum.procempa.com.br/biblioteca/index.php>>), da Galeria Lunara (espaço de divulgação de fotografia) e da Galeria dos Arcos (espaço de divulgação de fotografia). Ademais, responde pelo projeto Curta nas Telas [dados retirados de seu site oficial – ver referências].

diferenciadas²⁸. Percebendo o potencial da *Gastal*, selecionei uma de suas sessões e entrei no Mestrado com a ideia de investigar a recepção e a apropriação da oferta filmica da *Sessão Plataforma*²⁹ e seu vínculo com uma cidadania comunicativa pensada para o âmbito cinematográfico. Até então, esta sessão era ofertada com apoio de uma cervejaria que proporcionava uma espécie de *happy hour* reflexivo; nele os espectadores da sessão debatiam informal e compromissadamente³⁰ sobre os filmes, os contextos, as nacionalidades e questões afins de produção e distribuição dos filmes exibidos. Entretanto, a sessão deixou de receber o apoio e os debates foram cancelados, permanecendo como sessão mensal exibida em dois horários, mas sem vínculo de diálogo entre os espectadores (ao menos não o promovido pelos idealizadores/realizadores da sessão). Percebi, no fim do primeiro semestre de 2015, que apesar da *Sessão Plataforma* ter uma oferta cinematográfica interessante, ela tinha perdido potencial reflexivo quando deixou de propor debates no momento pós-filme.

Na segunda versão do projeto, entregue para a disciplina de *Pesquisa em Comunicação*³¹, mantive as mesmas inquietações que tinha quando no ingresso, mas alterei o objeto empírico de referência e passei a trabalhar com a *Sessão Aurora*³², uma sessão gratuita que promove um ciclo anual, com debate ao final de cada sessão. Durante as explorações de campo na *Sessão Aurora* e a partir de observações que me foram feitas na disciplina de pesquisa

²⁸ O espaço materializa três sessões mensais diferenciadas, apoiadas a partir da Coordenação de Cinema, Vídeo e Foto da Secretaria de Cultura de Porto Alegre: a *Sessão Aurora* (promovida desde 2013 pelos editores do *Zinematógrafo* – fanzine de crítica de cinema produzido em Porto Alegre – que tem como diferencial o fato de ser gratuita e de promover um debate ao final dos filmes com mediação dos editores), a *Sessão Plataforma* (tendo início em 2013, com apoio da Tokyo Filmes e da Livre Associação Produções, sempre em terças-feiras, na faixa das 20h30, com reprise no sábado seguinte, na faixa das 16h, ela busca oportunizar a seu público o consumo de produções recentes que sejam instigantes e promovam reflexões) e o *Projeto Raros* (desde 2003 se pretende como um lugar de formação cinéfila, para levar ao público filmes que não entraram no circuito de exibição brasileiro ou que já saíram de circulação há tempos, e se ancora sob o *slogan* “filmes que você sempre quis ver ou nem imaginava que existiam”) [dados retirados de seu site oficial – ver referências].

²⁹ A *Sessão Plataforma* caracteriza-se pela promoção de filmes atuais independentes (de no máximo três anos atrás) que não tenham possibilidade de distribuição no Brasil, mas que tenham garantido lugar distinto nos principais festivais internacionais de cinema (como Cannes, Berlin, Locarno, Rotterdam, Sundance e Veneza), sem priorizar nenhuma nacionalidade, com o objetivo de inserir o Rio Grande do Sul no circuito internacional de exibição e ampliar o cenário cinematográfico local. A proposta se ampliou no segundo ano da sessão e no início de 2014 iniciou-se o projeto PLATAFORMA:LAB que, em sua primeira edição (de 06 a 08 de dezembro de 2014), abriu gratuitamente um “laboratório de longas metragens brasileiros em desenvolvimento e finalização”, questionando olhares sobre as produções cinematográficas contemporâneas, questões de financiamento, coproduções internacionais e correlações entre culturas, possibilitando que estudantes e interessados em produções cinematográficas tenham espaço para debater e tratar suas obras e realizarem seus projetos e roteiros [definições elaboradas a partir das informações obtidas no site oficial da iniciativa – ver referências].

³⁰ Defino como “compromissadamente” por perceber o engajamento dos espectadores nos debates, apesar do ambiente descontraído.

³¹ Ministrada pela Proa. Sônia Estela Montañó La Cruz, que cursei em 2015/1.

³² A sessão Aurora promove ciclos temáticos anuais nos quais todas as sessões, exibidas mensalmente, procuram contar algo. No caso de 2015 foi *Histórias do Cinema Americano*, que uniu filmes de diferentes épocas, gêneros, autores, durações, sem seguir necessariamente uma ordem cronológica, mas que falassem da cinematografia dos EUA.

em comunicação³³ me dei conta de que, para tratar do potencial do cinema pensando em uma cidadania comunicativa vinculada ao âmbito cinematográfico, observar mais de uma sessão poderia me trazer possibilidades novas para trabalhar o que me move enquanto pesquisadora e poder pensar os debates pós-filme no processo de recepção.

Numa “luta contra os obstáculos epistemológicos que se colocam ao processo investigativo” (BONIN, 2014, p. 50), cheguei à terceira versão do meu projeto, que expressava mais diretamente o que eu vinha me perguntando desde que estava na graduação, mas que ainda não havia tido o “estalo” para investigar, tendo como objeto empírico de referência para as explorações empíricas várias sessões, visto que havia propostas semelhantes no circuito porto-alegrense e que *poderiam* ser um espaço produtivo para a construção de processos que colaborem para o desenvolvimento da cidadania comunicativa no campo do consumo cinematográfico. Assim, passaram a me interessar sessões que propõem debate no seu final para pensar principalmente as apropriações de cinéfilos na perspectiva da cidadania comunicativa cinematográfica na recepção de sessões comentadas de cinema de Porto Alegre.

A quarta versão do projeto, que concretizou o recorte empírico da investigação até a qualificação, levou a uma nova delimitação no campo empírico de investigação, de certo modo diverso em relação ao rumo que a pesquisa seguia. Até então, a pesquisa se encaminhava para um processo de entender a recepção cinematográfica em sessões de debates promovidas em espaços de cinema. Todavia, no decorrer das investigações empíricas exploratórias, percebi a riqueza do cenário de ocupações em Porto Alegre, com o qual tive contato, como espaço diferenciado, e talvez pouco estudado, o que me levou a redefinir como cenário da pesquisa empírica sistemática a *Ocupação Pandorga*, e projetei investigar os processos de recepção cinematográfica e debate realizados neste espaço, como pesquisadora participante planejando realizar, também, movimentos de intervenção propondo filmes e orientações para seu debate que estimulassem os integrantes do espaço a uma reflexão sobre suas ações e sobre aspectos de suas realidades. Entretanto, este recorte também foi *revisto* após a banca de qualificação, mostrando mais uma vez que a pesquisa não é estática, não está dada nem totalmente planejada, podendo ser ampliada, reconfigurada ou mesmo negada ao longo de seu desenvolvimento, de acordo com as descobertas, confrontações e reflexão epistêmica do processo.

³³ Na correção do projeto a Proa. Sônia Montañó sugeriu uma ampliação do corpus de modo que o tema permanecesse cidadania comunicativa cinematográfica na recepção de cinema, mas não restrita a apenas uma sessão. Resisti a essas observações, mas no desenvolvimento da pesquisa percebi que de fato a ampliação do objeto empírico de referência seria necessária nesse momento.

O momento da qualificação de uma pesquisa é de intenso aprendizado. Os professores que compõem a mesa ali estão para agregar contribuições que levarão o trabalho em questão a crescer, explorar pontos ainda não pensados no objeto de pesquisa, deixar de tratar temas que desvirtuam dos objetivos da investigação, além de fazer o estudante compreender melhor e angular o que está pesquisando. Não foi diferente no caso desta dissertação, em que a banca ajudou a redesenhar os caminhos de pesquisa me fazendo ver o rumo a seguir sem apego ao que estava sendo deixado no caminho, que agora compartilho com o leitor para entendimento dos passos de construção de uma investigação científica.

A primeira crítica acolhida para constituir a configuração final desta dissertação foi a de me recolocar no campo ampliando-o para poder tensioná-lo mais aprofundadamente sem me amparar no arrebatamento que me causou descobrir as ações do coletivo *Pandorga*. Isto porque na qualificação eu havia trabalhado com pesquisa exploratória em três espaços (*Ocupação Pandorga*, *Sala P. F. Gastal* e *Sala Redenção*) mas havia sido *conquistada* por um deles, o que me fez optar, naquele momento, por realizar uma pesquisa focalizada em ações/intervenções de sessões comentadas na *Ocupação Pandorga*. Isto se deu pois o espaço era muito novo, completava um ano exatamente no dia da minha banca (18 de julho de 2016) e concretizava ações diferenciadas das que eu tinha contato até então em Porto Alegre e me *arrebatou*, nublando meu olhar de pesquisadora distanciada, levando-me a ser guiada pela *novidade*. Assim, o primeiro grande aprendizado advindo da banca foi procurar me distanciar dos objetos empíricos o suficiente para fazer ver o que me motivava a investigar e em que eles poderiam contribuir nesta pesquisa. Acolhendo as sugestões da banca, decidi ampliar o recorte empírico de um caso específico para dois, distintos em suas configurações, com propostas diferenciadas de sessões comentadas, a saber: *Ocupação Pandorga* e *Sala Redenção*.

Mas o que me motiva no fazer ciência? Refleti que as principais áreas que me interessam investigar são *cinema* e *cidadania comunicativa*. Assim, busquei colocar esses dois grandes eixos temáticos em relação investigativa ao longo de minhas pesquisas (desde o Trabalho de Conclusão de Curso da graduação), visto que são os dois temas que me motivam para desenvolvê-las e procurar tecer compreensões sobre o mundo. Problematizo eles a partir da recepção de cinema, entendendo que esse processo aponta para potencialidades cidadãs que emergem do consumo de produtos cinematográficos. Nesse sentido, apesar de me interessar (e muito) o cinema como um todo e em suas partes e a cidadania plural para além das noções restritivas que pensam *apenas* em direitos e deveres, penso aqui uma especificidade no que diz respeito a uma espectadorialidade constituída na experiência de recepção coletiva que caracteriza a assistência fílmica em salas de cinema e demais espaços de exibição, aqui

focalizados nas sessões comentadas. Estas *podem ou não* contribuir para construir e, ou reforçar um viés cidadão, em alguma medida, nos sujeitos comunicantes, tanto nos que estão em posição de espectadores quanto nos que se colocam como realizadores/promotores das sessões, em diversos âmbitos.

Foi a banca de qualificação que também me suscitou uma reflexão sobre o que compreendia como sessões comentadas, e a pensar que estas sempre se diferenciarão a depender do contexto em que acontecem os debates, dos usos dos filmes e dos significados que podem ser extraídos deles nos cenários concretos que promovem as sessões. Filmes seguidos de debates assumem uma função educativa e pedagógica que *pode* estar diretamente relacionada à *linguagem do cinema*, ao que ela configura como, também, ao que o cinema pode proporcionar de reflexões sobre a realidade sociocultural, política, econômica e vivencial das pessoas. Isto me levou a compreender que diferentes espaços terão diferentes propostas de uso do cinema e que não há um modelo único que possa concretizar uma proposta que contribua para a cidadania comunicativa no campo do cinema. Há, conforme minhas observações revelaram, diferentes abordagens que levam os participantes a entendimentos diferenciados e eu não poderia exigir que os espaços tivessem configurações similares para que ambos concretizassem potencialidades cidadãs.

Também aí percebi melhor certas particularidades dos espaços: enquanto o contexto da *Pandorga* remete a um cenário com componentes de ativismo e características de movimentos sociais contemporâneos, no qual os debates dos filmes são uma ação política e social, a *Redenção* tem um olhar sobre o cinema em si, não ele para debater outro assunto ou modo de ver a realidade vivenciada, como acontece na *Pandorga*. Aqui, o filme é o objeto de discussão, visto que este espaço constitui uma comunidade que se vincula pelo sentimento de amor ao cinema, a cinefilia. Antes da qualificação, havia um elemento emocional pesando nas ações que eu desempenhava no campo, e que poderia interferir na avaliação, então a ampliação do foco da pesquisa sistemática também para a *Redenção* permitiu perceber o papel social que esta sala também realiza em termos de difusão do conhecimento por meio de diversas cinematografias.

Neste sentido, outra contribuição da banca³⁴ foi no sentido de repensar as nomenclaturas que estavam postas para definir os espaços que ofereciam uma cinematografia plural, com filmes que abordam diversas temáticas, com construções narrativas particulares e de diversos gêneros. Até a qualificação, eu nomeava estes como espaços “alternativos” de cinema, e as contribuições advindas da banca me fizeram ver que não há esta divisão estanque entre um

³⁴ A banca de qualificação desta investigação foi composta por Fatimarlei Lunardelli (UFGRS) e Sônia Estela Montañó La Cruz (UNISINOS).

filme alternativo e outro comercial, todo filme é um objeto comercial porque é comercializável, mesmo que não renda lucros. Todo filme é um bem da Indústria Cultural (ainda que ela seja plural), se oferece ao consumo e pode ser consumido. Devido a isso, optei por não me prender às nomenclaturas do senso comum, como alternativo, cinema de arte (como também são chamados esses filmes que não se podem rotular como *blockbusters*), mas tratar desta oferta pela sua característica primária: pluralidade de modelos. Também nesse ponto, vale a reflexão que guia a construção deste trabalho desde a qualificação, tendo como centro o conceito de cidadania comunicativa cinematográfica, mas não procurando esmiuçá-lo apenas por um viés teórico, e, sim, tentando fazer a teoria emergir e congregar com o empírico, sendo parte de uma experiência real, não como uma idealidade, mas uma experiência concreta com todas as contradições e potencialidades vitais.

Um último ponto a se destacar do que fora repensado a partir da banca de qualificação, antes de pensar os processos de observação sistemática, é que não havia me preocupado, até então, em refletir sobre os cuidados éticos³⁵. As provocações da banca me levaram a repensar, juntamente com a orientadora, os cuidados em relação às fontes para que minha inserção nos locais como pesquisadora não pudesse prejudicá-las em nenhum aspecto. Por isso, decidi preservar suas identidades através de codinomes como “integrante da *Pandorga*”, “comentarista da *Sala Redenção*” e “mediador na *Redenção*”. Saliento que este cuidado não me eximiu da necessidade de consultar cada um sobre o uso de suas falas e todos os comentários terem sido autorizados para serem citados no decorrer do texto da dissertação. Observo, ainda, que há duas exceções nestes atos de “proteção” aos sujeitos, que são a programadora da *Sala Redenção* e o programador do *Capitólio* e da *Sala P. F. Gastal*, Tânia Cardoso de Cardoso e Leonardo Bomfim Pedrosa, respectivamente. Isto se deve ao fato destes sujeitos representarem os espaços não com caráter de transitoriedade, mas com uma participação concretizada e formalizada por atividades empregatícias/econômicas. Há uma dimensão de gosto por cinema nestes dois atores sociais, sim, mas também há o elo com os espaços de forma que suas declarações não podem os prejudicar nem aos espaços que representam³⁶.

³⁵Isto se deve ao fato de que as fontes tinham seus dados revelados, tanto em termos de nome completo/idade/profissão, quanto posicionamentos pessoais sobre ações, desinteresse em participação da pesquisa e justificativas para tal.

³⁶Esta não é apenas uma impressão, pois as falas deles trazidas para a dissertação versam pontualmente sobre sessões comentadas ou sobre as ações dos espaços que representam, facilitando para o leitor visualizar mais concretamente os espaços. Também não são declarações emblemáticas, mas por vezes posicionamentos críticos sobre o contexto porto-alegrense.

2.3.1 Avanços com as transformações da investigação

Nas versões do projeto, as questões do problema foram se reformulando de modo a dar conta dos movimentos da investigação³⁷. Esta trajetória fala de como me coloco como pesquisadora e, também, da constituição do meu olhar, que vai do contato com o campo e dos diálogos com os autores com os quais trabalho e que formam meu modo de ver o recorte de realidade que opto por estudar. Neste processo se revelam os desafios da pesquisa e do pesquisador:

Um dos grandes paradoxos do pesquisador está nesta condição *dialética* da construção dos dados científicos: por um lado, ele é um sujeito que tem concepções, ideologias, valores, posicionamentos, competências e limitações próprias; por outro, é um pesquisador que está obrigado a descentrar-se, a distanciar-se, a objetivar-se em termos das necessidades da pesquisa. (MALDONADO, 2014, p. 7).

Penso o compromisso com a pesquisa entendendo que a formação pessoal leva a determinados posicionamentos como pesquisadora e a escolhas no percurso de construção da pesquisa. Todavia, isto não deve ser determinante no andamento da investigação, visto que é preciso buscar o distanciamento das pré-noções e a ampliação do horizonte de pesquisa a cada nova leitura e contato com o campo. E é desta forma que fui buscando desenhar o problema de pesquisa: em diálogo com o campo, com os conceitos e também com a minha vivência e formação.

[...] na realidade histórica, as práticas não aparecem nitidamente separadas em suas respectivas instâncias. Entretanto, para pensar ou analisar a complexidade do real, é necessária a prática do pensar e isso requer o uso do poder da abstração e análise, a formação de conceitos com as quais se pode recortar a complexidade do real, com o propósito de revelar e trazer à luz as relações e estruturas que não podem se fazer visíveis ao olhar nu e ingênuo, e que também não podem se apresentar nem autenticar a si mesmas. (HALL, 2009, p. 140-141).

Também durante o percurso do Mestrado, que iniciei em 2015/1, repensei o que entendo pelos espaços cinematográficos de Porto Alegre. Como expresso no **capítulo 1**, ampliei meu olhar para pensar a cena porto-alegrense para além das salas de cinema, ligadas diretamente ao espaço escuro, com poltronas, telão e som especificamente configurado para a assistência.

³⁷ Entendo que o problema vá se construindo em conformidade com o andamento da pesquisa. Que há sempre uma ou mais questões motivadoras, mas que elas não são estáticas e rígidas, estão em fluxo tal como a pesquisa, sendo reconfiguradas com o andamento da investigação.

Passei a entender que se faz cinema sem estrutura e que sessões ao ar livre ou em outros espaços têm tanta significação quanto sessões em salas, a depender da proposta e do espaço. Deste modo, considere outros espaços culturais que promovessem sessões comentadas. Na fase exploratória de pesquisa, realizei observações em três deles: a *Ocupação Pandorga*, a *Sala P. F. Gastal* e a *Sala Redenção*, nos quais observei sessões e fiz contato com realizadores e alguns espectadores, como será explicitado no **subcapítulo 2.5**, de estratégias metodológicas exploratórias.

Nesse sentido, é importante pensar, também, no processo de escolha do público a ser investigado, que foi sendo redefinido, tal como o problema e a problemática da pesquisa. Inicialmente pensei em focar em uma parcela do público das sessões comentadas analisadas, o tipo de cinéfilo que tem alguma ação comunicacional de participação nas sessões, visualizando nisso um potencial cidadão ao problematizar os temas e as demais falas no debate. Entretanto, percebi que por vezes as possibilidades de fala se esvaem³⁸ e, independente dela, os debates continuam interessando àqueles sujeitos que permanecem até o final da sessão, mesmo que não interajam verbalmente. Isso me levou, na etapa exploratória, à busca pelo contato com esses sujeitos não somente através de suas falas nas sessões, mas primeiro através de um questionário exploratório entregue para os presentes ao final dos debates, após explicar a pesquisa e perguntar se havia interesse em participar³⁹ e, posteriormente, a partir de entrevistas em profundidade realizadas ainda na etapa exploratória e que seriam realizadas com os sujeitos partícipes da etapa sistemática. Os itens que se seguem explicitam os caminhos metodológicos percorridos nos âmbitos da pesquisa empírica exploratória e passos na sistemática, que dão sustento concreto para o desafio de entender as sessões na perspectiva da cidadania comunicativa cinematográfica.

2.4 A pesquisa exploratória das sessões e com os sujeitos

A etapa exploratória, que é aqui entendida como movimento de aproximação ao fenômeno empírico, como forma de visualizar seus contornos, especificidades e regularidades

³⁸ Seja porque o nível do debate cresce e o sujeito não se sente com argumentos fortificados para entrada na discussão, ou porque outros integrantes do debate dominam a fala e não deixam abertura para os demais, ou mesmo porque o tempo acabou. Esses são apenas alguns dos fatores que podem dificultar a fala dos sujeitos, mas podem haver múltiplos outros e isso não significa que o sujeito que não falou naquele momento não esteja refletindo sobre o que foi dito e realizando suas próprias relações, dada sua trajetória pessoal.

³⁹ Falo aqui do contato direto de conhecer o empírico e os sujeitos que pretendia investigar. Aqui me refiro ao contato inicial de abordagem apenas.

com vistas a concretizar a investigação em seus vários elementos (BONIN, 2011), foi realizada a partir de dois movimentos: observação das sessões e entrevistas com participantes.

A observação incluiu os espaços digitais e os espaços físicos nos quais se materializam as propostas das sessões para tentar entender como se dão as relações comunicacionais nestes cenários. As entrevistas foram pensadas como procedimento de coleta que deve promover o diálogo entre pesquisador e entrevistado, para que seja possível que se realize uma troca e o entrevistado seja valorizado como parte da pesquisa e com voz ativa (MEDINA, 2001; THOMPSON, 1992; BAUER; GASKELL, 2002). Nessa etapa, foram entrevistados realizadores das sessões comentadas dos três espaços observados e uma pequena amostra de público (foram os 3 realizadores e 3 espectadores, um de cada local investigado nesta etapa, a saber: *Ocupação Pandorga*, *Sala P. F. Gastal* e *Sala Redenção*). Em suma, na pesquisa exploratória observei as sessões, o espaço, realizei entrevistas com os agentes envolvidos, mapeei sessões e pensei o público.

Definindo essa pesquisa como uma abordagem qualitativa, que não tenta abarcar um universo, mas recorta cenários comunicacionalmente relevantes para a problemática, a investigação exploratória aqui se inseriu como uma prática metodológica que visava coletar dados que me ajudassem a perceber as singularidades e distinções dos espaços e colocá-los em diálogo com o saber teórico para alimentar o amadurecimento das dimensões da problemática. As constatações e pistas advindas dessa exploração serviram, também, para definir a projeção para a continuidade da pesquisa e passar a percebê-la também como uma pesquisa participativa com ações de intervenção.

Para pensar o circuito de exibição de cinematografia de Porto Alegre e mapear os espaços que propunham sessões comentadas dentro dele utilizei, também, meu conhecimento anterior como elemento constitutivo da fase exploratória. Os primeiros elementos com os quais contei nesta investigação advieram, então, das minhas vivências enquanto espectadora dessa cena. Meu olhar exploratório se reposicionou quando comecei a ampliar minha percepção sobre exibição de filmes também em espaços culturais que não eram inicialmente cinemas mas propunham sessões comentadas. Os espaços foram sendo definidos tanto por eu já frequentá-los, como em buscas *online* e através de informantes-chave como críticos de cinema e ativistas culturais.

No momento em que passei a frequentar os espaços em incursões exploratórias para a investigação, busquei constituir um olhar de pesquisadora, sensibilizando esse olhar para a condição de investigação, buscando exercitar uma postura de vigilância epistemológica (BACHELARD, 1977) que ultrapasse meu conhecimento e relações anteriores. A ruptura e a

constituição desse olhar de pesquisadora envolveram esforço para desnaturalizar o olhar, observar atenta e curiosamente certos aspectos que a problemática em construção demandava, refletindo constantemente sobre seu significado. Este movimento não anula as percepções anteriores dos espaços, mas inaugura um outro lugar de onde os vejo, procurando pensá-los nos diversos âmbitos que os compõem.

Antes do processo de coleta de dados nessa etapa de pesquisa, é preciso, como lembra Bonin (2011), planejamento. Em uma investigação científica, qualquer movimento realizado precisa ser pensado, antecedido pelo seu planejamento para que as perguntas elencadas no problema em construção possam ser respondidas ou mesmo ampliadas e reconstruídas, como no caso desta pesquisa, tendo também como ponto de partida alguns pressupostos teóricos iniciais sobre a recepção de cinema. O planejamento construído para a investigação envolveu pensar em estratégias de observação de campo e em movimentos para perceber aspectos do público para, assim, formar uma amostra a ser entrevistada para a etapa exploratória e poder planejar a etapa sistemática e as entradas mais profundas a campo com a evolução da pesquisa.

O movimento de pesquisa exploratória foi realizado a partir dos seguintes movimentos: mapeamento das sessões; observação das sessões (no caso da *Pandorga* observação participante); realização de questionário com os presentes nas sessões; realização de entrevistas exploratórias com três realizadores (um deles também como espectador) e com duas espectadoras. Os itens que seguem visam a explanação detalhada dos movimentos empreendidos em cada um desses âmbitos. Ademais, outros procedimentos foram os de observação de cenários digitais, desenvolvimento de um diário de campo e de relatórios de observação de cada sessão observada.

Ao realizar os movimentos de aproximação aos espaços das sessões, fiz uso de abordagens diferenciadas. Após o mapeamento que me permitiu elencar os espaços culturais que se propunham a ofertar sessões comentadas no circuito porto-alegrense – cujo detalhamento explícito no **subcapítulo 2.5**, no qual apresento as estratégias metodológicas exploratórias – optei por trabalhar com os três espaços que realizavam esse tipo de sessão com maior frequência, sendo eles duas salas de cinema e uma ocupação, a saber: *Sala P. F. Gastal*, *Sala Redenção* e *Ocupação Pandorga*. Meu contato com os espaços era distinto: enquanto nas salas de cinema era assídua frequentadora, a *Ocupação Pandorga* era um espaço que eu desconhecia até iniciar as buscas *online*. Devido a isso, eu já tinha conhecimentos sobre como se davam as sessões comentadas nas salas e precisava empreender maiores esforços para entender as lógicas deste novo espaço. Deste modo, estabeleci as duas salas como espaços em que as sessões

comentadas eram práticas fortalecidas⁴⁰ e fui à primeira sessão na *Pandorga* para entender o espaço e ver seu funcionamento. Nesta primeira vez, fui sem me apresentar como pesquisadora, participando da sessão como qualquer outra pessoa, mas prestando atenção a cada detalhe de encaminhamento. Nas salas, por outro lado, já me coloquei como pesquisadora desde o princípio, conversando com os programadores dos espaços e com os espectadores nos momentos anterior e posterior às sessões.

Nessa aproximação ao campo, contatei os realizadores dos espaços para entender como se dava a escolha da programação e a oferta de sessões comentadas. Depois, entrevistei um espectador de cada espaço: na *Gastal* a entrevista se deu com um espectador com o qual possuía vínculo desde antes da pesquisa; na *Redenção* com uma espectadora contatada no final da última sessão que assisti no bloco de sessões exploratórias no espaço e na *Pandorga* com o realizador que foi meu contato sobre o espaço e que se mostrou solícito para participar da pesquisa.

A coleta de dados foi realizada de modo que os entrevistados se sentissem à vontade, respeitando seus tempos e disponibilidade. A entrevista mais aprofundada foi a concedida pela realizadora da *Redenção*, que reservou parte do seu dia para que nos conheçêssemos e conversássemos abertamente, sem restrições de tempo. Os demais se mostraram disponíveis, mas com limitação de tempo e engajamento nas repostas, que se deram mais objetivas aos tópicos levantados em perguntas, sem estabelecer relações que fugissem ou ampliassem o que estava sendo estritamente questionado.

Nesta etapa realizei, também, observações das sessões relativas ao uso dos espaços por parte dos sujeitos e ofertas, no intuito de recolher elementos para nortear a compreensão de como se dão as apropriações proporcionadas pelas sessões comentadas e pensar a possibilidade de constituição de uma cidadania comunicativa cinematográfica nesse processo. Foram realizadas observações de sessões ocorridas durante 2016 nos cenários selecionados. Ao todo, foram observadas 10 sessões, realizadas nos dias 22/03, 23/03, 24/03, 29/03, 10/04, 15/04, 19/04, 27/04 e 03/05 abarcando sessões comentadas mapeadas e um coquetel. Tais observações foram relatadas no diário de campo, que serviu de registro para repensar os movimentos e foi recuperado no momento da construção da dissertação.

⁴⁰ Neste sentido, me refiro à periodicidade da proposição de sessões comentadas e da relevância apresentada pelos programadores dos espaços de apresentar sessões do tipo na programação semanal deles, trabalhando cada filme como um problematizador social para reflexão e valorizando a potencialidade dos debates para o amadurecimento dos sujeitos.

Optei pela observação do público atentando para as participações nas sessões ao realizar a observação de campo para perceber suas particularidades mesmo antes do contato direto com eles. O primeiro filtro para a realização das abordagens exploratórias foi estabelecido a partir da solicitação de preenchimento de um questionário exploratório pelos participantes; antes disso, depois de combinar com os realizadores, eu me dirigia ao público e explicava o objetivo da pesquisa para, só então, passar o questionário exploratório. Isto foi realizado em todos os espaços.

Nessa abordagem, entretanto, poucos se dispuseram a participar, possivelmente em virtude das características dos espaços: na *Sala Redenção*, as pessoas saíam logo no fim da sessão, não permanecendo no espaço para responder ao questionário; na *Gastal* confirmei a percepção que eu já tinha de que ficam até o fim da sessão sempre os mesmos sujeitos (cinéfilos e críticos de cinema que se conhecem e têm conhecimento profundo sobre as produções), visto que o espaço tem um público cativo e fiel; e na *Pandorga* houve certa relutância de alguns sujeitos e mesmo os que responderam ao questionário e demonstraram interesse em participar, no segundo momento em que solicitei uma entrevista em profundidade, a maioria relutou e por fim não se dispôs a conversar comigo, por motivos diversos.

Por isso, precisei optar por outras estratégias para me acercar dos sujeitos pensando os espaços. Na *Sala Redenção*, optei por observar uma sessão comentada em outra faixa horária, diferente das que eu havia frequentado até o momento, observando uma sessão às 16h. Nesse sentido, para a construção da pesquisa, foi interessante comparecer e observar o espaço e as interações em outros horários, o que me possibilitou contatar uma entrevistada deste espaço, em diálogo no final do debate. Na *Gastal* contatei uma representante do público com a qual já nutria contato anterior à pesquisa, visto que todos os presentes até o final das sessões já eram meus amigos/conhecidos, ao menos nas sessões observadas. Já na *Ocupação Pandorga* optei por abordar, ao final de uma sessão, um espectador que tinha contato diferenciado com o espaço por não ser colaborador; este também foi o único espectador que não estava na sessão que distribuí questionários e poderia participar, porém este só foi entrevistado na etapa sistemática e para a exploratória permaneci com o mesmo contato representante do coletivo gestor. Foram passos diferenciados em cada espaço de acordo com suas particularidades e aproveitando as aberturas que o próprio campo proporcionava na minha movimentação.

Mas antes destas ações concretas, a construção dos procedimentos de coleta de dados incluiu a formulação de um roteiro para orientação da observação das sessões, de um questionário exploratório e de dois roteiros de entrevista realizadas com os espectadores e com

os realizadores (ver **apêndices A, B, C e D**), cujos desenhos passo a especificar nos próximos parágrafos.

As observações das sessões foram guiadas por um *roteiro de observação*, que incluía cinco eixos centrais, a saber: composição do cenário de recepção e perfil sujeitos; distribuição dos sujeitos no cenário; interações verbais e não-verbais (sentidos sobre hierarquias, relações de poder, estratégias etc.) – lógicas envolvidas considerando que o espaço tem poderes; comportamento dos receptores; e comportamento dos realizadores. Em cada bloco elencado como eixo essencial para a observação, eu buscava perceber especificidades dos locais de assistência e particularidades nestas sessões comentadas que falassem de seus públicos e das possibilidades de apropriação inauguradas pelas ofertas ali analisadas.

O *questionário para caracterização do público* foi formulado para tentar visualizar características básicas do público de interesse para a pesquisa. Para tanto, incluía os seguintes elementos: frequência mensal dos sujeitos em cinemas; espaços cinematográficos que frequentam; frequência em sessões com debate; locais de participação em tais sessões; histórico de assiduidade; motivo de ir a sessões com debate; e espaços/plataformas em que costumam assistir filmes.

O *roteiro da entrevista com os espectadores* visava captar aspectos da trajetória de vida comunicacional midiática dos sujeitos, suas relações com o cinema, com espaços existentes na capital e com as sessões comentadas. Para tanto, foi composto pelos seguintes blocos de questões: relações com os espaços cinematográficos e especificamente com sessões comentadas (olhando os espaços de consumo de cinema e características de assistência); competências cinematográficas e, ou de outro tipo no vínculo com cinematografias plurais; entendimentos de cinefilia; significado da relação com o espaço de assistência (*Ocupação Pandorga, Sala P. F. Gastal e Sala Redenção*); outros espaços de consumo filmico e assistência a domicílio; referenciais/competências cinematográficas; consumo midiático – tipos de conteúdo e frequência; cultura do cotidiano (trabalho, lazer, consumo cultural, estudo, vínculos); e perfil socioeconômico.

Já o *roteiro de entrevistas com os realizadores* foi composto pelos seguintes blocos de questões: compreensão das sessões promovidas (propostas, objetivos, seleção dos filmes e público); funcionamento dos espaços (surgimento, colaboradores, demais usos para além das sessões comentadas); relação pessoal dos realizadores com o cinema (e gosto, frequência de assistência filmica, plataformas utilizadas, cinematografia preferencial, percepções sobre oferta de outros espaços, incluindo outras sessões comentadas).

Nas noções de roteiro e de compreensão de seus usos, me amparei nos ensinamentos de Thompson (1992) e de Bauer e Gaskell (2002), para fazer essas entrevistas iniciais fluírem, visto que estes autores trabalham as noções de roteiro de entrevista como um guia para que o pesquisador não esqueça nenhum tópico, mas discutem a necessidade de orientar a entrevista numa relação que deixa os entrevistados abertos para desenvolverem suas falas e para o pesquisador também explorar aspectos que no momento da entrevista se mostrem importantes para sua pesquisa.

Para pensar os sentidos de realizar entrevistas e os modos de garantir que o diálogo acontecesse, buscando valorizar os entrevistados e mantê-los à vontade, me apropriei das ideias de Cremilda Medina (2001), que entende a entrevista como uma técnica que leva a um diálogo entre pesquisador e pesquisado; de Thompson (1992) que trabalha formas de interação para estabelecer o diálogo, e de Bauer e Gaskell (2002), que veem a situação da entrevista como um momento de cooperação, uma troca.

Assim, as entrevistas foram guiadas por roteiros desenvolvidos em torno de blocos, com questões definidas mas cuja aplicação era flexível. Foram desenvolvidas a partir de roteiros norteadores com os pontos relevantes a serem tratados na conversa, mas aplicados de modo flexível, sem rigor na ordem das questões e podendo se adaptar às demandas do momento, o que garante ao entrevistado espaço de fala e busca estabelecer um diálogo entre pesquisador e pesquisado.

Os registros de coleta de dados foram realizados de dois modos: através da utilização do diário de campo, onde registrei todos os passos realizados na trajetória de pesquisa, possibilitando rever as escolhas feitas ao longo da caminhada, repensá-las e, quando necessário, voltar a empreender movimentos em âmbitos menos explorados; a partir da utilização do gravador nas entrevistas, o que deu um caráter mais oficial ao momento de sua realização, levando o entrevistado a um estágio de concentração que focalizasse sua atenção no roteiro guia e que também servisse como um registro do conteúdo das conversas e das falas dos sujeitos, possibilitando retomadas e revisões dos momentos relevantes. Na sistematização dos dados, realizei a decupagem dos áudios, para facilitar a visualização dos trechos das entrevistas que diziam respeito diretamente ao que foi questionado aos sujeitos e, assim, também, selecionar trechos para constarem na descrição dos dados das entrevistas presentes no texto.

A pesquisa exploratória permitiu perceber pistas e formular constatações sobre os espaços, elementos que levaram ao desenho da sistemática e à concretização da investigação, tal como é apresentada na dissertação. Foi a partir da pesquisa exploratória, nas incursões ao campo empírico, que se deu o entendimento de que o núcleo desta investigação situa-se no

momento dos debates, nas construções realizadas nas situações pós-exibição filmica e que terão implicações das espacialidades, das mediações dos promotores das sessões e das possibilidades de interação do público, o que foi desenvolvido posteriormente na etapa sistemática da investigação e tensionado na análise.

Também parte da pesquisa exploratória o contato com os sujeitos que levou à inserção dos conceitos de movimentos sociais e cinefilia na investigação, por perceber nas ações dos sujeitos nos espaços (e determinadas pelos espaços) indicadores de ativismo e militância na *Pandorga* e formação de repertório cinematográfico e cinefilia na *Redenção*. As retomadas aos passos dados nesta etapa de pesquisa foram possíveis pelos registros que vinham sendo construídos cuidadosamente para que o processo de idas e vindas fosse de entradas no empírico e teórico, mas também de volta ao que já fora construído para repensar as indeterminações, o que não fora abordado e precisava ser revisto e, ainda, perceber indicadores para seguir pesquisando.

Assim, o uso dos registros de observação de campo foi relevante para tecer anotações sobre os passos realizados e sobre minhas observações das sessões. O diário de campo me possibilitou guardar detalhes, auxiliando no momento de repensar o que vivenciei nos ambientes, como percebi os colaboradores, o que apreendi das relações que se estabelecem e quanto os ambientes falam ao espectador. Os registros e anotações efetuados em blocos de notas e no diário de campo da pesquisa foram pensados e valorados a partir das ideias de Mills (1975) e Winkin (1998), que apresentam estes espaços como lugares também de fabricação da pesquisa, nos quais é possível repensar os detalhes da caminhada, ampliar a visão sobre o caminho traçado, reconstruí-lo na retomada de alguns movimentos para uma ampliação no desenvolvimento das etapas. Os registros também servem como espaços para reflexão sobre o que se está desenvolvendo, na linha proposta por Bachelard (1977) sobre a vigilância epistemológica.

Para realizar uma observação distante o suficiente para não contaminar o olhar com pressupostos e próxima para enxergar o que o real estudado apresenta, é necessário saber ouvir, ver e escrever, o que se deriva de um processo de aprendizado constante, como alerta Winkin (1998), principalmente no que diz respeito a uma observação participante. Saber ver para ter atenção ao que o ambiente expressa em relação a dimensões que interessam à problemática. Saber ouvir para entender o que é dito nas sessões, nas conversas dos sujeitos entre si e com a pesquisadora no processo da pesquisa E saber escrever para conseguir traduzir as observações, organizar logicamente os dados e confrontá-los com as perspectivas teóricas que orientam a investigação, para poder interpretá-los.

2.5 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS EXPLORATÓRIAS

No percurso realizado na pesquisa, procurei construir certa autonomia metodológica enquanto pesquisadora em um processo constante de aprendizado, no qual busquei realizar o exercício também constante de desestruturação e reconfiguração do meu olhar, despertando novas angulações para ver o objeto de diferentes perspectivas e pensar estratégias de pesquisa para as situações concretas do meu objeto. Construí as movimentações no campo a partir de um planejamento anterior, pensando objetivos das ações, mas mantendo a programação aberta de modo a encarar o processo de modo flexível. (BONIN, 2014).

2.5.1 O Mapeamento dos espaços de cinema porto-alegrenses

O mapeamento dos espaços culturais que contavam com sessões comentadas periódicas (no mínimo uma vez por mês) foi realizado em etapas. Primeiro olhei a oferta das salas de cinema de Porto Alegre⁴¹, para descobrir quais cinemas ofereciam este tipo de sessão. Ao consultar as programações de dois meses de cada um dos cinemas de Porto Alegre, constatei que apenas os seguintes cinemas realizavam tal oferta: *Cinemateca Paulo Amorim*, *CineBancários*, *Sala P. F. Gastal*, *Sala Redenção – Cinema Universitário* e *Santander Cultural*.

O segundo movimento de mapeamento para descobrir espaços foi de busca *online*, tanto na rede social *Facebook*, como em matérias jornalísticas e referências de outros espaços⁴². Nessas incursões na internet, descobri a *Ocupação Lanceiros Negros*, a *Ocupação Pandorga*, a *Ocupação Saraí*, o *Ponto de Cultura Espaço Escola Áfricanamente* e a *Violeta – Casa de Cultura Popular*. Além destes, retomei de minha vivência como frequentadora a lembrança de ter participado de sessões comentadas em alguns espaços e, averiguando se ainda ofereciam este tipo de atividade, percebi reincidência nos seguintes espaços: *Aldeia*, *Conceito Arte*, *Vila*

⁴¹ São elas: *Arcoplex Rua da Praia*, *Arcoplex Vitória*, *Arcoiris Boulevard*, *Arcoiris Bourbon Assis Brasil*, *CineBancários*, *Cineflix João Pessoa*, *Cineflix Shopping Total*, *Cinemark Barra Shopping Sul*, *Cinemark Bourbon Ipiranga*, *Cinespaço Porto Alegre*, *Cinemateca Paulo Amorim*, *GNC Iguatemi*, *GNC Lindóia*, *GNC Moinhos*, *GNC Praia de Belas*, *Guion Cinemas*, *Itaú Cinemas*, *Sala P. F. Gastal*, *Sala Redenção – Cinema Universitário* e *Santander Cultural*.

⁴² Descobri a *Ocupação Lanceiros Negros* em uma reportagem da mídia *Jornalismo B* em novembro de 2015. Disponível em: <<http://jornalismob.com/2015/11/15/ocupacao-lanceiros-negros-nasce-no-coracao-de-porto-alegre-organizada-pelo-mlb/>>. Acesso em: 16 nov. 2015. Na página do *Facebook* desta ocupação havia referências a outras ocupações, como a *Pandorga*, que na sua página referencia a *Violeta* e a *Saraí*.

Flores e sessões dos grupos de pesquisa *Estudos em Gênero, Sexualidade e Saúde* (EGSS) e *Liga dos Direitos Humanos* da Faculdade de Educação da UFRGS.

Neste momento, procurei obter informações sobre os espaços aos quais eu não estava familiarizada em incursões exploratórias em seus ambientes online e verificando ofertas e formas de divulgação de cada um dos espaços. Percebi que os espaços culturais que ofereciam sessões comentadas com maior frequência eram, por quantidade de oferta: *Sala Redenção*, *Sala P. F. Gastal*, *Ocupação Pandorga*, *Santander Cultural* e *Violeta – Casa de Cultura Popular* e, por isso, defini tais espaços como os locais para desenvolver as observações exploratórias. Após desenvolver ao menos uma observação exploratória em cada local, pude perceber a potencialidade dos três espaços com maior oferta no desenvolvimento de debates profícuos para pensar questões cidadãs e de participação do público presente, que eram: a *Sala Redenção*, a *Sala P. F. Gastal* e a *Ocupação Pandorga*.

2.5.2 As explorações nas sessões de cinema

Os movimentos de pesquisa exploratória realizados levaram a um acercamento ao fenômeno concreto investigado por meio de sucessivas aproximações. Nas idas a campo para observação das sessões, meu olhar foi orientado pelas dimensões construídas no roteiro de observação. Realizei, também, relatórios de observação pormenorizados após cada sessão, que foram retomados na análise e na reconstrução da investigação. No início da pesquisa exploratória, o cenário empírico de referência era a *Sessão Plataforma*. Depois ele se reconfigurou e passei a trabalhar com a *Sessão Aurora* (como já foi exposto) na qual, além de idas iniciais⁴³ à *Sessão Aurora* para perceber se tinha potencial para a pesquisa, foram realizadas duas explorações empíricas, nos dias 12 de setembro e 17 de outubro de 2015, nas exhibições dos filmes *O Tenente Sedutor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931, Ernst Lubitsch, EUA, 89min)⁴⁴ e *Paixão dos fortes* (*My Darling Clementine*, 1946, John Ford, EUA, 97min), respectivamente. Em relação a estas sessões, em linhas gerais, percebi que no início era recorrente uma breve explicação dos filmes, como uma leve sinopse em relação ao que se trata e do porquê daquela produção estar inserida no ciclo deste ano (em 2015 foi *Histórias do Cinema Americano*). Isto

⁴³ Pontualmente foi realizada uma incursão a campo nesta etapa de aproximação à sessão (eu já a conhecia de minha relação como espectadora no espaço, mas essa foi a primeira que observei para a investigação), realizada no dia 27 de junho de 2015, sessão do filme *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1978, Michael Cimino, EUA, 183min).

⁴⁴ Os filmes sempre serão referenciados nos parênteses que seguem o título da seguinte forma: título original (a menos que seja o mesmo, nesse caso não repetirei), ano, direção, países co-produtores e duração.

foi feito por dois debatedores que no momento pós-filme iniciaram a discussão e, posteriormente, abriam para os participantes, que incluem um público cativo de cinéfilos.

Assisti, no dia 4 de março de 2016, no *Santander Cultural*, o filme *A Jornada do Perdão*, de Matt Duhamel, sessão comentada pelo psicanalista Robson de Freitas Pereira e pelo psiquiatra Thiago Gatti Pianca. Nesta sessão observei a presença de um público muito específico, de psicólogos, que não debatiam o filme nem a produção, mas o tema do perdão num viés espiritual que não considerava o filme em si como gancho para a discussão, tratando diretamente do tema (descartando o filme do debate que estava sendo desenvolvido). Nesta entrada a campo, confirmei a impressão que tive, em sessões comentadas anteriores⁴⁵ no espaço, de que este não tem um público cativo nem ligado a quaisquer produções de cinema, mas seus frequentadores variam em virtude das mostras ofertadas ligando-se diretamente às temáticas das sessões comentadas, mobilizando-se mais pela discussão sobre determinado tema do que pelo filme que o motivou ou pelo espaço em que se materializa.

Tendo percebido desde o pré-projeto de Mestrado que a *Gastal* era um polo cinéfilo de Porto Alegre em sua oferta de sessões, incluindo as comentadas, nos dias 22 e 24 de março observei as sessões comentadas no espaço. No dia 23 de março observei a sessão comentada na *Sala Redenção*, a de maior público das sessões observadas durante esta etapa da pesquisa. Nesse período de exploratória, realizei um mapeamento das sessões comentadas que aconteceriam em Porto Alegre, conforme exposto acima, pensando em diversos lugares e possíveis entradas a campo para construir delimitações⁴⁶. Foi assim que descobri a *Violeta – Casa de Cultura Popular*, na proposição do *Cine Debate Violeta* com o filme *A gente lua mas come fruta*, com debate de um antropólogo. No mesmo dia, 31 de março de 2016, realizou-se a manifestação #VemPraDemocracia, e, mesmo sendo de interesse da pesquisa pelo local e oferta, optei por ir à manifestação em virtude de meu posicionamento político contra retrocessos no momento sócio-histórico que estou vivenciando e que me levou a abrir mão da assistência dessa sessão. Mas, entrei em contato com o responsável pela promoção da sessão, um dos colaboradores desta

⁴⁵ Ocorreram sessão comentadas em outros espaços no período de exploração, tais como a que aconteceu no dia 18 de abril no *CineBancários* ou dia 24 de abril na *Cinematoteca Paulo Amorim*. Entretanto, seguindo essa lógica de pré-noções de minha vivência pessoal em outras sessões que fui assistir nesses espaços, assim como percebi na sessão exploratória no *Santander Cultural*, não observei tais sessões por estes serem espaços com sessões de debate mais formal, isto é, espaços de debatedor e público mais estáticos/rígidos, nos espaços investigados sabia que os papéis se dão mais fluidos e o debate acontece até se esgotarem as colocações, com tempo prolongado em virtude da participação dos sujeitos envolvidos.

⁴⁶ Aconteceram sessões no *Ponto de Cultura Espaço Escola Africanamente* e no *Conceito Arte* em mesmo dia e horário de sessões na *Gastal* e na *Pandorga*. Percebendo que estes últimos eram espaços que apresentavam maior regularidade na oferta de sessões comentadas optei por permanecer neles, assistindo à maioria das sessões por eles ofertadas que eu conseguisse, e também na *Sala Redenção*, para poder construir minha percepção sobre os modos em que acontecem essas ofertas.

ocupação cultural que me assegurou que o cine debate era uma prática do espaço e haveriam outros em breve, o que veio a acontecer na semana seguinte, dia 07 de abril. Essa sessão tinha como proposta pensar “Luta e história indígena no Brasil”, mas percebi que, apesar da sessão contar com a presença de um debatedor (um índio Pataxó residente no Rio Grande do Sul), o engajamento dos sujeitos do espaço era escasso e o debate não se estendeu.

Concomitantemente a isso, um outro movimento de observação de campo se deu na assistência de duas sessões sem debate: uma delas, no dia 29 de março, na abertura do último ciclo da *Sala P. F. Gastal* antes de seu fechamento; a outra, no dia 01 de abril, na assistência de um filme com a temática da cinefilia. A primeira fez ver nuances de público da sala, de um grupo de frequentadores apoiando o espaço no que parecia ser seus últimos dias ao lotar coquetel e sessão, habitando a sala. A segunda demonstrou uma visão excludente do que é a cinefilia argentina – estritamente povoada por homens em um documentário feito por homens e para homens, perceptível pelo tom das piadas dos sujeitos entrevistados ao falar da indústria pornô.

No dia 09 de abril assisti, então, ao filme *P3ND3JO5* (2013, Raúl Perrone, Argentina, 150min), uma narrativa que faz uso de variados tipos de linguagem na mesma produção, o que torna o entendimento menos palpável por exigir conhecimento sobre cinema para acompanhar o processo. A trilha sonora do filme é composta por músicas, silêncios e ruídos, estes últimos sendo menos comuns ao espectador de cinema, mais presente em produções experimentais ou curta-metragens. Constatei que este diferencial na linguagem, além do fato de ser um filme mais longo, seja um dos motivos para o esvaziamento⁴⁷ da sessão antes de seu término, restando apenas o debatedor (membro da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul), duas integrantes do *Academia das Musas* (grupo de estudos que debate realizadoras de cinema), um casal heterossexual de argentinos e uma amiga que havia ido à sessão comigo. O debate ficou num plano da produção filmica e dos recursos utilizados, sendo que os argentinos deixaram o ambiente antes do término.

No dia 10 de abril ocorreu a primeira sessão que assisti na *Ocupação Pandorga*, sendo que realizei uma observação participante em virtude das lógicas do espaço. Pela disposição dos realizadores no espaço, a espontaneidade do público e as lógicas de proximidades entre os sujeitos, percebi que este seria um espaço com potencial de observação das sessões comentadas, principalmente pela oferta semanal de sessões do tipo. No dia 15 de abril, observei a sessão de *Dr Jekyll e as Mulheres* (*Docteur Jekyll et les Femmes*, 1981, Walerian Borowczyk, França,

⁴⁷ Eram 17 pessoas no início da sessão (8 homens e 9 mulheres – dois casais heterossexuais, dois grupos de duas amigas, 8 pessoas sozinhas), além do debatedor, do programador da sala e da minha amiga.

95min) na *Gastal*, quando conheci o movimento *Sala P. F. Gastal Resiste*, através da fala de apresentação da sessão feita pelo programador, que explicou que sem a regularização do espaço pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre seria impossível fazer mostras e estrear filmes, mas que continuariam funcionando nos finais de semana num esforço para não permitir que fechassem a sala.

No dia 19 de abril estive na *Ocupação Pandorga* em uma nova observação participante, oportunidade em que distribuí questionários para os presentes, como será descrito em item a seguir. No dia 27 do mesmo mês, por sua vez, realizei duas incursões exploratórias, na *Sala Redenção* às 16h e na *Ocupação Pandorga* às 20h30, momento em que aproveitei para distribuir novamente questionários nos espaços. A última sessão exploratória realizada, dia 03/05, teve um caráter diferente, visto que foi minha única entrada propositiva a campo, promovendo uma sessão com o intuito de pensar possibilidades de intervenção na etapa sistemática da pesquisa, o que não se concretizou em virtude do redesenho da problemática.

Para pensar aspectos das sessões com debate nas salas *Gastal*, *Redenção* e na *Ocupação Pandorga*, de antemão, entendo que a perspectiva que construo para ver os espaços e os sujeitos ilumina aspectos e não permite ver outros; tendo consciência disso, busquei ter um cuidado nos procedimentos e na formulação de um olhar amplo, com diversas angulações, por isso diversas estratégias foram desenvolvidas e experimentadas. Todos os movimentos realizados na pesquisa foram descritos e pensados no diário de campo, que auxiliou na formulação dos relatórios das observações e, também, na formulação deste texto, servindo para rememorar e refletir sobre aspectos relevantes dos acontecimentos na construção de conhecimento aqui empreendida.

Percebi que o mediador aparece nesse tipo de sessão que estou trabalhando, mas é reconfigurado em relação à sua matriz histórica de auxílio para atentar certos fragmentos dos filmes: enquanto o antigo mediador de cinema era alguém que tinha função de completar a narrativa, hoje (o que percebi a partir de minhas incursões exploratórias) essa figura dirige a discussão para explorar questões/críticas do tema ou trabalha num sentido de provocar discussões para um esclarecimento e aprofundamento sobre as correntes cinematográficas da cinefilia. Deste modo, as intervenções do mediador ganham um sentido diferente, sendo um elemento que está presente ainda hoje mas transformado, com características e modalidades diversas.

Os mediadores dos espaços estudados também diferem entre si. Na *Gastal* e na *Redenção* eles chamam discussões cinematográficas sobre determinados temas, enquanto na *Pandorga* os filmes servem para pensar a concretude das ações que o coletivo desempenha para

o público do espaço cultural. Ou seja, na ocupação a proposta de discussão é diferenciada por não se centrar nos filmes, mas no que eles podem suscitar para aprimorar as ações culturais, educativas e artísticas para a comunidade que participa de suas atividades. Dentre as dez sessões exploratórias analisadas, realizadas nos 3 espaços observados nesta etapa da pesquisa, 4 foram na *Sala P. F. Gastal*, 2 na *Sala Redenção* e 4 na *Ocupação Pandorga*. Tais movimentos no campo me possibilitaram formular percepções sobre cada um dos espaços, que explico na sequência.

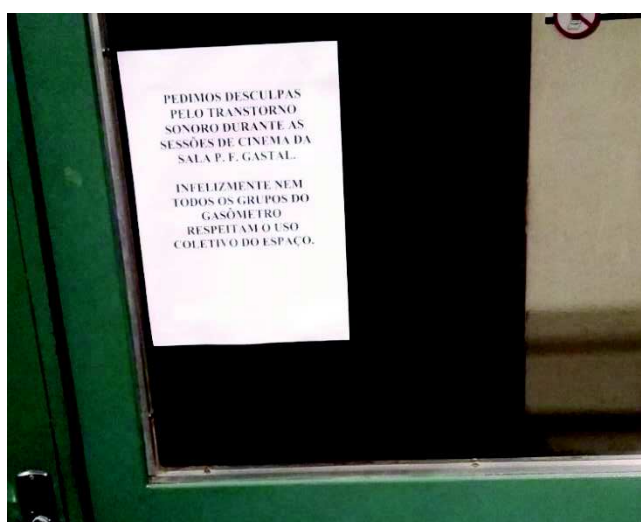
As temáticas dos filmes objeto das sessões foram diversificadas tanto nos próprios espaços quanto pensando nas exploratórias como um todo, o que se concretizou como uma pluralidade interessante para pensar diferentes sujeitos que compõem tais sessões e mobilização dos presentes. Na *Ocupação Pandorga*, vale destacar, os filmes não seguem uma linha que converse entre si – o coletivo não trabalha com mostras, nem segue ciclos temáticos, mas trabalha as sessões individualmente direcionando cada filme para uma reflexão sobre os fazeres do espaço, sendo relevantes para pensar as ações enquanto coletivo. Nas salas *Redenção* e *P. F. Gastal*, por outro lado, os filmes são pensados em conjunto e os debates surgem para aprimorar o olhar dos sujeitos para o ciclo como um todo, sendo representativos não apenas na sessão comentada em questão.

Nas quatro sessões que participei na *Pandorga* nesta etapa da investigação, os filmes tratavam de empoderamento feminino, educação, capitalismo/consumismo e movimentos sociais, e foram problematizados em questões sociais que se desvinculavam dos filmes para pensar a realidade vivenciada pelos sujeitos ali presentes. Nas duas sessões observadas na *Redenção* as temáticas dos filmes respondiam aos ciclos nos quais se encaixavam, versando sobre representação feminina e ditadura brasileira, e levando os debates em direção à temática em que as produções se enquadravam, mesma lógica da *Gastal*, em que observei quatro sessões que se referiam à produção cinematográfica africana, periferia negra na França, inquietudes da juventude em uma família de classe média argentina e cinema fantástico.

As dimensões que propus no roteiro foram observadas em cada sessão, pensando o que é típico/recorrente de cada espaço a partir dos eixos propostos e em que diferem. Nos eixos que propus observar, os espaços demonstram facetas, particularidades, envolvimento, intervenções, distinções em geral que levam a constatações fortes e pistas que possibilitaram descobertas relevantes para o andamento da pesquisa e que configuraram as escolhas para a continuidade da investigação empírica da fase sistemática. Deste modo, tratarei de cada um dos espaços partindo dessas observações.

Na *Sala P. F. Gastal*, apesar de apresentar a seus espectadores uma projeção de qualidade (ininterrupta e transmitindo as cores e tamanhos sem distorção), o som prejudica a exibição visto que a sala não é bem vedada, o que ocasiona incômodos visto que tanto sai som para fora da sala quanto, principalmente, entra som das demais atividades realizadas na Usina do Gasômetro para dentro da sessão, sendo prejudicial para acompanhamento dos filmes. Nesse sentido, a sala está em desvantagem em relação aos outros dois espaços, que não sofrem interferências neste sentido.

Imagem 3 - Comunicado fixado na entrada da Gastal informando que a exibição sofre com ruídos externos



Fonte: Foto da autora (1 abr. 2016).

Apesar desta questão em relação ao espaço físico da *Gastal*, as sessões têm público cativo. A frequência geral das sessões com debate é de 20 a 30 pessoas do público, além da sala contar com um projetorista, um bilheteiro e o programador do espaço, que se faz presente em todas as sessões comentadas ora como mediador, ora como debatedor, sendo sempre dois ou mais os debatedores encarregados de empreender e provocar a discussão no momento pós-filme. Eles mobilizam o debate, trazendo um olhar fundamentado sobre a produção fílmica e a trajetória de seus realizadores, garantindo aos espectadores informações que auxiliam na compreensão dos filmes – explicando e explicitando-os, além de relacionar as obras a outras produções e filmografias.

Ao longo das sessões, também atentei para a distribuição dos sujeitos no cenário, pensando agrupamentos, interações e comportamentos. Nesse sentido em particular, a *Gastal* se caracteriza pelos sujeitos distribuírem-se por toda a sala, posicionando-se separadamente para assistência, sem consideráveis interações entre eles para além do andamento do debate,

que geralmente segue em tom professoral por parte dos debatedores, mas com leves envolvimentos do público, que se faz presente assistindo a discussão e, por vezes, realizando apontamentos a serem aprofundados pelos convidados para empreender o debate. Estes sujeitos que participaram das sessões comentadas eram de diversas faixas etárias, sendo jovens, adultos e idosos, mas em sua maioria se tratavam de jovens adultos por volta dos 20/30 anos.

A *Sala Redenção*, por sua vez, apresenta uma composição de cenário diferente. É uma sala maior que a *Gastal*, que tem uma projeção de qualidade e o som ideal (o filme não é prejudicado por sons externos), contando com melhor estrutura de exibição. O responsável pela projeção é também o organizador do espaço que, por vezes, circula pela sala no momento do debate. Neste espaço, as sessões com debate são empreendidas por um ou mais debatedores seguindo o mesmo parâmetro professoral e em tom de palestra apresentado na *Gastal*. A diferença que observei é em relação aos sujeitos do público, que comparecem em maior número ao espaço e realizam interação verbal maior, o que remete a um debate mais amplo, apesar de também se centrar muito nos filmes, isto é, com baixa intensidade de discussões que remetam a assuntos externos às produções e outras relações possíveis.

Percebi que os agrupamentos no espaço são variados, a depender do público presente e do horário de exibição. As interações no espaço observadas foram: entre sujeitos do público; entre promotores e receptores; entre funcionários da sala e receptores; entre promotores e funcionários da sala; entre receptores e filmes; e em geral no debate pós-filme. Neste ponto, há interações possíveis em todos os âmbitos e a maneira que os sujeitos se (com)portam varia. Algo que se destaca no espaço, todavia, é uma maior interação na plateia, apresentando uma sonoridade mais marcante no que condiz a conversas e risos. A partir das observações e entrevistas, percebi alguns tipos de públicos presentes nos debates pós-filme no espaço, sendo diferenciados, a depender dos horários da sessão. Nas sessões das 16h, há um público mais velho, mas também menos engajado aos debates, se fazendo presente geralmente em virtude da exibição fílmica em si e retirando-se logo após a mesma. Já na sessão das 19h o público é mais jovem (apesar de terem espectadores de todas as idades, o número representativo dos sujeitos encontra-se na faixa dos 20/30 anos) e interessado, o que se coloca como uma característica interessante em termos de interesses do público em participar das sessões e do que esperam da *Sala Redenção*.

A *Ocupação Pandorga* opera com lógicas que não correspondem às das salas de cinema investigadas. O espaço físico onde se dão as sessões comentadas é uma sala com capacidade não fixa para 24 lugares (as cadeiras não são presas ao chão, podem ser colocadas em menor ou maior quantidade a depender da sessão). É um espaço que conta com uma projeção de baixa

qualidade, na qual há uma leve distorção na imagem apresentada, que fica no formato de um trapézio com a parte menor em cima, o que não prejudica a exibição dos filmes, mas causa certo desconforto no começo das sessões. No que diz respeito ao som, a sala não tem recursos de acústica: tanto dá para ouvir o que acontece nos ambientes externos quanto o som dali ultrapassa os limites físicos da sala. Entretanto, ela se situa nos fundos da ocupação e como as atividades no espaço não coincidem de horário, as exibições não foram prejudicadas nesse sentido em nenhuma das sessões observadas.

Os sujeitos que frequentam as sessões geralmente são jovens adultos que já possuem vinculação com o espaço em outras de suas atividades, o que dá aos debates um caráter de reflexão sobre implementação de atividades, problematização cultural e discussão que leve a pensar fazeres da ocupação como um todo. Deste modo, os sujeitos nutrem uma relação próxima entre si, distribuindo-se pelo cenário em agrupamentos, conversando entre si, interagindo com entusiasmo e comprometimento. Devido a isso, é um espaço com diálogo acentuado, que em todas as observações mostrou-se de reflexão e engajamento por parte dos presentes. Mas também em virtude dos participantes serem membros do coletivo, há sessões com poucas pessoas (4 ou 5); mesmo assim, elas são empreendidas e os debates se colocam de forma mais horizontal, sem que se tenha um detentor de informações, todos cooperando para pensar a inserção da *Pandorga* no mundo e o contexto social implicado na ocupação.

2.5.3 A realização dos questionários e das entrevistas com os sujeitos

Os três espaços que foram foco da etapa de observação das sessões no movimento de pesquisa exploratória foram palco de incursões exploratórias diferenciadas, como exposto no início do capítulo. Minha entrada diferenciada se deu em virtude da relação que já mantinha com as salas de cinema e o cuidado no contato com a ocupação. Como eu não focaria mais em uma única sessão ou espaço, o que me possibilitaria contatar participantes assíduos, optei por formular um questionário que seria entregue a quem permanecesse nas sessões até o final dos debates.

Entretanto, percebi que eram sempre os mesmos sujeitos que permaneciam até o final das sessões na *Gastal*: membros da *ACCIRS*, do *Zinematógrafo* e da *Academia das Musas*. Entendo que este é um público com uma formação e entendimento de cinema diferenciada, que opta por viver o cinema em seu cotidiano. Pensando a reconfiguração de meu problema de

pesquisa, optei por não entrevistar esses sujeitos, já meus conhecidos e alguns amigos pessoais. Então, no fim, não entrevistei ninguém do público da *Gastal*⁴⁸.

Na *Sala Redenção* realizei tentativas diversas. Tentei falar abertamente com todos os integrantes da sessão passando os questionários entre os presentes, mas os sujeitos nem seguravam os questionários nas mãos, seguiam logo para a saída, desinteresse que acredito ter relação com o horário das sessões e término no fim da noite. Depois tentei falar com os sujeitos que permaneceram até o final da sessão individualmente, mas também não recebi abertura nem interesse. Na última exploratória na *Redenção*, optei por observar uma sessão em outro horário, ao invés da noite fui à sessão das 16h. No final da sessão, abordei os três sujeitos que permaneceram até o fim e tive abertura de dois deles (um homem e uma mulher) para responder ao questionário. Em contato posterior, o homem aceitou participar, mas disse que não teria disponibilidade até as férias de junho daquele ano, em virtude de compromissos com a faculdade; a mulher aceitou me conceder uma entrevista, me adicionou no *Facebook* e quando nos encontramos para a conversa ela se deu de maneira informal, com fluidez, também devido a uma proximidade de luta política, visto que compartilhamos do mesmo posicionamento a respeito da conjuntura atual do país (ambas contrárias ao golpe).

Na *Ocupação Pandorga*, primeiro me aproximei do espaço indo até uma sessão como espectadora convencional, participando da dinâmica da sessão em questão. Ao perceber que o espaço tinha potencial para desenvolver debates cidadãos, contatei a organização para me posicionar enquanto pesquisadora e questionar se poderia participar do espaço como tal, inclusive distribuindo questionários para os presentes. Tive abertura do coletivo gestor e, na segunda sessão me apresentei, tratei da pesquisa e passei questionário entre os presentes – poucos não responderam e tive a abertura de 6 deles para contatá-los e requisitar entrevistas. Entretanto, apenas o organizador da sessão aceitou me conceder entrevista em contato posterior. Dois dos demais participantes demonstraram interesse na pesquisa, mas em tentativas de marcar a conversa não indicaram real disponibilidade, remarcando as entrevistas continuamente. Nas demais sessões que participei no espaço, apenas um espectador que não havia participado da sessão na qual passei o questionário participou de alguns dos debates, então contatei-o em uma sessão para explicar a pesquisa e perguntar se aceitava participar. Ele até demonstrou interesse na pesquisa, conversamos bastante sobre cinema e pesquisas, ao que ele disse que só poderia

⁴⁸ Havia conversado com a amiga que me acompanhou em diversas sessões em forma de entrevista como extrato do público da *Gastal*, mas ela optou por não mais participar da pesquisa e, em virtude da reconfiguração dos objetivos da mesma, que passou a se voltar para a *Ocupação Pandorga* e a *Sala Redenção*, considerei que não seria necessário efetuar entrevista com outro representante da *Gastal*.

participar da investigação depois que entregasse seu Trabalho de Conclusão de Curso e depois não mantivemos contato, pois não mais o vi nas sessões observadas.

Para conhecer e entender as lógicas dos espaços, também optei pela realização de entrevistas com os promotores. Tal procedimento foi pensado para transcender as informações obtidas na descrição geral dos espaços (seja em seus ambientes *online* ou em demais aparatos de divulgação) e poder entender em que lógicas operam conhecendo seus realizadores a partir de um pequeno retrospecto de cada um para perceber o que de suas trajetórias atravessa a promoção das sessões comentadas em específico e dos espaços como um todo. Na *Sala P. F. Gastal*, conversei com Leonardo Bomfim Pedrosa, programador desta sala e também da *Cinematca Capitólio*, em uma entrevista rápida e objetiva. Na *Sala Redenção* fui recebida pela programadora do espaço, Tânia Cardoso de Cardoso, a entrevista fluiu com tranquilidade, sem pressa e com amplitude no desenvolvimento dos tópicos. No caso da *Ocupação Pandorga*, para conhecer melhor o espaço, conversei em outra oportunidade com o mesmo integrante da *Pandorga* que outrora fora entrevistado como espectador, visto que ele se colocou à disposição para a investigação e aceitou falar sobre a trajetória do espaço e seu posicionamento nele.

Trabalhei com os roteiros de entrevista procurando acionar uma conversa que despertasse um relacionamento com o entrevistado que o deixasse à vontade, respeitando seus espaços de fala e aproveitando, inclusive, suas divagações para relacionar com o que se procurava entender, trabalhando a potencialidade na escuta e cumplicidade. (BONIN, 2014). Entretanto, nem todos os entrevistados estavam totalmente abertos nas entrevistas e tive de enfrentar barreiras objetivamente de tempo para desenvolver os diálogos. Somadas às observações⁴⁹, as entrevistas ajudaram a entender aspectos relativos às sessões e relações dos sujeitos com eles. Além de constituírem a análise a seguir, os dados coletados também serviram para enriquecer a contextualização desta pesquisa, no **capítulo 3**.

2.5.4 Entendendo os espaços a partir das entrevistas

Para além dos dados relativos a cada espaço, aqui penso as implicações e atuação deles para problematizar as apropriações dos sujeitos. Começando pela *Sala P. F. Gastal*, o primeiro ponto a se destacar é a natureza dos debates, nos quais se conta com “pesquisadores, críticos ou cineastas que estudam as obras apresentadas” com o intuito de “contextualizar melhor a obra apresentada”, segundo Leonardo Bomfim Pedrosa, o programador do espaço.

⁴⁹ Foram 10 sessões que serviram a este movimento, nos dias: 22/03/16, 23/03/16, 24/03/16, 29/03/16, 10/04/16, 15/04/16, 19/04/16, 27/04/16 (duas sessões) e 03/05/16.

Esse espaço de troca configurado pelas sessões comentadas, no entanto, não se dá de maneira uniforme, de modo a possibilitar sempre entradas dos sujeitos. O que percebi nas observações é que os debates neste espaço são, de certa forma, restritivos, não possibilitando o entendimento de qualquer pessoa nas sessões, visto que eleva as discussões para um patamar de quem conhece tal cinematografia ou trajetória da diretora ou diretor em questão. E isto configura um público específico, como aponta Leonardo Bomfim:

“A gente nota que existe um público fiel das sessões que têm debate. Há pessoas que anotam, outras que sempre participam falando. É bem diferente da exibição normal. Também notamos uma diversidade na faixa etária. Há jovens, adolescentes, idosos. E poucas pessoas que trabalham na área do audiovisual ou estudam cinema. Geralmente eles só aparecem quando há alguém da área debatendo ou um filme (ou projeto) local exibido.”

No entanto, diferente do que aponta Leonardo em relação aos estudantes de cinema, o que percebi nas sessões foi presença marcante de críticos, membros de grupos de pesquisa e coletivos que trabalham com audiovisual, além dos demais representantes do público já terem repertório cinematográfico no desenvolvimento das sessões.

Por outro lado, na *Sala Redenção* o público é mais diverso:

“Ele é bem variado. A gente tem duas sessões, a das 16h e a das 19h, que apresentam públicos bastante específicos. À tarde a gente tem bastante estudantes também mas a gente tem muitos aposentados que assistem muitos filmes – tem um grupo de aposentados em Porto Alegre, um grupo de livreiros de Porto Alegre, que em qualquer cinema do circuito não comercial que você for você vai encontrar essas mesmas pessoas. Eles geralmente aparecem mais na sessão das 16h e das 19h já é com mais estudantes e com um público mais geral das pessoas que saíram do trabalho e que vieram pra sala depois. Mas a gente tem um bom público, em média de 35 a 40 pessoas, um pouco mais ou um pouco menos, depende do momento, mas a gente sempre tem um público bastante cativo.” (Tânia Cardoso de Cardoso).

As duas salas se aproximam na opção pela escolha dos debatedores, que busca “alguém que seja especialista, que tenha estudado uma temática específica que vai ser contemplada na mostra ou que é especialista sobre a obra de determinado realizador”, como relata Tânia Cardoso, informação esta confirmada por Leonardo Bomfim na entrevista realizada com ele. Em contrapartida a isso, a *Ocupação Pandorga* estabelece sua programação com planejamento de apenas uma semana anterior a cada atividade, o que estabelece um tipo diferente de sessão

comentada, que geralmente não conta com nenhum especialista, mas o encarregado por guiar o debate se torna o propositor da sessão:

“A escolha dos filmes ocorre de maneira bem espontânea. Geralmente, a proposta surge nas reuniões semanais por um dos membros do Coletivo Gestor Pandorga, sendo justificada enquanto temática que contemple assuntos pertinentes à arte, cultura e educação. Além disso vem acontecendo constantemente de pessoas e coletivos autônomos parceiros da Pandorga sentirem-se à vontade para sugerir filmes e contribuir com a organização das sessões. [...] As metodologias utilizadas para os debates são variadas, deixando o organizador responsável pelas sessões escolher e experimentar a abordagem que acredita ser a mais pertinente. Mas a maioria dos eventos se desenvolve com a exibição do filme e, posteriormente, uma roda de apresentação pessoal, fala das primeiras impressões sobre o filme, reflexões e discussões sem o encaminhamento rígido de determinados momentos do filme.” (Integrante da Pandorga, em entrevista).

Como este destaca, na *Pandorga* as sessões são pensadas para “provocar percepções, compreensões e manifestações que possam contribuir para as pessoas enquanto auto superação e consciência de senso coletivo”, visto que o público das sessões geralmente é dos integrantes do coletivo e são poucos os participantes externos à ocupação. As sessões comentadas atuam como formadoras e potencializadoras de reflexão nos sujeitos pensando suas ações para o coletivo e problematizando suas proposições em termos de atividades: “principalmente pelo exercício constante que se faz de aprender a conviver horizontalmente e respeitosamente, realizar contribuições colaborativas como um hábito e buscar incansavelmente ser, fazer, conhecer, conviver arte, cultura e educação”, reitera o integrante da *Pandorga* sobre a importância de sessões comentadas.

No final da entrevista com a espectadora da *Sala Redenção*, perguntei a ela se estava aberta para descobrir outros espaços com sessões comentadas e se aceitaria meu convite⁵⁰ para participar de sessões em outros espaços, ao que ela respondeu positivamente e com entusiasmo, opinando sobre o sentido⁵¹ que vê nas sessões comentadas: “Acredito que o debate amplia nossa compreensão em relação ao filme e ainda nos apresenta outros pontos de vista, além de correlacionar o que foi visto com o mundo em que vivemos, fazendo um paralelo entre o filme e nossa realidade”.

Além dos espaços aqui trabalhados, Leonardo Bomfim destacou a atuação do *CineBancários*, da *Cinemateca Paulo Amorim* e do *Santander Cultural*. Nesse sentido, cabe

⁵⁰ Isso porque a essa época pensava em uma pesquisa de intervenção, como é possível conferir no item 2.5.5 desta dissertação.

⁵¹ Essa é uma questão composta no roteiro de observação, mas nesta entrevista surgiu naturalmente na fala dela.

destacar a fala de Tânia Cardoso sobre a necessidade de propor sessões comentadas em quaisquer espaços de exibição:

“Sempre uma sessão comentada valoriza muito mais um filme do que quando você só apresenta o filme. [...] quando a gente gosta de um determinado assunto e apostamos em uma programação a gente quer que o público se apaixone tanto quanto a gente pelos filmes, então trazer pessoas que possam falar sobre eles é super importante.”

2.5.5 A experiência exploratória de intervenção

A proposta da sessão que ofertei no dia 03 de maio de 2016 nasceu de uma necessidade percebida no contato com o campo empírico de devolver algo para a *Pandorga* e construir conhecimento com o coletivo, não restrito a trabalhar com ele apenas para coletar dados para minha pesquisa. Essa condição de me colocar como pesquisadora atuante vem desde o meu primeiro contato com a *Pandorga*, quando percebi que não poderia apenas observar as sessões com certo distanciamento (como ocorreu nos outros espaços). Ali se fazia iminente ser partícipe das discussões – principalmente pela disposição espacial do lugar.

Na sessão que participei na *Pandorga* no dia 19 de abril de 2016, a segunda sessão que eu participava como *pesquisadora-espectadora* assistindo o filme e debatendo junto com os demais presentes, eu estava acompanhada de uma amiga e, enquanto eu passava o questionário para mapear os sujeitos, o promotor do “cine debate” (nomenclatura que o espaço usa para as sessões comentadas) daquele dia sugeriu que eu e minha amiga propuséssemos uma sessão, já que estávamos lá participando e isso seria uma maneira de nós oferecermos algo também. Me interessei imediatamente visto que eu vinha pensando em promover uma sessão voltada a questões cidadãs em algum dos espaços investigados para pensar diretamente questões ligadas à problemática da pesquisa e, assim, tentar envolver parte do público na discussão. Isso como forma de buscar entender como eles realizariam apropriações a partir de determinada oferta fílmica articulando seus referentes através de negociações de sentido, formulação de significações e possíveis conflitos que dessem a ver concretizações, possibilidades e limitações nos processos comunicativos na sessão para a promoção da cidadania comunicativa cinematográfica.

Assim, surgiu a atividade do dia 03 de maio de 2016, do “empurrão” de um integrante da *Pandorga* para dar algo ao coletivo em termos de discussões e de crescimento organizativo,

ao passo que também era produtiva a iniciativa à minha pesquisa no sentido de ser uma atividade de proximidade para entender as lógicas do espaço.

Em linhas gerais, a prática proposta não se diferenciou de outros “cine debates” realizados na *Pandorga*, nem se concretizou como potencializadora de discussões que não fossem possíveis de se realizar em propostas advindas de outros promotores conforme minhas observações. Entretanto, entendi ser esta uma iniciativa requerida pelo espaço e também interessante à pesquisa, que envolveu planejar a sessão procurando iluminar questões cidadãs para serem pensadas pelo coletivo ao inaugurar o debate e destacar as temáticas debatidas.

Comecei a pensar a sessão que promoveria primeiro pela temática. Em virtude do aniversário de 20 anos do *Massacre de Eldorado do Carajás* no dia 17 de abril, me foi sugerida essa temática para a sessão⁵² e passei a pensar a criminalização dos movimentos sociais relacionada com a impunidade das grandes corporações, materializada pela tragédia ocasionada pelo rompimento da barragem da Samarco. Deste modo, sugeri para a sessão comentada um trecho do filme *Nas Terras do Bem-Virá*, que trata especificamente do massacre de Eldorado dos Carajás seguido de uma versão reduzida de *16 Dias: O caminho da lama no Rio Doce*. Os dois filmes se ligavam pela Vale do Rio Doce, envolvida no massacre e na tragédia, o que abre o debate para a questão da privatização que, no caso da Vale, veio com uma promessa de investimento e qualidade e se reverteu em mortes nos dois casos.

No dia 26 de abril de 2016 enviei à organização da *Pandorga* a proposta do cine debate e eles me responderam que, até o final da semana, a agenda estava fechada, mas que entre os dias 02 e 08 de maio eu poderia escolher dia e horário para propor a atividade. Neste momento comecei a me mobilizar para conseguir a participação do que chamei de “Facilitadores de discussão”, sujeitos que se colocariam ali como “entendedores” do assunto e pudessem ampliar as vozes do debate desde um olhar de dentro dos movimentos, sem colocá-los como palestrantes, mas como partícipes do debate que viessem para enriquecer a discussão e fazer pensar desde outras perspectivas. Assim, cheguei a Saraí Brixner, que integra o *Movimento dos Pequenos Agricultores* e é diretora de produção do programa de TV *Vida no Sul*, e Isnar Borges, diretor do *Vida no Sul*.

Inicialmente, o cine debate havia sido marcado para o dia 05 de maio às 20h. Entretanto, no dia 27 de abril, às 20h30, estive em outra sessão na *Pandorga* e, em meio ao debate, dois

⁵² A sugestão foi feita por meu namorado Marcelo Ferreira, que é artista, fotógrafo, jornalista e possui um vínculo pessoal forte em relação aos movimentos sociais no Brasil, também como ativista do coletivo *Princípio Ativo* (que encabeça a *Marcha Global da Maconha* de Porto Alegre) e apoiador da *Frente Estadual Drogas e Direitos Humanos-RS*.

dos membros da ocupação disseram que não poderiam estar presentes na sessão no dia 05 pois estaria acontecendo um evento que eles apoiavam, que era o lançamento do *BiciPonto* (evento comemorativo no *Galpão Makers* realizado das 18h30 às 22h para marcar a inauguração de 6 pontos de apoio a quem se locomove de bicicleta em Porto Alegre). Devido a isso perguntaram se a data não poderia ser reagendada, o que concordei para que pudesse ter o maior público possível. Consultei os convidados e eles poderiam participar no dia 03, mesmo horário, e a sessão foi antecipada para esta data.

A sessão se consolidou como um exercício propositivo de questões, não necessariamente a partir de minha mediação às falas dos sujeitos, mas a partir da proposta filmica e da abertura que fiz ao ser a primeira a falar sobre os filmes e, assim, nortear o debate, de certo modo. Ao propor o filme, tive cuidado para não alterar a configuração das sessões que já ocorrem no espaço, realizando-a da maneira que os sujeitos já estão adaptados, para poder ter abertura e engajamento dos sujeitos na participação. Deste modo, entendo que propor sessões comentadas é uma estratégia interessante para levantar questionamentos nos sujeitos a partir de uma oferta filmica suscitadora, pensando filmes que possam potencializar um debate de vínculo cidadão e levem ao amadurecimento dos sujeitos participantes da *Ocupação Pandorga*⁵³, que também são propositores de atividades sociais, o que potencializa seu papel cidadão. Em virtude do redesenho da problemática da pesquisa para a exclusão dos movimentos de intervenção nos espaços investigados, não realizei mais propostas de sessões no espaço voltadas para a dissertação. Entretanto, minhas ações na *Pandorga* em outros momentos incluíram propor debates de filmes como os curtas *Meu amigo Nietzsche* (2012, Fáuston da Silva, Brasil, 15min) e *O egresso* (2011, Fáuston da Silva, Brasil, 20min), que não entrarão na análise desta pesquisa.

2.6 PASSOS NA PESQUISA SISTEMÁTICA

O desenho de pesquisa sistemática se deu ao longo da caminhada, mas com alguns de seus passos programados. Na qualificação, fora sugerido que o campo já havia me dado materiais suficientes para a pesquisa, nas incursões exploratórias das sessões observadas e nas entrevistas pontuais com representantes/participantes dos espaços. Todavia, optei por realizar ainda mais duas observações sistemáticas em cada espaço, focalizando meu olhar agora de maneira mais aguda para o momento do debate, que se configurou como o mais relevante para

⁵³ Entendo que tal procedimento também seria possível em espaços como a *Sala P. F. Gastal* e a *Sala Redenção*.

a pesquisa, mas ressaltando que seria necessário atentar para outras dimensões também constitutivas do mesmo (contexto espacial da sala, disposição do espaço, oferta que leva a determinado público, etc.). Deste modo, observei as sessões olhando o modo como desenvolviam os debates, o posicionamento dos sujeitos, as interações, as negociações e os conflitos, as modalidades de participação dos mediadores, promotores e demais participantes. Nesta etapa, o roteiro de observação exploratória foi retomado nas observações sistemáticas (ver **Apêndice A**) para perceber tais elementos relevantes à investigação, mas saliento que os relatórios de observação tiveram formato diferenciado, visto que nesta etapa o enfoque da investigação já estava consolidado no momento dos debates, então foram descritos (para vias de diário de campo e problematização no capítulo de análise) inseridos em quatro grandes eixos, a saber: sujeitos presentes no espaço, pré-sessão, durante a sessão e pós-sessão.

O enfoque no momento das sessões, trazendo as entrevistas mais como amparo para pensar as dinâmicas das sessões com debates, também se deu no momento pós-qualificação, a partir do debate realizado na banca e, posteriormente, decidido em conversas e ponderações com a orientadora. Para tanto, diferentemente das sessões anteriores, estas quatro sessões assistidas tiveram seus debates gravados, com os áudios inteiramente transcritos para poderem servir, também, como fonte para a análise das sessões comentadas além de registros que realizei relativos a reflexões originadas nos espaços, o que facilitou perceber singularidades nas falas dos sujeitos.

Para além dos debates pós-filme, também me propus a conversar novamente com membros dos espaços, procurando perceber particularidades que pudessem ajudar a ver elementos que concretizavam as ações nas sessões comentadas mas que as antecederiam nas formulações. Entretanto, percebi limitações nessa abordagem, visto que a abertura dos espaços para participação na investigação era diferenciada. Enquanto os sujeitos da *Redenção* eram um pouco mais receptivos para entrevistas, na *Pandorga* isso não se deu. Percebi, nestas abordagens, que ir formalmente à *Pandorga* como pesquisadora não gerava os efeitos necessários, mesmo com sujeitos que integram o coletivo e também realizaram dissertações (há dois Mestres no coletivo, um em Educação e outro em Música, brasileiro e português, respectivamente). Então, mudei minha abordagem, efetuei algumas entrevistas sucintas com integrantes deste espaço e focalizei no que ele falava de si a partir das observações.

As observações desta fase foram realizadas nas seguintes datas: 11 de outubro e 07 de dezembro de 2016 na *Redenção*; 04 e 23 de novembro na *Pandorga*⁵⁴; e, posteriormente,

⁵⁴ No dia 11 de outubro foi exibido o longa-metragem *Era uma vez em Nova York (The Immigrant)*, 2013, James Gray, Estados Unidos, 120 min). Dia 04 de novembro foi o Longa-metragem *CicloVida* (2013, Irmãos Feinsein,

conversei com dois espectadores de cada espaço, um mediador da *Redenção*, a programadora da *Redenção* e dois integrantes da *Pandorga*.

Nas entrevistas da *Pandorga*, como sinalizado anteriormente, as conversas formais não funcionaram, no momento das entrevistas ou na tentativa de marcar uma entrevista os sujeitos não demonstravam interesse e nem se dispunham a dedicar parte de seus tempos para as conversas. Por outro lado, as pessoas na *Redenção* se mostravam mais abertas a participar da pesquisa, a indicar sujeitos e acompanhar o desenvolvimento – pelo menos a figura da programadora me dava tal abertura – o que levou às entrevistas ligadas à *Redenção* serem mais produtivas para servir à dissertação.

Deste modo percebi que, diante destas limitações relativas às entrevistas na *Pandorga*, o momento do debate me dava elementos que os relatos não davam. Os integrantes da *Pandorga* “dizem” mais sobre o espaço e as relações que ali acontecem quando participam das sessões comentadas e trazem os filmes para seus cotidianos, comentando suas atividades e dificuldades. Saliento aqui que é preciso perceber essas sutilezas: uma entrevista (ou duas, três, quantas forem) que não dê certo não significa que o espaço não se disponha a participar, mas por vezes a abordagem está equivocada – não devemos priorizar falas oficiais, mas balancear o que se mostra relevante para o desenvolvimento da investigação. Não significa que precise buscar exatamente o mesmo número de falas de cada espaço, porque na ciência os dados são inexatos e em uma pesquisa qualitativa a comparação pode ser um ponto de partida, mas apenas se aliado a uma caminhada crítica e reflexiva.

Neste caso, a opção foi dar ênfase aos dados relativos ao momento da sessão, ao que acontece no debate, aos registros das gravações, buscando nas falas das entrevistas elementos que somem à observação para problematizar o sentido de cada aspecto investigado, complementando a reconstrução crítica das sessões.

Na etapa de análise dos dados, desenvolvida no **capítulo 5**, realizo uma reconstrução das sessões a partir de dimensões que interessavam à pesquisa desvelar: espacialidades, composição dos espaços, perfil dos sujeitos presentes nas sessões, posicionamento dos sujeitos no espaço, comportamentos, interações, além do desenvolvimento dos debates em propostas, comentários e participações. Ao reconstruir cada dimensão, procurei sistematizar o que é típico,

Brasil, 77min). Dia 23 de novembro foi o longa-metragem *Limpam com fogo* (2016, César Vieira, Conrado Ferrato e Rafael Crespo, Brasil, 84min). E dia 07 de dezembro foi o longa-metragem *Hotxuá* (2012, Letícia Sabatella, Brasil, 70min). Assim como na etapa exploratória, essas quatro sessões foram descritas em relatórios, focados no que acontecia antes e durante o debate, sendo este o grande forte da análise da dissertação.

o que se repete nas sessões observadas. Para tanto, utilizei não somente os dados das quatro sessões da fase sistemática, mas tudo que observei desde a fase exploratória.

As sessões comentadas e as falas dos sujeitos (em entrevista ou nas sessões, todas consultadas e autorizadas a serem divulgadas e exploradas analiticamente) levam a refletir sobre as configurações de cada espaço. As entrevistas atuam como elemento que ajuda a exprimir/revelar/trazer o olhar do sujeito sobre isso, de sujeitos ajudando a analisar cada aspecto ao se posicionarem. Ou seja, é um cruzamento entre a minha observação participante com as falas, pois é na emergência entre tudo isso que enxergo o sentido de cada aspecto, de como se constrói o objeto pesquisado.

Os dois cenários empíricos de referência divergem entre si, são de naturezas distintas e engajamento diferenciado. Enquanto na *Sala Redenção* busca-se uma formação cinematográfica, educar para o cinema, na *Ocupação Pandorga* os debates voltam-se para as ações do coletivo e os filmes servem mais para pensar estas ações do que para desvelar aspectos propriamente cinematográficos nos debates.

A reformulação, na etapa sistemática, do foco desta investigação foi acompanhada do tensionamento de conceitos e de direcionamentos para pensar enfrentamentos e atravessamentos nos espaços. Deste modo, além das observações sistemáticas, procurei tecer compreensões sobre o que é cinefilia e movimentos sociais, avanços que constam no capítulo de contextualização. Também foi nesta etapa que comecei a pensar noções de espacialidades para tentar ver o que o espaço significa, como por sua disposição e configuração espacial, constitui as sessões comentadas, reflexão desenvolvida no capítulo de recepção. E, ainda, passei a pensar a cidadania vinculada ao aprendizado que *pode* acontecer em sessões comentadas de cinema.

3 ENTENDENDO OS ATRAVESSAMENTOS QUE CONSTITUEM O OBJETO DE PESQUISA

Este capítulo busca elencar elementos do contexto que circundam e constituem o objeto de pesquisa materializado nos dois espaços de referência empírica, *Sala Redenção e Ocupação Pandorga*. Ambos atuam com exibição cinematográfica, mas para problematizar o que constitui suas particularidades e, assim, procurar compreendê-los, é preciso olhá-los do ponto de vista sócio-histórico na constante tentativa de perceber seus atravessamentos concretos.

O movimento de contextualização, em uma investigação, é realizado com o intuito de iluminar aspectos que interessam e entender, a partir da perspectiva na qual se configura o olhar para a investigação que se está realizando, o que cerca o objeto de pesquisa e age sobre ele em diversas instâncias. Ao propor uma contextualização, trabalha-se reflexivamente aspectos considerados relevantes para pensar a problemática a partir de uma perspectiva histórica, e as transformações ocorridas com o tempo, em uma tentativa de vincular o fenômeno específico com seu contexto, os detalhes que levaram a determinada situação/configuração. (MALDONADO, 2011). É preciso destacar que contextualizar implica pensar os âmbitos nos quais o objeto se constitui, os elementos que o envolvem e formam, tendo como eixo articulador o foco comunicacional/midiático do problema estudado. (MALDONADO, 2011).

O capítulo está organizado em quatro eixos. No primeiro trato da midiaticização cinematográfica, entendendo que ela atravessa a constituição dos cenários e dos sujeitos investigados. No segundo, é realizada uma retomada de aspectos relativos à história do cinema e sua trajetória em Porto Alegre. Já no terceiro eixo são destacados os principais cinemas de calçada da capital gaúcha e sua relevância na configuração cinematográfica do município, que atravessam as práticas concretizadas nos circuitos de exibição porto-alegrenses; isso porque, retomar a trajetória dos cinemas de calçada de Porto Alegre (que passam a ser chamados assim quando chegou a era dos *shoppings*) auxilia a pensar o que caracteriza as sessões comentadas – um contato diferenciado que é estabelecido nestes momentos, mesmo que não permaneçam na altura da calçada, situando-se em salas diversas e outros espaços culturais que não respondem às lógicas do capital, visto que as sessões estudadas se assemelham também por serem gratuitas. O quarto eixo trata especificamente, então, de cineclubes e ocupações, para perceber sua emergência no contexto da promoção de sessões de cinema acompanhadas de debates em Porto Alegre, adentrando nas noções de movimentos sociais e cinefilia.

3.1 MUDIATIZAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Parto da ideia de que os sujeitos em geral (espectadores, produtores, realizadores, pesquisadores) realizam produções, apropriações e produzem significações (seja para propostas filmicas, televisivas, de negociações do cotidiano, etc.) em relação com o que trazem, as marcas do contexto em que vivem, de suas trajetórias e culturas⁵⁵. Em situações de consumo⁵⁶, os sujeitos habitam os espaços e se apropriam de suas ofertas, ratificando, rompendo e, ou reconfigurando suas lógicas. Mas os sujeitos também estão inseridos em um processo de midiatização⁵⁷ e aqui interessa em específico a midiatização cinematográfica.

Maldonado (2002) nos lembra que o avanço tecnológico comunicacional vem crescendo desde o final do séc. XIX e o papel das mídias na sociedade também vem se consolidando: “as mídias configuraram um *campo social* central nas formações sociais modernas. São um *lugar* obrigado de passagem, definições e publicização dos outros campos, uns com maior dependência que outros, mas todos atravessados pelos fatores midiáticos”. (MALDONADO, 2002, p. 8).

Como processo constante que é, a midiatização atua também como potencializadora de transformações na sociedade, sendo configuradora social ao mesmo tempo que é configurada pela sociedade, numa retroalimentação. (VERÓN, 2014). Sendo lugar definidor de outros campos sociais, as mídias estabelecem com eles uma relação de dependência – em diferentes escalas –, garantindo, também, espaço de exposição, divulgação e publicização nos ambientes midiáticos. Ademais, as próprias mídias se ampliaram, ao longo dos anos, de modo a atuarem em conjunto, se correlacionando: “As mídias nos inícios do século XXI apresentam, de acordo com uma característica histórica relevante desde o século XX (rádio/TV; fotografia/cinema), uma interconexão cada vez mais intensa entre elas”. (MALDONADO, 2002, p. 8).

A midiatização, como explica Maldonado (2002), responde a necessidades mercadológicas do capital⁵⁸, mas não pode ser vista apenas por este aspecto visto que apresenta,

⁵⁵ Para pensar as apropriações realizadas pelos espectadores, dialogo com as ideias de Certeau (1994), Cortina (2005), García Canclini (2010), Hall (2006) e Martín-Barbero (2002, 2013).

⁵⁶ Na pesquisa, o consumo foi pensado principalmente no diálogo com as ideias de García Canclini (2010).

⁵⁷ Para trabalhar o conceito de midiatização ao longo da dissertação, e aprofundadamente neste item, dialogo com Maldonado (2002, 2011), Mata (1999), Silverstone (2002), Silva (2009), Sodré (2006) e Verón (2014).

⁵⁸ É parte do capitalismo, ditada pelo modelo hegemônico: “A *midiatização* é um processo histórico singular que aconteceu de forma expansiva e intensa no século XX, como necessidade sistêmica das formações sociais capitalistas hegemônicas, as quais estruturaram por meio da informatização seus modelos financeiros, industriais e comerciais e suas novas reconfigurações. Essas mudanças precisaram, simultaneamente, da construção de campos sociais e formas de vida simbólica que sejam coerentes com as lógicas produtivas do *capital-informatizado*. Os *meios de comunicação de massa*, pouco a pouco, foram transformando-se em megasistemas transnacionais de multimídia, tipo *AOL-TIME-WARNER-CNN* que respondem à lógica oligopólica do capital hegemônico”. (MALDONADO, 2002, p. 6). Mattelart (2009) também apresenta preocupações nesse sentido,

também, uma multiplicidade de possibilidades comunicacionais de informação, representação e formação. Serve à sociedade como centro das relações, “seus produtos (discursos, mensagens, textos) atravessam diversas formas de vida contemporâneas”. (MALDONADO, 2002, p. 17).

Entendo que a midiaticização é um processo no qual as mídias atravessam campos, instituições e sujeitos, estruturando mercados, configurando atividades diárias, produzindo percepções; que “o cotidiano está significativamente agendado pela programação midiática: rádio, TV, Internet, jornais, impressos e sons industriais povoam o nosso dia-a-dia”. (MALDONADO, 2002, p. 7). Desde o início da inserção das mídias no cotidiano das pessoas, com os jornais, até os dias de hoje com a ampliação gradual do alcance da internet, as mídias estabeleceram uma inter-relação forte com o desenvolvimento da sociedade, constituindo sua existência e suas transformações nos mais diversos âmbitos.

As mídias, em suas ações, têm papel de “articulação e poder” na configuração social: “o lazer, o entretenimento, o lúdico, o consumo de bens simbólicos e de bens materiais foram atravessados de forma avassaladora pela ação televisiva” (MALDONADO, 2002, p. 11), o que é parte formadora dos sujeitos enquanto espectadores de audiovisual. Entretanto, a midiaticização atua de formas distintas nos sujeitos, seja pelas particularidades que adquire nos contextos específicos em função das condições de produção, distribuição e acesso aos produtos midiáticos, seja porque, dentre outros fatores, os sujeitos têm trajetórias e vínculos distintos com as mídias e são múltiplos os contextos que cercam e configuram cada um (socioeconômico, político, cultural).

Os processos de midiaticização geram culturas midiáticas que se tornam matrizes para a produção de sentido, atuando como “modelos” para os sujeitos nas sociedades. Os meios ganham centralidade na vida das pessoas, estabelecendo-se como lugares de entretenimento e informação; sua ação configuradora deve, entretanto, ser compreendida no concreto dos contextos socioculturais, nas contradições e conflitos que aí se expressam (MATA, 1999),

Lo que todas esas vías permiten valorizar, en esta nueva comprensión de la sociedad y la cultura como “mediatizadas”, es que más allá de lógicas ineludibles y efectos prediseñados, lo que debemos enfrentar son dispositivos modeladores, anticipaciones, tendencias y potencialidades cuya realización hegemónica sólo podrá comprenderse en tanto se revelen los conflictos de los que forman parte, las desigualdades que refuerzan, las creaciones desviadas y

que reflete sobre questões de controle/espionagem em um “mundo vigiado”, em especial nos EUA. Pensando ainda a questão do capitalismo e suas implicações, em diálogo com Sousa Santos (2002), entendo que a globalização garante controle e poder dos processos de comunicação à minoria pertencente à elite – há um processo de participação e entrada cada vez maior pelas possibilidades do digital, mas os mecanismos de poder ainda estão fortemente atrelados aos detentores do capital.

alternativas que suscitam. En suma, los nuevos mundos donde se siguen manifestando las contradicciones sociales. (MATA, 1999, p. 89-90).

Como modelos centrais, os meios agem propondo sentidos preferenciais. Hall (2009) apresenta as ideias de codificação e decodificação, que cabem na discussão da midiatização por versar sobre o poder das mídias ao ofertarem e favorecerem uma leitura preferencial; a mensagem tem várias possibilidades de leitura, mas há um enquadramento dominante ou preferencial construído por quem a produz.

A midiatização constrói, assim, a experiência constitutiva do espectador; constitui uma ambiência⁵⁹ tecnocultural na qual os sujeitos vivenciam um *ethos*⁶⁰ marcado pela relação dos sujeitos com as mídias. O *ethos* midiatizado, na perspectiva de Sodré (2006), normatiza as identidades tanto coletivas quanto individuais, impõe formas de ser/viver vinculadas, entre outros fatores, a necessidades do mercado⁶¹.

O uso dos dispositivos, a interioriza o do processo tornando os mecanismos uma extensão das pessoas⁶², altera diretamente modos de ser, constrói modelos a serem seguidos, introduz crenças, sugere atitudes (SODRÉ, 2006), o que pode ser relacionado, também, com a presença *online* dos sujeitos, que estão utilizando as mídias e redes sociais como um prolongamento de si, reinventando as no es de público e privado⁶³. Como lembra Sodré (2006, p. 22),

⁵⁹ As concep es de Sodré (2006, p. 22) utilizadas abarcam o que o autor denomina “quarto bios”: um *bios* (defini o da existência humana) próprio, uma “qualifica o cultural própria (uma ‘tecnocultura’), historicamente justificada pelo imperativo de redefini o do espaço público burguês” que atua atravessando realidades – a m dia atravessando o cotidiano, formando gostos.

⁶⁰ *Ethos* são costumes, condutas, maneiras de habitar o mundo.

⁶¹ Em conformidade com as ideias de Silva (2009) em rela o às concep es de Sodré (2006), penso que as propostas do autor são produtivas mas devem ser questionadas por seu viés eminentemente mercantil, por não atentar para as contradi es nem para a presença, nos meios, de matrizes culturais do universo da recep o. Não   aconselhável seguir de todo o conceito de Sodré, pois “nem tudo responde às lógicas do mercado, da tecnologia e do individualismo” (SILVA, 2009, p. 31), precisamos considerar uma amplia o nos termos de incluir nele questões que abrangem experiências coletivas e que igualmente configuram o ser.

⁶² Parto da ideia de Silverstone (2002, p. 12): “[...] nossa m dia   onipresente, diária, uma dimensão essencial de nossa experiência contemporânea.   impossível escapar   presença,   representa o da m dia. Passamos a depender da m dia, tanto impressa como eletr nica, para fins de entretenimento e informa o, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência”. O autor, por sua vez, se ampara em Marshall McLuhan para desenvolver suas ideias da m dia como extensão do homem.

⁶³ Nesse sentido podemos pensar na contribui o que Prensky (2001) faz às pesquisas que pensam as rela es *online* e *offline* ao tratar de uma diferencia o entre os usuários como “digital natives” e “digital immigrants”. Em virtude das rápidas mudanças tecnológicas, um texto de 2001 tratando de variáveis entre usuários já   datado porque os avanços nesse campo se dão a cada ano. Entretanto, a contribui o do autor segue atual não ao tratar da tecnologia em si, mas dos usos que se faz dela. Os “digital natives” são aqueles que transitam sem dificuldades entendendo como nativos   “linguagem digital dos computadores” (p. 1, tradu o nossa). Por outro lado, os “digital immigrants” são aqueles que “não nasceram no mundo digital” (p. 1, tradu o nossa) mas se aproximaram das tecnologias mais tarde em suas vidas sem muita abertura para o que a agilidade das mudanças pode proporcionar e tendo um confronto direto pela dificuldade de se reconfigurar para as novas temporalidade

A questão inicial é a de se saber como essa qualificação atua em termos de influência ou poder na construção da realidade social (moldagem de percepções, afetos, significações, costumes e produção de efeitos políticos) desde a mídia tradicional até a novíssima, baseada na interação em tempo real e na possibilidade de criação de espaços artificiais ou virtuais.

A experiência compartilhada que se concretiza no consumo midiático, aproxima e distancia seus espectadores. Assim o é no cinema, quando o público está em uma situação de compartilhamento de vivências, assistindo um filme no mesmo espaço de tempo, no mesmo espaço físico, mas apreende a vivência de forma distinta. Devido às distintas experiências e competências dos sujeitos, o mesmo produto, com os mesmos entornos, pode ser interpretado de maneiras distintas dependendo do sujeito que o evoca.

O que venho argumentando até aqui, para pensar a midiatização cinematográfica é que a mídia também forma a experiência que, por sua vez, também se molda por “experiências prévias”. (SILVERSTONE, 2002). Deste modo, o que se vive anteriormente molda também a vivência atual, sendo a midiatização um processo que altera costumes, condutas, cognições: uma ambiência que atravessa as vidas e cria *ethos midiatizados*. A midiatização cinematográfica age de forma específica dentro desse campo maior que é o da midiatização, configurando o espectador de cinema seja em “experiências” de recepção individuais ou coletivas, auxiliando a definir competências, formando identidades, criando gostos.

O *ethos* não se vincula exclusivamente às relações com as mídias. Uma das outras formas em que se expressa é através de “imagens dos filmes [que] estampam camisetas, almofadas, bonés, *bottons*, que circulam pelas cidades nos corpos dos aficionados” (SILVA, 2009, p. 31) – esses indivíduos formam um coletivo (mesmo sem terem contato uns com os outros) que se une por um gosto comum, por filmes que se inseriram em suas distintas trajetórias de modo a transcender a relação tradicional do espectador com o cinema, ultrapassando os limites das salas e dos debates cinematográficos para se transformar em parte das identidades individuais desses sujeitos ao serem incorporados a elementos que falam de si, como adereços e roupas. Traços da midiatização que formou cada um dos espectadores, que tiveram

que se anunciam. Complementando tais definições pensa-se também na ideia de que mesmo os usuários “nativos” têm suas diferenciações, visto que alguns têm conhecimento profundo sobre os ambientes em que atuam e outros passam pelas plataformas sabendo usar mas sem saber como funcionam e, assim, com menores chances de transformação dentro do digital.

“influências”⁶⁴ distintas na configuração de seus referentes, convergem e ligam os receptores em aspectos comuns⁶⁵.

Mas é preciso considerar também que, no âmbito da mediação, os sujeitos espectadores têm seu repertório e sua produção de sentido matriciados por variadas mediações, diversas temporalidades e ambientes. (MALDONADO, 2002).

A compreensão dos processos comunicacionais contemporâneos supõe, portanto, uma articulação de fundo entre *processos de mediação* – como constructos, campo e materializações técnicas – e *processos de mediação* – como elementos históricos, sociais, políticos e culturais de base; matrizadores dos jogos, pactos, configurações e produções de sentido. (MALDONADO, 2002, p. 12-13).

As competências culturais constituídas em um ambiente mediado também são uma dimensão mediadora. Entendo mediações a partir das propostas de Martín-Barbero (2013, 2002) como dimensões matriciadoras das relações dos sujeitos e seus usos, sem esquecer que os sentidos construídos dependem de quem os produz e de como isso está configurado em seus múltiplos fatores, incluindo elementos culturais, históricos, sociais, econômicos, que configuram as relações e produções de sentido. Sobre isso, Maldonado (2002, p. 18) explica: “os leitores, telespectadores, ouvintes e *internautas* têm uma diversidade de opções, de fontes alternativas e de *mediações vitais*” e, deste modo, “a construção de suas significações não segue uma linha determinada e as possibilidades de criação são concretas”. As mediações são múltiplas e para cada objeto há de se construir as dimensões relevantes para entender essa instância para a pesquisa.

Atentando para a questão de que a posição social dos sujeitos é um aspecto configurador das apropriações realizadas (MARTÍN-BARBERO, 2002), penso a questão da regulação, visto que mesmo a produção de discurso é atravessada por esse aspecto, sendo reorganizada em termos de “poderes” e de uma apropriação que se intenciona pré-determinada (FOUCAULT, 1998), o que fala da questão da dominação também. É preciso, ainda, atentar para a inconstância das mídias, para as suas mutações e adequações, o que Verón (1976) já apontava em relação à mídia mais tradicional nos discursos dos jornais.

⁶⁴ Hjarvard (2014) afirma que “de uma perspectiva de mediação, a mídia pode exercer influência em uma variedade de domínios institucionais, mas o resultado dessa influência pode ser variado devido à intersecção da mídia com outras lógicas” (p. 27). Compartilho da ideia de que a mídia age sobre o indivíduo, mas que isso depende de seus referentes desde a infância, do que o formou e de como se dão suas lógicas de consumo.

⁶⁵ As mídias abrem “novas maneiras de articular desejos e de influenciar e agradar. Efetivamente, novas maneiras de fazer, transmitir e fixar significados”. (SILVERSTONE, 2002, p. 47).

No caso desta pesquisa penso, então, a midiatização como processo cinematográfico que vai se estruturando, historicamente, um campo com determinadas características de oferta cinematográfica. A partir daí se constituem, entre outros aspectos, distinções entre diversas cinematografias e na configuração concreta da midiatização nos contextos cinematográficos. No caso específico dessa pesquisa, que focaliza os processos comunicacionais dos sujeitos nas sessões comentadas de cinema, pensar a midiatização implica reconhecer tendências que atravessam as propostas das sessões mas também as competências/matrizes cinematográficas dos sujeitos, visto que o espectador é construído a partir do âmbito da midiatização cinematográfica e das transformações no *ethos* midiatizado. (SODRÉ, 2006). A midiatização cinematográfica atravessa a constituição dos sujeitos formando-os desde os primeiros contatos com o cinema; formação essa que vai sendo reordenada e valorada constantemente por eles, que também agem e a reconfiguram ao longo de suas trajetórias. Mas é preciso considerar, também, que os sujeitos têm experiências, conhecimentos e culturas diferenciadas constituídas, também, numa trajetória de vida. Todos estes elementos podem constituir a natureza dos debates empreendidos nas sessões que investigo.

3.2 ASPECTOS RELATIVOS AO CINEMA DE PORTO ALEGRE: CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CINEMAS DE CALÇADA

Pensando especificamente aspectos da midiatização cinematográfica e em sua concretização no contexto de Porto Alegre, início esse item com uma retomada histórica de aspectos da trajetória de consolidação do cinema. O cinema surge na última década do século XIX. No início, era uma atividade desenvolvida pelos pequenos comerciantes, proprietários de lojas de conveniências, que realizavam exibições em suas mercearias. A partir do crescimento do público e do lucro, ainda no início do século XX, pensando o contexto cinematográfico estadunidense (que foi um referente para o crescimento do cinema mundial), houve a expansão do cinema e as exibições passaram a ser feitas em galpões com ingressos a um níquel – e, devido a isso, foram chamados de *nickelodeons*. Estas foram as primeiras salas exclusivas de cinema. Antes haviam exibições curtas – de cerca de cinco minutos – em “casas de espetáculo de variedades, onde era possível beber, comer e dançar”. (SILVA, 2009, p. 33). Esses antecessores dos *nickelodeons* (que inclusive herdou o mesmo público, composto por pessoas de baixa⁶⁶

⁶⁶ Antes o cinema era considerado popularesco, não representando a cultura oficial/respeitável, sendo apenas consumido pelos sujeitos da periferia. Com o tempo e a exibição em lugares fechados (menores) a atividade foi sendo elitizada e tornando-se representativa da classe média. O cineclubismo, que será abordado em seguida nesse capítulo, também serviu para levar ao público com maior poder aquisitivo as exibições e inaugurou espaços de debate sobre as produções e suas implicações. (SILVA, 2009).

renda) eram denominados *vaudevilles*, nos Estados Unidos da América (EUA), *music-halls*, na Inglaterra, e *café-concerts*, na França. Nos EUA houve ainda o *penny arcade*, no qual existia um projetor com visor individual (o quinetoscópio desenvolvido Thomas Edison) que dividia a atenção do público com máquinas de jogos, seguindo a mesma linha dos *vaudevilles*.

Nessa fase dos *nickelodeons*, as exposições eram compostas não por longa-metragens, característicos atualmente, mas por conjuntos de curtas que somavam aproximadamente trinta minutos. Os *nickelodeons* foram expandidos para redes de exibição e seus proprietários passaram, também, a produzir filmes. Em meados de 1908 os produtores começaram a apostar em novos gêneros (D. W. Griffith foi o primeiro) para alcançar todas as faixas de público. Aqui o cinema começa sua transição para virar espetáculo de grandes proporções. (CALIL, 1996; MACHADO, 2009).

Cerca de um ano após a primeira projeção no lançamento do cinema, Porto Alegre inaugura esse mercado e, em 05 de novembro de 1896, a *Pharmacia Jouvin* realiza a primeira exibição de filmes. Apenas doze anos depois, em 1908, é inaugurada a primeira sala fixa de Porto Alegre⁶⁷, o *Recreio Ideal*.

Os primeiros cinemas da capital rio-grandense caracterizam-se pela grandiloquência. São espaços com capacidade para, em média, 1.000 espectadores⁶⁸, situados majoritariamente no Centro e em suas proximidades – formando uma *Cinelândia*. Entre os anos 20 e 30 o cinema superou o teatro, tornando-se a principal forma de lazer, iniciando a sua “era de ouro”. (ZANELLA, 2006). No período da Primeira Guerra Mundial (1914-1917), iniciam-se os processos de alteração estilística dos cinemas e amplia-se a abrangência estadunidense:

Com o advento da Primeira Guerra Mundial a indústria cinematográfica da Europa ficou enfraquecida em todos os aspectos, sobretudo, na etapa da produção. Os reflexos desta situação incidiram também na América Latina com a impossibilidade de comprar filmes virgens e equipamentos com preços acessíveis no mercado europeu, afetando também a produção de filmes nesses países. (MACHADO, 2009, p. 81).

A Segunda Guerra (1939-1945) ratifica a expansão do cinema dos EUA pois Alemanha, Inglaterra, França, Itália e Japão, que se destacavam no ramo, sofrem com a desestruturação de suas economias e logo Hollywood adquire grande faixa do mercado graças à baixa concorrência. Entretanto, segue certo nacionalismo nas produções realizadas pelos países que

⁶⁷ A primeira sala do Brasil abriu no Rio de Janeiro, em 1897, era o *Salão de Novidades*.

⁶⁸ Os dados informados sobre a história dos cinemas de calçada da capital foram retirados dos levantamentos disponíveis nas publicações de Gastal (1999) e Zanella (2006), que realizam um mapeamento da cinematografia de Porto Alegre em vinculação com a realidade atual.

perderam a Segunda Guerra e são lançados clássicos do cinema durante o período. (FABRIS, 2006).

A cada reformulação do cinema, crescia seu público e os anos 40, quando inicia a sonorização dos filmes, são o auge dos cinemas de calçada porto-alegrenses. A transição do cinema mudo para o falado e a adição de cores às películas mobilizou os espectadores, melhorando a linguagem e a experiência deles. (SILVEIRA NETO, 2001).

No esforço para compreender os motivos que levam aos processos de mudança que se refletem no desempenho de bilheteria dos filmes, Graeme Turner (1997, p. 28) mantém no horizonte da reflexão o modelo do longa-metragem narrativo, “único modo de formar e manter um público”, argumentando que qualquer mudança tecnológica é, numa primeira instância, determinada por uma necessidade econômica, mas que também atende necessidades culturais, estéticas ou políticas. Um exemplo são as telas amplas introduzidas no início da década de 1950 para fazer frente ao surgimento da televisão. Nem o cinerama, nem o cinemascope atraíram público por suas especificidades, mas somente quando a inovação tecnológica dissolveu-se numa narrativa envolvente para o espectador. (LUNARDELLI, 2008, p. 35).

Assim, outras mídias atravessaram a popularização do cinema e a criação de competências audiovisuais, o que é o caso da televisão.

A midiática televisiva na América Latina a partir dos anos 1960 -nos anos cinquenta ainda o rádio era a mídia hegemônica- atravessa o conjunto das classes sociais, das regiões, dos países e estrutura um *campo audiovisual* de abrangência internacional. Nesse processo, situa-se a TV como um subcampo midiático articulador de importantes processos de mudança sociocultural (do rural para o urbano, do presencial para o midiático, do local para o nacional e do nacional para o mundial) que caracterizaram o processo de constituição das sociedades midiáticas de hoje. Os jogos de poder político contemporâneos foram construindo, a partir desses anos, um dos seus componentes estratégicos cruciais: os *jogos de hegemonia televisivos*, sem eles não se poderia desenvolver estratégias fortes de articulação e poder. O lazer, o entretenimento, o lúdico, o consumo de bens simbólicos e de bens materiais foram atravessados de forma avassaladora pela ação televisiva. Esta mídia concentra os fluxos financeiros na área, obtendo os maiores investimentos publicitários e estruturando as maiores redes midiáticas que têm como eixo de construção a TV (exemplo *Organizações Globo* no Brasil: jornais, revistas, editoras, indústria discográfica, núcleos de produção audiovisual, empresas de TV por assinatura, escolas de formação de profissionais, empresas de Internet). Os grandes conglomerados televisivos como *Televisa* (México), *Venevisión* (Venezuela) e *Globo* (Brasil) são parte central de suas redes midiáticas. Os mercados latino-americanos de produtos midiáticos não teriam sido possíveis sem sua configuração a partir do eixo TV. Música, *mídiadramas*, notícias, programas infantis, humor, filmes, programas de entrevista, etc. encontraram no espaço televisivo a possibilidade de continuidade e mudança. (MALDONADO, 2002, p. 11).

Para manter os mercados nacionais ativos e representativos na economia interna, os países criaram cotas mínimas de exibição nacional, que variavam até 50% – assim, era possível controlar, em parte, o crescimento estadunidense. (GARCÍA CANCLINI, 2010). No caso brasileiro, porém, o encerramento das atividades da Embrafilme pelo Plano Collor⁶⁹ desvalorizou o cinema nacional. A estatal desativada apoiava financeiramente a produção de filmes brasileiros, mercado que após essa queda não chegou a se recuperar de todo⁷⁰. O caso brasileiro exemplifica o que aconteceu nos cinemas latino-americanos por volta dos anos 80 à medida que as políticas culturais dos países seguem “desconhecendo a importância das comunicações de massa”. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 146). O investimento dos países latino-americanos não enxerga o cinema como problematizador das vertentes culturais e identitárias locais, eles se “limitam às belas-artes, e um pouco às culturas indígenas e rurais, ao artesanato e às músicas tradicionais”. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 146).

A entrada de redes de exibição estrangeiras no circuito, a falta de segurança e questões técnicas, como qualidade de projeção e conforto, foram fatores que contribuíram para a transição do público de cinema para novos lugares e para a deterioração dos cinemas de calçada, iniciando a era dos *shopping centers*. A partir das ideias de García Canclini (2010) é possível pensar que, na transição gradual das salas para os *shoppings*, transferem-se também as demais atividades sociais e perde-se o vínculo identitário com a cidade pois o centro se desloca para um ambiente universalizado, semelhante em todos os lugares.

Em Porto Alegre, o primeiro cinema localizado em um *shopping center*, o *Studio Center* – no *Centro Comercial João Pessoa* é inaugurado em 1973. Nos anos 80 os *shoppings* ganham maior espaço na capital, mas é nos anos 90 que eles se consolidam como espaços multifacetados hegemônicos: até 1990 somente uma sala de cinema estava localizada em shopping, já em 1997 esse número sobe para 22. (RECHENBERG; GOELLNER; CAPARELLI, 2000, p. 284-285). Além dos centros urbanos terem sido reinventados, houve uma mudança no público que passou a contar, também, com a audiência a domicílio, dividindo a assistência fílmica, que antes só se dava nas salas de cinemas, com os vídeos – videolocação, acesso online, *streaming* de vídeo etc.

⁶⁹ Caracterizou-se, em suma, pela extinção de empresas públicas, fundações e autarquias. Foi uma série de reformas econômicas que visavam a estabilização da inflação inicialmente denominadas Plano Brasil Novo, mas que acabaram por serem relacionadas diretamente à figura do então Presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992).

⁷⁰ No dia 26 de junho de 2014 o cinema nacional brasileiro conquistou uma vitória ao ser adicionado ao artigo 26 da lei 9.394/96 (que rege as diretrizes e bases da educação nacional) o inciso 8º, que obriga a exibição de no mínimo duas horas mensais de filmes nacionais nas escolas de educação básica como componente complementar da grade curricular.

[...] a invenção do videoteipe revolucionou a televisão e logo permitiu o acesso de produtores independentes ou alternativos à *práxis* cinematográfica e de televisão. A massificação do consumo de bens eletroeletrônicos, orientada pela imprescindível necessidade de expansão do *capital*; gerou, simultânea e paradoxalmente, uma tendência de queda nos custos e nos preços dos produtos de recepção e produção de comunicação e informação. Popularizou-se o rádio, a TV, o vídeo, os aparelhos de som e iniciou-se – na América Latina – a popularização do microcomputador e da Internet. (MALDONADO, 2002, p. 6-7).

Essa nova possibilidade de vivência cinematográfica (realizada em casa) coloca o cinema em outra perspectiva, modificando a experiência anteriormente constituída de espectador; os filmes ganham, agora, modos diversos de fruição, de apropriação e de interpretação à medida que o silêncio não é mais necessário, que a interação se modifica, o que também leva a uma mudança nas ambiências das salas de cinema, visto que elas tendem a se aproximar mais do aconchego e da comodidade das casas.

Só com a construção de salas permanentes, a partir de 1905, começam a se formar hábitos de percepção e de assistência, uma nova distinção entre o real e o imaginário, outro senso do verossímil, da solidão e da ritualidade coletiva. Aprendeu-se a ser espectador de cinema, a ir periodicamente às salas escuras, escolher a distância adequada da tela, desfrutar os filmes em solidão ou acompanhado, passar da intimidade da projeção ao intercâmbio de impressões e à celebração gregária dos astros. [...] O que fica de tudo isso quando os filmes são vistos na televisão, em um cômodo iluminado da casa, cortados por anúncios publicitários, pelo telefone ou pelas intervenções discordantes do resto da família? Em que se converte o cinema quando já não se vai ao cinema, mas ao videoclube – ou quando se vê o que a TV transmite ao acaso? (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 159).

As formas de se assistir filmes se ampliam, já não é preciso sair de casa para isso e muitos tendem a se sentir mais à vontade assim. Isto não aponta para uma diminuição do mercado, inclusive se assistem mais filmes do que nunca, e as experiências filmicas encontraram novas possibilidades. (GARCÍA CANCLINI, 2010). Deste modo, inevitavelmente, os cinemas de calçada perderam boa parte do seu público, que passou a estabelecer relações de proximidade com o meio com o qual se relaciona. As salas mudam suas roupagens, mas permanecem atrativas a todas as faixas de público (GARCÍA CANCLINI, 2010), entre outros fatores, por suas ofertas plurais, colocando-se como ponto de encontro de um público segmentado, e por ainda terem suas marcas na configuração das identidades culturais de seus espectadores. (ZANELLA, 2006). A transição do cinema e a popularização da televisão mudou o consumo audiovisual, levando-o a públicos que anteriormente não o

alcançavam, da população à margem da sociedade, rompendo com a cultura “elitizada” para o avanço da cultura oral⁷¹ com as produções de TV e cinema mais acessíveis.

Se antes os cinemas caracterizavam-se por grandes salas de 2.000/3.000 lugares – caso dos cinemas *Apollo*⁷² e *Coliseu*⁷³, respectivamente –, agora as pequenas salas garantem a audiência segmentada, maiores ofertas de filmes, maior abrangência de estilos, mais opções de lazer⁷⁴. É como se nessa redução do espaço se adquirisse uma relação mais íntima com o ambiente, como se em alguma medida o espectador estivesse na sala de sua casa assistindo televisão, mas com o atrativo do conforto das poltronas e das lojas de conveniência. Isso, sem esquecer da magia do cinema.

Todavia, é preciso considerar que a bilheteria⁷⁵ das salas de *shopping* passa a significar basicamente lucros, o que se almeja com os filmes escolhidos. Porém, atualmente, também em virtude do aumento do número de salas e da segmentação do público, há espaço tanto para o cinema que gera reflexão (alguns chamam de “cinema de arte”) quanto para os produtos mais vendáveis da indústria cultural cinematográfica. Saliento, que é no primeiro tipo que acontecem as propostas de sessões comentadas, geralmente gratuitas.

Na relação com a televisão, há uma troca constante e profícua, que leva a uma queda do cinema, mas após a adaptação leva ao crescimento de ambos. Como argumenta Rossini (2009, p. 9), “vieram do cinema muitos produtos que preencheram a grade televisiva. Já do lado do cinema, é possível perceber o modo como o surgimento da tevê influenciou em uma nova postura frente àquilo que era produzido e, até mesmo, em novos experimentos estéticos”.

⁷¹ Maldonado (2006) explica que o rádio e o cinema acompanharam e formaram a população rural que migrou para as capitais constituindo suas matrizes culturais, tendo essas mídias papel educativo e de proximidade. Como argumenta o autor, “Cabe lembrar que na América Latina a expansão midiática televisiva, a alta exposição das pessoas à programação foi possível, também, se consideramos as competências culturais, pela tradição oral, plástica e visual das culturas autóctones e locais. A cultura letrada e erudita no subcontinente tem sido parte das elites ilustradas. O índio, o negro, o migrante europeu (na maior parte originário dos setores pobres da população nos seus países de nascença) e a grande maioria de pessoas que constituem as sociedades latino-americanas têm uma forte estruturação da cultura oral, dos sons, da plástica e das imagens”. (MALDONADO, 2002, p. 12).

⁷² O cinema *Apollo* foi fundado em 1914, sendo o primeiro a funcionar com um projetor produzido em Porto Alegre. Era um *Cine Theatro*, com disposição de lugares dividida em dois níveis: primeira e segunda classe, com 1554 e 450 lugares, respectivamente. Foi um dos primeiros cinemas da capital alcançando renome no mercado da época.

⁷³ O *Coliseu* foi fundado em 1915 e alcançou renome nas décadas de 1920 e 1930, mas fechou nos anos 1950 e em seu lugar foi construído o edifício *Coliseu* e uma agência do *Banrisul* de mesmo nome em homenagem ao cinema. Tal como o *Apollo*, era de propriedade de Eduardo Hirtz, que nomeia uma das salas da *Cinematoteca Paulo Amorim* (cinema de rua Porto Alegre, situado na altura da calçada, com entrada exclusiva).

⁷⁴ Mais opções de filmes em cartaz aliada à localização dos complexos de exibição nos *shoppings*.

⁷⁵ As leituras no âmbito do cinema me levaram ao entendimento de que a bilheteria concretamente representa apenas uma parte do lucro. A variedade de filmes e o tráfego de pessoas abre outros comércios mais rentáveis. Ou seja, apesar de os espectadores dirigirem-se aos cinemas motivados pelos filmes, o lucro vem majoritariamente dos produtos oferecidos no entorno, a saber: alimentos próprios para o momento de exibição – pipoca, refrigerante, balas e sorvete (que passam a ser uma espécie de pré-requisito, companhia para todos os filmes) – e itens temáticos dos filmes – copos, chaveiros, potes, camisetas, etc.

A reinvenção do fazer cinema, com o aprimoramento de tecnologias, o reinaugura, recria a novidade e chama público. Primeiro o 3D⁷⁶, depois 4D⁷⁷, estratégias para manter o público, diferencial que transforma a experiência de assistência fílmica. À parte a constante reconquista do público, uma inovação necessária para a manutenção das salas de cinema é a implementação de salas digitais. Zanella (2006) aponta que a mudança é essencial para o mercado, garantindo agilidade aos lançamentos e diminuindo tensões decorrentes do transporte das películas. As experiências das salas menores (de fora dos grandes *shoppings*) não conseguem oferecer os aparatos tecnológicos das demais, porém, as salas de cinema de calçada (como *Guion* e *Cinemateca Paulo Amorim*) e outros espaços de exibição não situados em *shoppings* mantêm seu público justamente por garantir o diferente, tanto em termos de oferta fílmica quanto em estilo dos espaços.

A decadência dos cinemas de calçada, na visão de Zanella “[...] acompanhou – e é também um reflexo – da degeneração das áreas centrais e periféricas das grandes cidades”. (2006, p. 16). O que este autor trata por degeneração é uma mudança significativa no público do Centro da capital decorrente de seu esvaziamento cultural. Até a década de 1980, a região central de Porto Alegre abrigava a vida social urbana da cidade, concentrando as atividades. A partir da migração destas atividades para lugares mais “seguros” e que as concentram facilitando o alcance de seu público que não precisa se deslocar (os *shoppings* apresentam variadas alternativas, tudo em um só ambiente), o Centro passou a ser um bairro no qual as pessoas passam, mas não realizam atividades culturais⁷⁸, em geral.

Em meados dos anos 1990 começa a revitalização cultural do bairro que por muitos anos concentrou as atividades da cidade. Nascem espaços próprios para a valorização do Centro e a preservação de sua história, além de servirem de palco para o crescimento cultural da cidade e de seus habitantes⁷⁹, entre eles surgem as propostas dos cinemas da *Sala P. F. Gastal*, do *Santander Cultural* e da *Cinemateca Paulo Amorim* e de ocupações, como a *Violeta – Casa de Cultura Popular* e a *Ocupação Pandorga*, além das propostas de cineclubes, realizadas em

⁷⁶ O 3D garante à exibição uma dimensão espacial. Esse tipo de filme dá ao espectador a impressão de que “sai” da tela.

⁷⁷ O cinema 4D caracteriza-se pela exibição de um filme 3D somada a efeitos físicos na sala, em sintonia com o filme: água, vento, cadeiras que movimentam etc. Os espectadores participam da história, uma experiência de sensações físicas.

⁷⁸ Zanella (2006, p. 82) aponta em relação a isso que “[...] nas últimas décadas o centro de Porto Alegre passou por uma clara degradação, tanto nos aspectos físicos (arquitetura, trânsito, poluição sonora e visual, etc.), quanto nos sociais (segurança, lazer, etc.). A decadência do Centro [...] o esvaziamento do comércio local (aqui se incluem os cinemas) nele situado”.

⁷⁹ O *Centro Cultural CEEE Erico Verissimo*, por exemplo, é inaugurado em 1994, o *Santander Cultural* em 2001, a *Cinemateca Capitólio* em 2015, entre outros.

diversos espaços, não exclusivamente salas de cinema. Nesse sentido, percebe-se que há público para todos os tipos de espaço.

Os cinemas situados nos *shoppings* apresentam-se como uma realidade viável e cômoda aos espectadores por questões de localização e segurança. Por outro lado, os cinemas que não se situam em *shoppings* e mesmo os demais espaços culturais que exibem filmes continuam se fortalecendo, alguns inclusive retomando o estilo dos tradicionais cinemas, mas de forma reduzida e mais convencional pela disposição dos espaços e pela oferta mais próxima do espectador, sem o distanciamento comum aos cinemas de *shopping*.

Os espaços culturais e demais salas de cinema apresentam uma programação diferenciada, com títulos de nacionalidades que geralmente não entram em cartaz nas salas dos *shoppings*⁸⁰, ainda assim, esta programação diferenciada privilegia obras de nacionalidades variadas e as produções nacionais não conseguem estar tão presentes. Isto se dá devido a questões de mercado de exibição, entre as quais é preciso considerar que, para poder produzir, distribuir e, por fim, exibir filmes nacionais, é preciso de políticas públicas que apoiem tal processo, visto que o cinema estrangeiro já tem espaço conquistado no circuito de exibição nacional (BERNARDET, 1979) e disputar com tais produções se torna mais difícil para produções de lógicas distintas e novas, visto que estas têm menor investimento financeiro. A formulação de leis que garantam o fortalecimento da produção cinematográfica brasileira (não respondendo ao circuito do lucro) impulsionaria o crescimento dessa mídia a nível nacional e a visibilidade do país com exibições em festivais e mesmo em cinemas localizados em outros países.

A relação do cinema com as demais mídias o modificou com o passar dos anos. A chegada da televisão nos anos 1950 não gerou integração, mas uma ruptura que levou ao crescimento da televisão enquanto perdia força a produção cinematográfica e o cinema brasileiros. Enquanto o cinema era feito para o grande espetáculo, com telões e ambiente específico da sala de cinema, a televisão conquistou espaço, “feita para telas pequenas e privadas, buscava um maior intimismo”. (ROSSINI, 2009, p. 21). Na era da internet, os sujeitos espectadores estão também conectados e submetidos “[...] às forças que ali estão em operação”. (MACHADO, 2007, p. 230).

As “fronteiras” de cada um desses mundos audiovisuais [cinema e televisão] estavam bastante protegidas; cada um deles possuía sua centralidade cultural bem definida, para parafrasear a terminologia de Renato Ortiz (1998), ao falar

⁸⁰ Caso do filme *Alabama Monroe*, da Bélgica, que entrou em cartaz apenas no Guion Center, por exemplo.

das culturas tradicionais. É esse processo que o avanço das novas tecnologias vai desestabilizar. (ROSSINI, 2009, p. 20).

O que se reconfigura na experiência contemporânea do cinema no contexto de mediação digital⁸¹, considerando as alterações no processo de mediação cinematográfica, é que “os comportamentos são amplificados pelos meios tecnológicos [digitais], fazendo com que indivíduos localizados em diferentes partes do globo e munidos de equipamentos adequados possam conectar ideias, crenças, valores, e emoções” (CORRÊA, 2004, p. 5-6), sendo a internet uma dimensão potencializadora de conexões vitais. É preciso ressaltar, entretanto, que as apropriações dos sujeitos na ambiência digital são atravessadas pelas “lógicas dos contextos de uso, do próprio dispositivo e também do sujeito que se apropria” (COELHO, 2014, p. 11), visto que as plataformas apresentam limitações técnicas (até onde as ferramentas permitem avançar), potencialidades diversas (muitas das quais os usuários nem conhecem por serem de uso incomum, mas que estão disponíveis nos espaços digitais) e negociações de uso (regras e hierarquias), o que difere em cada sujeito a partir de suas competências digitais e relações culturais, que podem se modificar e ampliar desde novas vivências.

3.3 ALGUNS CINEMAS DE CALÇADA EM PORTO ALEGRE – ASPECTOS HISTÓRICOS

Os primeiros cinemas de Porto Alegre⁸² surgiram no fim da primeira década do século XX. Eram espaços experimentais, pequenos, para cerca de 100 a 200 espectadores, e foi a partir deles que se inaugurou esse tipo de mercado, inspirando a abertura de muitas outras salas – melhor equipadas e preparadas. No início, houve um *boom* de salas e muitas não conseguiram manter suas atividades por causa da concorrência, mas as que atravessaram essa fase inicial se afirmaram como ponto de encontro de famílias até meados da década de 1980⁸³, quando o público começou a migração de espaço de lazer para os *shoppings*. A primeira grande sala teve sua inauguração ainda no primeiro ano de cinema na capital, em 1908, era o *Cine Variedades*

⁸¹ Tendo em vista que as novas tecnologias proporcionam novas formas de interação e os meios de comunicação passam de mediações para matriz que se integra à ambiência mediada. (COELHO, 2014).

⁸² Se situavam todos nos arredores do centro. O primeiro foi o *Recreio Ideal*, que teve funcionamento de 1908 a 1911/12, na Rua dos Andradas, número 1077, e tinha capacidade para 135 lugares. No mesmo ano abriram várias salas, as quatro que se seguiram ao *Recreio Ideal* foram *Cinematógrafo Berlim*, na Rua da Praia, número 305; *Recreio Moderno*, na rua Demétrio Ribeiro, número 1151; *Cine Variedades*, na Rua dos Andradas, número 1162; e o *Cinematógrafo Rio Branco*, na Rua dos Andradas, número 1449 (RECHENBERG; GOELLNER; CAPARELLI, 2000).

⁸³ Em 1979 o público cinematográfico brasileiro era de 192 milhões, enquanto em 1988 caiu para 24 milhões. Somente entre 1979 e 1981 o público diminuiu 34%. (GATTI, 2000b).

– tinha capacidade para 1.500 lugares. Foi a primeira sala exclusivamente de cinema, e o início da “cinelândia” de Porto Alegre. (SILVEIRA NETO, 2001).

Segundo levantamento de Silveira Neto (2001), que se propôs a listar todas as salas de cinema de Porto Alegre do século XX, a capital teve 161 cinemas até 2000 – aqui inclusos os espaços que não serviam apenas de salas de cinema, mas que também ofereciam essa modalidade, tal como os teatros e, também, os cinemas de *shopping*⁸⁴. Em comum, os cinemas que se consolidaram na capital tinham características como grandiosidade dos espaços, com salões amplos que antecederiam as salas e remetiam aos ambientes dos teatros (até porque muitos atuavam também neste segmento). Os cinemas *Guarany*⁸⁵, *Capitólio*⁸⁶, *Imperial*⁸⁷ e *Marrocos*⁸⁸, por exemplo, representam esta fase de ascensão dos cinemas em Porto Alegre.

O crescimento do número de salas, todavia, não foi acompanhado da produção nacional e em 1924, 86% dos filmes exibidos eram advindos dos EUA. (GATTI, 2000b). Vinte e sete anos depois, nos idos de 1951, o cinema nacional começa a crescer com Amácio Mazzaropi, ator de grande popularidade na época. Nas décadas de 1960 e 1970 continua a ascensão cinematográfica brasileira, com as pornochanchadas e os Trapalhões, mas no fim dos anos 1970 já começa a queda, como dito anteriormente. A diminuição de filmes nacionais exibidos nas salas de cinema e na TV aberta⁸⁹ é um fator preocupante da virada cinematográfica dos anos 1980/90, pois condiciona o consumo fílmico. (SILVA, 2009).

A América Latina teve uma experiência cinematográfica rica, mas a queda de público, as novas formas e os novos lugares de assistência levaram a dados como esse: de 1984 a 1991,

⁸⁴ Para uma retrospectiva completa da cena cinematográfica de Porto Alegre consultar as obras de Zanella (2006), Rechenberg; Goellner; Caparelli (2000), Silveira Neto (2001), Gastal (1999) e Faraon (2010).

⁸⁵ Com funcionamento de 1913 a 2005, tinha capacidade inicialmente para 958 lugares e, à época de seu fechamento, para 330. Foi o primeiro cine-teatro de Porto Alegre, inaugurando o ramo. Fecha em 1975 e o prédio passa a ser do Banco Safra, que preserva (e restaura) a fachada. Em 1987 é reaberto em novo local, no mezanino do cinema Imperial (ver nota de rodapé 21) e fecha definitivamente junto com este em 2005. (ZANELLA, 2006).

⁸⁶ Inaugurado em 1928, teve suas atividades encerradas em 1994 (tombado em 2002 e em processo de reinauguração como *Cinematoteca Capitólio*, espaço cultural), possuía 1.295 lugares e mantinha contrato de exclusividade as produtoras *United Artists* e *RKO*. (ZANELLA, 2006).

⁸⁷ Com funcionamento de 1931 a 2005, tinha capacidade inicialmente para 1.632 lugares e, à época de seu fechamento, para 550. Foi a sala de exibição que funcionou por maior período de tempo em Porto Alegre, aberta por 74 anos. Em 1987 passa a abrigar o Guarany, e apresentam preços acessíveis (às terças o ingresso era apenas R\$ 3,00). Fecham não em decadência como os demais cinemas, mas pela necessidade do mercado. Em 2004, o prédio é tombado pela Secretaria Municipal da Cultura (SMC). Abrigará o Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal (teatro com 800 lugares), mas as obras não têm previsão de entrega. (ZANELLA, 2006).

⁸⁸ Com atividades de 1953 a 1994, foi um dos grandes cinemas da capital.

⁸⁹ O cinema nacional não tem muito espaço nas salas, ele parte quase que instantaneamente para os canais de TV a cabo, nos quais encontra seu público restrito. O pouco espaço dado a essa parcela do mercado, com períodos de exibição menores, também devido ao público inferior (afinal, cinema é lucro, venda de ingressos e de itens afins) está definido por questões macrocontextuais que vão além do Brasil e se referem à hegemonia estadunidense nos complexos de exibição. A exceção em Porto Alegre está no *CineBancários*, sala de cinema que privilegia produções e coproduções brasileiras e latino-americanas.

o público das salas de exibição mexicanas caiu de 410 para 170 milhões, perdendo mais da metade do público para as novas plataformas – o público continuou assistindo filmes, mais do que nunca, mas mudou seus meios. (GARCÍA CANCLINI, 2010). Os processos de modificação na experiência de ver cinema são atravessados pelos espaços, pelas ofertas de conteúdo, pelo entorno dos espaços (centros culturais ou não) e experiências. Ao migrar dos centros urbanos abertos para espaços público-privados como os *shoppings*, a experiência do espectador se transforma. E se retransforma ao voltar aos centros, ou à região central, a partir de ocupações, centros culturais e salas de cinema.

As ofertas filmicas configuram as dinâmicas de assistência que caracterizam seus usos. Nas décadas de 1960/70, a tendência que fez sucesso nos filmes brasileiros e levou público aos cinemas foi a das comédias e demais filmes leves – obras cinematográficas com forte vínculo popular. (SILVA, 2009). Se atualmente um cinema de *shopping* apresenta várias salas (6 a 8, em geral) com ofertas filmicas diferenciadas, buscando alcançar todas as parcelas do público, antigamente cada cinema caracterizava-se por um estilo filmico, cada um atingindo determinado público cinéfilo. O cinema *Bristol*, por exemplo, exibia “filmes de arte e ciclos de cineastas cult”, como explica Silveira Neto (2001, p. 173)⁹⁰. Ao pensar as lógicas que transformam os espaços (questões que transformam e mudam as experiências dos sujeitos), desconsiderando os fatores de segurança que foram cruciais para a transição majoritária pros *shoppings*, a diminuição do tamanho das salas e sua segmentação é uma estratégia mercadológica para centralizar o público, que opta pela comodidade do espaço que oferece todos os recursos necessários.

O que sobrevive após as transformações nos cenários de assistência é o ato de ir ao cinema e experimentar cerca de duas horas compartilhadas (em geral com desconhecidos) em risos, choros, surpresas em grupo. (BAECQUE, 2010). As dimensões de espacialidades, ofertas de conteúdo, formas e experiências de assistência se modificam com a chegada dos *shoppings*, componentes de um mercado maior que ganha especificidade no cenário de Porto Alegre. A realidade hegemônica dos *shopping centers* relaciona-se diretamente (como já mencionado no item acima) com a violência na cidade, com a construção de novas experiências de consumo inauguradas pela televisão e a elementos maiores que não estão só em Porto Alegre, como a

⁹⁰ Inaugurado em 1970, nasceu como extensão do *Cinema Baltimore*, situado em seu Salão de Festas, com capacidade para 184 lugares. O *Bristol* cresce e adquire público fiel nos interessados pelo “cinema de arte”. Em 1988 muda de nome para *Baltimore 3*, mas mantém mesma linha de exibição até o fechamento do *Baltimore* em 2000. “[...] em sua tela foram programados ciclos dedicados a diretores como Fellini, Woody Allen, Truffaut, entre outros grandes diretores, seguidamente colocados em segundo plano pelos programadores das salas de maior apelo junto ao grande público.” (SILVEIRA NETO, 2001, p. 248).

produção em massa *hollywoodiana* e a unificação dos espaços – afinal, os *shoppings* são territórios universais. (ZANELLA, 2006).

As alterações nas formas de projeção e qualidade de exibição, que envolvem a fabricação dessa ambiência – pois não é em qualquer espaço que se pode desenvolver determinadas tecnologias – afetam os custos de produção, as possibilidades de recursos utilizados e o nível de imersão do espectador no filme⁹¹. As experiências de espaços culturais de exibição filmica que estão longe dos grandes centros e, principalmente, dos *shoppings*, não conseguem oferecer os aparatos tecnológicos das demais. Porém, apresentam o diferencial da oferta – recuperação de filmes que já saíram de cartaz, reexibição de clássicos do cinema, exibição de filmes que nem entraram em cartaz em Porto Alegre etc.

As redefinições decorrentes dos processos de midiaticização⁹², das tendências que a TV trouxe e da criação das videolocadoras (presenciais e atualmente em plataformas *online*⁹³) esvaziam, em alguns aspectos, as salas (como mencionado). Primeiro veio o advento do videocassete, que evoluiu para o DVD e que, por sua vez, passou para o Blu-Ray, que deu espaço à pirataria (por ter custos altos e assim não atingir o público mais popular) e aos ambientes digitais de assistência online – cenários que “concorrem” com o cinema, que teve que ser redefinido nesse processo, para que o consumo nos outros espaços (transformação nas formas de acesso) não abalasse suas estruturas.

Contemporaneamente, a experiência de recepção cinematográfica pode se dar nas salas comerciais de cinema, em casa, em cineclubes, mostras itinerantes, festivais [etc.]. Os filmes são exibidos pela televisão, são alugados, comprados, “baixados” da internet, copiados e vendidos no mercado informal. E a configuração do mercado cinematográfico passa a refletir-se na construção do espectador, nas suas maneiras de consumo, nos seus gostos e na recepção dos filmes. (SILVA, 2009, p. 36).

Apesar de as novas opções de assistência adquirirem espaço e relevância no cenário cinematográfico, elas não conseguem esgotar a experiência de uma sala de projeção. Entretanto, as salas de cinema de calçada perdem a concorrência para os *shoppings* e entre 2000 e 2005

⁹¹ Sobre a “migração” da película para o digital, o documentário *Side by side*, do Christopher Kenneally, expressa com aptidão os prós e contras da mudança, trazendo diversos especialistas (desde diretores a coloristas) com dados e exemplos que ajudam o espectador a visualizar os processos e entender os dois lados da indústria. O documentário estabelece o diálogo garantindo a clareza nas opiniões dos dois lados e elucidando o fato de uma tecnologia não excluir a outra, mesmo que uma se torne mais viável.

⁹² Em diálogo com as ideias de Maldonado (2011), entendo o midiático como o campo no qual se configura o contexto e que condiciona o fenômeno concreto. No item anterior do capítulo este conceito foi desenvolvido mais aprofundadamente.

⁹³ Tanto em sites como para baixar os arquivos, quanto em *streaming* de vídeo – caso de *Netflix* e *Oldflix*.

fecharam os últimos cinco cinemas de calçada de Porto Alegre: *Baltimore*⁹⁴, *Bristol*, *Cine Theatro Carlos Gomes*⁹⁵, *Cine Theatro Guarany* e *Cine Theatro Imperial*.

A partir dos dados trazidos neste capítulo e da análise de suas relações, é possível visualizar aspectos do contexto cinematográfico de Porto Alegre, com vinculações em termos de realidade cinematográfica, situação de exibição no Brasil e na América Latina e circuitos de exibição. A queda dos cinemas de calçada expressa uma série de limitações, mas também mudanças no mercado, que passa por reviravoltas na constituição da atual cena de cinema de Porto Alegre. O contexto cinematográfico analisado até aqui trata da formação de parte do público cinéfilo da capital. A partir desse movimento, é possível pensar as possibilidades de recepção ofertadas tanto por espaços hegemônicos (cinemas de *shoppings*) quanto pelas demais ofertas.

Para esta pesquisa, as pistas adquiridas na contextualização de elementos relevantes à problemática, no caso retomando os cinemas de calçada de Porto Alegre, ajudam a traçar a ação de espaços como a *Redenção* e começar a entender a formação de seus públicos e desenvolvimento cinéfilo, que não se restringe ao conforto dos *shoppings*, mas opta (também) por salas com menos estrutura nas quais seus elementos constitutivos remontam à lembrança dos primórdios do cinema, que são potencializados pelos debates promovidos depois das sessões.

3.4 CINECLUBES E OCUPAÇÕES

Pensando a cena de exibição porto-alegrense mais amplamente, como formada por cinemas e vários outros espaços culturais concretos – parto de ocupações e cineclubes, mas há outros que pelo recorte da pesquisa não adentrarei –, entendo que as sessões comentadas apresentam uma filmografia diversa, não restrita às lógicas das grandes produções cinematográficas. Então, para fins desta pesquisa, meu recorte se orienta para os espaços

⁹⁴ Inaugurado em 1931, tinha capacidade inicialmente para 1.848 lugares. Em 1970 o Salão de Festas com o qual o espaço contava é transformado em sala de cinema passando a se chamar mini *Baltimore* e em 1975 *Cinema Bristol*. Em 1988 passou por reformas e reabriu com quatro salas – a grande sala de 1.848 lugares transformou-se em três: *Baltimore 1, 2 e 4*, com 600, 264 e 138 lugares, respectivamente, e a *Baltimore 3* (anteriormente chamada *Bristol*) com 184 lugares. Apesar da reformulação e abertura de novas salas perde a concorrência para os *shoppings* e encerra funcionamento em 2000 e tem seu prédio demolido em 2003.

⁹⁵ Fundado em 1923, tinha capacidade inicialmente para 2.000 lugares e posteriormente, quando da sua decadência, para 699. Por ser um Cine Theatro, também contava com apresentações artísticas. Em seus últimos anos de funcionamento, a sala mudou sua linha de exibição e passou aos filmes pornográficos – teve sua primeira exibição do gênero em 1983, mas foi no final dos anos 1980 que tornou-se o único gênero exibido na sala. Em 2000 passou a exibir apresentações de “shows ao vivo de sexo explícito” (FARAON, 2010, p. 10), mas estas não alcançaram o público esperado, apesar de ter aumentado a bilheteria. Hoje o espaço mantém a mesma fachada da época do cinema, mas não é mais do ramo cinematográfico, tendo encerrado suas atividades em 2002.

cinematográficos que apresentem uma proposta de debate no fim das sessões. E foi a partir deste diferencial que realizei as buscas e abarcarei neste item aspectos históricos de cineclubes e ocupações procurando trazer elementos mais específicos que compõem esses espaços em Porto Alegre, em virtude de serem cenários de referência da pesquisa. Assim, penso também o vínculo que transcende um espaço de debate, olhando dimensões que ajudam a entender sua constituição e suas vertentes.

Percebo que há uma tendência hegemônica dentro da qual se constituem os espaços de exibição de cinema de Porto Alegre e que se destaca por sua ampla oferta em termos de gêneros filmicos, comodidade e segurança, nos ambientes de *shoppings*, como explicitado no item anterior. Mas em contrapartida, ocupações e cineclubes desafiam a “ditadura do medo” de uma violência possível nas ruas e se concretiza na ambientação em lugares improváveis da cidade, pensando em questão de exibição e debate de filmes. Para além dos espaços estudados e aqui destacados, como observa Maldonado (2002, p. 10), houve uma

[...] ampliação do acesso dos telespectadores a um maior número de fontes de informação e processos de comunicação; nessa perspectiva, é significativa a ação de escolas, universidades, movimentos sociais, ONGs, mídias alternativas e Internet na configuração de cenários e ambientes comunicacionais fora da lógica do *capital*.

Maldonado (2002) trata da potencialização comunicacional a partir de mídias e ambiências alternativas, o que no cinema se ressignifica em múltiplos lugares de exibição. Estes lugares não são necessariamente físicos, mas comunidades⁹⁶ de sujeitos unidos com propósito de assistência fílmica e promoção de discussão sobre o conteúdo audiovisual consumido coletivamente. No caso específico dos cineclubes, seu surgimento acompanhou a ascensão do cinema, com internacionalização imediata, seguindo o movimento que também aconteceu com o cinema e se difundiu pelo mundo em poucos anos⁹⁷.

Em momentos da história do cinema no Brasil, por exemplo, os cineclubistas eram vistos como referências para a discussão e para a crítica em relação ao cinema, já que não havia escolas ou faculdades especializadas na formação de profissionais da área. Os cineclubes eram os espaços de discussão, de ensino, com suas mostras de filmes e também com os cursos”. (SILVA, 2009, p. 47).

⁹⁶Por comunidade entendo os laços e a coletividade que se concretizam no sentimento de pertencimento, atravessada por práticas, relações, regras, entre outros fatores. (COELHO, 2014).

⁹⁷No que se refere às mudanças de público, sendo o público de cineclubes integrante da nova fase do cinema, mais elitizado, “Essa nova platéia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo portanto suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes”. (MACHADO, 1997, p. 83).

O cineclubismo surgiu oficialmente na França, com a criação de clubes de cinema, sendo o primeiro o *Club des Amis du Septième Art*, inaugurado no início do séc. XX. Pouco tempo depois, em 1920, é inaugurado o primeiro cineclube, o *Cine-Club*, que se une ao primeiro clube de cinema para criar *Le Club Français du Cinema*, que fortificou e possibilitou o movimento cineclubista na França e no mundo. (LUNARDELLI, 2000).

Com essa nova forma de assistência fílmica, para além das exibições de galpão que existiam à época, desenvolve-se mais intensamente a potencialidade da leitura crítica de produções cinematográficas e inaugura-se um novo público de cinema. Até então, como exposto na retomada da história do cinema, o público comum das sessões era do proletariado – as exibições eram de baixo custo e realizadas em grandes galpões (com denominações diferentes em cada país). Com a chegada do movimento cineclubista, os filmes começam a ser tratados enquanto arte, com debates de carácter educativo e, no caso da Igreja, podendo ser usados como meios de doutrinação. (LUNARDELLI, 2000). Apesar desse início com vertentes distintas, o movimento se unificou na busca pelo pensamento crítico sobre as produções cinematográficas. Há divergências a depender de cada cineclube e do contexto que o envolve, mas em comum todos propõem debate ou algum momento de troca crítica sobre determinada produção. (GATTI, 2000a). Apesar de surgir na década de 1910, os cineclubes ampliaram suas ações após a Segunda Guerra, tendo auge na década de 1960: “num primeiro momento contra o preconceito intelectual em relação à sua origem como espetáculo popular nas feiras de variedades e em seu desdobramento buscando elevá-lo da condição de mero produto industrial”. (LUNARDELLI, 2008, p. 41).

No Brasil, o primeiro cineclube oficial⁹⁸ data de 1928, era o *Chaplin Club*, criado apenas 8 anos após o lançamento da prática na França. Poucos anos depois, em 1940, surge outro expoente do movimento cineclubista nacional, o *Clube de Cinema*⁹⁹, com o intuito de formar competências, estabelecendo matrizes cinematográficas em seus integrantes. (GATTI, 2000a). Os anos 1940 e 1950 marcaram o período de proliferação de cineclubes no Brasil, agindo como vínculo de formação cinéfila, ocorrendo em vários espaços (SILVA, 2009), sendo impulsionado pela Igreja Católica a partir do Centro de Orientação Cinematográfica (GATTI, 2000a) “em uma tentativa da igreja de ensinar seus fiéis a não serem dominados pelo cinema”. (SILVA, 2009, p. 48). Porto Alegre destaca-se no cenário brasileiro na década de 1960:

⁹⁸ Antes dele existiram outros cineclubes não oficiais, alguns de conhecimento, outros que podem ter funcionado sem ter ficado registro sobre eles. Um destes cineclubes, apontado como o primeiro cineclube do Brasil (mas não legalmente), foi o *Cineclube Paredão36*, em 1917. (GATTI, 2000a).

⁹⁹ Cineclube situado na cidade de São Paulo que oferecia também cursos para formação de seus integrantes.

[...] com uma privilegiada posição no circuito distribuidor-exibidor, com acesso a todos os filmes disponibilizados para o mercado, tanto aqueles considerados comerciais, quanto os filmes de arte. As condições para essa diversidade são históricas e haviam sido constituídas especialmente no pós-guerra, quando o cineclubismo eclodiu no mundo todo e encontrou em Porto Alegre um ambiente propício para o seu desenvolvimento. (LUNARDELLI, 2008, p. 31).

No final da década de 1950, em 1959, é realizada a primeira *Jornada de Cineclubes* e durante a década de 1960 cresce a oferta no movimento e surgem mais cineclubes no país¹⁰⁰, com apoio da Igreja. Especificamente em 1962 foi fundado o órgão que segue regulando nacionalmente¹⁰¹ os cineclubes, o *Conselho Nacional de Cineclubes*¹⁰², afetado pelo golpe militar, mas que retomou suas atividades com o fim do regime. (SILVA, 2009). Em sequência, em 1976, “foi criada a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme), que distribuía as cópias para serem exibidas pelos cineclubes”. (SILVA, 2009, p. 49). Apesar da propagação dos cineclubes e busca por quebrar a barreira da censura da ditadura, somente em 1981, mais de 50 anos depois do surgimento dos cineclubes no Brasil, é que foi regulamentada a atividade cineclubista pelo *Conselho Nacional de Cinema*. O reconhecimento institucional, por sua vez, veio em 2007, com a Instrução Normativa nº 66, da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e no mesmo ano o CNC¹⁰³ conquista “assento no Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV) e passa a ter voz nas decisões do governo em relação ao cenário audiovisual nacional”. (SILVA, 2009, p. 50-51).

Como aponta Silva (2009), há um período de atividade restrita em âmbito nacional no movimento cineclubista, que ressurge em 2003 com a 24^a *Jornada Nacional de Cineclubes*. A partir daí as pautas mais recorrentes dos movimentos em geral se tornaram a hegemonia do cinema estadunidense nas salas de exibição brasileiras, o mercado brasileiro e a dificuldade de exibição de filmes nacionais. (SILVA, 2009). Ademais, a atividade cineclubista que vem sendo realizada desde a virada do século reinventou as diretrizes do movimento, visto que atualmente os integrantes não se restringem à assistência e debate de filmes de outrem, ou produções premiadas, mas também produzem seus próprios filmes e debatem as produções dos integrantes

¹⁰⁰ O Brasil acompanha um movimento mundial. É nos anos 1960 que o cinema leva à emergência da contracultura e da crítica a partir da figura do crítico de cinema, sujeito que transforma a cinefilia em profissão (LUNARDELLI, 2008), como será trabalhado mais a frente neste capítulo.

¹⁰¹ Em 1947, em Cannes, foi criada a Federação Internacional de Cineclubes.

¹⁰² Em mapeamento realizado por Silva (2009), em 2008 eram 204 os cineclubes filiados ao Conselho. A autora também mapeou os cineclubes existentes no Rio Grande do Sul e detectou 24 (alguns não filiados).

¹⁰³ No mesmo ano, 2007, CNC lançou a *Campanha pelos direitos do público* para “assegurar direitos legais que privilegiam o público e os cineclubes”. (SILVA, 2009, p. 51).

(mesmo que não coletivas do grupo). Silva (2009, p. 51) sintetiza objetivos comuns aos cineclubes brasileiros:

É possível perceber alguns eixos de propostas cineclubistas desde o seu início no país, tais como: uma defesa estética em relação ao cinema arte, que deveria ser apreciado; uma idéia (sic) de cineclube enquanto espaço de formação de sujeitos críticos e competentes nas lógicas cinematográficas; uma proposta de educação do olhar, difundida pelos cineclubes católicos durante as décadas de 50 e 60; uma proposta de utilizar o cinema como possibilidade de mobilização social em torno de uma causa, como foi durante o período militar; um eixo de ação do cineclube enquanto um espaço de discussão acerca do cenário cinematográfico instituído, como um local de difusão de filmes que não são exibidos nas salas comerciais de cinema e/ou disponibilizados em videolocadoras e veiculados em canais de televisão.

O movimento cineclubista, tal como qualquer outro, entretanto, não ocorre de forma uniforme em todos os lugares, cidades, países. Cada qual terá sua particularidade, mas apresentei aqui linhas gerais de sua constituição para entender a proposição de sessões comentadas abertas ao público em geral (realizadas em espaços culturais, não exclusivas para integrantes dos cineclubes¹⁰⁴).

O mesmo acontece com as *ocupações*, que em comum têm o fato de estarem tomando posse de um espaço público ocioso para desenvolvimento artístico-cultural-político e, para isso, atravessando medidas legais, preconceito da vizinhança e de parcela da classe artística. Ocupar é tomar posse, preencher e trabalhar em algo¹⁰⁵ (dever/direito) mas, dependendo de onde se olha, pode-se enxergar tal ato como uma invasão, ou como entrar à força em algum lugar (delito/infração) – saliento aqui que corroboro com a ideia de ocupação visto que os interesses ao se realizar uma ocupação diferem de uma simples invasão, pois correspondem a anseios de habitar e impulsionar espaços públicos urbanos até então invisíveis socialmente e que carecem de reparos e cuidados. (GERMAN et al., 2013). Assim, surge a ocupação¹⁰⁶ estudada e operação semelhante acontece no caso dos assentamentos do Movimento Sem Terra¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Essas atividades acontecem em paralelo aos encontros dos grupos, como percebido no caso do cineclube de Porto Alegre *Academia das Musas*, que se encontra quinzenalmente em sessão para os integrantes e promove, além delas, sessões comentadas abertas ao público em geral, podendo ser realizadas em quaisquer espaços culturais que correspondam ou colaborem com a proposta.

¹⁰⁵ Como lembra German et al. (2013) ao retomar a definição do dicionário Houaiss.

¹⁰⁶ Tal como as comunidades, as ocupações podem ser entendidas como espaços “[...] de fortes laços, de reciprocidades, de sentido coletivo dos relacionamentos” (PERUZZO, 2002, p. 2), visto que as conexões ali constituídas são fortalecidas pelo senso de luta próprio dos movimentos sociais.

¹⁰⁷ O Movimento Sem Terra atua em 24 estados do Brasil, já tendo assentado 350 mil famílias, que mesmo assentadas seguem participando do MST para que outras famílias também conquistem terras e em busca da Reforma Agrária. Geralmente os assentamentos não têm o vínculo de produção e oferta artística, mas se assemelham às ocupações também porque os sujeitos continuam agindo em conjunto com fins de auxiliar

As ocupações não necessariamente surgem para uso cultural tendo, aliás, foco central na moradia, como é o caso do *Movimento Nacional de Luta pela Moradia*¹⁰⁸. As ocupações que apresentam sessões de cinema comentadas observadas (e no caso da *Pandorga*, analisada) nessa dissertação também são espaços para moradia – residem sujeitos no espaço e são eles alguns dos que movimentam e realizam as atividades culturais. As apropriações promovidas e realizadas por estes sujeitos recriam os espaços em seus usos, ressignificando intencionalidades, funcionalidades e abrindo portas para diferenciadas vivências urbanas. (GERMAN et al., 2013). Como observa Jacques (2005, p. 19), “Mesmo estando sujeitos ao rolo compressor homogeneizador da cidade-espetáculo, atores sociais urbanos ainda conseguem reverter o processo ao se apropriar de espaços públicos, para habitação ou encontros variados”.

Jacques (2005) traz um olhar desde a arquitetura que vinculo ao processo comunicacional para pensar que o espaço público urbano é também um lugar de trocas, negociações e rupturas. Nesse sentido, entendo que as ocupações são releituras dos espaços em proposições produtivas e que colaboram para o crescimento ético-cidadão dos envolvidos.

Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. (JACQUES, 2006, p. 120).

Desta forma, essa reinvenção cotidiana dos espaços tem amplitude de transformação na sociedade em que se situa e age:

A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. Ela, a partir do momento em que é praticada, ganha corpo, se torna “outro” corpo. Para o errante urbano, sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. Seria precisamente desta relação entre o corpo do cidadão e deste outro corpo urbano que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade [...]. (JACQUES, 2006, p. 127-128).

German et al. (2013, p. 6) destacam que o espaço ocupado está em constante transmutação: “Como o rio de Heráclito, o espaço público nunca pode ser o mesmo depois de uma experiência. O choque que se estabelece no contato com o outro e com o espaço, promove

outras pessoas e proporcionar transformações estruturais e profundas na qualidade de vida delas. [dados retirados de seu site oficial – ver referências].

¹⁰⁸ O Movimento Nacional de Luta pela Moradia organiza e articula movimentos de sem-tetos, inquilinos, mutuários e ocupantes buscando garantir o direito à cidade e proporcionar uma reforma urbana. [dados retirados de seu site oficial – ver referências].

uma modificação, uma evolução, capaz de reaver nossas vivências e relações interpessoais”. Deste modo, as ocupações recriam constantemente os espaços no contato e ação dos sujeitos. Como destaca Harvey (2012), o espaço público se ocupado pelo “povo”, não pode ser delimitado e reordenado, pois quem tem poder de decisão sobre o que se é de todos é o coletivo de pessoas e, assim, deveriam ser tomadas as decisões em termos de posse – as ocupações não restringem o uso dos espaços, mas dão uso diferente do previsto e esperado por autoridades do Estado¹⁰⁹.

Podem ser elaborados desde programas de intervenção mais complexos, por incluírem perspectivas distintas das corporativas para a construção da cidade, até a inclusão de segmentos sociais desfavorecidos em áreas privilegiadas – como a ação de ocupação de edifícios vazios em áreas centrais, monofuncionais e dotadas de infraestrutura –, incorporando a elas uma racionalidade urbana solidária que a racionalidade mercantil não é capaz de atingir. No mesmo sentido, a associação estreita entre construção de ação territorial e grupos culturais de fortes tradições comunitárias tem buscado fortalecer, ao mesmo tempo, essa esfera coletiva de reprodução e de criação e experiências de produção e de gestão do espaço. (FERNANDES, 2006, p. 61).

Os itens que seguem buscam aprofundar aspectos marcantes em cada um dos cenários empíricos estudados, estando cineclubes associados à cinefilia e ocupações aos movimentos sociais. Assim, o primeiro trata de movimentos sociais, visto que é um elemento que atravessa a constituição da *Ocupação Pandorga* e o segundo, então, trata de cinefilia, visto que esta é uma característica tanto da constituição da *Sala Redenção* quanto do público recorrente no espaço.

3.4.1 Movimentos sociais

Os movimentos sociais entraram nesta dissertação ao focalizar a investigação em dois espaços, um deles tendo elementos de ativismo e lógicas de movimentos sociais, a *Pandorga*. Antes de tratar da temática em si, vale destacar que em uma investigação científica se olha os processos enquanto eles continuam ocorrendo, estão em um fluxo de ações contínuas, e que o ato de olhá-los não interrompe este fluxo, mas é preciso criar um enquadramento para problematizá-los, entendê-los e tensioná-los. Ademais, há o constante cuidado do meu posicionamento enquanto pesquisadora, para não incorrer no erro de me envolver na ocupação

¹⁰⁹ Quando Harvey (2012) problematiza a questão das ocupações do espaço público ele está dando um olhar sobre o movimento *Occupy Wall Street*, em Nova York.

sem me distanciar para de fato enxergá-la, cuidado reflexivo destacado por Gohn (1991) ao se colocar como pesquisadora militante da pauta dos movimentos sociais, em especial os populares urbanos¹¹⁰.

A *Pandorga* pode ser pensada como cenário vinculado a movimentos sociais urbanos, que não podem ser assemelhados a outros movimentos sociais, como feministas ou de negritude, devendo conter uma questão urbana que os motive, tendo relação com questões de moradia, serviços públicos, consumo coletivo etc. (GOHN, 1991). Neste sentido, uma das pautas do coletivo gestor da *Pandorga* é o “direito à cidade”, promovendo atividades culturais nas ruas e ocupando imóvel público onde atualmente centram as atividades do coletivo. Em relação a isso é preciso pensar, como lembra Gohn (1991) que os movimentos sociais urbanos não se circunscrevem apenas¹¹¹ às “camadas populares” e que não são homogêneos, pois veem possíveis mudanças na sociedade sob vieses diferentes ou por entenderem questões de liderança e representação de formas distintas, ou mesmo por se relacionarem com outros movimentos político-sociais.

Assim como em qualquer dimensão da realidade que se pesquise e construa teorias: “[...] não há uma teoria única, assim como não há uma só concepção para o que seja um movimento social, e não há também um só tipo de movimento social. Há várias teorias formadas em paradigmas teóricos explicativos”. (GOHN, 1997, p. 327). Deste modo, para vias desta dissertação, penso inicialmente dois paradigmas históricos sobre os movimentos sociais urbanos. Um deles, o *paradigma histórico-estrutural*, tem ênfase ao olhar os movimentos sociais urbanos nas necessidades, demandas, carências e contradições e as reivindicações giram em torno de questões de ordem estrutural política, de classes e econômicas. Já no *paradigma culturalista*, o âmbito da cultura torna-se central, tal como o nome indica, pensando consumo, mercadorias, injustiças sociais e, principalmente, direitos sociais, focalizando os movimentos

¹¹⁰ Como observa Gohn, “Analisar um processo em andamento, com caráter ainda de experiência não-consolidada sem uma trajetória anterior similar, apresentando questões novas, certamente incorre na possibilidade de equívocos. Um dos grandes problemas reside na dificuldade da separação entre a ação política, pessoal, de militância e a produção analítica gerada. Separar a militância e a análise é uma tarefa penosa porque, de certa forma, alguns analistas estão participando da construção do objeto histórico em exame. Trata-se de questões metodológicas profundas e complexas. Existe o risco permanente de estar apenas projetando as sombras que a história projeta na nossa consciência. São os riscos da análise apaixonada”. (1991, p. 5).

¹¹¹ Nesse sentido, refletimos junto com Gohn (1991, p. 45): “Basicamente podemos identificar dois grandes projetos político-ideológico-culturais se desenvolvendo no seio dos movimentos populares. Um engendrado junto aos movimentos mais dinâmicos, com grande participação das bases, lideranças e assessorias, que denominaremos transformador. O outro, engendrado a partir dos interesses das classes dominantes, partindo do Estado e também coexistindo entre certas parcelas do movimento popular, o qual passaremos a denominar de institucionalizador”.

sociais como meio para liberdade e autonomia, repensando utopias. (GOHN, 1991). Tais questões são recentes nas lutas realizadas no Brasil.

No Brasil, a temática dos movimentos sociais urbanos surge como objeto central de investigação entre alguns cientistas sociais, na década de 70, num momento histórico em que estes movimentos começavam a se projetar na cena política por dois motivos básicos: um de ordem estrutural – o agravamento da falta de condições de infra-estrutura (sic) urbana e o rebaixamento salarial, portanto, o aumento da exploração econômica e da espoliação urbana. O segundo motivo era de ordem conjuntural – o regime político-militar e a ausência ou repressão de espaços já tradicionais de participação popular, tais como partidos e sindicatos. (GOHN, 1991, p. 33).

Todavia, há publicações brasileiras relativas a movimentos sociais que são anteriores a esta época. Até a década de 1960 os estudos neste campo centravam-se nas “lutas sindicais”, mas ainda retratados com pouca visibilidade e regularmente vistos “de forma dualista: religiosos-seculares, reformistas-revolucionários, violentos-pacíficos. Movimentos sociais e revoluções eram termos sinônimos e sempre que se falava em movimento a categoria ‘trabalhador’ era destacada” (GOHN, 1997, p. 329-330), reduzindo os movimentos a *apenas* questões de classe. Foi ainda em meados dos anos 1950 que os movimentos sociais começaram a tomar outras formas, a partir das lutas estadunidenses por direitos civis, em seguida pelos estudantis na Europa, os de paz, e assim por diante. (GOHN, 1997). A intensificação das lutas levou ao conflito direto:

Por outro lado, exatamente porque é preciso impedir que essa prática “selvagem” e “anárquica” tenda a se alastrar, o Estado tem de responder à sua incidência com o controle e a repressão. Isto, por sua vez, joga mais luz sobre o caráter mesmo do papel do Estado diante das massas. A intervenção dos aparatos de controle e segurança tem o efeito de atenuar ou de breçar, em parte (embora não completamente), o ímpeto das revoltas. (MOISÉS, 1978, p. 56).

Então, os movimentos começaram a se articular conjuntamente em coletivos e constituir lideranças. Estas, realizam as mediações entre Estado e movimentos, tendo papel fundamental na construção de propostas no que se refere a políticas públicas relacionadas às temáticas de luta dos movimentos que representam. (FASE/CIDADE, 1992). Duas ações marcam os movimentos brasileiros em suas reivindicações para o Estado: “ação organizada” e “ação direta”.

1. *A ação organizada* levada a efeito por organismos elementares de representação de amplos setores das classes populares, e de que as *associações* ou *sociedades de amigos de bairros* constituem o exemplo mais conhecido. Esses organismos começaram a surgir, principalmente em São Paulo, no pós-

guerra, com o objetivos de coordenar os esforços reivindicatórios que eram realizados por setores das classes populares residentes nos bairros mais afastados e na periferia dos grandes centros. Em alguns casos, foram o ponto de partida para movimentos sociais de amplitude maior, como foram os casos dos *movimentos autonomistas de Osasco e Pirituba*, que visavam a emancipação de alguns distritos industriais e dormitórios da Prefeitura do município de São Paulo, como requisito para a obtenção de uma melhor representatividade política que concretizasse, dessa forma, as reivindicações urbanas mais sentidas pelas populações periféricas. 2. A *ação direta* levada a efeito pela emergência de um protesto repentino e inesperado (e, portanto, inorganizado), em face da deterioração de um setor de serviços públicos (consumo coletivo) diretamente ligado às condições urbanas de reprodução da força de trabalho. Esse protesto tem a característica de uma ação direta e espontânea, pois, segundo todas as indicações, mobiliza os setores das massas populares urbanas que eles participam de forma imediata e desorganizada. Os exemplos mais conhecidos são os *quebra-quebras* de trens suburbanos e ônibus, como os de 1947, 1959 e a vaga iniciada em 1974, mas, além desses exemplos, cuja tradição parece bem estabelecida, seria necessário recordar a ocorrência de invasões e saques registrados durante a ocorrência de alguns movimentos sociais, bem como os protestos que se dirigem contra agências estatais como postos de saúde, INPS e outros. (MOISÉS, 1978, p. 50-51, grifo do autor).

Neste sentido, um elemento relevante nos movimentos sociais urbanos (e nos demais é interessante também) é o da autonomia. Os movimentos que se reafirmam em suas reivindicações e concretizam suas lutas caracterizam-se pela formulação de uma identidade própria e independente do Estado, que o reconhece a partir da organização e não por se enquadrar em um padrão, “[...] um processo de reconhecimento da institucionalidade da ação, e não como um processo de institucionalização da ação coletiva, de forma normativa, com regras e enquadramentos, como temos observado nas políticas públicas no Brasil na atualidade”. (GOHN, 2014, p. 63). Neste sentido, a ação coletiva é essencial para que os movimentos possam contribuir, a longo prazo, com a reformulação de valores e a criação de políticas sociais avançadas, ampliando os processos de resistência coletiva através das lutas. (GOHN, 2014).

Os movimentos sociais são vistos como comportamentos coletivos originados de períodos de inquietação social, de incertezas, onde ações são frustradas e/ou reprimidas. Eles existem porque há uma disfunção e um afrouxamento dos hábitos e dos costumes. Parte-se de uma análise onde a sociedade tem um papel estático, dado por uma ordem social estática, que precisa constantemente ser controlada. Assim, os movimentos são vistos como desequilíbrios da ordem, do *status quo* vigente. Por outro lado, esses movimentos teriam uma história natural, à medida que estariam respondendo a impulsos e manifestações interiores, inerentes à natureza humana. O indivíduo (visto isoladamente) contrapõe-se à sociedade à medida que esta o oprime, o bloqueia e frustra. Assim que as tensões adquirem um caráter de insuportabilidade, os indivíduos se aglutinam em torno de um objetivo comum

e criam novas instituições. A isto dá-se o nome de mudança social. (GOHN, 1991, p. 31).

Para tanto, não se pode pensar o fenômeno do movimento social como um fragmento isolado, pois ele faz parte de um todo, uma determinada realidade social. Esta cautela leva a situar o fenômeno na sociedade e, então, pensá-lo em suas especificidades, contradições, coletividades etc. (MOISÉS, 1978¹¹²). Chegando nos anos 2000, reflete-se que os movimentos sociais brasileiros têm menos força, pois estão se institucionalizando hierarquicamente e por vezes com mecanismos de controle (GOHN, 2014), e as hierarquias por vezes valem aos movimentos, mas podem fazer com que percam noções de coletividade e autonomia. Nesse sentido, ao pensar em *novos movimentos sociais* teoriza-se mais sobre a retirada do centro em uma liderança, uma pessoa, e foca-se na coletividade para então pensar os indivíduos. Estes denominados *novos movimentos sociais* tem nas mídias os espaços para mobilização de suas atividades/protestos para pressionar o Estado. (GOHN, 1997).

Os *novos movimentos sociais* começaram a se desencadear ainda na Europa da década de 1960, com lutas feministas, ecológicas, estudantis, entre outras. Foi entre as décadas de 1970 e 1980 que as temáticas se ampliaram também para “países do Terceiro Mundo”, pensando questões como pobreza, periferias e posicionamentos indígenas. (GOHN, 1997). Na década de 1990, as teorias começaram a ser pensadas em escalas “macrossociais” associadas a “aspectos micro da vida cotidiana”. (GOHN, 1997, p. 337). Em específico, os movimentos populares urbanos passam a desempenhar papel relevante “pelo menos em três pontos: como formadores de opinião; como formuladores de propostas alternativas para as políticas públicas e como sujeitos do processo de democratização dos espaços de gestão da sociedade”. (FASE/CIDADE, 1992, p. 7). Os movimentos populares urbanos centram suas ações, também, em questões de ordem pública de opinião, reforma urbana e gestão (FASE/CIDADE, 1992), mas é com o advento da internet que se potencializam novas angulações sobre a problemática social e são possibilitados novos modos de apreensão do real. (GOHN, 1997).

Os movimentos são fluidos, fragmentados, perpassados por outros processos sociais. Como numa teia de aranha eles tecem redes que se quebram facilmente, dada sua fragilidade; como as ondas do mar que vão e voltam eles constroem ciclos na história, ora delineando fenômenos bem configurados, ora saindo do cenário e permanecendo nas sombras e penumbras, como névoa esvoaçante. Mas sempre presentes. (GOHN, 1997, p. 343).

¹¹² Livro publicado em 1978, mas que permanece atual ao pensar que “[...] é precisamente na prática da ação direta, mas coletiva, única forma de expressão possível no momento atual, que essas massas populares apreendem os limites e também as possibilidades de sua atuação”. (MOISÉS, 1978, p. 55).

Um elemento de contexto para entender o lugar da *Ocupação Pandorga* também é o de pensar, para além das teorias dos movimentos sociais (relevantes para entender a trajetória que leva à configuração atual e à investigação), no que o empírico indica, pois é uma ocupação com atuação diferenciada. Esta é uma ocupação que não busca moradia, que envolve sujeitos com algum nível de escolaridade, visto que a maioria dos ocupantes tem ensino superior. Um exemplo de um integrante do coletivo no período desta pesquisa é de um homem de 30 anos que faz malabares na rua, mas é Mestre em seu país de origem, Portugal. Uma integrante do coletivo em entrevista ressaltou este ponto, e finalizo o item com a fala dela, refletindo sobre o fato de que não se tem interesse em desocupar o espaço (ao menos não agora) porque são vários jovens mobilizando atividades culturais e os artistas são como a “ovelha negra da família da burguesia, que ela acha estranha, mas ama conceitualmente”. Também o fato de que, além de não ser de moradia, o espaço se configura por realizar uma promoção cultural tocada em parte por estrangeiros – dos 9 integrantes do coletivo gestor em 2016, 3 eram estrangeiros.

“Aqui tá muito cult. Porto Alegre tem essa coisa de vender uma referência de ‘uau, essa cidade é tão pra frente que os jovens estão fazendo algo interessante por eles mesmos, não vamos atrapalhar’. Porque a Pandorga vende externamente essa imagem e é o que nos dá segurança. Se a gente tivesse três famílias morando aqui já era problema.” (Integrante da Pandorga, em entrevista).

3.4.2 Cinefilia

A cinefilia coloca-se como uma paixão ao cinema que o legitima, amplia ao construir saberes sobre ele, dá margem para uma militância engajada, que também o critica, pois ver com amor não é deixar de refletir. (BAECQUE, 2010). Cinefilia é, também, marca de contracultura, tendo seu auge com a crítica cinematográfica dos anos 1960 provocando reflexões na construção de saberes não restritos ao saber erudito da academia, transformando o amor aos filmes em críticas e representações de modos de ver o mundo, tendo a figura do crítico papel de extrema relevância no interior desta “revolução” originada pela ascensão cinéfila. (BAECQUE, 2010; LUNARDELLI, 2008).

[...] cinefilia (s. m. do gr. *kineo*, por em movimento + *philos*, amigo). Cinéfilo é a condição na qual se identificam e reconhecem os amantes do cinema, aqueles que desfrutam do consumo privilegiado de filmes através de uma vinculação prazerosa e afetiva. Goida afirma-se como amante do cinema, condição da qual não abre mão pelo fato de se um crítico. Ele se coloca e assume o papel de espectador privilegiado que, em lugar de aproximar-se da obra e afastar-se do leitor, faz a obra aproximar-se de si e do leitor de seus

textos. Escrevendo e assumindo que escreve com a emoção, procura dar conta da ideia dominante do cinema como arte, mas também como divertimento. (LUNARDELLI, 2008, p. 119).

Baecque (2010) ajuda a pensar o que compõe a cinefilia, partindo dos ensinamentos do crítico Serge Daney, que aponta três verdades cinéfilas, a saber: olha-se os filmes primeiro com “exaltação”, deixando-se seduzir por eles; depois vem o registro, os cinéfilos estão entregues ao que foi captado pelas câmeras na construção dos realizadores; e, por fim, a cinefilia se concretiza pelo “espetáculo” cinematográfico, pelo ritual de ir ao cinema. Entretanto, é preciso considerar que há um aspecto excludente que vem da instituição de saber/poder “superior” de um cinéfilo. Os processos de hierarquia da *Redenção*, nesse sentido, indicam relação de quase exclusão da potencialidade reflexiva dos espectadores, o que atravessa todo o desenho do debate e a forma como se dão as sessões em virtude de um saber que *pode* ser elitista e fechado ao elencar quem está “autorizado” a falar sobre cinema, diferenciando-o de quem não tem formação/competência. O tensionamento deste lado mais institucionalizado e negativo da cinefilia pode ser percebido na seguinte descrição balizadora do verbete:

Etimologicamente, a cinefilia é o amor pelo cinema. O cinéfilo não é, no entanto, exatamente um amador erudito como o é, na maior parte do tempo, o amador de outras artes (teatro, pintura, música etc.). Pode-se definir essa relação de duas maneiras opostas, uma negativa, outra positiva: ● para a primeira, a cinefilia procede da neurose do colecionador e do fetiche. Sua paixão é acumulativa, exclusiva, terrorista. Ela favorece o elitismo e o agrupamento em seitas intolerantes (o cinema propôs alguns retratos de cinéfilos dessa espécie); ● para a segunda, a cinefilia é uma cultura fundada na visão e na compreensão das obras. É uma experiência estética, oriunda do amor da arte cinematográfica, uma das versões do simples “amor da arte”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 47).

Por outro lado, quando, entre os anos 1950 e 1960, se consolidou o aumento de salas e de organizações voltadas para o cinema, como cineclubes e revistas especializadas, a cinefilia colocou-se como lugar social que ratifica a ação que o cinema (e demais produtos da cultura, por assim dizer) pode ter na sociedade, provocando mudanças e crescimento dos sujeitos. Personificada na figura do crítico de cinema, a cinefilia se popularizou, mas não de modo a possibilitar que todos os sujeitos tenham compreensões sobre o que assistem (apesar deles sempre fazerem isso, num âmbito menor), e sim dando ao crítico o papel de detentor de saberes que ajudará os demais espectadores a decifram as novas linguagens das produções através de

seus grandes repertórios de consumo fílmico, o que perpassa a noção de autoria e a consolidação de publicações como *Cahiers du Cinéma*. (LUNARDELLI, 2008; BAECQUE, 2010)¹¹³.

Tais publicações traziam “[...] textos críticos que, de filme em filme, constroem a reputação do autor; as filmografias que estabelecem as referências da obra com precisão; os artigos temáticos que esmiúçam o estilo próprio de cada cineasta”. (BAECQUE, 2010, p. 45). Através da cinefilia destes críticos dos anos 1960, a construção dos filmes passou a ser vista como obra de um autor/realizador, o diretor. (MARTINS, 1993; BAECQUE, 2010; LUNARDELLI, 2008). A ênfase nos realizadores permanece até os dias atuais. O papel do crítico nesse olhar sobre a autoria é de proporcionar aprendizado.

[...] Godard recorreu a uma comparação esclarecedora a esse respeito: “Em pintura, antigamente, havia a tradição da cópia. Um pintor viajava para a Itália e fazia seus próprios quadros copiando os dos mestres. Quanto a nós, fizemos exatamente a mesma coisa e proporcionamos ao cinema seu lugar na história da arte”. Ao redescobrir a tradição da pintura clássica, os críticos entretanto não fizeram apenas copiar. Como sugere Godard, eles criaram a partir da cópia, considerando a crítica uma das vertentes, indispensável, da criação artística. *Aprender a ver*, em definitivo, é essencialmente *criar o ver*. (BAECQUE, 2010, p. 54, grifo do autor).

No Brasil, a crítica teve papel crucial na configuração cinematográfica atual quando nos anos 1960 participou das decisões acerca da legendagem ou dublagem de filmes estrangeiros para exibição no país, levando à conjuntura atual em que são ofertados os filmes em versão dublada, mas a legendagem atua fortemente.

A discussão em torno da dublagem ou legendagem foi deflagrada por um projeto de lei apresentado em 1960 na Câmara Federal, pelo senador Geraldo Lindgren, do PRP gaúcho, que tornava obrigatória a dublagem dos filmes estrangeiros em território nacional. A discussão estendeu-se ao longo da primeira metade da década, mobilizando críticos e intelectuais de todo o país para impedir que os legisladores levassem a termo o referido projeto. Parte da argumentação prendia-se aos aspectos de mercado, em duas perspectivas: 1º) a dublagem reduziria ainda mais o mercado para o cinema brasileiro, que teria que competir pelo público também no terreno do idioma; 2º) a necessidade de dublar os filmes aumentaria os custos de distribuidores, que desta forma fariam uma importação reduzida e seletiva da oferta cinematográfica mundial.

¹¹³ Em relação ao papel do crítico na recepção, Lunardelli (2008, p. 148) explica: “Contra a visão funcionalista do processo de comunicação, Jesus Martín-Barbero nos informa que entre o receptor de uma mensagem e a mensagem, existe um universo de múltiplos estímulos. São as *mediações*, que vão proporcionar ao receptor, então designado sujeito, a oportunidade de uma leitura particular, pessoal e social, conforme seu meio de origem, sua história, sua memória, assim como a memória social. [...] o principal material de exercício da crítica é vivencial, decorre da experiência vivida do crítico. Não há possibilidade de suspensão das emoções diante dos filmes, que são constituídas por múltiplos fatores” – o conceito de *mediações* será tratado no próximo capítulo da dissertação.

Ainda que os críticos justificassem sua posição como um ato de proteção ao cinema brasileiro frente à presença marcante do cinema estrangeiro, o discurso pela salvaguarda da integridade da “obra original”, considerada em sua dimensão artística, foi crucial na definição do modelo de assistência de filmes com legenda que predomina no Brasil. (LUNARDELLI, 2008, p. 101-102).

A linguagem do cinema é outro ponto a ser destacado ao se pensar em uma cinefilia, pois as sensações nascem do pensamento e a linguagem fala de como sujeitos, por meio de personagens, serão retratados e como os espectadores produzem (entendem e as reconstróem, tecendo ideias e compreensões) sobre as representações advindas dos filmes assistidos.

Embora o cinema tenha sido apresentado ao público, oficialmente, em 1895, foi apenas entre 1913/1914 que a linguagem cinematográfica enquanto tal foi estruturada, a fim de contar uma história. Com Griffith, há uma definição dos planos, da montagem, dos movimentos de câmera, etc., pensados enquanto elementos narrativos e estéticos, e não apenas como mecanismos de registro de imagens (AUMONT, 1995). Desde então, o modo de narrar, próprio do cinema, passou por diversos amadurecimentos e mudanças, dentre os quais é possível perceber a ação dos equipamentos técnicos, que, conforme foram sendo, aprimorados, melhoraram também a qualidade da imagem. A inclusão da cor, do som, dos efeitos especiais ajudou, igualmente, a realçar o efeito de real da imagem cinematográfica. Câmeras mais leves permitiram o registro de cenas do cotidiano das cidades, por exemplo. Além disso, possibilitaram novos movimentos de câmera, como a câmera na mão, com seu balanço característico. Ainda nessa primeira fase de desenvolvimento do cinema, podemos ver o cinema americano estabilizando certas práticas de produção, como o modelo de estúdio, em que as tarefas eram divididas entre os vários membros da equipe técnica e artística. (ROSSINI, 2009, p. 11)

Parto da compreensão de que os públicos têm competências que falam de suas trajetórias midiático-cinematográficas. O público cinéfilo, em específico, é aquele que tem domínio das matrizes do cinema, tendo competências formadas pelo contato com o cinema e pela assistência filmica. O caráter formativo da experiência cinematográfica está atravessado pelo acesso a diferentes culturas desde as narrativas dos filmes. Tal conhecimento é potencializado pelo contato com uma oferta plural, tanto em salas de cinema e demais espaços de exibição filmica, quanto em buscas individuais por comprar a cópia física do filme (DVD/Blu-Ray) ou baixá-lo/assisti-lo pela internet. Assim, a formação cinéfila se dá em movimentos: esforço pessoal por encontrar obras variadas em temáticas, gêneros, estilos, nacionalidades, encadeamento das narrativas e linguagens; acesso a ofertas filmicas variadas e aprendizados sobre o cinema, constituídos em diferentes espaços, como vemos nesta pesquisa.

O “enriquecimento” dos conhecimentos dos sujeitos na direção de uma cinefilia pode se originar e se desenvolver a partir do contato com a oferta cinematográfica, o que se pode

perceber tanto na *Sala Redenção*, como em outros cinemas porto-alegrenses, a saber: *Sala P. F. Gastal*, *CineBancários*, *Cinemateca Paulo Amorim*, entre outros. Nestes espaços, há indicadores do que suas ofertas contribuem para a cidadania comunicativa cinematográfica, visto que suas programações semanais trabalham com filmes diversos e que *podem* provocar um deslocamento dos sujeitos de seus lugares comuns, levando a tensionamentos e ponderações que servem à formação cidadã, mas também à ampliação do repertório e olhar crítico dos sujeitos perante as produções.

Esse rito, como todo fetichismo, é simultaneamente uma experiência íntima. Como toda atividade semiclandestina, é sustentado por uma prática coletiva, paradoxo que faz do espetáculo de cinema uma experiência totalmente pessoal mas vivida em bando, em matilha, eventualmente em casal, depois coletivamente discutida, às vezes na base do confronto, ao sair da sala, maneira de formar essa comunidade de interpretação que virá a ser a única capaz de fazer um juízo acerca dos filmes. Essa intimidade partilhada tornara-se um modo de vida para os jovens cinéfilos. (BAECQUE, 2010, p. 418).

No caso da *Redenção* nota-se, a partir das observações, que há frequentadores assíduos e que estes têm interesse no cinema, sendo um público com elementos de cinefilia que acaba por constituir uma comunidade de pertencimento. A cinefilia torna-se importante, então, pela compreensão de que a constituição desse amor ao cinema que leva os sujeitos a terem contato com cinematografias diversas tem um potencial formativo que constantemente pode deslocar os sujeitos de seus lugares e os levar a se repensar e reposicionar no mundo. Deste modo, entendo que o cinema em si pode ter força transformadora nos sujeitos que com ele se envolvem e que esses sujeitos estão inseridos em um processo de mediação cinematográfica que configura-os e também configura o contexto. Assim, o contexto de mediação atravessa as apropriações construídas pelos sujeitos, e o ressignifica na particularidade em relação ao campo do cinema, considerando que os sujeitos têm competências formadas por bagagens históricas e socioculturais que, por sua vez, se configuram na trajetória deles desde seus vínculos com as mídias, com familiares, amigos, etc.

Ademais, um espaço cinéfilo que seja cidadão não somente tem um público com competências de domínio das matrizes cinematográficas, mas também oferta sessões seguidas de debate (sessões comentadas) nas quais a qualidade destes debates está vinculada à organização do espaço e às modalidades de interação, o que facilita ou dificulta o entendimento e a problematização. Nota-se que na *Sala Redenção* há interesse pelo cinema em si e que o público desenvolve elementos de cinefilia, constituindo uma comunidade de pertencimento.

4 PERSPECTIVAS PARA ENTENDER AS SESSÕES COMENTADAS

Os principais eixos de problematização teórica que visualizo para fundamentação da pesquisa e que percebo relevantes para dialogar com o empírico são: recepção de cinema e cidadania comunicativa pensada para âmbito da recepção cinematográfica. Dialogando com esses três grandes eixos que se inter-relacionam estão as noções de midiaticização, cinema, cinefilia e espectralidade, mediações, apropriações midiáticas, movimentos sociais e identidades culturais. No capítulo que segue desenvolvo os conceitos pensando-os para a especificidade desta pesquisa, entendendo que “as perspectivas teóricas necessitam de articulações e de reformulações renovadas e inventivas para dar conta das transformações dos contextos comunicacionais/midiáticos contemporâneos” (BONIN, 2014, p. 44); assim, procuro repensar os conceitos a partir do que percebo iminente no fenômeno empírico investigado. Para tanto, compartilho com Maldonado (2014) a ideia de desenvolver uma perspectiva teórica transdisciplinar, sem restringir meu olhar exclusivamente ao campo em que estou inserida, a Comunicação, mas movimentando-o para dar conta de múltiplos atravessamentos constitutivos do objeto.

O capítulo está dividido em 4 momentos: primeiro procuro pensar a recepção cinematográfica e seus atravessamentos; depois trato especificamente dos sujeitos comunicantes e do cinema; problematizo as espacialidades; e, por fim, trato da cidadania comunicativa em processos de inter-relação dos sujeitos com exibições cinematográficas.

4.1 RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

A compreensão do processo de recepção ganha contornos diferenciados de acordo com as diferentes perspectivas em que foi trabalhada. De modo simplificado, é possível dizer que, na constituição de perspectivas que pensaram essa problemática, há uma evolução¹¹⁴ da ideia de um receptor passivo, que depois passa a ser entendido como ativo mas, ainda assim, o processo se dá em uma via apenas (do emissor para o receptor); por fim chega-se às concepções que faço uso na minha pesquisa nas quais, de maneira simplificada podemos dizer que o

¹¹⁴ De modo simplificado, há um percurso no modo de se pensar recepção no qual existiram diversas vertentes que vem em uma certa evolução: falo aqui das perspectivas limitadas que se iniciaram com a teoria hipodérmica, caminhando para a da persuasão, dos efeitos limitados, dos usos e gratificações, funcionalista, Escola de Frankfurt e estudos culturais, em constante evolução e aprimoramento de ideias até chegar ao que hoje entende-se por estudos de recepção. Esse caminho não necessariamente fora traçado em separado, mas essas vertentes culminaram em uma espécie de cadeia evolutiva, na qual os estudos de recepção se valem dos ensinamentos dos processos anteriores, convergindo com eles em alguns aspectos. (LOPES, 2002).

receptor é concebido como um sujeito que não apenas recebe a mensagem sem pensar, mas que também é produtor de sentido e age nesse processo. A partir dos ensinamentos de Lopes¹¹⁵ (2002, p. 31) compreendo que as pessoas “[...] Extraem sentidos específicos de textos, gêneros e meios [...]”, sentidos esses que são marcados pela trajetória de suas vivências, relações e fazeres num contexto específico.

O processo de recepção cinematográfica não pode ser pensado fora do contexto da midiaticização, entendida aqui, como o processo no qual as mídias atravessam as atividades diárias, produzindo percepções, estruturando mercados, constituindo o contexto e o espectador. (MALDONADO, 2002). Assim, penso a midiaticização como processo que atravessa a constituição dos sujeitos, de suas identidades e se constitui concretamente no consumo midiático (cinema, televisão, rádio, etc.).

A comunicação se dá de forma complexa. Um âmbito desse processo é a recepção, que deve ser pensada não como uma mera “etapa”, mas como um “lugar” de chegada e partida, lugar de produção de sentido e interação. (MARTÍN-BARBERO, 2002). Este lugar é em si um processo também complexo e não estático, visto que muda suas configurações acompanhando as mudanças sociais, incluindo as tecnológico-midiáticas. Dentre tais configurações, há a constituição de um *habitus* na relação dos sujeitos com as mídias. Procuo flexibilizar o conceito, então a ideia de *habitus* é aqui pensada e adaptada para pensar as matrizes constitutivas dos sujeitos no contexto cinematográfico brasileiro. Bourdieu (2007) desenvolve uma ideia mais fixa/rígida do que a que será aqui trabalhada por estar situado na sociedade francesa do final dos anos 1970¹¹⁶, enquanto a sociedade brasileira atual apresenta uma configuração distinta, mais flexível; ainda assim, o conceito é produtivo para considerar as questões socioeconômicas dos sujeitos, que configuram seus referentes e determinam suas relações, apropriações e práticas.

As práticas falam do *habitus*, que, assim, também compõe a recepção. (MARTÍN-BARBERO, 2013). O *habitus*, enfim, expressa componentes de padronização da percepção dos sujeitos nas sociedades capitalistas. (BOURDIEU, 2007). Originalmente Bourdieu o entende como um esquema de certa forma inconsciente de disposições duráveis de percepção, ação e valoração que as pessoas adquirem ao longo da vida nos processos de socialização e que vão orientar os seus gostos. Ele determina o gosto do indivíduo, que está

¹¹⁵ A autora pensa a recepção no contexto da telenovela.

¹¹⁶ A primeira edição do livro é de 1979. Como referência utilizo a primeira tradução para o português da obra, publicada em 2007.

inserido em classes¹¹⁷ que agem sobre ele involuntariamente, ligando-o com a sociedade e determinando poder e possibilidades de usos e ações. (MARTÍN-BARBERO, 2002). Entretanto, penso esse *habitus* de forma flexível, com possibilidades de mudança a partir de novas vivências do indivíduo; no caso da recepção cinematográfica, podem se desenvolver matrizes de gosto não restringidas pelas condições econômicas, como sessões de cinema gratuitas¹¹⁸ ou iniciativas que fogem aos padrões de consumo capitalista¹¹⁹.

É preciso, ainda, uma educação para a mídia, isto é, uma alfabetização nos meios que crie competências de leitura – a capacidade crítica depende disso, para ter senso crítico precisa ter competências desta natureza. Nesse sentido é possível pensar, por exemplo, a questão dos gêneros das ficções televisivas e cinematográficas: eles precisam ser construídos na percepção do receptor de forma que este adquira competência cultural para compreender as narrativas, interpretá-las e reconstruí-las a partir de suas leituras. (LOPES, 2002). Cada novo gênero ou modo de fazer dentro das narrativas ficcionais gera embates no seu público, o que pode ocasionar uma não aprovação¹²⁰. No caso desta pesquisa, como o foco está nas dinâmicas das sessões comentadas, as competências cinematográficas, podem se exprimir como marcas nas participações dos sujeitos nos debates.

Entro em diálogo com Henriques (2014), visto que ele se propõe a pensar o processo de recepção vivenciado em um contexto específico (Paraisópolis, favela da cidade de São Paulo/SP) e suas relações com o contexto global de produção e recepção de *Harry Potter*, o que relaciono com a minha pesquisa ao pensar o processo de recepção e seus atravessamentos. Para tanto, o autor¹²¹ mobiliza as teorias para pensar como estão se dando as produções de sentido

¹¹⁷ Para Bourdieu (2007), essa é a questão central determinante do *habitus*, estruturando as práticas e gostos pessoais, possibilitando ou não contato com bens culturais. Para o autor, é a posição social de classe que acaba por realizar as “distinções” a partir do capital econômico investido.

¹¹⁸ Um exemplo concreto nesse sentido, de grande escala (sessões gratuitas acontecem na cena cultural porto-alegrense, mas geralmente em espaços pequenos e com público restrito, sem muito espaço de divulgação), é a campanha “Ir ao Cinema #issomundaomundo” promovida pelo Itaú Unibanco S.A. e pelo Espaço Itaú de Cinema, que no dia 29 de fevereiro de 2016 ofereceu todas as sessões de seus oito cinemas (um em Brasília, um em Curitiba, um em Porto Alegre, um no Rio de Janeiro, um em Salvador e três em São Paulo) de forma gratuita. A ação ocorreu um dia após a cerimônia do Oscar e muitos dos filmes em cartaz foram vencedores na premiação, o que ocasionou filas e quase todas as sessões lotadas durante todo o dia. Cada pessoa tinha direito a retirar dois ingressos. Em Porto Alegre o Espaço Itaú localiza-se no Bourbon Country e conta com oito salas.

¹¹⁹ Como aponta Maldonado (2014), “em parte sim, os públicos seguem padrões estéticos que correspondem às suas situações de classe; paralelamente também comprovamos que não, já que, nas suas vivências e processos, os sujeitos receptivos adotam e misturam formatos, vertentes e possibilidades estéticas diversas”.

¹²⁰ Penso que isto se dá de forma mais frequente com as telenovelas, visto que seus públicos esperam determinados tipos de produção dependendo da emissora que exibe o programa e do horário que vai ao ar. Com as séries de TV a abertura já é maior, principalmente para produções internacionais. O filme, por sua vez, causa certa estranheza e por ter duração menor sua rejeição é mais comum.

¹²¹ O embate desenvolvido por Henriques (2014) refere-se estritamente aos passos dados em pesquisa exploratória no contexto local de recepção, nas questões de consumo da obra e construções realizadas a partir daí, mas trago aqui para pensar atravessamentos na pesquisa como um todo.

desenvolvidas pelos sujeitos estudados, definidos como “leitores espontâneos da obra”, atentando para os atravessamentos das múltiplas mediações nos contextos, mediações que devem ser descobertas, (re)construídas e problematizadas especificamente para cada objeto, o que leva a pensar sobre como a midiaticização afeta o social (apesar de o termo midiaticização não ser trabalhado diretamente no texto em questão) e, também, as dimensões identitárias atravessadas pelas mediações. Henriques (2014) ajuda a pensar que as participações dos sujeitos nos debates têm relação com os contextos de imersão dos sujeitos estudados¹²²; nas marcas que tais contextos deixam e continuam a atravessar a formação dos gostos e percepções dos sujeitos, considerando que o cotidiano é parte fundante dos saberes pessoais.

A partir das ideias de Hall (2009), entendo que os sujeitos ocupam lugares e tempos históricos e culturais, estando inscritos em uma série de regras sociais por suas posições, relacionando sentidos, práticas e efeitos. Isso atravessa diretamente a compreensão da recepção com a qual trabalho, entendendo que nega uma estrutura hierárquica/vertical na relação produção-recepção, visto que a codificação não *determina* a decodificação, sendo possível que o consumo midiático se estabeleça em diferentes posições¹²³. Também na construção desta compreensão de recepção dialogo com as propostas de Certeau (1994) e de García Canclini (2010), que me instigam a pensar a recepção como um processo de produção de sentidos, de “troca”, considerando as competências de cada sujeito, que levarão às construções sobre o que consomem. Assim, entendo que as produções midiáticas consolidadas nas leituras realizadas pelos sujeitos expressas nos debates não são as mesmas desenvolvidas inicialmente, nem

¹²² No caso do pesquisador, o contexto de leitura de obra que ele investiga é a favela, enquanto na pesquisa que venho desenvolvendo se refere a sessões comentadas em diversos lugares. Apesar de não ter a relação direta de lugar de recepção, entendo que a contribuição do autor vem pensar como o lugar atravessa a recepção, tanto quando ele impõe proximidades geográficas de comunidade, como é o caso das favelas e vilas, quanto quando se dá afastado de uma intervenção direta de sujeitos externos, como é o caso de salas de cinema ou outros espaços. Há, também, uma relação direta das ocupações com as favelas, visto que elas se estabelecem em áreas geralmente irregulares, unindo pessoas em busca de moradia e condições de sobrevivência (espaciais e culturais). É interessante pensar, neste sentido, o surgimento do termo favela, que vem do fim do século XIX em referência à guerra de Canudos, visto que ao redor da localidade situava-se o Morro da Favella e em 1897, quando soldados do Rio de Janeiro retornaram à cidade reivindicando re-incorporação ao exército e acamparam em praça pública lhes fora concedido direito de morar atrás do quartel geral, sob o Morro da Providência, que apelidaram de Morro da Favella, tal qual tinham conhecido em Canudos, disseminando a palavra. (VAZ; JACQUES, 2002).

¹²³ Elas se diferem entre posições dominante, negociada ou opositora. A primeira refere-se à decodificação que aceita a mensagem transmitida em sua totalidade, mesmo que não a compreenda. A segunda trata de uma negociação de sentido entre os referentes dos sujeitos – tanto tomando a mensagem como referente quanto com outras bagagens de cada um. E a terceira é a contra-hegemônica, que se opõe de todo à linha de leitura preferencial, ressignificando a mensagem a partir de outros referentes, alternativos: “[...] uma leitura sistemática do ponto de vista opositor, que pode ou não preferir entender o sentido preferido na construção, mas via de regra, retira do mesmo texto exatamente o oposto – entende, por exemplo, o exercício da lei e da ordem como um exercício de opressão, ou de resistência; olha as mesmas figuras e vê o outro lado delas”. (HALL, 2009, p. 370).

mesmo as apropriadas por outros sujeitos, inseridos em outras comunidades, mas serão *outras* que expressarão marcas do contexto sócio-histórico e cultural no qual os sujeitos estão inseridos, com marcas pessoais da formação de cada sujeito e como chegaram aos contextos de recepção estudados, que variam amplamente no que se refere a salas de cinema e ocupações.

Na recepção de cinema que busco aqui trabalhar no olhar investigativo sobre a *Ocupação Pandorga* e a *Sala Redenção*, entendo que é essencial considerar que os sujeitos estão inseridos em um lugar social determinado, são condicionados por e imersos em culturas diversas, tem histórias de vida que são constitutivas das suas experiências midiáticas, além de serem matriciados pelas mídias. Para pensar a participação dos sujeitos nas sessões comentadas de cinema, temos que considerar as competências cinematográficas, as matrizes dos sujeitos, visto que o espectador é construído (diariamente) a partir do âmbito da midiatização cinematográfica¹²⁴ e das transformações que este processo acarreta.

Na perspectiva aqui trabalhada, concebo os sujeitos participantes das sessões comentadas como atores/produtores de comunicação. Nessa linha, é produtivo considerar o conceito cereteuniano de apropriação. Retomando Certeau (1994) reflito sobre as possibilidades de desvio dos sujeitos, que dependendo de seu lugar social poderão desenvolver táticas ou estratégias. O caráter tático das produções de sentido dos sujeitos se vincula a suas experiências cotidianas, criando novos sentidos para o que consomem, mas sem ter espaço particular de produção.

[...] chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então, nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo (sic) as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco. (CERTEAU, 1994, p. 100-101, grifo do autor).

¹²⁴ A ideia de midiatização cinematográfica foi desenvolvida e conceituada em capítulo anterior na dissertação, em relação aos contextos que atravessam o objeto de pesquisa.

Os sujeitos operadores de táticas podem realizar apropriações diversas. Por outro lado, aqueles sujeitos/instituições que têm poder de ação podem desenvolver estratégias, ações do dominante¹²⁵. A tática age dentro da produção oferecida, na performance, no uso é que se faz perceptível. O desvio é uma resistência que vai contra a lógica dominante¹²⁶.

Certeau (1994), ao pensar o cotidiano como constitutivo do sujeito, com uma sensibilidade no olhar teórico, constitui uma proposta de entendimento que considera desvios e apropriações, criticando o atomismo social, pois não são sujeitos soltos, estão em campos de poder, em relações assimétricas de poder. Para isso, é preciso pensar questões de apropriação, desvios da dominância e manejo, usando o dado de outro jeito em uma ação tática. O sujeito, como apresentado até aqui, é também produtor, não somente receptor.

As apropriações, aqui pensadas em relação às participações dos sujeitos nos debates, podem então se dar de maneiras distintas a depender de seus contatos com as mídias, com o cinema e de suas vivências socioculturais cotidianas, visto que nas suas trocas diárias é que eles retrabalham o consumo em novos usos, reordenações, ressignificações e produções, podendo desenvolver desvios de sentido às lógicas de leitura hegemônicas e novas interpretações a partir de resistências a determinadas movimentações. (CERTEAU, 1994). Este processo se dá em fluxo, sendo as apropriações dos sujeitos afetadas pelos contextos que os envolvem e suas relações pessoais, possibilitando mudanças e rearranjos, além de surgimento de resistências e confrontações em resposta a quaisquer novas alterações em seus modos de leitura de mundo. A pesquisa também está suscetível a essas transformações nos sujeitos investigados, visto que está inserida nos fazeres deles, descobrindo novas formas de percepção a cada sessão comentada, aprimorando gostos, tal como desenvolvendo repulsas. É preciso considerar as bagagens e competências dos sujeitos individualmente e que as produções de sentido que estes desenvolverão não serão as mesmas, apesar de eles participarem de coletivos e estarem em um momento de recepção coletiva e debate que potencializa desenvolvimento de novos olhares, eles também se constituem por identidades, marcas e negociações individuais.

Os sentidos construídos e as apropriações midiáticas aqui estudados são aqueles atribuídos às propostas filmicas e expressos nos debates pelos sujeitos. Para entendê-los, o

¹²⁵ Certeau define estratégia como “[...] o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como algo *próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização ‘estratégica’ procura em primeiro lugar distinguir de um ‘ambiente’ um ‘próprio’, isto é, o lugar do poder e do querer próprios”. (CERTEAU, 1994, p. 99).

¹²⁶ Não é objeto do Certeau (1994) olhar o que não é desvio, não trabalha a dominação, mas a considera.

conceito de mediações é produtivo a esta pesquisa. Penso-o aqui como dimensões que atravessam os processos de recepção e os vínculos dos sujeitos com as mídias, que agem, portanto, nas apropriações realizadas pelos sujeitos, configurando processos de produção comunicativa. Assim, estes sentidos são pensados enquanto expressão de marcas de múltiplos contextos que os cercam, seja socioeconômicos, políticos e culturais; como marcados pelo lugar social, pelas culturas, pelas relações, por relações de poder, pelas suas trajetórias de formação e constituição de gostos, preferências, modos de vida, e pela ação configuradora das mídias, entre outros aspectos. (MALDONADO, 2002; BONIN, 2014)¹²⁷.

Maldonado (2014) também me auxilia a pensar que os sujeitos precisam ser pensados como inseridos nos processos comunicativos, tendo participação ativa e configuradora também dos âmbitos de produção e circulação dos conteúdos, recriando-os nos seus olhares que trazem a marca de diversas mediações. (MARTÍN-BARBERO, 2006, 2013). No que se refere à recepção ou receptividade comunicativa, a complexidade do objeto de pesquisa se dará a partir dos objetos empíricos, na concretude da pesquisa de campo, o que possibilitará “construir sentidos, de aprofundar e de reformular argumentos, de conhecer os condicionamentos, os modos, os esquemas, as estruturações reais de pensamento, as sensibilidades, os sentidos, os gostos e as visões dos *sujeitos comunicantes*”. (MALDONADO, 2014).

As relações de poder também agem nos processos de constituição das significações diversas atravessando as apropriações e interações: “a recepção é, então, um contexto complexo, multidimensional, em que as pessoas vivem o seu cotidiano. Ao mesmo tempo, ao viverem este cotidiano inscrevem-se em relações de poder estruturais e históricas, as quais extrapolam suas práticas cotidianas”. (LOPES, 2002, p. 32). Há um cenário contextual que envolve as pessoas, o que não retira delas a capacidade de produção e de serem agentes da comunicação, mas as coloca num patamar problematizado em termos de relações e instâncias que também são configuradoras e devem ser consideradas nas investigações com sujeitos.

Autores que trabalham este conceito apresentam propostas de mediações relevantes para pensar os processos de recepção¹²⁸. Penso que nas pesquisas concretas, é preciso pensar quais

¹²⁷ Ao considerar as mediações como parte essencial do processo de recepção, rompe-se completamente com a ideia inicial dos estudos de público de que os meios detinham poder no processo comunicativo – eles atuam valendo-se de relações de poder, apresentando uma leitura preferencial, mas a mensagem não necessariamente seguirá o caminho por eles intencionalizado, visto que os sujeitos produzem sobre o que consomem.

¹²⁸ Enquanto Martín-Barbero (2013) define três mediações centrais (cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural), Orozco Gómez (2014) desenvolve a ideia de “multimediações”, considerando as mediações individuais, situacionais, institucionais e culturais dos sujeitos. Já Maldonado (2002) amplia tais noções pensando mediações socioculturais, “conjunturais, circunstanciais, situacionais, interacionais, temporais, (tecno) estratégicas, sociais (macro: estrutura de classes/ micro: grupos de pertença), políticas (poderes, campos de força), institucionais, religiosas, sexuais e econômicas (consumo/produção/trabalho; propriedade/posseção/ desposseio)” (p. 12). Em outro texto, o autor propõe como mediações produtivas para

atravessamentos agem de modo relevante no campo pesquisado. Como argumenta Maldonado (2002), em se tratando de consumo audiovisual, é relevante “considerar o conjunto de *mediações* que participam da estruturação de *ambientes, processos e interações* comunicacionais, articulando-as na especificidade das problemáticas investigadas”. (MALDONADO, 2002, p. 13).

Para esta pesquisa, as mediações que recorto como relevantes para investigação são os *contextos e espacialidades onde ocorrem as sessões comentadas*, as *competências midiático-cinematográficas* e as *culturas dos sujeitos* participantes, estas últimas expressas como marcas nas participações dos sujeitos nos debates.

Para pensar a *cultura dos sujeitos em relações comunicativas com o cinema*, começo trazendo um entendimento inicial de cultura de Hall (2009) como produção simbólica articulada às estruturas – perspectiva hegemônica do sistema vigente, que sempre tem brechas para desvios (HALL, 2009) – ela é uma organização de significados e valores de um grupo social (hierárquica, de poder) e é também campo de luta onde essa organização pode ser modificada, sendo mais democrática e igualitária. Cultura como resistência? Sim e não. Isto se dá porque ela é colonizada, integrada à sociedade, à lógica do sistema, o que em dado momento, geralmente, acaba por incluir as subculturas às culturas dominantes, ou seja, transforma o *underground* em *mainstream*¹²⁹.

Ao tirar a cultura do pedestal se avança para além da discussão dela própria, pensando as identidades. É preciso dar valor à história mas não trancá-la em um museu, a cultura tem direito de se modificar, de se transformar, de continuar viva e não no passado. (GARCÍA CANCLINI, 1997). O conceito de hibridação do García Canclini (2003) esclarece pontos sobre cultura e identidade e é relevante para pensar que as identidades não são puras:

El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización. Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende casi siempre a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron y a absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política. (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 2).

pensar os sujeitos comunicantes e suas relações com: “[...] histórico, social, cultural, político, ético, estético, técnico e psicológico”. (MALDONADO, 2014).

¹²⁹ Termos que surgiram ao se referir ao circuito musical das subculturas marginais em relação aos artistas consagrados e aceitos pela sociedade como um todo.

A proposta de García Canclini (1997) considera o potencial da diversidade com as culturas híbridas, a partir da interculturalidade, da complexidade dos fenômenos culturais. Entretanto, falta considerar as relações de poder assimétricas, não produzidas naturalmente, de um processo histórico e hegemônico, inerentes da sociedade.

O conceito de globalização se torna relevante para pensar a cultura, ao se considerar que esse fenômeno de conexão entre diversas sociedades, diminuindo as distâncias territoriais que as separam, se dá em Porto Alegre e nos ambientes estudados nesta pesquisa. Entretanto, é preciso ter cuidado ao trazê-lo para a investigação visto que, tal como propõe Mattelart (2004), este não é um fenômeno homogêneo, é necessário pensar as realidades vividas para não torná-lo algo raso/banal. Então, dialogo com Milton Santos (2002) e Sousa Santos (2002) para pensar que não posso entender globalização como algo totalizante, visto que as diferenças sociais levam as sociedades a se globalizarem de maneiras distintas e com suas próprias temporalidades. Não há uma “aldeia global” porque não há homogeneidade cultural nem política (entre outros fatores) em decorrência de um processo que não ocorre nas bases horizontalmente, mas que se dá de forma vertical a serviço de interesses movidos pelos detentores do capital (poder).

García Canclini (1997) também se refere aos processos de desterritorialização dos lugares, através dos quais existem vínculos locais atravessados por diferenças que não são excludentes, pois as comunidades extrapolam as territorialidades e referentes estáticos – os movimentos podem ter bases locais, mas não necessariamente são restritos a elas, não são contidos. Sousa Santos (2002) apresenta, ainda a ideia de que no contexto da globalização hegemônica temos processos de resistência, que compõem a globalização contra hegemônica, materializada em movimentos que buscam redesenhar as relações sociais entre os povos através dos princípios de igualdade e reconhecimento mútuo.

Hall (1997) concebe as pessoas e suas vivências diretamente atravessadas pelos meios de comunicação, sendo parte da “revolução cultural”, afetando os modos de ser dentro do cotidiano. Penso que as culturas envolvem e formam os sujeitos, mas não são estáticas e dadas, são vivas, mutáveis. Para pensar a transformação das culturas, dialogo com Martín-Barbero (2006) entendendo que a sociedade está em constante transformação e reformulação, assim como seus “habitantes”. Cada cultura se reedita com o tempo e a seu tempo, sem uma uniformidade social, mas existem múltiplas culturas com suas temporalidades. Ademais, uma cultura é por si só múltipla, pois são diversos os aspectos que as compõem e especificam. Assim, encarando as culturas como mutáveis, é preciso destacar, também, múltiplas identidades

que as formam. A partir dos ensinamentos de Hall (2006), concebo que as pessoas, no contexto contemporâneo, podem ter várias facetas identitárias. Assumir uma identidade não nega outra, elas se complementam na formação do ser. As identidades aparecem como construções simbólicas constituídas em contextos históricos e em relações específicos.

Proposições de García Canclini (1997) ajudam a refletir sobre as formações sociais e como elas afetam, mesmo que indiretamente, a integração dos sujeitos em comunidade e com a sociedade como um todo. Isto se deve pela contemporânea transmutação dos modos de se relacionar e da proximidade (mesmo que não física) com outros sujeitos e culturas. As sociedades urbanas se colocam em expansão, adentrando o meio rural ao atravessar suas práticas, e mesmo no contato mais recente com mídias hegemônicas (rádio, TV, jornal etc.). A interação entre local e global se confunde na esfera da internet e nas possibilidades dos telefones celulares. As sociedades, se urbanizam e recebem uma “oferta simbólica” heterogênea que abala as estruturas de uma cultura oral tradicional, antes embasada nas culturas populares e saberes ancestrais. (GARCÍA CANCLINI, 1997).

Para pensar as culturas dos sujeitos em processo de recepção cinematográfica dialogo, com as ideias de García Canclini (1997) para formular o que entendo para a investigação como identidades individuais mas também coletivas, pensando os sujeitos comunicantes como indivíduos pertencentes também a coletivos, constitutivos da sua formação; também como pertencentes a grupos em situação de recepção no mesmo espaço-tempo, no caso as sessões investigadas. Hall (1997) também ajuda a pensar nesse sentido, apontando que as identidades se formam culturalmente, a partir de múltiplas mediações que atravessam os cotidianos dos sujeitos e também levam a escolhas pessoais.

4.2 OS SUJEITOS COMUNICANTES E O CINEMA

Os estudos voltados ao campo audiovisual têm discutido como denominar o espectador, o sujeito que consome o filme e o reconstrói a partir de sua interpretação¹³⁰. Nesse sentido Arlindo Machado (2007), ao retomar ideias Jonathan Crary (*Técnicas do observador*, 1992), discute o uso do termo espectador por ele restringir o papel do sujeito, apontando o fato de Crary buscar uma alternativa que não seja redutora.

Note-se que Crary já não usa o termo ‘espectador’, cuja raiz latina ‘*spectare*’ restringe a atividade do sujeito apenas a atos relacionados com o olhar, além de carregar conotações específicas, vinculadas à passividade e à mera

¹³⁰ A recepção de cinema abre o debate sobre o papel dos sujeitos nesse processo.

assistência [...]. Crary prefere substituir *espectador* por *observador*, cujo campo semântico é muito mais amplo, embora inclua também o ato de olhar. (MACHADO, 2007, p. 177).

Entendo a importância de se pensar como as palavras carregam sentidos e que seus usos sem reflexão limitam as pesquisas na área. Por isso, penso ser importante para o campo de estudos em recepção de cinema repensar como os sujeitos estudados são denominados. Assim, prefiro tratá-los aqui, preferencialmente, não por “espectadores” ou mesmo “observadores”, mas por sujeitos comunicantes, que são constituídos por múltiplas complexidades e atravessamentos¹³¹. Os produtos cinematográficos chegam na recepção e podem ampliar as percepções dos sujeitos sobre o que já conhecem, possibilitar novos olhares sobre “coisas” relativas ao cotidiano, e também descobrir o novo. (MARTÍN-BARBERO, 2013). A partir do consumo de cinema, o sujeito pode desenvolver competências de apreciação e de ação, “[...] no qual não se opõem, mas se conjugam a atividade crítica e o prazer artístico”. (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 84).

A não-linearidade da comunicação mobiliza atores nos processos de recepção (MASCARELLO, 2001) o que, no caso de cinéfilos, se acentua. Compactando com as ideias de Silva (2009) e Lunardelli (2004), entendo a cinefilia, conforme exposto em capítulo anterior, como um fenômeno vinculado ao gosto pelo cinema, ao prazer que isso promove e à identidade criada de “cinéfilo” a partir da assistência fílmica e das trocas intensas por ela proporcionadas. Baecque (2010, p. 31) define logo de partida que cinefilia é a “vida que organizamos em torno dos filmes”, um “amor pelo cinema” (p. 32). As mídias, em especial o cinema e a televisão, apresentam e regram as vivências ao sugerirem ações e noções de “certo” e “errado”, mas na cinefilia os sujeitos possuem repertórios consolidados e tem na experiência da espectadorialidade um momento que é necessariamente reflexivo (mesmo que não esteja debatendo com outras pessoas). Em virtude das bagagens cinematográficas que os sujeitos carregam e que colocam em relação interna e pessoal com o que se está sendo consumido naquele momento (BAECQUE, 2010), os cinéfilos apresentam “[...] competência para diferenciar o cinema em suas variadas formas estéticas, [inclusive] separando o artístico do comercial”. (LUNARDELLI, 2004, p. 94).

Mas a constituição de um cinéfilo também não se dá em pouco tempo, ela é apreendida no contato com obras diversas e com a assistência contínua de filmes, sendo que essa

¹³¹ Destaco que esse cuidado por vez é sobreposto pela necessidade de caracterizar quais sujeitos estão em foco no texto; então, por vezes, os trato por espectadores, entendendo que todos os participantes são sujeitos comunicantes, incluso mediadores, comentaristas e quaisquer outros.

experiência de assistência e formação vem se constituindo e se modificando desde os primórdios do cinema:

Suas origens podem ser rastreadas na câmara escura de Robertson, nos experimentos do século XIX com a fotografia e o raio X, e, é claro, nas primeiras projeções dos Lumière, de Félix Mesquich e outros, quando ainda não se sabia como ver essas “visões animadas”, e o público, ao perceber que a locomotiva se aproximava da tela, recuava apressadamente. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 158-159).

Conforme observa Silva (2009, p. 32-33) “no início do século XX, ser espectador de cinema estava muito distante do que é ser espectador nos anos 2000. Os espaços de exibição e as narrativas fílmicas eram outros, o que implicava distintos modos de recepção”. Se antes o cinema se voltava de modo expressivo para aspectos vinculados à cultura popular, constituindo os modos de fazer cinema¹³², agora a abertura narrativa e de linguagens possibilita construções de quaisquer origens e referentes. No início do cinema, as cenas eram filmadas sempre em “plano geral”, o que tomava tempo do espectador que no começo da cena precisava percorrer todos os espaços da tela até chegar ao quadro de ação, o que era de fácil entendimento para o público mais popular, pela linguagem que remetia a histórias conhecidas por eles, mas de difícil compreensão para o público de classe média e alta, que estavam adaptados à linearidade do teatro. (SILVA, 2009).

A câmera em geral não se movia; ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, de modo a abraçá-la por inteiro, num recorte que hoje chamaríamos de “plano geral”. Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista que Georges Sadoul identifica como o do cavalheiro da platéia (sic), que vê a cena por inteiro, desde a abóboda até a rampa, e cuja localização ideal faz dirigirem-se as linhas de fuga a um ponto no fundo e no meio do cenário. (...) A noção de montagem ainda não havia sido assimilada: mudava-se de cena apenas quando a ação seguinte deveria se passar num outro espaço ou num outro tempo, estando devidamente explicado nos intertítulos ou comentado pelo **conferencista** no momento da projeção. (MACHADO, 1997, p. 93, grifo nosso).

Para conseguir alcançar novo público e ampliar o alcance do cinema, criou-se, conforme Silva (2009), a figura do “conferencista ‘educativo’, o qual tinha por função explicar os filmes. Nos Estados Unidos, o conferencista era a voz detentora do saber, ele *civilizava* a sala” (p. 34). Como destaca Silva (2009), o conferencista era a figura responsável por orientar a atenção dos

¹³² As primeiras produções cinematográficas vinham de situações cotidianas que se aproximavam da população por representar as vivências nos filmes. Assim, os modos de fazer cinema se orientavam para o tratamento de aspectos vinculados à cultura popular.

sujeitos, mas isso também os levava a uma compreensão diferenciada do filme, mediada, o que levou à erradicação¹³³ desse personagem para uma mudança profunda nos modos de fazer cinema, procurando uma linguagem linear e criação de planos e enquadramentos que facilitassem leituras em geral, sendo mais diretos no que os sujeitos precisam atentar.

O modelo que se apresentou com maior naturalidade e ao qual a maioria dos realizadores se agarrou foi aquele dado pelo romance e pelo teatro oitocentistas. O cinema tinha que aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica. O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo. (MACHADO, 1997, p. 84).

Assim, deu-se uma transformação no público que se queria alcançar com as produções: dos de baixa instrução que tinham facilidade com linguagem oral para os que têm uma leitura linear e menos caótica do mundo, que é a classe média e alta. Tais relações podem ser pensadas na atualidade em termos de bagagem cinematográfica dos sujeitos, que têm competências desenvolvidas em alguns âmbitos, mas em outros não conseguirão acompanhar determinadas lógicas filmicas que requerem maior aprofundamento no campo do cinema. (SILVA, 2009).

Pensando agora o consumo cultural, recorro a García Canclini (2010), que tira o consumo da escala do supérfluo e me leva a pensar as relações entre os sujeitos e os meios. Tais relações têm atravessamentos econômicos e socioculturais diversos e culminam na recepção de bens simbólicos. Os bens ofertados são racionalizados pelos consumidores que os “desejam”¹³⁴. À parte o consumo realizado para fins de rituais e datas comemorativas, que incluem o ser consumidor em um movimento da sociedade, os significados associados aos bens culturais trazem o consumo para a esfera dos gostos pessoais e coletivos.

[...] a falta de interesse de setores populares em exposições de arte, teatro ou cinema experimentais não se deve apenas ao fraco capital simbólico de que dispõem para apreciar estas mensagens, mas também à fidelidade aos grupos

¹³³ Quando falo em erradicação me refiro à figura convencional do conferencista presente para facilitar a produção de sentido sobre o filme visto que ele guiava a assistência para atentar para determinadas situações que estivessem ocorrendo na tela. Entretanto, essa figura ainda se faz presente, mas de maneira distinta, em atividades propostas por cineclubes, ocupações e sessões comentadas em geral, que trazem a figura do mediador de modo diferente do conferencista: o mediador exerce sua função no momento pós-filme, quando é convidado para dar norte aos filmes e auxiliar em suas possíveis leituras. Eles não têm a mesma natureza nem função, mas entendo que o conferencista represente a matriz histórica do mediador.

¹³⁴ O consumo é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 65).

em que se inserem. Dentro da cidade, são seus contextos familiares, de bairro e de trabalho, os que controlam a homogeneidade do consumo, os desvios nos gostos e nos gastos. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 66).

Perspectivas de mudança no consumo da população em geral e sua realocação para o consumo cultural são possíveis desde que se tenha interesse em conquistar esse público para integrá-lo a questões cidadãs e renovadoras:

Para que estas questões entrem ao menos na agenda eleitoral e de negociações internacionais, seria necessária uma mobilização coordenada de artistas, produtores independentes e de algo como associações de consumidores de cultura, por exemplo, de cinéfilos e telespectadores, cuja inexistência na América Latina é um dos sintomas mais alarmantes da nossa desproteção como espectadores. (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 153-154).

Concretamente, a programação de filmes (tanto em salas de cinema quanto em centros culturais e ocupações) que conta com ofertas de múltiplas nacionalidades em textos filmicos reflexivos *geralmente* não responde às lógicas do lucro, mesmo inserida em uma sociedade regida pelo sistema capitalista. Apesar disso, da oferta gratuita ou a baixo custo que tiraria o chamado “cinema arte” de um lugar elitizado, os públicos muitas vezes têm competências nos segmentos cinematográficos, ou o conheceu há pouco tempo mas tem uma linha de pensamento que valoriza o interesse por produções que não respondam *exclusivamente* às lógicas comerciais, conforme a etapa exploratória revelou: um público que teve ou está tendo acesso ao ensino superior e se propõe a refletir sobre questões educativas.

Assim, quando se trata de recepção é preciso pensar em termos de *culturas, relações de poder, sujeitos, competências, tecnologia, políticas públicas*, e os múltiplos fatores que cercam tais questões. A recepção precisa ser pensada como o processo complexo que é e que se diferencia a depender dos sujeitos envolvidos no fragmento que se olha e propõe pensar sobre em uma investigação científica. Nesta investigação, penso na cidadania inclusiva que se promove através da recepção, mas é preciso destacar que não necessariamente esta relação se dá, o engajamento não é direto, nem de todos.

4.3 ESPACIALIDADES

Entendo que o cenário em que ocorrem as sessões comentadas de cinema *constitui* a recepção e, para concretizar o contexto situacional de recepção na análise da dissertação e entender como está sendo produzido para quem está nas sessões é preciso, antes, ter em mente

que produção e recepção (mesmo quando produção se refere à composição do espaço) tem que andar juntamente para que, eu possa, então, como pesquisadora, compreender como acontecem as significações e apropriações no momento dos debates. Isto se dá devido ao fato de que a construção do cenário gera um enquadramento para a ação dos debates e isto implica na posição dos sujeitos (também em termos de interações verbais e não-verbais), em determinado protagonismo (no caso dos comentaristas e mediadores da *Redenção*) e na ausência de protagonismo, quando *parece* que os sujeitos estão no mesmo nível (na *Pandorga* há um desenho neste sentido, nem sempre eficaz). Destaco que os debates têm vários objetivos e, por isso, vários formatos e suas configurações finais dependem dos sujeitos envolvidos, além do que o espaço determina. Aqueles que conseguem tornar os sujeitos espectadores mais protagonistas no pós-filme *parecem* configurar o contexto situacional de recepção com maior inclinação cidadã.

O momento do debate, que para esta pesquisa é central, une elementos de posicionamento dos sujeitos ativamente nas sessões, de aberturas pela configuração do espaço e leva a distinções nas interações. Os espaços significam para a recepção, suas configurações se vinculam também a posicionamentos socioculturais em relação aos sujeitos e estes, quando nutrem relações anteriores ao momento das sessões, dão distinções de união às conversas, visto que quando a maioria dos presentes se conhece (caso recorrente na *Pandorga*) os debates fluem de modo a ocasionar divergências e conflitos mais facilmente. A proximidade dos sujeitos os leva ao debate mais acalorado e com as discordâncias expostas mais abertamente em conflitos de opiniões e tensionamentos filmicos. Por sua vez, os sujeitos também se apropriam dos espaços, desenvolvem os debates, atuam neles respondendo às lógicas impostas, mesmo que inconscientemente.

Neste sentido, dialogo inicialmente com as construções realizadas pela *Escola de Palo Alto*, que me levam a esta compreensão de que o espaço atua na recepção ao propor distâncias entre os sujeitos, possibilitar determinados comportamentos, definir a posição dos sujeitos no espaço pensando que tudo significa e é componente de um espaço criado. Assim, penso que há diferença entre posicionar os sujeitos em círculo ou não para o debate pós-filme, assim como posicionar os comentaristas à frente da sessão *pode* inibir os espectadores a expressar falas mais provocativas. Silva (2009) ajuda na reflexão, ao retomar autores para pensar que o contexto atua sobre as apropriações, sendo a comunicação um processo plural, olhando os gestos e o corpo como expressão que fala. Também por perceber que a organização do espaço atravessa a recepção, sendo configurada de maneira distinta a depender da “trajetória ligada ao consumo de cinema” (SILVA, 2009, p. 93) que alguns sujeitos têm e outros não, levando a uma apreensão

diferenciada dos filmes, o que está ligado, ainda, a uma sensação de pertencimento dos sujeitos na relação com os espaços e com os demais participantes das sessões. Lunardelli (2008, p. 37) também argumenta sobre a relação entre o espaço e a recepção:

Martín-Barbero acentua a necessidade de olhar a cultura a partir da vida cotidiana, de como as histórias pessoais se ligam e se conformam nas práticas coletivas, relacionadas com aspectos de classe social, grupos familiares, regiões, idade, etc. (2000, p. 151-163). A associação entre o tipo de filme e a sala onde é exibido estabelece uma identidade do espaço propiciando que o público que a frequenta se reconheça enquanto grupo social em busca de emoções associadas ao gênero do programa.

Apesar de partir do produto fílmico, há que se considerar, também, quem está produzindo e participando na construção dos filmes, além de questões de distribuição e interesse de exibição que levam a maior visibilidade (ou não) dos filmes. Entendo que leituras coletivas e individuais diferem e têm potencialidades diversas a partir do contexto situacional de recepção, potencializado em sessões comentadas, mas que surgem de inquietações e provocações a partir dos filmes em si.

“Acho que cada filme tem sua própria vida, pode surpreender de formas diferentes. Tem muito filme experimental que segue fórmulas. E há muitos filmes ditos comerciais que são inventivos, que te provocam. Mas eu gosto mesmo de filmes que são bem filmados, aqueles que você percebe que há um diretor com um olhar cuidadoso, que está buscando algo mais do que simplesmente transpor um roteiro pra tela de forma burocrática.” (Leonardo Bomfim Pedrosa, programador da Sala P. F. Gastal).

Para efetuar “leituras” completas dos filmes, os espectadores precisam de elementos que os façam pensar a construção das narrativas nos contextos de produção, olhá-los de um viés histórico para entender os interesses que estão por trás da produção (ELLSWORTH, 2001), sendo os filmes compostos por um processo que envolve “[...] três fases denominadas: *pré-produção, produção e pós-produção*”. (SILVA, 2009b, p. 25). Após a criação do produto fílmico, há a etapa de distribuição, que leva à circulação dos filmes e exibição no consumo final dos sujeitos em salas de cinema. (SILVA, 2009b). Este processo inicial sofre com as determinações mercadológicas do lucro a partir das bilheterias e acaba por determinar os filmes que chegam ao mercado brasileiro e local, de Porto Alegre. Os espaços investigados não respondem a essas lógicas, mas são afetados por elas pelo fato de certos filmes nem chegarem ao conhecimento do público geral. O caso da *Redenção* tem distinções pelo espaço se propor de caráter formativo cinéfilo, o que leva sua oferta fílmica a ser mais plural e programada.

Ao pensar o que constitui um filme, há fortemente a noção de endereçamento, pois os filmes são pensados para um determinado público, “[...] são feitos *para* alguém”. (ELLSWORTH, 2001, p. 13). Na ideia de *modo de endereçamento* dialogo com Martins (1993) e Ellsworth (2001), para compreender que para que os espectadores sejam “arreatados” pelos filmes, é necessário da parte da produção pensar e tentar programar essa conquista. Há, ainda, o espaço de quem conhece profundamente a relação das narrativas filmicas com os espectadores e que é sujeito “[...] capaz de ensinar os espectadores como resistir ou subverter quem um filme pensa que eles são ou quem um filme quer que eles sejam”. (ELLSWORTH, 2001, p. 12).

[...] a maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme, seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre “quem” são seus públicos, o que eles querem, como eles vêem (sic) filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir, o que eles temem e quem eles pensam que são, em relação a si próprios, aos outros e às paixões e tensões sociais e culturais no momento. Os filmes visam e imaginam determinados públicos. Eles também desejam determinados públicos. (ELLSWORTH, 2001, p. 14).

De todo modo, em nenhum caso (me permito ser genérica aqui) a homogeneidade se faz possível, pois as posições sociais, relações dos sujeitos, trajetória de constituição sociocultural deles e competências filmicas adquiridas são fatores particulares e que diferenciam cada um dos espectadores, que terão proximidades, porém nunca serão iguais. Os filmes agem sobre os sujeitos, de forma talvez imperceptível em uma análise superficial, mas tentam constantemente que os sujeitos ocupem determinada posição na leitura do filme e o veja sob determinado viés. Mas “O espectador ou a espectadora *nunca* é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é” (ELLSWORTH, 2001, p. 20), nem os sujeitos são quem pensam que são, *talvez*.

Qual a lógica da atenção engendrada coletivamente? Para Benjamin, a noção tradicional de olhar, decorrente do papel central da razão ou da união supra-sensível (sic) das faculdades, e caracterizada pelo padrão contemplativo, funda-se numa alma apta por princípio à atitude de recolhimento e reflexão. Em contrapartida, o engendramento em aberto e em conjunto da atenção, exposta à interação coletiva como sucede ao redor do ringue, é marcadamente extrovertido e distraído. Tal modo de recepção confronta-se com forças inomeadas e potencialmente deformadoras da individualidade, multiplicadas e compactadas na escala coletiva. Não subsiste a forma indivíduo, mas tampouco se estabelece, em seu lugar, qualquer forma. O que sucede então? A dimensão coletiva vem suprimir a atomização ou a privacidade da memória, o fluxo uni e intra-subjetivo, antes suposto, para levar o espectador a participar de uma outra esfera, estruturalmente distinta. Essa instância coletiva, de qualidades diversas das subjetivas, está longe de ser unificadora. O novo

extrato deparado não tem, pois, homogeneidade. Mas é, antes, um campo interativo de heterogêneos, que, no atrito recíproco, diferenciam-se ainda mais, em vez de estipularem um consenso. (MARTINS, 1993, p. 40).

E no contexto situacional de recepção estabelecem-se relações sociais que são de poder que ultrapassam os limites dos filmes, perpassando os espaços e incidindo na participação dos sujeitos.

4.4 CIDADANIA COMUNICATIVA EM PROCESSOS DE INTER-RELAÇÃO DOS SUJEITOS COM EXIBIÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Entendo que é preciso pensar a construção da cidadania nas sessões comentadas pensando a cidadania, entre outras dimensões, como ação dos sujeitos¹³⁵. A cidadania é um conceito não estático, em construção, e que têm diversas especificidades; por isso, também não há um modelo de cidadania plena, mas diversas cidadanias, assim como diferentes possibilidades para que ela se efetive. Nesta investigação, problematizo a cidadania ultrapassando a relação de carência e privilégio a qual está vinculada pelo senso comum. Em diálogo com Cortina (2005), entendo o conceito não limitado à questão jurídico-política e econômica, pois no social há vínculos; ou seja, é preciso tirar o conceito de um plano restritivo e refletir sobre ele nas relações estabelecidas pelos sujeitos, entendendo que estes são ativos, não que a cidadania seja intrínseca a cada sujeito, mas que também se aprende a ser cidadão.

A cidadania comunicativa se constitui nas apropriações dos sujeitos a partir de práticas comunicacionais. (FAXINA, 2012). Nesta pesquisa, a cidadania comunicativa é pensada no vínculo com o campo cinematográfico, percebida nos processos que se desenvolvem nas sessões comentadas de cinema. Assim, a cidadania comunicativa cinematográfica tem no cinema, considerando os elementos pré, durante e pós-sessão, o palco central para a promoção da reflexão comunicacional dos atores sociais investigados, o desenvolvimento de linhas de pensamento que problematizem, entre outros aspectos, questões do mundo da vida a partir das percepções advindas das situações ficcionais e reais que eles consomem nas narrativas ofertadas.

Como dito anteriormente, pelas pessoas se situarem em uma sociedade midiaticizada, as mídias se colocam como um campo que altera outros campos, culturas, identidades¹³⁶. Dessa

¹³⁵ Coêlho (2014) faz esse movimento focalizada para o objeto da pesquisadora na relação cotidiana com as mídias, com as tecnologias e nas sociedades.

¹³⁶ Nas mídias também se consolidam os espaços públicos: “as mídias vão, não só anunciando a noção de realidade, mas convertendo-se, elas mesmas, como lugar pelo qual a realidade não só passa por elas, mas também se faz nelas”. (FAUSTO NETO, 1999, p. 16).

forma, na construção da cidadania comunicativa, faz-se necessário pensar as produções de sentido das mídias, o seu caráter constitutivo de práticas. (MATA, 2006). A cidadania comunicativa se vincula, também, à questão do reconhecimento das diversidades culturais dentro do espaço público contemporâneo, que tem nas mídias um local central, chave para este reconhecimento. Em conformidade com as proposições de Monje (2009), a cidadania comunicativa implica ser sujeito de ação, reconhecer e exercer a capacidade de ser cidadão. Não apenas se adequar às mídias e aceitá-las como uma regra naturalizada, mas pensá-las e problematizá-las. O que se expande no conceito de cidadania comunicativa vinculada ao âmbito cinematográfico ao colocar como ponto de partida para as discussões midiáticas o cinema que se desenvolve e é problematizado em certos ambientes e, principalmente, que continua sendo movimentado no ambiente das sessões a partir dos debates promovidos nas sessões comentadas.

Adela Cortina (2005) apresenta, de forma didática, a partir de quatro elementos, a proposição do que seria uma “ética intercultural” de respeito pelo outro, por entender os sujeitos como diferentes mesmo que inseridos em uma mesma sociedade, visto que têm formações históricas diferenciadas, com “bagagens culturais diferentes”:

- 1) Não se trata de assimilar à cultura dominante aqueles que em uma sociedade se identificam com uma cultura diferente da dela, mas de possibilitar que eles conservem sua adesão a identidades culturais diversas.
- 2) A meta também não consiste em comprazer-se na diferença pela diferença, mas em assegurar uma convivência autêntica, já que as diferenças podem ser expressão da autenticidade pessoal e cultural, mas nem toda diferença é digna de respeito. Para dizê-lo com Amy Gutman, há diferenças respeitáveis e outras que não o são. Para respeitar uma posição não é preciso estar de acordo com ela, e sim compreender que ela reflete um ponto de vista moral que não compartilho mas respeito em outro. As posições que não merecem respeito, por sua vez, são aquelas que considero simplesmente imorais e passíveis de denúncia, como seriam as discriminações em decorrência de condição social, idade, sexo, etnia.
- 3) O respeito ativo que uma cultura diferente merece tem uma de suas raízes no respeito pela identidade das pessoas que a adquirem em parte nela; mas convém lembrar que a identidade, desde o nascimento do mundo moderno, é algo que os sujeitos também escolhem, ao menos em parte, algo ao qual não se veem fatalmente destinados.
- 4) Compreender outras culturas é indispensável para compreender a própria cultura. Diferentes culturas lançam luz sobre diferentes perspectivas humanas, de forma que o diálogo empreendido com a intenção de compreender se mostra enriquecedor para os interlocutores. Quem procura compreender uma bagagem cultural diferente da sua pouco a pouco se compreende melhor a si mesmo ao adquirir novas perspectivas, novos pontos de vista. (CORTINA, 2005, p. 146-147).

No âmbito dessa pesquisa, a cidadania é pensada também como constituição da atividade crítica dos sujeitos, em sua capacidade de se colocar no mundo tendo direitos, deveres

e, principalmente, agindo sobre ele. Ser sujeito implica ser um ator social pensante identificado com as questões culturais, que compreenda que são múltiplas as culturas e identidades e todas devem caminhar de modo à inter-relação e respeito entre elas. (CORTINA, 2005). As identidades precisam ser consideradas em suas particularidades, a partir das culturas que as envolvem e do consumo ofertado para pensar tais questões.

No caso do cinema é importante considerar, também, que o consumo massificado de produtos que não se propõem a pensar questões socioculturais, mas que as tratam como se houvesse uma cultura universal, um conjunto de certos e errados condicionados socialmente e que devem ser seguidos, colabora para a perda das identidades locais. (ZANELLA, 2006). Nesse sentido, Maldonado (2011) argumenta em relação às mídias latino-americanas,

Nossas pesquisas desde os anos 1980 têm demonstrado as graves distorções realizadas pelas grandes mídias na América Latina para reduzir, enfraquecer, ocultar, desvalorizar e negar a realidade latino-americana nas suas riquezas (históricas, culturais, cosmológicas, ecológicas, sociológicas, naturais) e nos seus problemas (econômicos, políticos, sociais, comunicativos, etc.). O exercício da cidadania comunicativa na concepção dos “donos da mídia” no Brasil e na América Latina está restrito ao consumo comercial dos seus produtos, em proveito de suas empresas e dos negócios das elites. (MALDONADO, 2011, p. 2).

Adela Cortina (2005) traz uma reflexão ética da cidadania, que na concepção dessa autora deve ser uma cidadania complexa, pluralista, multicultural, que depende de uma livre adesão das pessoas, uma cidadania relacionada à questão identitária. Como observa a autora, é necessário educar para a cidadania, aprendemos a ser cidadãos. É preciso, também, ampliar a noção de cidadania, tirar dos marcos jurídicos/políticos e incluir dimensões fundamentais do ser humano, como a cultura, e as culturas constroem a cidadania. As lógicas culturais constroem o espaço público (lugar onde se dá o debate da sociedade) e contribuem para uma cidadania intercultural. Uma sociedade em que as culturas são levadas em conta e que há respeito ativo pela cultura do outro é uma sociedade com cidadania cultural. O diálogo intercultural democrático é necessário para a constituição de uma cidadania cultural, que também pode ser pensada da perspectiva cinematográfica em suas confluências e representações na tela e a partir dela, no debate estabelecido entre sujeitos que tem culturas, identidades, competências e sensibilidades diversas.

A ideia de tratar de uma cidadania comunicativa cinematográfica é pensar a *cidadania comunicativa* vinculada ao campo *cinematográfico*. Entendo que na vinculação dos dois âmbitos estabelecem-se novas possibilidades para pensar a problemática investigada e a

cidadania comunicativa cinematográfica se expressa, então, na confluência desses conceitos gerando uma nova possibilidade teórica. Aqui o conceito permite pensar a construção, o desenvolvimento de uma cidadania cinematográfica e a transcende no âmbito comunicativo pois ultrapassa as relações do sujeito com o filme tratando do que é possibilitado a partir de todo o contexto de assistência, considerando o viés comunicativo e as negociações comunicativas.

A partir da discussão relativa ao consumo cinematográfico de García Canclini (2010), é possível perceber elementos também produtivos para pensar uma cidadania comunicativa no campo cinematográfico. Seguindo a ideia de consumo como um processo social de apropriação de produtos, aspectos do consumo de cinema ajudam a pensar questões cidadãs, visto que o consumo cinematográfico também se inclui no consumo cultural, que serve para pensar. O consumo cultural, neste sentido, seria aquele que foge das questões supérfluas, aquelas para as quais não há necessidade real do consumo apenas impulsos ocasionados pelo modelo de sociedade atual, e ultrapassa barreiras ao gerar reflexão. No consumo cultural, pode-se tomar como referentes múltiplas ações pessoais e coletivas que agem sobre o consumidor retirando-o de sua zona de conforto impulsionando o raciocínio, sendo composto por leituras do mundo a partir de cinema, livros, teatro, viagens, exposições, entre outras atividades problematizadoras das realidades socioculturais.

O consumo de cinema pode, entre outras coisas, ser um meio para pensar sobre a vida e, ou um meio para esquecer da vida. Quando o espectador vai ao cinema buscando esquecer da vida, o cinema atua como distração, rompimento dos vínculos com o real, forma de abstrair das questões implicadas na vida social. Por outro lado, quando o cinema permite pensar sobre a vida, o filme atua no sujeito como um potencializador de reflexão, como um suscitador/enriquecedor de debates, que são potencializados e instigados nas sessões comentadas.

A diminuição da frequência da população em espaços de consumo cultural em troca das práticas de consumo a domicílio também caracteriza, na perspectiva de García Canclini, “o decréscimo das formas públicas do exercício da cidadania”. (2010, p. 170).

Faxina (2012) auxilia a entender também o compromisso dos sujeitos no desenvolvimento da cidadania, pois a cidadania é constituída pela ação dos atores sociais. “[...] quando centramos nossa luta também no campo da organização social [além do confronto com o poder], na criação e legitimação desses espaços de construção pessoal e coletiva dos direitos, estamos deflagrando um processo ativo de construção de cidadania ativa”. (FAXINA, 2012, p.

96). Uma cidadania ativa depende da ação dos sujeitos, seus “hábitos e gostos” e desempenho como ator social, situado socialmente. (GARCÍA CANCLINI, 2010).

O momento das sessões comentadas é aqui pensado como momento de aprendizado, em que há um diálogo proposto. Nesse sentido, pensar um processo de aprendizado numa perspectiva crítica e cidadã, tal como a freireana, implica pensar que as sessões devem ser um espaço de coparticipação dos sujeitos cognoscentes a partir do diálogo. Para o diálogo é preciso que haja a participação dos sujeitos. Do ponto de vista comunicacional, nesta perspectiva os participantes não podem ser pensados sob a ótica do sujeito passivo que era representado ainda nas primeiras teorias da comunicação. E para tanto é preciso que as culturas sejam pensadas com uma visada plural e *emancipatória* (FASE/CIDADE, 1992), pois a cultura tem, também, papel de formação, inserida nas lógicas de “[...] relações de poder, de emergência de sentidos, valores e sensibilidades”. (LUNARDELLI, 2008, p. 27).

Freire (1996) é interessante nesse sentido pois oferece fundamentos que ajudam a trabalhar de maneira que haja um diálogo intercultural entre os sujeitos, que construa coisas produtivas e respeite essas distinções. Embora o autor trabalhe com educação, ele propõe uma comunicação educativa, e, por essa proposta, é um interlocutor importante para expandir a compreensão da cidadania nos processos de debate. A tentativa aqui é de avançar para pensar a cidadania em termos de uma experiência que leve à ação dos sujeitos, que alargue suas referências cinematográficas considerando a visão de mundo desses sujeitos, além de pensar, também, que a cidadania no caso dos debates é um elemento que deve ser construído nas próprias formas como se estabelecem essas discussões e essas relações entre os sujeitos. Nesse sentido, a leitura que Saggin (2016) faz de obras emblemáticas do autor ajuda a pensar os sujeitos inseridos nas sessões comentadas de cinema:

Freire (1981; 1987; 1999) compreende, a partir da eleição da pedagogia crítica, a necessidade de romper com o sentido transmissional da educação, na medida em que considera os sujeitos envolvidos nela como *sujeitos em processo*, locados em posições horizontais de compartilhamento e construção coletiva do conhecimento. Baseado nesta perspectiva, o diálogo e o incentivo à construção da autonomia ganham destaque, ao compreender que são a partir destas posições que os sujeitos desenvolvem capacidades de se envolver com as dinâmicas do mundo e de agir sobre o mesmo a partir de seus conhecimentos postos em ação pela transformação social. (SAGGIN, 2016, p. 14).

Ao propor sessões comentadas com filmes de nacionalidades pouco exploradas no circuito de exibição, são apresentadas aos sujeitos novas formas de narrativa, de fazer e pensar

cinema a partir de outras perspectivas que não as convencionais¹³⁷. Uma consciência cidadã *pode* emergir no consumo cinematográfico que se dá em sessões comentadas. O circuito que se instaura nas sessões investigadas em Porto Alegre possibilita aos sujeitos contato com produções diversas que podem expandir as noções de cinema e de mundo num todo. Entretanto, é preciso pensar, também, nos limites dessa experiência cinematográfica, o que é discutido tanto no capítulo de análise, a seguir, quanto nas considerações finais.

¹³⁷ Como aconteceu na sessão comentada promovida na *Ocupação Pandorga* no dia 27 de abril, trabalhada no capítulo metodológico ao tratar das sessões observadas na etapa exploratória e retomada no capítulo de análise, assim como as demais sessões observadas nos dois objetos empíricos de referência.

5 AS SESSÕES COMENTADAS NA OCUPAÇÃO PANDORGA E NA SALA REDENÇÃO – CINEMA UNIVERSITÁRIO

Este capítulo se propõe a trazer elementos da etapa sistemática da investigação, retomando percepções advindas das observações e entrevistas exploratórias para que na congregação dos dados se construa uma análise sobre como se dão as sessões comentadas nos dois espaços investigados. Para tanto, inicio analisando a constituição da espacialidade dos dois cenários da pesquisa, trazendo características acerca de amplitude, sonorização, limpeza, disposição das cadeiras no momento pós-filme e iluminação. No item seguinte, o leitor é convidado a conhecer a composição dos espaços e aspectos do perfil dos sujeitos que participam das sessões e o que tal público significa para elas. Sigo a análise focalizando o posicionamento dos sujeitos no espaço no que diz respeito a comportamentos e interações, pensando posições e relações de poder. E no último item, trato das dinâmicas das sessões comentadas em termos de propostas, comentários e participações dos sujeitos, retomando criticamente as formas como os debates são guiados e se desenvolvem.

5.1 A CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO NA OCUPAÇÃO PANDORGA E NA SALA REDENÇÃO – CINEMA UNIVERSITÁRIO

Os dois espaços observados nesta pesquisa apresentam distinções, tanto em suas lógicas de funcionamento quanto em sua configuração espacial. Em relação à **espacialidade**, a *Pandorga* é constituída por um ambiente amplo e acolhedor. A ocupação habita dois prédios, tendo área de 1.122 metros e o coletivo gestor do espaço instiga que interessados se comprometam em novas propostas de uso do mesmo, abrindo-o para diversas atividades artísticas e culturais.

O preceito de coletivo autônomo leva as decisões a serem tomadas em grupo e, nas reuniões para propor ofertas de atividades, o acolhimento aos proponentes se estende pelo grupo, o que também se dá nas sessões comentadas que eles propõem, sendo esta uma prática recorrente na ocupação. A atividade é também rotativa, não há mediadores fixos, nem um representante escolhido para guiar as sessões, o que leva a certa “liberdade” dos sujeitos participantes.

Além desta característica de amplitude de mantenedores das atividades, há informalidade na disposição dos aparatos tecnológicos e na decoração. Entre os ocupantes, há uma busca constante por limpeza e organização do espaço, que conta com as paredes grafitadas e com colagens, além de auxílio de quem participa das atividades para manter o espaço

minimamente arrumado. Nas fotos 4, 5, 6, 7, 8 e 9 se pode apreciar estas características do espaço.

Imagem 4 - Fachada da Pandorga



Fonte: foto de Marcelo Ferreira, feita para a dissertação.

Imagem 5 - Ginásio da Pandorga, local onde são ofertadas as atividades



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 6 - Banheiro e cozinha da Pandorga



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 7 - Ateliê e pátio (entre o ginásio e o dormitório, ao lado da horta) da Pandorga



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 8 - Horta e entrada do dormitório da Pandorga



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 9 - Dormitório e “caixinha” para contribuições financeiras da Pandorga



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Os equipamentos dispostos no espaço são de baixa qualidade e isso tem relação com o fato de serem adquiridos por meio de doações. No caso da *sala de cinema*, que ocupa o ambiente dos fundos da *Pandorga*, quando realizei as observações o projetor era equilibrado em uma cadeira que ficava em cima de duas mesas e sua posição levava a imagem a ser exibida com

uma leve distorção no formato de um trapézio com a parte menor em cima¹³⁸. Pelo que constatei nas observações, isso não prejudica substancialmente a exibição dos filmes, mas causa certo desconforto no começo da assistência. Ademais, a sala não tem recursos de acústica, então o som ultrapassa os limites do espaço, sendo possível tanto ouvir o que acontece nos ambientes externos quanto o áudio dos filmes fora, dado que ele ultrapassa os limites físicos da sala. Pelas observações que realizei, de modo geral, tal fato não prejudica a sessão comentada, pois não há atividades concomitantes na programação da ocupação. Entretanto, quando há transeuntes chegando ou saindo da *Pandorga*, é possível ouvir o diálogo deles e o abrir e fechar da porta da frente do local¹³⁹. A iluminação do espaço também é precária, não abrange toda a sala; há apenas uma luz baixa situada perto da tela, de coloração amarela.

Imagem 10 - Projetor equilibrado na sala de cinema da Pandorga



Fonte: imagem retirada do *Facebook* da ocupação, relativa à sessão do dia 19 de abril de 2016.

Apesar de ampla, a sala não é programada para muitos espectadores. Não há cadeiras fixas presas ao chão, o que permite que possam ser colocadas em menor ou maior quantidade a depender da sessão, mas as que permanecem no espaço somam 24 lugares e, nas raras vezes em que participa um maior número de espectadores, são trazidos sofás, tapetes e almofadas para acomodar os participantes. Presenciei esta ocorrência apenas uma vez, na observação exploratória do dia 10 de abril de 2016 em que haviam 38 pessoas presentes, além de mim¹⁴⁰.

¹³⁸ Nas férias de 2017 (janeiro e fevereiro) houve um mutirão de apoio à ocupação, inclusive com uma “vaquinha” *online* para conserto do telhado, e construíram um suporte no teto para o projetor. As fotos para a dissertação foram clicadas em fevereiro e por isso contam já a reconfiguração do espaço, então utilizei o registro de uma das sessões observadas que foi publicado no *Facebook* da ocupação.

¹³⁹ Não presenciei nenhuma situação do tipo, em que abriam a porta de saída no momento da sessão, para perceber se teria gerado distrações nos sujeitos em termos de dispersar atenção dos filmes. Tenho conhecimento de que dá para ouvir a movimentação fora do espaço da sala pelos momentos antes das sessões, enquanto os sujeitos estão chegando.

¹⁴⁰ Esta ocorrência foi na observação exploratória do dia 10 de abril de 2016, em que haviam 38 pessoas presentes, além de mim. Foi uma sessão em parceria com o coletivo *Mobicidade*, que promoveu um ciclo chamado

Essa configuração espacial, com cadeiras não fixas, permite constituir-se uma característica relevante do uso do espaço nas sessões comentadas da *Pandorga*: no momento pós-filme, os sujeitos movem as cadeiras e formam um círculo e é nessa roda de debate que eles têm a possibilidade de problematizar as obras relacionando-as com suas vivências, com noções de coletividade e com as atividades realizadas na ocupação. A proximidade oportunizada pelo círculo de cadeiras é um dos fatores que, conforme minhas observações, colabora para o engajamento dos participantes durante as sessões. Neste sentido, podemos ver que as características da espacialidade e de sua apropriação pelos sujeitos são, também, elementos constitutivos das dinâmicas das sessões comentadas.

Imagem 11 - Sala de cinema da Pandorga



Fonte: foto de Marcelo Ferreira, feita para a dissertação.

Imagem 12 - Sala de cinema da Pandorga no momento de uma roda de debate



Fonte: imagem retirada do *Facebook* da ocupação.

Bicinema em que as sessões comentadas eram com filmes em que os personagens tivessem suas histórias centradas na relação com bicicletas ou que o veículo fosse utilizado como meio de transporte relevante ao longo do enredo. Das 38 pessoas participantes na ocasião, 2 eram do *Mobicidade*, 3 da *Pandorga* e 33 espectadores, somando 22 mulheres e 16 homens.

A espacialidade na *Redenção* constitui um ambiente diverso em relação à *Pandorga*. O primeiro ponto a se destacar é a natureza do espaço que, além de legalmente instituído, é parte e mantido por órgão público, sendo este a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O cinema situa-se no Campus Centro localizando-se, assim, no centro da cidade de Porto Alegre. Está na rota de passagem de estudantes, visto que fica de frente para uma das entradas de carro e no mesmo pavilhão da única lanchonete deste campus.

A localização leva a oferta filmica da sala para além do público de estudantes da universidade, visto que está próximo a paradas de ônibus e outros meios de transporte que ligam parte dos bairros de Porto Alegre entre si; e também, porque este campus serve como passagem de pedestres por ligar o Parque Farroupilha (conhecido como Parque Redenção) ao centro comercial da cidade. Todavia, a arquitetura externa do espaço não se destaca em meio aos prédios da universidade e não há placas que indiquem nos demais espaços (como na Faculdade de Arquitetura, na Faculdade de Educação, ou mesmo na lanchonete) que há um cinema ali e nem onde ele é. O que o identifica é apenas a fachada do espaço para os que passem pela frente.

Imagem 13 - Fachada da *Redenção*



Fonte: foto de Marcelo Ferreira, feita para a dissertação.

Imagem 14 - Hall de entrada da *Redenção*



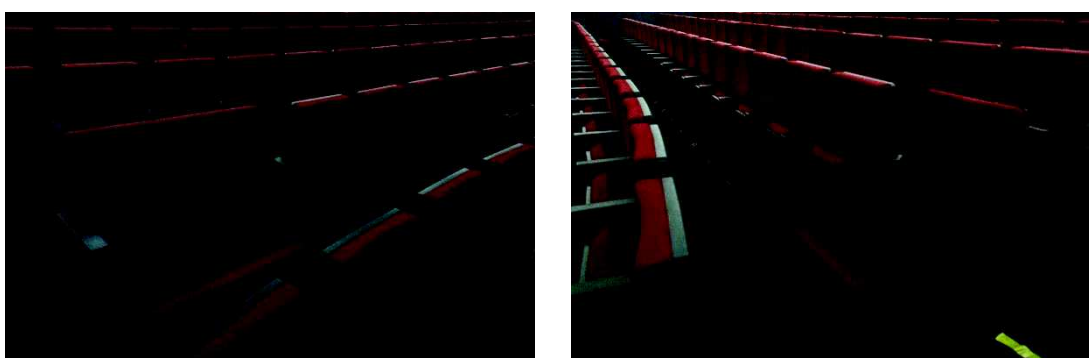
Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 15 - Ao lado direito da tela as cadeiras dos comentaristas e sinalização (faixa amarela) de espaço destinado a cadeirantes (há dos dois lados da primeira fila) da *Redenção*



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 16 - Cadeiras especiais para obesos e mobilidade reduzida da *Redenção*



Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

Imagem 17 - Banheiro da *Redenção*



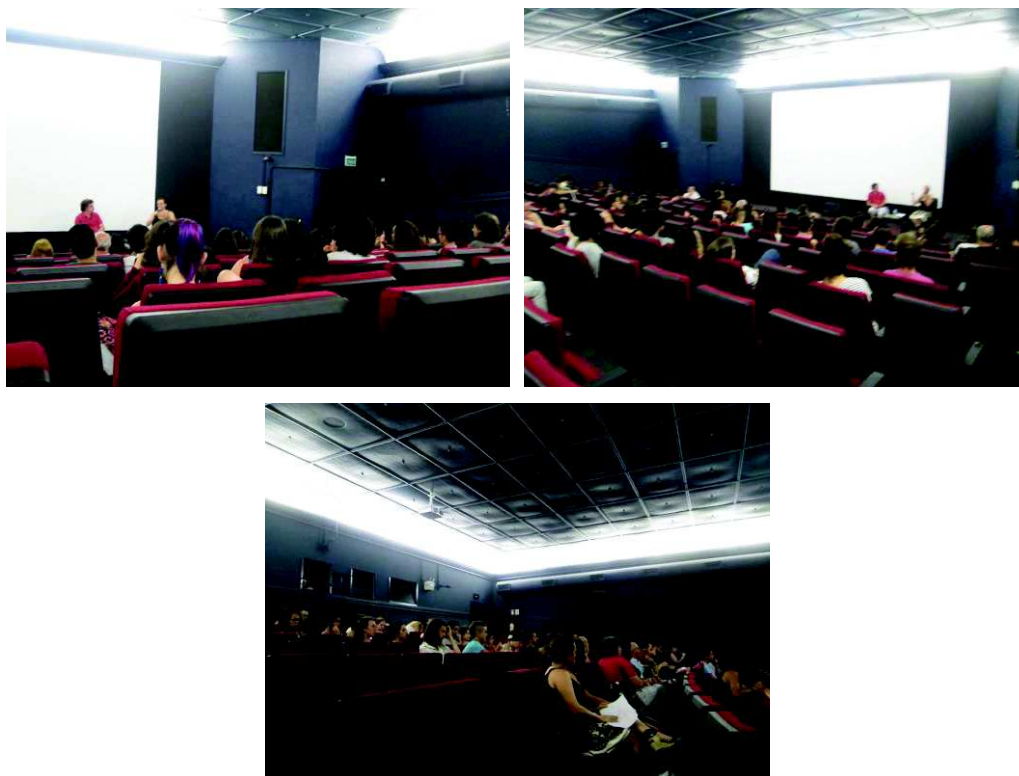
Fonte: fotos de Marcelo Ferreira, feitas para a dissertação.

A entrada da sala se assemelha aos cinemas convencionais, com cortinas e carpete azul. Seus 203 lugares, tendo assentos especiais para pessoas obesas e mobilidade reduzida, além de

espaço para acomodar cadeiras de rodas, o que permite considerar que a sala é inclusiva neste aspecto, que se preocupa com o bem-estar e conforto de seus espectadores, um elemento que pode ser considerado como promotor de cidadania. Apesar do material das cadeiras acumular pó, o ambiente está sempre limpo, inclusive os banheiros, que situam-se dentro da sala – o feminino à direita e o masculino à esquerda da entrada, ao fundo da sala, ao lado da entrada da cabine do projetor.

A iluminação abrange toda a sala e seu sistema de projeção transmite cores e tamanhos sem distorção. Além disso, a assistência de filmes não é prejudicada por sons externos, visto que a acústica do local é apropriada para as sessões, não havendo prejuízos por outras atividades no campus. Entretanto, apesar da estrutura adequada, foi na *Redenção* que testemunhei dois fatos inesperados em uma sala de cinema: o primeiro foi o projetorista atender ao telefone na cabine durante uma sessão comentada e conversar em voz alta, prejudicando o debate por não perceber o alcance de sua voz; e o segundo foi na sessão do dia 07 de dezembro de 2016, quando apareceu uma mensagem de computador na tela durante a exibição do filme, como pode ser percebido no registro da imagem 19¹⁴¹.

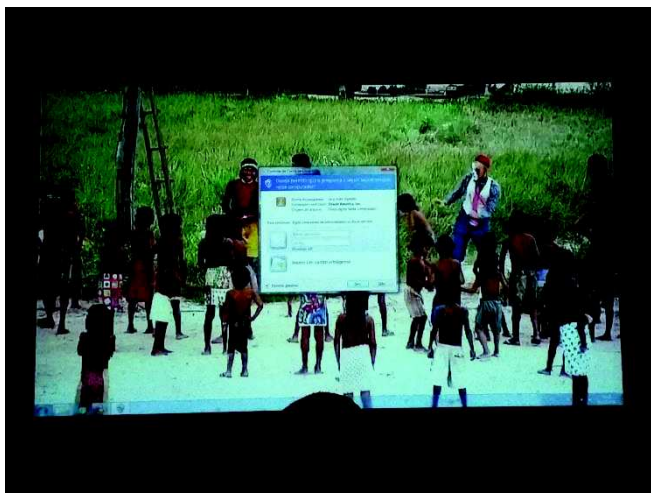
Imagem 18 - Debate na *Redenção*



Fonte: fotos retiradas do *Facebook* do cinema, registros da sessão do dia 07 de dezembro de 2016.

¹⁴¹ A imagem está em baixa resolução por ter sido realizada por mim no momento da assistência com a câmera do celular.

Imagem 19 - Registro de mensagem inesperada durante exibição filmica em sessão comentada na Sala *Redenção*



Fonte: Foto tirada pela autora para a dissertação.

Ao considerar as características que constituem ambos os espaços entendo, tal como proposto no capítulo teórico, que as configurações espaciais definem certos enquadramentos que, entre outros fatores, são constitutivos do posicionamento dos sujeitos nos espaços, do envolvimento do público, da duração do debate, entre outros elementos. No que diz respeito a tal espacialidade, reitero que ela atua sobre as práticas na constituição de um *habitus* nas matrizes dos sujeitos a partir da configuração dos espaços e que orientam, de alguma maneira, as suas percepções (BOURDIEU, 2007), podendo *atuar* em certos tipos de enquadramento da situação e das possibilidades de debate ao longo das sessões comentadas. Isto será melhor visualizado quando discuto, ao longo deste capítulo, a constituição das sessões comentadas a partir das dimensões que me propus investigar.

5.2 COMPOSIÇÃO DO ESPAÇO E PERFIL DOS SUJEITOS NAS SESSÕES

Em relação à composição do espaço no momento das sessões, as observações me permitem dizer que na *Ocupação Pandorga* a composição da sala de cinema apresenta uma característica de maleabilidade, dado que as cadeiras são retiradas ou agregadas ao espaço a depender do número de participantes e com um diferencial que é a formação da roda de debate no momento pós-filme. Logo, o espaço muda à medida em que a sessão se desenvolve pela apropriação de seus ocupantes. Esta “maleabilidade” do espaço permite que os participantes possam constituir configurações espaciais diferenciadas para os momentos de assistência e de debate. Neste sentido, a primeira configuração coloca os sujeitos de frente para a tela de

projeção do filme, em posição similar à situação de assistência cinematográfica de uma sala de cinema, embora a situação de assistência tenha aqui natureza diferenciada. Na segunda configuração, os sujeitos são colocados em posição circular, o que dá à situação de debate um enquadramento diferenciado, como discuto mais adiante.

O público médio por sessão gira em torno de 10 pessoas, sendo geralmente um o sujeito proponente da discussão e os demais que têm ligações com a ocupação também em outras atividades. Entretanto, também há sessões comentadas realizadas em parceria com outros coletivos e que levam público distinto ao espaço. Foi o caso da sessão relativa à última observação por mim realizada no dia 23 de novembro de 2016, em que a proposta partiu da iniciativa do Grupo de Assessoria Popular do SAJU/UFRGS (GAP)¹⁴².

Cada sessão tem particularidades em termos de número de sujeitos, envolvimento deles com a *Pandorga* e interesses e atividades que desenvolvem externamente. Entretanto, há características que se repetem. Uma delas é que este público é composto por jovens adultos, majoritariamente artistas e educadores na faixa 20 a 40 anos¹⁴³. Vale destacar que o público é heterogêneo em termos de sexo: as 6 sessões observadas totalizaram 76 espectadores; destes 39 eram mulheres e 37 homens.

Apesar dos dados obtidos na observação apontarem para uma participação mais ou menos equitativa entre homens e mulheres nas sessões, uma das integrantes do coletivo e proponente de atividades na *Pandorga* destacou o fato de que os integrantes são majoritariamente homens:

“Eu acho que o que fica aqui da Pandorga e que é um diferencial dessa ocupação é que ela não é uma ocupa de moradia, ela é uma ocupa cultural, autônoma, independente. Eu frequento muito a Pandorga, não moro na Pandorga. É um espaço que me acolhe, eu moro na Zona Sul, ando de bicicleta que é o meu meio e esse é um espaço que nós temos uma cozinha comum, aquele pernoite na noite que começa a chover e não dá pra seguir pedalandando e a consciência em cada um de nós à medida que vai botando os pés na Pandorga é de que ela é exatamente isso: autônoma, existe da coletividade e ela é uma ocupação. Então, ela é de todo mundo, ela só funciona autonomamente na medida em que todo mundo se apodera desse espaço e faz pleno uso dela, e aí é desde estar projetando um filme como estar fazendo campanha nos seus microespaços pro nosso telhado que está sendo arrumado, com aquele armário ou ferramenta que tá em casa e ninguém usa e é útil. Ela é um espaço que está também pra tudo isso, pra todas essas trocas e tem uma agenda que tá sempre pronta pra ser remontada né, e acho que é o grande barato da Pandorga que essa é uma ocupa que não é de quem tá na ocupa, é uma

¹⁴² Nesta sessão, estavam presentes 5 integrantes do GAP, o marido de uma das integrantes, 2 integrantes da *Pandorga*, eu e uma amiga, totalizando 10 presentes, sendo 7 mulheres e 3 homens, incluindo a mim.

¹⁴³ Em sua maneira de vestir, eles podem ser associados de algum modo ao movimento *hippie*.

ocupa de todo mundo e precisamos muito de minas aqui. As mulheres, elas são mais escorregadias e de repente volta e meia caem e a gente fica sem população feminina, precisamos muito de mulheres na Ocupação Pandorga.” (Integrante da Pandorga, em entrevista).

A **Sala Redenção** é uma sala de cinema com maior alcance do que a da *Pandorga*, tanto em termos de diversidade de público como de ofertas de ciclos que abordam temas singulares e distintos em si, o que pode ser um fator que diferencia os públicos do mesmo espaço. O público médio por sessão noturna é de 60 pessoas e nas sessões diurnas é de 15 pessoas. Compõem a sessão dois comentaristas/debatedores, um representante do cinema ou da mostra que introduz a sessão, um projetorista e os demais espectadores. As 4 sessões observadas somaram 161 espectadores, sendo 96 mulheres e 65 homens, com faixa etária mais diversa do que a do público da *Pandorga*, podendo ter entre 20 e 30 anos nas sessões noturnas, pela incidência de público universitário neste horário, e entre 20 e 70 anos nas sessões diurnas.

As observações sobre as distintas configurações do cenário das sessões me levam a pensar que estão relacionadas, entre outros fatores, com o envolvimento diferenciado do público. Na *Pandorga*, a constituição de um círculo no momento dos debates leva as pessoas a se olharem diretamente, o que convida à interação. O espaço não hierarquiza os sujeitos, eles se colocam lado a lado, denotando posição similar. Por outro lado, a *Redenção* apresenta a estrutura de uma sala de cinema convencional onde, no momento do debate, os espectadores permanecem sentados nos mesmos lugares, sem se aproximar e sem serem convidados a participar ativamente. Os comentaristas ocupam uma posição diferenciada no espaço e estas distinções e distâncias espaciais também constroem um sentido de posições diferenciadas entre o público “leigo” e os especialistas. Além disso, o espaço convida os participantes a permanecerem da mesma forma que se portaram durante a assistência fílmica, apenas ouvindo e vendo, sem precisar se expressar. Aqui a disposição das cadeiras em relação ao telão, e o fato de as pessoas poderem continuar no mesmo lugar onde assistiram a sessão e o posicionamento dos comentaristas são fatores que, junto a outros, contribuem para um menor engajamento por parte dos sujeitos.

Outro ponto a ser considerado, ao pensar sessões comentadas de cinema, é o tamanho das salas – quanto menor, mais juntas as pessoas ficam, o que parece contribuir para facilitar o debate. O número de pessoas presentes no espaço também parece constituir um fator de distinção dos debates. Um número pequeno de participantes – o que não é exclusividade de salas pequenas como a da *Pandorga*, pois mesmo na *Redenção*, que é uma sala grande, por vezes há poucos sujeitos nos debates – possibilita mais tempo para cada pessoa se expressar e

tecer opiniões sobre a temática que esteja sendo abordada. Nesses casos de poucos espectadores, como pude observar, os debates parecem se desenvolver melhor, pois quem detém a fala em determinado momento tem consciência de que há poucos interlocutores e de que pode desenvolver bem e sem pressa seu raciocínio¹⁴⁴.

O **perfil dos sujeitos** que compõem os espaços *implica* em sua configuração, para além das características físicas de amplitude, som e iluminação. Entendo que os sujeitos agem sobre os espaços em que se inserem, em variadas instâncias, pois os sujeitos constroem não somente a partir do filme que estão assistindo na sessão em questão, mas tensionando (mesmo que inconscientemente) com seus referentes, que vêm de suas trajetórias de consumo e de relações sociais com outros sujeitos. (LOPES, 2002; BONIN, 2014; MALDONADO, 2002; MARTÍN-BARBERO, 2013). A singularidade da *Ocupação Pandorga* está no fato dos sujeitos que participam das sessões comentadas terem trajetória de vínculo com o espaço para além do momento das sessões. Devido a isso, a participação deles se dá em um nível adensado no coletivo, pautadas pelo ativismo de “direito à cidade” que mobiliza ações (que se pretendem) transformadoras através da cultura. Também por isso, o público centra-se entre educadores e artistas, que geralmente se conhecem, o que leva os debates a rumarem para assuntos que envolvem tais temáticas e que, pela proximidade dos sujeitos, se configuram de maneira mais fluida, respeitando os tempos de fala e complementando as ideias. A proximidade dos participantes entre si também faz com que os debates se deem sem que os sujeitos exerçam um autocontrole sobre o conteúdo de suas falas, sem uma preocupação aparente em assumir uma posição diferenciada ou, pode-se dizer, compromissada – mais assemelha-se a uma roda de conversa que poderia estar sendo realizada em um parque ou à mesa de um bar. Tais características estão diretamente ligadas ao conteúdo de suas falas expressas nos debates, nos quais não há uma preocupação em refletir antes sobre a temática que está sendo abordada e que surge nas falas, pois a reflexão (se acontece) se dá enquanto os sujeitos argumentam e, possivelmente, em momento posterior, já fora do contexto de recepção.

Na *Sala Redenção* o perfil dos sujeitos também atravessa e configura a intensidade dos debates, o envolvimento dos sujeitos e as temáticas trabalhadas ao longo do momento pós-filme. A partir do debate não é possível perceber que público é esse que frequenta o cinema, visto que quando se expressam (exceto raras ocasiões) não se preocupam em se apresentar e

¹⁴⁴ É curioso como esta situação pode ser percebida, também, nas salas de aula; quando a turma é menor, é possível ao professor trabalhar mais os conteúdos; tal como nas sessões, o envolvimento e a participação dependem de fatores relativos aos sujeitos que estão presentes: se são tímidos, se tem conhecimento anterior sobre o assunto, se construíram pontos de vista sobre, mas também se são levados a se expressarem ou não.

situar suas falas no contexto, apenas tecem breves comentários ou desenvolvem questionamentos para os comentaristas. Estes, por sua vez, podem ter vinculação anterior com o espaço, tanto em participações em outras sessões como ao se colocarem como espectadores, tal como podem participar de uma sessão específica apenas pela proximidade com a temática que fora abordada naquela sessão. Apesar destes dois públicos do mesmo espaço, percebo que há recorrência de público na *Redenção*, caracterizando um público cativo em algum nível, que se propõe a acompanhar as sessões/mostras, consolidando um dos objetivos do espaço que é o de formação dos sujeitos. O posicionamento dos sujeitos no espaço indica que o que os vincula é o interesse pelo cinema, visto que as participações nos debates expressam atenção ao que os comentaristas têm a dizer para a compreensão do filme, colocando questões a partir destas falas iniciais. Neste caso, não parece que as pessoas se relacionem entre si, pois não percebi interações do público para além dos grupos que iam junto às sessões. O vínculo do público está com o espaço ou com as produções que estão sendo debatidas, o que está relacionado a como esse espaço opta por continuar comunicando, tendo em vista a ideia de para quem estão criando as sessões, mesmo que se ambicione um público diverso e maior. Aqui podemos relacionar às noções de modos de endereçamento de Ellsworth (2001), visto que tanto se endereçam os filmes intencionando “atingir” determinados sujeitos, quanto se endereçam as ações do espaço, que tem objetivos formativos para os quais é interessante a constituição de um público cativo de cinéfilos.

5.3 POSICIONAMENTO DOS SUJEITOS NO ESPAÇO, COMPORTAMENTOS E INTERAÇÕES

Pensando as posições que os sujeitos assumem nos espaços, pode-se perceber expressarem-se relações de poder e hierarquias. Parto da ideia de que em cada espaço constituem-se posições/poderes distintos – quem propõe a sessão comentada ocupa uma posição diferenciada e exerce certo tipo de poder em relação a quem vai assistir, assim como quem comenta, que também tem uma posição distinta e em relação aos espectadores. Entretanto, é possível que estas “hierarquias” sejam superadas pelo lugar de fala e desenvolvimento dos debates, o que acontece nos dois cenários investigados.

Concretamente, as relações de poder se expressam de formas distintas nos dois espaços. Na *Sala Redenção* os lugares dos sujeitos são mais marcados e suas posições na espacialidade do cinema denotam hierarquia. Isto se deve ao fato dos sujeitos que comentam as sessões primeiro serem apresentados por um terceiro sujeito, que tem ligação com o espaço ou promove

o ciclo em questão e realiza uma abertura que apresenta os comentaristas. Estes, então, tem um lugar de fala à frente, em posição privilegiada, enquanto os espectadores têm suas posições demarcadas na espacialidade situando-se sentados nos mesmos lugares desde que chegam ao local. Por outro lado, as hierarquias na *Pandorga* se expressam de maneira mais sutil, e não se tenta construí-las. Percebo-as mais como marcas sociais que o lugar e o envolvimento dos sujeitos acarreta. Na ocupação geralmente não há abertura de sessão, o sujeito que sugeriu tece um leve comentário sobre a proposta, mas sem se preocupar em ser tensionador nem em construir o debate. Os demais participantes podem se colocar nos debates da maneira que se sentirem à vontade, sem tempos de fala determinados. Todavia, percebo que quem propôs a sessão tem um uma posição mais expressiva dentro do debate, pois foi quem sugeriu o filme. Então, esse sujeito tende a falar mais ao longo do debate.

Destaco que há particularidades em ambos, e as distinções não os equiparam nem escalonam – não há uma forma melhor do que a outra, há modos distintos de alcançar os objetivos de cada espaço. Na *Redenção* o posicionamento dos sujeitos está pré-determinado, com os mediadores das sessões sentados à frente da tela, geralmente munidos com microfone e os espectadores, no momento pós-filme, ao se dirigirem aos mediadores para algum questionamento, também o fazem com um microfone, que percorre a sala, entregue pelo responsável pela abertura da sessão. Mas em relação a este ponto, destaco que há desvios na própria *Redenção*, visto que as sessões com menor público não fazem uso de microfone. Estes são debates onde estão presentes pessoas de situação social similar à da *Pandorga*, com sujeitos vestidos informalmente, mas que tem particular interesse nas produções em si, expressando maior competência de leitura e compreensão cinematográfica – o que é potencializado pela *Redenção* na oferta sessões comentadas voltadas a desenvolver e aprimorar uma formação do público.

As lógicas envolvidas nos espaços incluem as possibilidades que são dadas aos participantes e em como eles se envolvem e interagem nas sessões, entre si e com os proponentes e comentadores. Em termos das relações dos participantes entre si durante a sessão, é relevante notar que nos dois locais houve maior incidência de participantes presentes sem acompanhantes do que em grupos. Houve também a presença de casais e de grupos de dois e três amigos, mas não percebi famílias, nem grupos com mais pessoas. Entre os agrupamentos presentes nas sessões, houve interações em todos os momentos das sessões comentadas, tanto durante os filmes como em meio aos debates, geralmente em tom de voz baixo. Em ambos os cenários, os sujeitos se colocavam espalhados no ambiente durante a assistência, sem se preocupar em sentar próximos e em diferentes distâncias da tela. A distinção está no momento

do debate, visto que enquanto na *Redenção* o público permanece onde já estava sentado e os únicos a se movimentarem são os comentaristas e mediadores, na *Pandorga* todos se levantam para formar o círculo, a roda com as cadeiras para o debate pós-filme.

Vale destacar que enquanto na *Pandorga* os integrantes da ocupação não se preocupavam em sentar próximos, nem em conduzir os debates, estando presentes pelo interesse no filme proposto (há ocasiões em que há mais sujeitos na ocupação, mas não se dirigem para a sala de cinema no momento das sessões comentadas), na *Redenção* os promotores das sessões sempre se posicionavam lado a lado na assistência filmica, ou ocupando cadeiras logo à frente e interagiam entre si antes das sessões. O que percebi recorrente em ambos é que as movimentações dos sujeitos eram de interação com os demais *antes* de começar as sessões, sem maior especificidade em cada espaço. Percebi, nos dois espaços, também, que nas sessões com maior público há uma tendência que leva aos “burburinhos” generalizados, isto é, quando havia um sinal de conversa/comentário ele acabava se espalhando e parecia que todos ficavam inquietos em suas cadeiras e os grupos que foram às sessões juntos se comunicavam. Os momentos em que as interações se fizeram evidentes foram: na última sessão que observei na *Sala Redenção*, no dia 07 de dezembro de 2016, em que foi exibido o longa-metragem *Hotxué* (2012, Letícia Sabatella, Brasil, 70min) como parte do Mostra Tela Indígena 2016¹⁴⁵ e a sala estava praticamente lotada no momento da exibição do filme, restando 55 pessoas para o debate (35 mulheres e 20 homens); e, ironicamente, na primeira sessão que fui na *Pandorga*, na qual estavam presentes 38 pessoas no debate (22 mulheres e 16 homens) para a sessão do longa-metragem *O Sonho de Wadjda* (*Wadjda*, 2013, Haifaa Al Mansour, Arábia Saudita/Alemanha, 97min), promovida pelo *Mobicidade* (sessão já referenciada anteriormente) no dia 10 de abril de 2016.

Em relação aos filmes, observei a reação dos sujeitos às tramas em termos de comentários após alguma cena, manifestações estas similares nos dois espaços. A única ocasião particular nesse sentido aconteceu na observação da sessão realizada na *Redenção* no dia 23 de março de 2016, dedicada a documentários de mulheres, sobre mulheres, na exibição do curta-metragem *Madrepérola* (2015, Deise Hauenstein, Brasil, 14min) e do longa-metragem *Olmo e a Gaivota* (*Olmo and The Seagull*, 2015, Petra Costa e Lea Glob, Brasil/Dinamarca/França/Portugal, 87min), situação em que os espectadores aplaudiram ao final de cada filme, comportamento que não é corriqueiro, mesmo em sessões comentadas, e que se deu provavelmente devido à temática dos filmes exibidos naquele dia, que envolviam

¹⁴⁵ O *Mostra Tela Indígena* na *Sala Redenção* (é realizado em outros cinemas também, tal como na *Cinemateca Paulo Amorim*, mas sem a mesma periodicidade) voltará de férias em março deste ano.

gordofobia, força das mulheres, gravidez e posicionamento social. A força dos filmes pode ser percebida na fala da mediadora durante o debate do dia:

“Hoje nós temos aqui dois temas tabus nos filmes exibidos nessa sessão, um sobre padrão de beleza e outro sobre idealização da gravidez. São dois filmes que mexem, sobretudo, com questões de gênero. [Então perguntou, visto que até o momento só haviam feito comentários sobre o outro filme:] como foi a realização do filme Madrepérola e qual é a trajetória do filme até agora?” (Mediadora da Sala Redenção, no debate da sessão do dia 23 de março de 2016).

A participação nos debates apresentou particularidades. Na **Pandorga**, observei que era raro ter algum participante que não se posicionasse verbalmente durante o momento pós-filme. Na *Redenção* eram comuns os silêncios, as faltas de interações verbais e não-verbais dos espectadores e a busca dos realizadores em manter os debates como momento formativo/explicativo, que estavam necessariamente preocupados em tensionar os filmes para gerar novas percepções, mas apenas para explicar algo vinculado à proposta. Na *Redenção*, os promotores e o público interagiam apenas a partir dos questionamentos realizados pelo público durante os debates, lógica oposta à da *Pandorga*, na qual todos conversavam e realizavam trocas antes e depois das sessões, demonstrando maior proximidade e conhecimento entre os sujeitos.

5.4 O DESENVOLVER DAS SESSÕES COMENTADAS: PROPOSTAS, MEDIAÇÕES, COMENTÁRIOS E PARTICIPAÇÕES

Neste item, a análise volta-se para as sessões comentadas considerando as propostas filmicas e as dinâmicas das sessões comentadas (comentários e participações). Destaco que as sessões são analisadas dentro de seus contextos de constituição dos espaços, pois os elementos que o formam também atuam nos sujeitos. (HENRIQUES, 2014; MALDONADO, 2011). Para tanto, me proponho a adentrar concretamente em todas as sessões observadas nos dois cenários pesquisados.

Apresento inicialmente ao leitor quais foram as **propostas filmicas** das sessões que observei e o que percebi que acarretam na construção do teor dos debates. Isto porque entendo que os filmes não são meros acessórios nas sessões, e sim um dos componentes constitutivos do debate. Não entrarei aqui em uma análise fílmica, mas preciso considerar a oferta de filmes como dimensão constitutiva das sessões. Mesmo quando o filme atua como estimulador de discussões que vão além dele (caso da *Pandorga*), é ele que puxa as sessões, ofertando temáticas e podendo alinhar o teor dos debates, sendo o primeiro elemento que pode configurar

e direcionar os debates. Então, inicialmente, realizo uma síntese do conteúdo das propostas filmicas das sessões, para então pensar o que elas podem proporcionar (ou não) aos sujeitos participantes.

Tabela 1 - Filmes assistidos em cada espaço

Sessões observadas	Oferta filmica	
	Ocupação Pandorga	Sala Redenção
Sessões exploratórias	<ul style="list-style-type: none"> – 10/04/16: <i>O Sonho de Wadjda</i> (<i>Wadjda</i>, 2013, Haifaa Al Mansour, Arábia Saudita/Alemanha, 97min); – 19/04/16: <i>A Ponte</i> (2010, João Weiner e Roberto Oliveira, Brasil, 42min); – 27/04/16: <i>A Servidão Moderna</i> (<i>De la servitude moderne</i>, 2009, Jean-François Brient e Victor León Fuentes, Colômbia, 52min); – 03/05/16: <i>Nas Terras do Bem-Virá</i> (2007, Alexandre Rampazzo, Brasil, 111min – trecho correspondente a 16min46s) e <i>16 Dias O caminho da lama no Rio Doce</i> (2016, TV Educativa do Espírito Santo, Brasil, 52min – exibida versão de 37min). 	<ul style="list-style-type: none"> – 23/03/16: Curta-metragem <i>Madrepérola</i> (2015, Deise Hauenstein, Brasil, 14min) e longa-metragem <i>Olmo e a Gaivota</i> (<i>Olmo and The Seagull</i>, 2015, Petra Costa e Lea Glob, Brasil/Dinamarca/França/Portugal, 87min); – 27/04/16: <i>Retratos de Identificação</i> (2014, Anita Leandro, Brasil, 71min).
Sessões sistemáticas	<ul style="list-style-type: none"> – 04/11/16: Longa-metragem <i>CicloVida</i> (2013, Irmãos Feinsein, Brasil, 77min); – 23/11/16: Longa-metragem <i>Limpam com fogo</i> (2016, César Vieira, Conrado Ferrato e Rafael Crespo, Brasil, 84min). 	<ul style="list-style-type: none"> – 11/10/16: Longa-metragem <i>Era uma vez em Nova York</i> (<i>The Immigrant</i>, 2013, James Gray, Estados Unidos, 120 min); – 07/12/16: Longa-metragem <i>Hotxuá</i> (2012, Leticia Sabatella, Brasil, 70min).

Fonte: elaborada pela autora (2017).

A partir dos dados expostos na tabela nota-se uma leve discrepância nas observações em cada espaço. Isto se dá devido ao fato de que, na etapa exploratória, centralizei a maior parte de minhas observações na *Pandorga*, pois naquele momento esta seria foco da investigação na etapa sistemática; após a banca de qualificação, revi esta opção e incluí os dois espaços, *Sala Redenção* e *Pandorga*. Na fase sistemática da pesquisa, optei por realizar novas observações, duas em cada espaço, procurando atentar para os mesmos aspectos em cada um para, assim,

poder relacioná-los e ficou evidente, nos dois casos investigados, que a midiaticização potencializa transformação da sociedade (VERÓN, 2014), quando a mídia cinema atravessa as compreensões dos sujeitos nas construções coletivas realizadas nas sessões comentadas. Todavia, as propostas fílmicas observadas em cada espaço, têm naturezas distintas: enquanto na *Redenção* elas se relacionam a ciclos/mostras, na *Pandorga* não tem ligação entre si.

Começo, então, considerando mais detalhadamente a oferta da *Redenção*. As quatro sessões observadas neste espaço correspondem a ciclos diferentes. A primeira compôs a mostra intitulada *Sua história: a minha – Realizadoras brasileiras contemporâneas*, que apresentou sessões comentadas de documentários de cineastas brasileiras, sempre dois filmes por sessão (um curta e um longa-metragem), exibidos nas quartas-feiras de março, numa parceria da *Sala Redenção – Cinema Universitário* com o projeto *Academia das Musas* e o *Sesc/RS*. Considerando a mostra, mas entendendo que os filmes enquadram os debates, vale destacar que ambos os filmes da sessão observada eram documentários provocadores, pois lidavam com duas temáticas densas: *gordofobia e gravidez inesperada*. O curta *Madrepérola* foi realizado por uma estudante do Curso de Realização Audiovisual da UNISINOS, contando com depoimentos de várias mulheres gordas sobre seus dilemas, traumas, medos e lidando muito diretamente com a autoestima da mulher gorda inserida em uma sociedade em que o padrão de beleza está associado à magreza. O longa é um olhar delicado da diretora sobre o cotidiano de um casal de atores mesclando encenação e a vida dos sujeitos. Esta sessão suscitou especial envolvimento do público, que aplaudiu ao final de cada filme e realizou muitas perguntas às debatedoras, sobre a produção dos filmes e como é vê-los novamente no cinema (visto que elas participaram da produção, cada uma de um dos filmes).

A segunda sessão observada se inseriu na mostra *Marcas da Memória*, em que os filmes trabalhavam temáticas relacionadas à *ditadura civil-militar brasileira*, parceria da *Redenção* com o *Sesc/RS* e com o grupo de pesquisa *Constitucionalismo e Justiça de Transição na América Latina*, da Faculdade de Direito da UFRGS. Esta sessão trabalhou com o longa *Retratos de Identificação*, documentário que remonta a trajetória de uma militante e de seus companheiros a partir de fotos oficiais que constam em seus processos criminais. No debate, o comentarista destacou fotos do Acervo do Memorial da Anistia, remontando parte do que foi a ditadura no país, explicando que o período ditatorial no Brasil foi marcado por disputas, resistência e repressão, salientando que os documentos criados pelo regime mostram a imagem que eles queriam passar, construindo uma imagem que a ditadura tem de si mesma, mas houve pouco envolvimento dos presentes, principalmente porque haviam apenas 13 sujeitos no momento do debate e, então, o pós-filme foi centrado nas falas do comentarista.

A terceira sessão integrou o ciclo *Cinema Pelo Mundo*, uma parceria com o *Sesc/RS*. O filme em questão foi o longa-metragem *Era uma vez em Nova York*, que conta a trajetória de duas irmãs *imigrantes* em busca do “sonho americano”, lutando para sobreviver à sociedade corrupta que encontram ao tentar se estabelecer nos Estados Unidos. Este filme é feito no país por um diretor que é filho de imigrantes do leste europeu, então tem um vínculo de proximidade na representação construída. Por sua vez, a quarta sessão se insere na *Mostra Tela Indígena*, parceria com o coletivo de mesmo nome que intenciona divulgar e promover sessões comentadas de cinema que tensionem a *temática do indígena*. Nesta sessão houve uma tensão entre comentarista e espectadora, única que presenciei no espaço, quando o comentarista, que é historiador e palhaço, se queixou pelo que chamou de “ditadura do politicamente correto”, sinalizando que no filme assistido *Hotxuá* o palhaço indígena tinha mais liberdade para lidar com as minorias sem ser visto como ofensivo, ao que uma espectadora respondeu, no momento das questões, após a fala dos dois comentaristas serem finalizadas:

“Só acho assim delicado a gente falar sobre questões por exemplo de machismo, porque não é nossa vivência, nessa sociedade é outra realidade. Sei que existe luta feminista também nos povos indígenas então não é porque a pessoa tá rindo que tá tudo certo. [...] não tem como saber [...] da onde vem o riso, porque que nem o mano falou assim, você falou que ser palhaço é um pouco de liberdade e ter acesso ao corpo de outras pessoas de repente, tem a ver com relação de poder, com quem tem esse poder, como tu te expôs mas também pode expor né. Então, acho que é interessante assim ver principalmente que o Hotxuá, mais do que fazer piada dos outros, ele tá rindo dele mesmo, ele tá ele mesmo caindo dentro d’água, ele tá mesmo se enrolando e se jogando na areia. Acho que só a gente tem que ter um pouco de cuidado, pensar sempre que o palhaço exerce uma comoção nas pessoas e que a sensibilidade que precisa ter pra ser palhaço imagino que deve ser de dentro pra fora e de fora pra dentro, eu só queria pontuar isso.” (Espectadora da Sala Redenção, no debate da sessão do dia 07 de dezembro de 2016).

Tal fala evidencia que os comentaristas, apesar de seus papéis marcados nas sessões na *Redenção*, não são vistos totalmente como detentores dos saberes sobre as temáticas, mas podem ser contrariados pelo público, mesmo que com menor frequência, visto que só presenciei uma discordância nessa sessão e num ponto do debate que não era restrito ao filme em si.

Voltando-me agora às observações realizadas na *Pandorga*, destaco que as lógicas no espaço são distintas, e as sessões geralmente são isoladas umas das outras, não conversando entre si. Entretanto, na primeira e na última observação houve desvios nessa lógica, visto que ambas são propostas de coletivos externos à *Pandorga* que optaram pelo espaço como local de realização de suas sessões.

Na primeira observação, o coletivo *Mobicidade* promoveu a sessão, que viria a se repetir criando uma espécie de ciclo com filmes que tivessem a bicicleta como parte central das tramas. *O Sonho de Wadja* é um filme realizado em uma coprodução da Arábia Saudita e da Alemanha e que traz uma menina como protagonista, em uma sociedade majoritariamente masculina (em termos de decisões e representatividade). No debate, foi destacada a força da menina que é personagem principal, a luta dela por romper as barreiras de ser mulher na Arábia Saudita e os preconceitos que isso envolve, tendo que se vestir de determinada maneira e se sujeitar a determinadas práticas. Foi salientado no debate, também, o crescimento da mãe da personagem principal ao longo da narrativa e o apoio que dá à sua filha em contraponto ao que é esperado de posição das mulheres naquela região do mundo. Também se falou de como a bicicleta é importante também como um mecanismo de autoafirmação e autonomia, o que se liga ao uso proposto pelo *Mobicidade*.

A segunda observação, das seis realizadas, foi de uma sessão em que foi apresentado um filme brasileiro proposto pelo integrante que entrevistei do Coletivo Gestor da *Pandorga*. Por ser educador, ele destacou que os filmes que ele escolhe movimentam essa temática e *A Ponte* é um filme que pensa um *novo modelo de educação*, mas ainda calcado nas dicotomias e em binarismos de relação da escola com os jovens. Todavia, o debate levantou um ponto de discordância entre os integrantes da ocupação: esse sujeito que entrevistei disse que se dependesse apenas dele e não por decisão coletiva ele gostaria que houvessem crianças presentes ali na assistência daquele filme para que o debate fosse horizontal junto com elas, e não que existissem sessões para adultos e para crianças. Porém, ele foi confrontado por outros integrantes do coletivo que discordaram, afirmando que se as crianças estivessem ali o debate se daria de uma maneira diferente, certos pontos teriam de ser expostos com mais cuidado, provavelmente, e que acreditavam que existiam momentos e relações distintas, que os “cine debates” seriam espaço para os adultos discutirem questões transformadoras e talvez mudar seus pontos de vista em conversas francas e abertas, que seriam muito diferentes com crianças debatendo junto, por isso defendiam sessões voltadas diretamente a elas.

A terceira foi proposta por outro integrante, um artista que se interessou pelo filme *A servidão moderna* quando o conheceu e passou a admirá-lo. Esta é uma produção que retoma colagens de documentários e filmes usando-os para criticar o que define ser uma “servidão voluntária” e se pretende meio para despertar consciência nos sujeitos. Há um formato inovador nesta produção, que foi lançada junto com um livro com todo o conteúdo textual do filme, que é independente, de livre acesso pela internet, mas não gerou muitas interações, provavelmente pelo conteúdo do filme, com imagens sobrepostas em velocidade frenética e que cansam no

momento da assistência. A quarta observação teve cunho participante adensado, visto que fui eu quem propôs como um ensaio de ação-intervenção no espaço, o que não se consolidou no desenho final da dissertação. Na minha ação propus leves mudanças nas lógicas do espaço, levando dois convidados para debater os trechos dos filmes exibidos que procuravam tematizar a sessão na relação entre o *massacre de Eldorado dos Carajás e a tragédia da barragem de Mariana*, trazendo provocações sobre impunidade e criminalização, encaminhando o debate para pensar a organização de grupos para tentar criar forças para combater o poder das grandes corporações.

A quinta observação teve como foco a *permacultura* a partir do filme *CicloVida* que acompanha dois agricultores em uma viagem de bicicleta fomentando a troca de sementes entre os pequenos produtores para preservação das plantas. O tema surgiu com o início da criação da horta da *Pandorga* – mais à frente no capítulo será retomada essa sessão. A última observação no espaço foi, tal como a primeira, proposta por um coletivo externo à *Pandorga*, o Grupo de Assessoria Popular do SAJU/UFRGS, que entrou em contato com a ocupação para exibir o documentário *Limpam com Fogo* como parte das ações do grupo, que já haviam exibido na *Ocupação Lanceiros Negros*, filme que tratava sobre a *ligação entre incêndios em favelas em São Paulo e a especulação imobiliária das áreas queimadas*. O debate trabalhou as seguintes temáticas: ocupações urbanas de moradia, propriedade privada, gentrificação, roubo de liberdade, oportunidade, desocupação, identidade de gênero, opressão, comunicação, conhecimento e direito à cidade.

A partir deste apanhado geral dos filmes debatidos nas sessões, é importante atentar para o sentido das escolhas de tais filmes nas programações dos espaços. Mesmo a *Pandorga* não programando todos os filmes que serão expostos no espaço, eles têm um alinhamento de temáticas que levam a discussões caras à ocupação. Se pensamos nas potencialidades para constituir cidadania, as propostas oferecem possibilidades críticas em termos de diversidade nas narrativas filmicas. E a oferta da *Redenção* indica que as escolhas dos filmes oferecem possibilidade de enriquecimento das competências dos sujeitos em termos de cinefilia.

As ofertas dos dois cenários apresentam diversidade em termos de tipos de produções, o que permite aos sujeitos entrar em contato com filmografias diferenciadas dos circuitos tradicionais, acessíveis na maioria das salas de *shoppings*. No entanto, a escolha da *Redenção* privilegia uma oferta qualificada em termos cinematográficos, enquanto a *Pandorga* não há este tipo de preocupação. Se destaca nas sessões observadas o fato de que ambos os espaços trabalharam com filmes que tratam de temáticas sociais críticas, tendo portanto potencialidades para contribuir para a construção de visões críticas e reflexivas sobre questões sociais

relevantes. Entretanto, tais transformações nos sujeitos originadas da assistência fílmica não são de todo não impulsionadas pelo espaço. Isto se dá devido ao fato de que na *Redenção* as temáticas tratadas são voltadas diretamente ao debate cinematográfico, o que por vezes inviabiliza a expressão crítica (ao menos verbal, pois penso que o aprendizado se dá também internamente, não necessariamente verbalizado em interações nos debates) dos espectadores.

Por outro lado, a *Pandorga* incentiva o desvio do texto fílmico para uma reflexão social, que pensa conjunturas e vivências, mas não parece se preocupar com a oferta que chega aos sujeitos para desenvolver tais debates. As sessões são decididas em coletivo em reunião semanal mas *parece* que não há tamanha preocupação em como se compõe a narrativa e se potencializará o debate, visto que não há uma assistência coletiva nesse momento de decisão, os filmes sendo aceitos apenas por uma breve explicação de seus conteúdos na reunião de acolhimento do grupo. Sei disso porque já propus (e continuo propondo) algumas sessões no espaço, e nunca fui questionada sobre os filmes em si nem do que planejei para a sessão – o planejamento é desconsiderado. As sessões variam, mas na tabela a seguir é possível conferir a variação de público em cada uma das sessões observadas, dando a ver as diferentes participações dos sujeitos dependendo da sessão e de quem a está promovendo.

Tabela 2 - Número de espectadores no pós-filme em cada sessão observada

<i>Ocupação Pandorga</i>	<i>Sala Redenção</i>
– 10/04: 38 (22 mulheres e 16 homens)	
– 19/04: 11 (6 mulheres e 5 homens)	– 23/03: 76 (44 mulheres e 32 homens)
– 27/04: 5 (1 mulher e 4 homens)	– 27/04: 13 (6 mulheres e 7 homens)
– 03/05: 9 (2 mulheres e 7 homens)	– 11/10: 17 (11 mulheres e 6 homens)
– 04/11: 3 (1 mulher e 2 homens)	– 07/12: 55 (35 mulheres e 20 homens)
– 23/11: 10 (7 mulheres e 3 homens)	

Fonte: elaborada pela autora (2017).

Entrando propriamente na dinâmica das sessões, considero agora como se realiza a **abertura da sessão**. Na *Redenção* há inicialmente uma apresentação formal do que será a sessão, da inserção dela em determinado ciclo e de quem irá movimentar o debate comentando a obra. Tal apresentação é geralmente realizada por algum funcionário da sala, seja a programadora, o estagiário, ou outro. Entretanto, há ocasiões em que a mostra em questão não parte da *Redenção*, sendo ligada a um coletivo como foi o caso do *Tela Indígena* e, nesta situação, é um representante do coletivo/grupo de pesquisa e os demais proponentes que têm a

função de realizar a mediação, abrindo as sessões com uma breve fala e, depois, apresentando os comentaristas e auxiliando no debate, seja levantando aspectos a serem pensados ou alcançando os microfones para o público participar. Vale destacar que quando é a programadora quem abre as sessões este é um momento mais longo, visto que ela explica a mostra por completo e convida para as demais sessões, para então incluir a sessão em questão no ciclo e dar início ao filme. Neste ponto, percebo que estes mediadores desempenham uma função de dar um enquadramento às sessões, sinalizando o caráter dos debates em termos de eixos preferenciais.

“Estamos bastante felizes com a presença de todos vocês. Hoje é uma sessão especial, uma sessão com debate. A gente vai exibir Era uma vez em Nova York e a gente tá aqui com a X e o X, que são dois colegas do nosso grupo de pesquisa, Academia das Musas, então após a sessão eles vão comentar o filme para vocês. Quero lembrar que o Cinema Pelo Mundo é uma parceria com o SESC/RS e que todos os filmes que estão na programação [nesse momento ela mostrou o encarte da programação que estava em suas mãos], a gente já está mais ou menos na metade mas mesmo assim todos os filmes vão ser exibidos novamente e eu recomendo pra vocês todos os filmes [Ela começou a folhear o encarte da programação e falar rapidamente sobre cada um dos filmes, a fala dela durou 7min34seg, perpassando toda a programação ao explicar todos os filmes ofertados].” (Tânia Cardoso de Cardoso, programadora da Sala Redenção, na abertura da sessão do dia 11 de outubro de 2016, antes da exibição do filme. No grifo é possível perceber que os convidados são realmente considerados “comentaristas” dos filmes¹⁴⁶).

Para entender as particularidades de abertura dentro do mesmo espaço, abaixo segue um exemplo de sessão em que um agente externo à Redenção abre a sessão – esta é a fala completa dele, sem corte como foi necessário na da Tânia que era deveras extensa. Trata-se de um homem por volta dos 20/30 anos, que não se apresentou. Se colocou à frente da sala, sem microfone e disse:

“Bem vindos à sexta e última sessão da Mostra Tela Indígena na Redenção em 2016, hoje a gente vai ver o documentário Hotxuá da Leticia Sabatella. No final a gente vai ter um debate, ele dura em torno de uma hora, com a X, professora de Letras aqui da UFRGS e contadora de histórias e com o clown X. Quero aproveitar esse momento antes da sessão pra agradecer todo mundo pela presença, tivemos debates muito bons. A gente pretende continuar ano que vem, aqui na Sala Redenção e em outras salas, fiquem atentos no nosso Facebook. Esqueci de dizer, a Mostra Tela Indígena é uma realização do Núcleo de Antropologia de Sociedades Indígenas e Tradicionais, conhecido como NIT, que faz parte do Instituto de

¹⁴⁶ Os nomes dos sujeitos foram substituídos por X para preservar suas identidades.

Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, em parceria com a Sala Redenção. Boa sessão e até daqui a pouco.” (Integrante do projeto Tela Indígena na abertura da sessão do dia 07 de dezembro de 2016¹⁴⁷).

Essas apresentações constituem um posicionamento de distinção dos sujeitos que estão à frente da sessão, levando à compreensão de que os espectadores estão ali para ouvir tais sujeitos que tecerão comentários sobre o filme, o que pode contribuir para limitar suas interações, como discuto mais à frente.

No caso da *Pandorga*, a constituição da sessão é em geral marcada pela informalidade. Nem todas as sessões contam com uma abertura e com a explicação do seu sentido pelo proponente, sendo muitas vezes sinalizados e debatidos os porquês das escolhas apenas na roda de conversa pós-filme, como se pode ver no trecho a seguir: “Bom, a gente aqui está começando uma horta e daqui a pouco vamos começar a fazer um mutirão, quem quiser trazer uma mudinha, começamos amanhã, mas estamos sempre abertos [referindo-se ao evento que aconteceria no dia seguinte construindo a horta da ocupação]”. (Integrante da *Pandorga* durante o debate do dia 04 de novembro de 2016, quando não houve abertura nem explicação do porquê da escolha do filme, sendo que o primeiro a falar foi um dos três espectadores presentes). Há diferentes posições também neste espaço e as aberturas das sessões geralmente são realizadas quando os proponentes são sujeitos externos, como é o caso da abertura seguinte:

“Bom, enfim, a gente chegou a esse documentário através de um colega nosso que tem um contato com um jornalista de São Paulo que disse que tinha esse documentário que aborda o tema do nosso grupo de trabalho, que é sobre moradia e direito à cidade. O grupo participa juntamente às comunidades de Porto Alegre e região metropolitana que estão em ocupações em situação irregular, a maioria delas luta contra mandatos de reintegração de posse para desocupar né, então essas comunidades chegam na gente e a gente assessora e assiste né. Então, a gente vai nas comunidades, vê o que elas precisam e ajuda na medida do possível, também na parte processual. Então, a gente tem um grupo de pessoas da arquitetura, do serviço social e muitos são do direito, porque essa é uma parte importante que nosso grupo quer trabalhar com. Então, esse filme chegou por causa desse jornalista, mas na verdade quem produziu esse documentário foram outros três jornalistas de São Paulo, que começaram com uma ideia de fazer um curta-metragem, mas perceberam que tinha muita coisa pra falar, muito material, que era uma realidade invisibilizada, como a gente sabe que muitas vezes é né, e fizeram então esse documentário. Ele ainda não tá aberto pra todo mundo, não tá no YouTube e tal, mas eles passaram pra esse nosso colega pra gente mostrar e divulgar na medida do possível. Por enquanto está assim mais em eventos em ocupações mesmo pra ajudar a ocupar esses espaços e trazer discussões sobre essa temática, mas logo mais o documentário vai estar acessível pra todo mundo. Mas

¹⁴⁷ Os nomes dos sujeitos foram substituídos por X para preservar suas identidades.

como eles ainda querem participar de festivais e tal tem essa coisa de estar fechado ainda. Enfim, daí não sei se alguém já gostaria de compartilhar uma sensação, um pensamento e tal, porque é pesado assim pra quem nunca viu né. Mesmo agora que já é a quarta vez que eu tô vendo, eu ainda reajo assim sem pensar porque os absurdos que são ditos né, principalmente tipo as pessoas dos entes públicos, vereadores e tal, é muito revoltante a forma como as coisas são colocadas. Então, eu queria abrir [o debate] assim.” (Integrante do Grupo de Assessoria Popular do SAJU/UFRGS, abrindo o debate da sessão do dia 23 de novembro de 2016 na Pandorga).

Esta apresentação, na sessão de *Limpam com fogo* no dia 23 de novembro de 2016 se diferencia das demais da *Pandorga* pois a posição de sujeito que se preocupa em abrir o debate também é outra. Neste caso específico, é a representante de coletivo que utiliza o filme para tratar de assuntos caros às ações do grupo (GAP SAJU/UFRGS) e, por isso, demonstra interesse em iniciar o debate dizendo como chegaram a propor tal filme e do contexto de inserção dele nos interesses do coletivo, o que provoca questões diferenciadas para a *Pandorga*. Colocando em relação com as apresentações da *Redenção*, todavia, nota-se que as apresentações se assemelham a essa na busca de iniciar o debate trazendo dados concretos e partindo de uma análise que explica aos espectadores os porquês da exibição dos filmes. No caso desta sessão, fica claro o vínculo do filme com a desapropriação de ocupações urbanas, definição que configura a *Pandorga*, o que justifica a escolha por exibir o filme neste espaço, visto que entendo a *Pandorga* como um movimento social urbano pois, nas ações da ocupação através de seu coletivo gestor e demais participantes e promotores de atividades educativas/culturais, há uma questão de mobilização pelo direito à cidade, movimento urbano que visa repensar noções de moradia, consumo coletivo, espaço público, órgãos públicos (GOHN, 1991) e autonomia coletiva (GOHN, 2014; MOISÉS, 1978). Os pontos levantados na primeira fala do debate podem significar elementos que o grupo proponente intenciona que sejam debatidos, o que se concretizou pois os sujeitos interagiram problematizando a questão da posse dos espaços, do apagamento social que se realiza em relação aos pobres – exilados longe das cidades e que quando esses se aproximam de suas zonas de moradia são expropriados, retirados de suas casas –, além de tratar sobre noções de política e envolvimento de governantes nessa “limpeza” social.

No que diz respeito à **condução e mediação dos debates**, apresentam-se de maneiras distintas nos dois espaços. Na *Pandorga* não há um mediador que vai ao debate com o intuito de elucidar pontos sobre a temática e nem comentar – essa figura simplesmente não existe nas propostas que acontecem no espaço. Todavia, falar primeiro em uma sessão significa uma mediação também, ainda que diferenciada; e dependendo do propositor da sessão no dia, ele ainda exerce, em algum momento, algum papel dinamizador das sessões.

As diferentes formas de mediação (ou de não-mediação) nos debates podem surtir diversos efeitos, mas atento para o fato de que tanto o mediador de uma sessão quanto os comentaristas (estes no caso da *Redenção*), desempenham um papel no sentido de que comentar, o que significa ressaltar e enquadrar determinados aspectos vinculados aos filmes.

Em ambos os espaços, não percebi **estratégias de condução do debate** bem definidas, o que me parece ser um limitador para o desenvolvimento de debates profícuos e que contribuam para o desenvolvimento de reflexões cidadãs. A metodologia praticada na *Redenção* leva em conta uma demarcação entre os momentos dos comentários dos debatedores e das perguntas dos participantes. Há organização prévia para as perguntas advindas do público, que levanta a mão e vai sendo “chamado” à fala, como uma inscrição de ordem de colocações.

Na *Pandorga* não há nenhuma estratégia comunicacional visivelmente trabalhada pelos promotores para direcionar a participação, visto que não se lança um tema, não há uma explicação prévia nem organização para incitar o público a participar, para além da formação de uma roda com as cadeiras. Todavia, mesmo sem estratégias voltadas à provocação e ao desenvolvimento de um debate que pense determinados âmbitos e inclua os espectadores, os posicionamentos dos participantes observados em cada sessão tratam de diversas temáticas. Geralmente, em ambos os espaços se possibilita que os espectadores fluam em suas falas sem interrupções por controle de tempos de debate, um indício de compromisso cidadão ao possibilitar a ação dos sujeitos. (FAXINA, 2012; MONJE, 2009).

Os debates observados na *Pandorga* se voltaram a variadas questões, mas para melhor entendimento dos conteúdos, vou reconstruir os dados de uma sessão, a penúltima observação no espaço, para que se possa visualizar concretamente sua configuração. Entendo que tomando uma sessão específica de cada espaço e detalhando-a é possível perceber como os conteúdos dos filmes enquadram (ou não) os debates realizados e como e como se dão suas dinâmicas. Ao retomar a sessão, procuro indicar o que se manifesta como típico de cada espaço e que variações observei em outras sessões. A sessão em questão foi realizada no dia 04 de novembro de 2016 e teve como produto fílmico gerador do debate o longa-metragem *CicloVida*.

Esta foi uma sessão que não teve ligações de organizadores externos, portanto uma sessão corriqueira no espaço, com filme proposto por um dos integrantes da *Pandorga* que residia na ocupação. Nesse dia, eram apenas três os presentes, além de mim: o sujeito que propôs o filme e um casal heterossexual. Este casal não integrava a *Pandorga*, mas era frequentador assíduo no espaço, sendo o homem um dos artistas que dois meses depois participou do mutirão de apoio à ocupação e grafitou uma das paredes do espaço. É interessante notar que nessa sessão específica o proponente não se colocou com distinção em relação aos

demais, sem realizar uma abertura antes do filme e sem abrir o debate, pois foi o outro homem presente que começou a falar enquanto se fazia o círculo para o debate. Vale ressaltar que durante a sessão o casal estava sentado no chão, na frente das cadeiras. Eu e o integrante das *Pandorga* estávamos sentados na última fileira e no momento da roda de debate o homem se sentou em uma cadeira na roda que fizemos e a mulher sentou no chão, na frente dele, entre seus joelhos (eu estava a 2 cadeiras deles e a 3 do integrante da *Pandorga*), que estava a uma e um espaço de ligação deles. No desenrolar do processo da sessão provocações como essa dirigiam o desenvolvimento do debate:

“O capital nunca vai te dizer realmente ‘ah, essa roupa eu não posso estar vendendo que ela é produzida por uma criança que não tem alimento diário e nem saúde’, entende? Tipo, o capital ele é voltado a isso. O clima já é crítico, mas, como eles mostraram ali [no filme], é o governo incentivando vários métodos de mudar mesmo o sistema da natureza pra que as grandes fazendas tenham tudo. Então, secam os rios porque eles desviam a água para que passe somente na propriedade deles, como ele falou ali ‘ah, o governo incentiva o agronegócio familiar, mas pra quais famílias?’, pras pequenas propriedades, nenhum daqueles ali [no filme] tem uma propriedade, eles não são donos de uma terra, então onde eles vão buscar isso?” (Espectadora no debate realizado no dia 04 de novembro de 2016 na Pandorga).

Ou como essa:

“Aqui em Porto Alegre a questão do rio do Guaíba, tem muitos rios que trazem água pra cá e todo esgoto da cidade inteira vai pro Guaíba e das outras cidades também, Vale dos Sinos também, toda água vem pra cá e essa água das plantações com todos os químicos desce e tem a época quando eles trocam a água das plantações, que é um sistema que fazem isso no verão e a água toda fica mal cheirosa e tem um acúmulo de uma espécie de algas e eles jogam toda a culpa na alga, fazendo a população acreditar que o problema da água é a alga e o sistema de tratamento de água de Porto Alegre é um sistema antigo, que não vai ser reformulado, e um sistema que só limpa a sujeira orgânica e dejetos, não tira nada de metais pesados nem químicos como tinta e produtos de limpeza, de fábrica, tudo fica na água igual, volta pra torneira e não tem filtro que filtre isso.” (Espectador no debate realizado no dia 04 de novembro de 2016 na Pandorga).

Neste caso específico, não houve conflitos nem divergências entre as falas e o processo interacional se desenvolveu de modo fluido a partir de um consenso entre os participantes de que a ação da agroindústria diminuía as oportunidades dos pequenos agricultores, como pode-se perceber no trecho a seguir.

“E que o cara também falava no final [do filme sobre os] ciclos. Que o alimento não tem um início, meio e final, senão que tem o ciclo da planta, que também o que se deixa de respeitar com transgênicos e agrotóxicos, é isso: tem químico para acelerar o processo da planta, para crescer mais rápido, mas contamina muito a comida, as sementes já transgênicas e essa coisa de querer consumir muito rápido. A planta transgênica não produz outras sementes e quando produz as sementes não brotam, então o cara é obrigado a ir lá e comprar outro saco de semente que funcione. E mesmo assim o que pode acontecer é que com essa semente transgênica uma árvore de laranja vá nascer uma colheita e depois ela nunca mais vai dar fruto. Daí tu tem uma árvore que não dá fruto.” (Integrante da Pandorga no debate da sessão do dia 04 de novembro de 2016).

A construção coletiva de conhecimento propiciada nessa sessão foi enriquecedora para os participantes, visto que na fala de cada um ao longo do debate surgiam questões que os outros desconheciam, fazendo com que elementos de cidadania emergissem nas apropriações construídas pelos sujeitos nos sentidos empregados em suas falas nas sessões comentadas. (FAXINA, 2012; MATA, 2006). Foi possível perceber a competência analítica dos sujeitos a respeito da conjuntura do agronegócio e que deram indícios para pensar que esses sujeitos são históricos e têm competências constituídas por suas vivências – o casal planta parte de suas comidas em casa e o integrante da *Pandorga* é um dos responsáveis pela construção da horta do espaço.

Pelos dados apresentados, a sessão aqui debatida pode parecer atípica pela pequena quantidade de participantes, mas pela minha inserção no espaço em outros momentos pude averiguar que é corriqueiro ter poucos sujeitos nas sessões. A opção por retomar essa sessão está ancorada no fato de as únicas sessões que gravei em áudio foram as duas últimas, o que facilitou o registro fiel das falas dos sujeitos. As demais observações tiveram seus relatórios construídos por rememoração do conteúdo dos debates logo na saída das sessões. Neste caso, algumas das falas dos sujeitos nessas sessões, as mais marcantes, consegui recordar e, em alguns casos, anotei no celular enquanto ainda se desenrolavam os debates para atentar no momento de criar os registros que foram retomados nesta análise. As demais sessões se deram de forma similar a esta. As únicas que se diferenciaram foram as propostas por coletivos externos à ocupação. Durante as observações, testemunhei apenas uma ocasião em que as opiniões não tiveram consenso, pois em geral os sujeitos deste espaço têm visões similares de mundo, ancoradas no ativismo. Em todas as sessões observadas, nos dois momentos da pesquisa, as sessões expressaram marcas de militância, mesmo quando os sujeitos eram externos. No caso da sessão do dia 04 de novembro, que vem sendo trabalhada até aqui, o casal

não fazia parte da *Pandorga* mas estava envolvido nas ações do espaço, frequentando em outras ocasiões.

A observação dos debates, nas sessões acompanhadas, permite ver que os participantes, na *Pandorga*, em geral, *não expressam questões relacionadas a competências cinematográficas* em suas falas durante os debates, impossibilitando-me de perceber quais são seus níveis de conhecimento e apreensão nesse sentido. Usualmente nestes debates, observei que os sujeitos não abordam aspectos relativos à construção filmica (como iluminação, composição das cenas, figurino, narrativa, etc.), gêneros e, ou escolas cinematográficas, diretores, etc. As participações nos debates dos filmes são geralmente realizadas no sentido de relaciona-los aos contextos próximos ao coletivo, expressando competências culturais e políticas, além das de militância, como é possível perceber também nesse trecho registrado, da sessão observada no dia 27 de abril de 2016, em que o filme em questão era *A Servidão Moderna*, sendo uma fala que não está diretamente ligada ao que fora trabalhado no filme, mas surge dele por ser representativa de um momento de conflito pelo qual a sociedade brasileira vem passando (mais intensamente) desde 2013.

“Há situações da vida social que não temos capacidade de rejeitar as lógicas sistêmicas impostas, mas em dados momentos podemos dobrar tais imposições e constituir resistência. Por isso, é importante ter a galera dos black blocs nos protestos aqui no Brasil, para dar visibilidade a determinadas causas. Mas não tô falando em apenas quebrar, mas podemos rumar para uma revolução cultural que incomode os detentores do poder se aliarmos isso a movimentos artísticos, junto com um nível de violência moderada direcionada a setores da sociedade específicos, que é quando se quebra bancos ou sedes de multinacionais, aí a gente pode conseguir chegar a uma mudança da configuração social, por meio de ação direta popular.” (Integrante da *Pandorga*, no debate do dia 27 de abril de 2016).

Por outro lado, na *Redenção* os debates têm características distintas, visto que em todas as sessões há a presença de comentaristas. Estes são chamados à frente da sala, no final da exibição dos filmes, e abrem o debate. Sua função recorrente é tematizar aspectos cinematográficos relacionados ao filme assistido. Foram objeto de comentário nas observações realizadas questões relativas ao momento sócio-histórico em que o filme foi produzido e lançado, à mostra ou ciclo em que se insere, dentre outros aspectos.

A sessão específica que será analisada aqui foi a realizada no dia 11 de outubro de 2016, uma sessão típica do espaço que fez parte de mostra proposta pela própria *Redenção*, que teve abertura realizada pela programadora do local. No início do debate, após a programadora agradecer aos que permaneceram na sala para o debate e chamar os comentaristas para suas

cadeiras na frente da sala (sem microfone, pois havia pouca gente no espaço, apenas 17 espectadores, eu, a programadora e os dois comentaristas), se desenvolveu o comentário de um convidado, tratando inicialmente da trajetória do diretor do filme e suas “influências”:

“Bom, eu gostaria de começar falando um pouco sobre o diretor desse filme, James Gray. Ele é um cineasta jovem ainda, tem 47 anos, tem 5 filmes no currículo, esse é o mais recente dele. Ele é representante de uma boa safra de realizadores americanos surgidos a partir dos anos 1990. Safra essa que também inclui diretores como Darren Aronofsky, que dirigiu o Cisne Negro, O lutador, Réquiem para um sonho, e Paul Thomas Anderson, que é o meu favorito, que dirigiu Magnólia e Sangue Negro, que é um filme que eu amo de paixão. E o James Gray, a temática dos filmes dele, ele geralmente fala sobre a vida do imigrante do leste europeu em Nova York em diferentes épocas. Geralmente ele enquadra Nova York de épocas mais atuais, com exceção a esse filme [o Era uma vez em Nova York]. E geralmente envolve o submundo do crime, com exceção de Amantes, que é um filme de 2008 dele que é um filme à parte, uma história, um romance mesmo, e quase todos os filmes dele tem o Joaquin Phoenix, o “ator fetiche” dele, que ele gosta de utilizar e geralmente no papel ele é um cara envolto com dilemas entre o submundo do crime, família e outras questões também. O James Gray concorreu a 4 Palmas de Ouro pelos cinco filmes que ele dirigiu, com exceção do primeiro filme dele, Little Odessa, e ele sofre bastante influência do cinema da contracultura americana dos anos 1970, mas não somente isso, tem também influências do cinema noir dos anos 1940, mas principalmente da contracultura, assim como todos esses outros diretores. O J. J. Abrams, que surgiu nos anos 2000, é praticamente um Spielberg, o Paul Thomas Anderson sofre muita influência do Robert Altman, e o James Gray sofre muita influência, as mais óbvias, acho que do Coppola e do Scorsese né. Acho que é difícil a gente não se lembrar quando assiste a primeira cena do Era uma vez em Nova York do Poderoso Chefão Parte 2. E o Scorsese é a influência mais óbvia da violência e, pois é, ele sofre muita influência desses diretores. O que eu acho mais interessante desse filme, o Era uma vez em Nova York, pra mim um dos melhores dele, é essa equação de poder recíproco que existe entre os protagonistas né, o Bruno e a Eva. O Bruno a princípio acaba usando ela, acaba sendo a personalidade mais forte ali, mas ao longo do filme a gente acaba vendo que a Eva também acaba se aproveitando da situação e usando ele de diversas maneiras e no final do filme tu acaba não tendo certeza absoluta de quem é que usa quem, quem é o explorador e quem é o explorado, é uma via de mão dupla no caso. E também tem outras questões interessantes como a reconstituição de época né, em todos os sentidos até nas prostitutas/atrizes do cabaré do Bruno, elas têm uma beleza mais de ‘matrona’, mais daquelas mulheres retratadas nos quadros renascentistas né, ou seja, o James Gray ele gosta muito de fazer esse retrato mais realista não só na reconstituição de época, dos cenários, figurinos, mas também as pessoas em geral né, então é um cineasta bastante interessante.” (Comentarista da Sala Redenção, no início do debate do dia 11 de outubro de 2016).

Nesta fala, é possível perceber os enquadramentos que inauguraram esta sessão, levando os espectadores a refletir sobre tais pontos. As questões tratadas neste início de debate a partir do comentário que abriu o momento pós-filme da sessão do dia 11 de outubro de 2016 foram

de cunho contextual, no qual o comentarista relaciona o diretor do filme a outros cineastas apontando possíveis influências deles no diretor, o James Gray. Para isso, ele primeiro situou o diretor em um contexto de emergência de outros cineastas emblemáticos da atualidade. Depois, explicou a linha de abordagem recorrente ao James Gray, no “estilo” de filmes que ele geralmente produz. E, então, deu especial atenção aos cineastas que atuam indiretamente na construção dos filmes de Gray, sendo perceptíveis seus referentes. Tais elementos proporcionam avanços analítico-reflexivos aos espectadores presentes que, a partir da fala, podem relacionar o filme recém visto com os que já viram, procurando proximidades nos cineastas elencados e, possivelmente, procurando assistir alguns dos filmes dos diretores citados, estes se colocando como sugestões para ampliação de referentes. Assim, estas discussões trazem à tona aspectos do cinema que atuam na constituição cinéfila, pelo contato com linguagens diversas que atuam nas construções que os sujeitos desenvolvem e no modo como se apropriam (ROSSINI, 2009), formando repertório e competências que podem levar a leituras mais críticas dos filmes.

Neste modo de construir o processo da sessão comentada de cinema na *Redenção*, os espectadores não se posicionam tomando a palavra durante as sessões, apenas no momento destinado a eles (após as falas dos comentaristas). A dinâmica dos debates, assim, provoca o surgimento de questões cinematográficas em si, sendo dirigidos a pensar as produções. Nas sessões que observei, geralmente não apareceram divergências e outros tipos de conflitos expressos no processo interacional destes encontros comunicativos; o que percebi foram posições consensuais desde a partilha das visões dos comentaristas convidados. Aqui tem-se exemplo de trecho da fala da segunda comentarista convidada para desenvolver o debate nessa sessão:

“Eu começo falando o quanto ele [o filme] é lindo, essa cor amarelada, a música, os atores estão todos eles brilhantes, a Marion falando um inglês com sotaque de imigrante dá um resultado interessante, é muito bonito, a gente se envolve completamente com a narrativa clássica, muito envolvente. O James Gray, ele é filho de imigrante do leste europeu, o pai dele era russo e judeu e é bem interessante ver que ele retrata judeus dessa forma, na hora em que eles são presos o policial para e fala ‘seu judeu’, de uma geração um pouco anterior, que chegou um pouquinho da Eva e da irmã, que chega doente, e já estando ali totalmente envolvidos no sonho americano, eles chegaram muito provavelmente também fugidos das guerras, e já estão ali ganhando dinheiro deles, que sempre vai prum lado mais de contravenção, e já está explorando os outros imigrantes [aqui ela está se referindo a Bruno, personagem principal] e chega ela toda católica, pra ir atrás desse sonho. Chama atenção que eles falam muito entre eles ‘eu quero ser feliz’, e eu fiquei pensando ‘puxa né, passando fome, fugindo da guerra, o que que é isso

eu quero ser feliz?’ Quer sobreviver, quer comer, ver seus familiares, a estrutura toda naquele pacote de venda do sonho: ‘aqui na América vocês vão ser felizes’, mas o que que é ser feliz? E é muito interessante que ela com a tia, no final ela fala pra tia em polonês ‘tudo que eu fiz foi errado, eu pequei, mas eu quero sobreviver, salvação’. Enquanto entre eles é o Teatro de variedades, é a mágica, é ganhar dinheiro, e ser feliz.” (Comentarista da Sala Redenção, no debate do dia 11 de outubro de 2016).

Esta fala foi interpelada pela mediadora, a programadora do espaço, que contribuiu reflexivamente com as seguintes questões:

“E mostra bem isso né, a Nova York como terra dos sonhos e ao mesmo tempo a terra da exploração. O próprio título do filme né, que ganha força por um lado, em português, mas perde a força que tem em inglês né, The immigrant, que pode ser tanto ela quanto ele né porque em inglês não tem gênero né. E em português foi colocado como Era uma vez em Nova York fazendo uma relação com o do Leone né, o Era uma vez América, que é um filme também, deve ter sido, com certeza uma grande influência pra ele porque é quase como se fosse, tem enquadramentos muito parecidos e ambos falam de uma mulher, que tem toda uma saga e tal, mais masculino e tal, mas eu acho que não é nem uma questão ali da exploração, na verdade são dois perdidos numa noite suja, que ficavam ali, é claro que ele começa né, tem toda uma coisa do romance também, ele é bem envolvente em função disso, e a gente vê como também tem a questão da magia do cinema porque assim, a gente passa no início não gostando do Bruno, não suportando ele, e a história te envolve de tal forma que no fim tu já tá torcendo pra que ele acompanhe ela, que ele também fuja dali. Então, assim, essa que é a grande magia do cinema.” (Tânia Cardoso de Cardoso, programadora da Sala Redenção, durante o debate do dia 11 de outubro de 2016).

Nestas falas anteriores o objeto dos comentários centra-se, novamente, em questões estéticas e de construção das narrativas, ao passo que relacionam o filme a seus referentes. As questões que estão esmiuçando e fazendo os sujeitos atentarem no debate trazem elementos para pensar sobre como a construção das imagens representa juntamente com o roteiro. A cor, o figurino, a ambientação, todos os elementos do audiovisual são relevantes para a composição das cenas e a consequente “sedução” de seus espectadores. O anseio por cativar o público, presente em todos os filmes (ELLSWORTH, 2001), acaba criando forças de tensão que podem evocar diferentes sentimentos e sensações nos espectadores. Percebo, ainda, que as questões tratadas pelos comentaristas/mediadores se tornam o foco das interações dos espectadores, tendo estes papéis relevantes para provocar reflexão nos sujeitos e tentar fazer com que eles construam conhecimento a partir dos pontos abordados nos comentários.

Entendo que o conteúdo das falas dos sujeitos pode contribuir, ou não, para a construção coletiva de conhecimento no debate. E para tentar ver se e como se exprimem as competências dos sujeitos, sinalizo uma fala de um dos participantes:

“Eu acho interessante que quando a gente começa a se sentir melhor por ele em alguns momentos é que, como vocês falaram, o próprio personagem começa a se dar conta, se encontra, e quando ele encontra o primo, ele acaba começando a não encarar isso. Eu não sei, não conheço muito bem, mas eu vi uns filmes que parece que tudo... ela falou que ela pode derrubar ele, mas tem toda uma lembrança que ela na verdade se dá conta enquanto as coisas estão acontecendo e ele deixa algumas jogadas no caminho, da parte do rouxinol até quando todos os policiais o encontram e o preconceito com o judeu, a gente consegue ver o sonho que ela teve como se tivesse em um plano maior, a questão da guerra, então talvez o imaginário do diretor, mas então nesse sonho americano ele torna toda a realidade que ele se coloca, é praticamente a idealização né.” (Espectador, no debate do dia 11 de outubro de 2016 da Sala Redenção).

Ao que a programadora respondeu na interação: “A idealização vai perdendo espaço pruma vida crua, diretamente, digamos assim, sonho versus realidade né”. A partir desta colocação, é possível perceber uma inquietação que surge na assistência fílmica e nas falas dos comentaristas, o que indica que há uma construção coletiva ocorrendo neste espaço também, a partir das provocações trazidas pelos comentaristas/mediadores no campo do cinema. Estes espectadores situam-se e colocam-se no mundo da vida, acionando competências relativas a outros filmes por eles assistidos, demonstrando certa competência analítica em suas falas.

Este ponto foi destacado porque é recorrente nas sessões em que a interação dos espectadores se dê diretamente relacionada ao conteúdo das falas dos comentaristas/mediadores, sendo este um aspecto similar nas 4 sessões observadas. Outra constância nas sessões na *Redenção* é que os debates sempre são voltados a questões fílmicas, mas nem sempre com pontos de vista diferenciados entre os comentaristas. Percebi que eles tratam de pontos diferentes sobre os filmes, procurando destacar o que o outro ainda não sinalizou. No entanto, não houve discordância verbal entre eles no momento das sessões, demonstrando intenção de provocar nos espectadores o desenvolvimento de novas competências cinematográficas ao tentar “esgotar” os filmes nos debates, realizando um apanhado geral e pormenorizado dos aspectos ligados às produções. As marcas expressas nas sessões, então, são de esforço por parte dos realizadores de promover maiores competências cinematográficas em seus espectadores, o que por si também pode ampliar outras competências nos sujeitos em termos de problematizações socioculturais.

Deste modo, nas observações realizadas, pude constatar que o momento do debate na *Redenção* é mais voltado a prover informações que promovam aprendizados vinculados ao campo cinematográfico para os espectadores. Os comentários feitos pelos convidados são sempre amparados com dados e exemplos com o propósito de ensinar os sujeitos que compareceram à sessão sobre a temática cinematográfica ligada à obra em questão.

As observações me levam a visualizar que ambos os espaços apresentam características democráticas na constituição de sessões comentadas de cinema, visto que pretendem agregar conhecimentos e produzir questionamentos em seus públicos, estimulam pontos de vista por vezes opostos para compor as discussões, sem impor limites aos tempos de fala dos envolvidos, nem pré-determinar o conteúdo de suas interações. No caso da *Redenção*, isto se mostra evidente na opção por comentaristas com visões singulares e diversas sobre a mesma obra, que se colocam como portadores de conhecimentos que auxiliarão no aprendizado dos sujeitos, preocupando-se com o que os espectadores ali presentes podem aprender com as sessões e agregar às suas formações no campo do cinema. No caso da *Pandorga*, isso se expressa na configuração das rodas de debate, em que os sujeitos participantes tecem provocações sobre a sociedade brasileira e local, de Porto Alegre, desde suas bagagens culturais, sem limitar os debates a determinados pontos, fazendo com que, na fluidez da conversa informal, ocorra o aumento de conhecimento.

Pensando o papel exercido pelos comentadores pelo viés das teorias da recepção e do ponto de vista educativo, transparece na forma de constituir os debates na *Sala Redenção* uma certa ideia de receptor passivo, que está na sessão para aprender com os especialistas. Durante as sessões comentadas desta sala, os espectadores são levados a posicionar-se como em uma sala de aula convencional, em que há um detentor do conhecimento e em que os sujeitos estão ali para aprender com ele, perguntar e pedir explicações; assim, o formato desta sessão de debate não favorece a constituição de um ambiente de aprendizado coparticipativo, onde os sujeitos sejam de fato construtores do conhecimento. Esta é a proposta do espaço, educar para o cinema, e os espectadores estariam ali para aprender. Entretanto, pensando o conceito de cidadania vinculado à noção de aprendizado (e dialogando com Freire para tanto) o reconhecimento das competências dos sujeitos e o desenvolvimento de uma aprendizagem crítica através do diálogo e da coparticipação ativa dos sujeitos é fundamental.

Entendo que as sessões seguidas de debate são um momento de aprendizado. Pensando seus processos na linha freireana, observo sua crítica ao *aprendizado bancário*: esse no qual um sujeito é o detentor do conhecimento, que é transmitido aos outros, que têm que memorizar, modelo de escola clássica – um sujeito ativo e um passivo. Pensando pela ótica da cidadania, o

aprendizado, neste viés, não favorece o desenvolvimento das potencialidades críticas, ativas e criativas dos sujeitos. Toda pessoa é, na concepção freireana, um sujeito inacabado, que detém competências, conhecimentos também, que é capaz de tecer compreensões e aprender a todo momento, sendo atravessado e transformado por suas novas experiências.

De acordo com as observações realizadas, posso dizer que não é que a proposta que se materializa na *Sala Redenção* enxergue o sujeito como desprovido de informação; o desenho das sessões, inclusive, busca fazer os sujeitos participarem e se colocarem nos debates. Entretanto, o lugar dos espectadores nos debates ainda é muito demarcado, tendo um tempo curto após os comentaristas falarem, para questões finais sobre algo que não tenha sido dito, para dúvidas e não para reais provocações e tensionamentos. Neste sentido, é possível pensar uma mediação cinematográfica atuando na construção dessas matrizes de enquadramento e produção de sentido nos sujeitos, criando lugar de fala e atravessamentos, além dos que já constituem os sujeitos por seus contatos com familiares, amigos, outros espectadores e demais atores.

Em uma proposta cidadã na linha aqui pensada, comentaristas e espectadores deveriam se posicionar como sujeitos que têm algum tipo de conhecimento, cujo encontro é de sujeitos cognoscentes, e a *mediação* desse encontro vai ser o diálogo. Saliento que isso não quer dizer que um não possa saber mais do que o outro; reconheço que há certamente uma disparidade entre comentaristas e participantes no caso das sessões da *Redenção*. Mesmo nesta situação, o diálogo deveria proporcionar condições para a construção conjunta da crítica, abrindo horizontes para entender a realidade retratada nos filmes, atravessada pelo seu momento de produção, por quem fez esses filmes e, também, pelas as realidades nas quais os sujeitos estão inseridos. Neste viés, considerando as ideias de Ellsworth (2001) e Martins (1993), a espacialidade, nos casos concretos das sessões investigadas, atua como uma mediação, que, sem rigidez, também possibilita negociações de sentido. (SILVERSTONE, 2002). Assim, a recepção se apresenta nos dois espaços constituindo relações de poder e hierarquias, mas também possibilitando trocas mútuas entre os sujeitos, que podem concordar ou não com as abordagens dos debates, desviando-se ou não dos direcionamentos. (CERTEAU, 19994; HALL, 2009).

É interessante pensar também, numa linha cidadã, que sessões comentadas de cinema podem levar os sujeitos a entender criticamente a realidade retratada, compreender os determinantes dela para, inclusive, poder agir como cidadãos a partir de tais reflexões. Neste sentido, o espaço da *Pandorga* busca concretizar uma proposta de sessões de debate com discussões que procuram se utilizar do cinema como uma “ferramenta” para conhecer o mundo

e a realidade que cerca os sujeitos. Entretanto, falta à iniciativa das sessões alguns componentes que permitam exercitar plenamente esta possibilidade. Neste sentido, o diálogo para além de propiciar aos sujeitos se constituírem como partícipes do processo, serem sujeitos que se empenham nos debates – o que se observa de maneira geral nas sessões –, deve se desenvolver de maneira a permitir aos sujeitos desvelar e começar a entender criticamente a realidade para poder agir dentro dela.

Uma sessão comentada cidadã, nesta linha, deveria construir processos dialógicos, reconhecer que os sujeitos têm conhecimentos e competências (distintos) e, concomitantemente, fazer que nesse diálogo seja possível inaugurar ou ampliar reflexões que levem a entender melhor e criticamente a realidade em que se está inserido, para poder agir como cidadão de uma maneira mais consciente, além de fomentar um respeito entre as culturas (CORTINA, 2005), a partir das diferentes representações cinematográficas nas assistências filmicas proporcionadas pelos espaços. Então, pelo que observei, as sessões da *Pandorga* podem ter alguns componentes dessa natureza ao promover processos dialógicos, com menos hierarquias, mesmo que não sejam desenhadas estrategicamente de acordo com uma pedagogia cidadã. Também se observa um exercício de reflexão de alguns componentes, de desvelamento do mundo através do diálogo pela mediação do cinema. Mas é necessário pensar também sobre a natureza desse encontro entre sujeitos. Cada participante deve constituir seu papel/lugar como sujeito que participa e age no sentido de procurar dar o que sabe e ser partícipe do processo, e deve ter um componente dialógico na relação de troca.

Entretanto, a proposta das sessões comentadas realizadas na *Sala Redenção*, que se caracterizam por um elemento de cinefilia que busca prioritariamente entender questões propriamente cinematográficas (discussões sobre elementos externos aos filmes e relativos à realidade vivida também estão presentes, mas sempre ligadas ao conteúdo da obra assistida na sessão), tem um outro caráter pensando questões de cidadania. Porque neste lugar necessariamente há sujeitos que “sabem” mais, que conhecem os movimentos e que estão ali como comentaristas, numa posição de debatedores que vão ajudar a construir compreensões. Neste caso, não penso que um desenho de debate com maior potencialidade para o desenvolvimento da cidadania implicaria em restringir sua fala para que todos os demais participem e se posicionem ao longo do momento pós-filme, mas poderia ser possível que se configurasse de outra forma, em que o momento do comentarista fosse compartilhado e mais aberto às contribuições dos espectadores e que estes assumissem de modo mais expressivo seu lugar como partícipes da construção de conhecimentos ali trabalhada

Destaco que não é somente pelo fato de que os comentaristas/ mediadores/ debatedores não suscitem de maneira mais estratégica o debate e a interação que essas possibilidades não se efetivam plenamente. Os sujeitos participantes também manifestam por vezes que não estão preparados para esse tipo de configuração. Expressam que estão habituados a este formato das sessões, em que têm o papel de aprender, ouvir quem foi convidado para comentar a sessão e apenas sanar dúvidas com estes sujeitos detentores de saberes – depois de observar sessões e conversar com espectadores e promotores percebo ser o que acontece na *Sala Redenção*. Mas o sujeito cidadão comunicante não é aquele que está passivo, ele teria, na linha que estou pensando, que exercer o seu papel ativamente para poder conhecer e participar do processo, ou seja, se esforçar para produzir e construir conhecimento junto com os debatedores nas sessões. Deste modo, há limites também nos modos como os sujeitos participam das sessões, não só relacionados a uma participação mais ou menos estimulada, mas vinculados à preparação e ao interesse dos sujeitos em perguntar e se posicionar e mesmo de participar – constatei não raras vezes o fato de sujeitos irem embora no início do debate.

Assim, os aspectos que limitam as possibilidades das sessões com debates desenvolverem plenamente suas potencialidades para a constituição de cidadania se relacionam a questões vinculadas a todos os participantes das sessões, não estão restritas somente aos modelos de debates propostos em cada um dos locais investigados. É preciso estar atento ao fato de que não há um modelo do que é certo ou errado e nem apenas uma forma de realizar sessões comentadas, visto que a natureza dos debates, assim como os lugares e as pessoas que os compõem são distintos. Não se pode exigir do debate de caráter cinéfilo (*Sala Redenção*) e do debate mais voltado a questões sociais (*Ocupação Pandorga*) os mesmos elementos ao pensar suas possibilidades para a constituição de uma cidadania. Elementos relativos a movimentos sociais e cinefilia, trabalhados no capítulo de contextualização, auxiliam na compreensão da ação dos espaços e intensidade da participação dos sujeitos nos debates, criando *ethos* nas sessões. (SODRÉ, 2006).

No cenário da *Redenção*, mantendo sua configuração e pensando em sessões comentadas cidadãs, há de fato alguém que é um sujeito com mais experiência sobre a realidade cinéfila e que vem à sessão partilhar conhecimento. Essa partilha tem que ter possibilidades de ser entendida pelos sujeitos espectadores e implicaria que esses outros sujeitos fossem e estivessem interessados em aprender, participando de alguma maneira. Os limites do debate estão também relacionados a esse público e ao modo como ele age e se coloca na sala, além da característica do próprio desenho do espaço.

Por sua vez, a configuração dos debates no cenário da *Pandorga* não possibilita que seus sujeitos sejam passivos no processo; requer ao menos interação corporal e atenção ao debate. As pessoas que participam do debate são sujeitos comunicantes porque têm que participar e fazer surgir discussões a partir dos filmes. Entretanto, apesar de ter elementos dialógicos que contribuem para a constituição da cidadania comunicativa cinematográfica dos sujeitos nessas sessões comentadas, é possível visualizar limites também nesta configuração de debates. As observações permitem situar que um limite concreto está na falta de preparo dos proponentes das sessões, que não se colocam como mediadores das mesmas. Eles por vezes até abrem a sessão falando porque optaram pelos filmes, mas não inauguram a discussão, não oferecem provocações para a reflexão, esperam que os espectadores façam o debate livre e independentemente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começo a reflexão final desta dissertação retomando o objetivo central da investigação aqui desenvolvida, que foi investigar as dinâmicas das sessões comentadas realizadas na *Ocupação Pandorga* e na *Sala Redenção* na perspectiva de construção de cidadania comunicativa cinematográfica. Este objetivo investigativo vinculava-se à questão central orientadora do problema de pesquisa, que ganhou especificação em cinco questionamentos específicos.

O primeiro deles indagava sobre as *questões tematizadas nas sessões pelos participantes*. Os dados da pesquisa permitiram constatar que as questões tematizadas em cada espaço foram diversas, mas havia uma linha prioritária de abordagem em cada um. Na *Ocupação Pandorga*, os debates sempre envolviam questões relativas à militância, ligadas ao ativismo de cada participante das sessões e, também, questões relativas ao “direito à cidade”. Os debates se vinculavam aos fazeres da ocupação na luta por ofertar atividades culturais, envolvendo questões relativas ao seu lugar social, à moradia, entre outras. Esta tendência indica que o sentido do uso do cinema no espaço da ocupação objetiva proporcionar uma reflexão político-social para seus participantes. A lógica da ocupação designa às sessões comentadas a necessidade de tornar os debates momentos de trocas relativas ao posicionamento dos sujeitos para construir o espaço sob os preceitos de militância por uma reconfiguração do entendimento social sobre o que é espaço público e pelo direito das pessoas a terem oportunidades de novas vivências e transformações a partir de atividades educativas, artísticas e culturais.

Na *Redenção*, questões relativas às vertentes cinematográficas, à estética e às linguagens eram mais enfatizadas nos debates das sessões observadas. O eixo aglutinador de discussão neste espaço centrava-se mais no cinema em si, abarcando desde os períodos históricos em que foram produzidas as obras até as afetações do diretor do filme, a construção dos personagens, o figurino, a fotografia etc. Esta linha prioritária de desenvolvimento das sessões no espaço vincula-se a certo modelo que outras salas de cinema que ofertam sessões comentadas seguem, como a *Sala P. F. Gastal* e o *CineBancários*. Este modelo de desenvolvimento das sessões tem objetivo de adensar a cinefilia em seus frequentadores. Na *Redenção*, isso se potencializa pela constante oferta de sessões comentadas, com ações voltadas ao potencial formativo do cinema, ou seja, a sala reconfigura o sentido do entendimento de cinema ao utilizar as sessões comentadas para materializar o intuito de formar seus espectadores.

O segundo questionamento específico que compôs a problemática da investigação indagava como as *propostas cinematográficas* e as *estratégias comunicacionais de condução*

dos debates constituem as dinâmicas das sessões comentadas. A pesquisa levou à compreensão de que as características das propostas nos espaços se diferenciam, e isso atravessa o alcance de suas ações e seus públicos. Na *Pandorga* não há um planejamento das propostas que serão trabalhadas nas sessões comentadas e de como se desenvolverão seus debates, o que acarreta em uma oferta que é variada, pois há debates em cada semana, mas que não está comprometida em realizar provocações nos sujeitos que comparecerem às sessões. Enquanto isso, na *Redenção* o espaço se caracteriza por organização prévia e decisão fundamentada das propostas e intenções das sessões, trabalhando com temáticas centrais que acompanham os ciclos propostos tais como cinema estrangeiro, cinema brasileiro, movimentos contemporâneos, entendimento do estilo de um determinado diretor e o potencial de suas produções, intencionando propiciar aos espectadores compreensões sobre aspectos da temática trabalhada.

Em relação às estratégias comunicacionais de condução dos debates, as observações realizadas permitiram verificar que eram pouco definidas em ambos os espaços. O desenrolar das sessões comentadas se dava sem que os proponentes das sessões instigassem a participação do público de maneira a fazê-los participar mais ativamente dos debates. As diferenças, neste ponto, se concretizam pelo modelo interacional proposto, em que a *Pandorga* constrói um círculo com as cadeiras para configurar uma roda de debate e, assim, as pessoas participarem no mesmo nível, ao passo que a *Redenção* faz de seus espectadores elemento *acessório* na construção dos debates, por assim dizer, estando eles ali para aprender com as contribuições dos comentaristas, não necessariamente levantar novos pontos a serem discutidos. Tais diferenças atuam no posicionamento e interesse de participação dos sujeitos, constituindo debates diferentes, também pelos objetivos serem diferentes, como antes mencionado: na *Pandorga* ser de reflexão sociopolítica e na *Redenção* de acréscimo de conhecimento no desenvolvimento/aumento das competências cinematográficas dos espectadores.

Outros questionamentos específicos da pesquisa voltavam-se para *a mediação dos realizadores* e para *a participação do público*, assim como *para as negociações, significações e conflitos expressos nos debates*. Em relação a estas questões, constatei que os dois espaços são muito distintos. Na *Pandorga*, as figuras do mediador e do comentarista não estão constituídas. Em relação à participação dos sujeitos, não é dito que comecem a participar, nem há movimentação para que o próximo participante fale, visto que as falas vão sendo encadeadas na discussão à medida que novas temáticas surgem nos relatos dos sujeitos. Nos debates, os sujeitos constroem sentidos que geralmente não se opõem, expressam posições consensuais em relação às demais falas. A forma como se constituem essas dinâmicas expressa marcas do espaço, de autonomia coletiva.

Já na *Redenção*, as sessões são planejadas, tendo espaços de fala marcados primeiro para os comentaristas, que preparam suas falas e levam pontos a abordar em cada filme, depois para o público levantar questionamentos ou comentários diretamente relacionados ao filme ou ao que foi exposto pelos comentaristas. Isto leva os debates a se configurarem sempre de maneira regular, construindo as dinâmicas de suas ações para que o espectador vá às sessões e aprenda com o que os comentaristas têm a ensinar, em virtude da temática do ciclo em questão. A participação do público se coloca em um patamar restrito de interação, o que pode ser um dos fatores para que não sejam recorrentes divergências no desenrolar dos debates.

Outra questão norteadora da investigação foi em relação às *espacialidades e às marcas de competências culturais, políticas/de militância, cinematográficas, comunicacionais e, ou midiáticas que se expressavam nas participações dos sujeitos nos debates*. As descobertas nos dois cenários me levaram a perceber a relevância da espacialidade para a construção de interações. No caso das sessões comentadas investigadas, a *Pandorga* mostrou-se como espaço provocador de ação social dos sujeitos ligada a movimentos sociais urbanos através de suas características de amplitude e, ao mesmo tempo, envolvimento dos sujeitos participantes também em outras atividades (sendo eles provocados a isso, a se incluir em outras oportunidades na ocupação), marcas que se expressaram configurando o debate. Em relação a isto, na *Redenção* percebi que havia um intuito (tanto na fala dos comentaristas, quanto na dos mediadores, com caráter essencialmente formativo) de promoção de competências cinematográficas, com potencialidade de ampliar as competências dos sujeitos nesse sentido e, talvez, também em outras formas de competências. Isto se dá em virtude das competências cinematográficas expressas nas falas dos comentaristas e que permitiam expressar compreensões críticas de mundo. Na *Pandorga*, por sua vez, os debates em geral não se voltavam para aspectos cinematográficos, surgindo dos filmes mas superando-os no andamento das conversas. Ali, era notável nas falas dos sujeitos traços (em diferentes níveis) de competências políticas/de militância de análise em relação à sociedade como um todo, em especial do que se dá em Porto Alegre. Através das expressões dos sujeitos nos debates se faz possível, nos dois casos, pensar em marcas vinculadas à midiatização, seja comentando produções midiáticas específicas, como também debatendo ações coletivas de intervenção urbana ou relações com publicidades pelas ruas, entre outras.

Uma última questão orientadora da pesquisa, que envolve as demais, indagava sobre *as concretizações, possibilidades e limitações que se apresentam nos processos comunicativos das sessões para a promoção de uma cidadania comunicativa cinematográfica*. Concretamente, em ambos os espaços percebi que as sessões observadas demonstraram

possibilidades concretas de criação de consciência cidadã nos participantes. Todavia, ambos também apresentaram limitações para que as sessões se colocassem efetivamente como cenário de promoção cidadã.

Na *Redenção* percebi que o cinema, materializado nas sessões comentadas, além de desempenhar seus objetivos enfatizando o papel formativo da sala, abre espaço para construir cidadania em seus espectadores a partir da ampliação de seus referentes cinematográficos e do tensionamento realizado pelos comentaristas das sessões, caracterizando um conhecimento que se associa à ampliação de um amor pelo cinema numa constituição cinéfila. Por outro lado, os limites apontam para uma distinção entre comentaristas/mediadores e espectadores, restringindo a ação destes últimos a momentos específicos das sessões, ao mesmo tempo que os espectadores não demonstram interesse em transformar essas lógicas se colocando mais ativamente no momento pós-filme.

No caso da *Pandorga*, pude constatar um cinema com um viés para potencializar e se conectar às experiências de ação cidadã que o coletivo já vem tentando e desenvolvendo na ocupação. Destaco que neste cenário não se pretende desenvolver uma cinefilia, mas há um potencial viés cidadão através das sessões comentadas de cinema que ajudam a pensar propostas e atravessamentos sociais do mundo da vida. Ao pensar sujeitos nas sessões, foi preciso pensá-los como diversos dentro do conjunto e, também, que eles têm vínculos diferentes dentro da própria *Pandorga*. Sujeitos estes que estão ligados a formas de ativismo, que de alguma maneira expressam um cenário de novos movimentos sociais e de militância. É importante levar em conta que o espaço da *Pandorga* já tem uma caminhada que vem criando potencialmente ações cidadãs.

Ao observar as contribuições dos sujeitos, os conteúdos de suas participações em ambos os espaços, constatei também que as marcas de suas experiências se expressam em suas falas, são sujeitos comunicantes que têm diferenciadas competências culturais, políticas e cinematográficas, cujas marcas aparecem nas interações.

Para conseguir alcançar descobertas no desenvolvimento da dissertação, variados processos e procedimentos investigativos foram realizados, o que levou aos resultados obtidos. Nesse ponto, percebo que foi produtivo realizar um mapeamento das sessões comentadas na capital e procurar observar ao menos uma de cada espaço como primeiro indício exploratório para composição do *corpus* de pesquisa. Seguir nas explorações, permitiu perceber particularidades dos três espaços que mais ofertavam esse tipo de sessão, estabelecendo aproximações entre eles para definir quais seriam focalizados na investigação aprofundada da etapa sistemática da pesquisa.

Entretanto, minha abordagem teve limitações também. Não consegui construir um procedimento que envolvesse suficientemente muitos sujeitos no contato realizado nas sessões para que eles se mantivessem interessados na pesquisa a ponto de participar mais ativamente dela concedendo entrevistas aprofundadas. Ainda assim, a construção da dissertação apresenta diferentes métodos e estratégias empíricas que podem ser repensados em outros contextos. Ademais, esta dissertação deixa perspectivas abertas para próximas investigações podendo ser direcionada a ampliações para pensar a oferta fílmica concreta que se tem em Porto Alegre, como os sujeitos comunicantes a serem investigados apreendem e ressignificam os filmes a que tem acesso, o papel de outros sujeitos na construção de conhecimento próprio através do compartilhamento de significações, o que pode atuar na configuração de matrizes de gosto dos sujeitos, as relações que a cinefilia pode provocar para uma formação cidadã, os processos que levam ao surgimento de novos espaços de exibição e como atuam na segmentação do público, entre outras provocações.

Finalizando esta dissertação busco fazer sugestões para que os espaços possam, se desejarem, avançar em ações cidadãs. Procuo sinalizar propostas, a partir das descobertas realizadas na pesquisa, para contribuir para que os espaços reflitam sobre suas dinâmicas de modo a potencializar o desenvolvimento da cidadania comunicativa cinematográfica.

Há uma potencialidade na *Redenção* que não é explorada por força da configuração do espaço e das sessões. Talvez uma forma de ação mais eficaz aos debates que concretizam as sessões comentadas no espaço seria melhorar a forma de ação dos mediadores/comentaristas das sessões de modo a sugerir maior interação do público. O espaço se acomodou ao “encaixotar” os momentos das sessões, sendo sempre repetidos da mesma forma: quando acaba a sessão os convidados se colocam à frente da sala, sentados em cadeiras, podendo fazer uso de microfones; cada um fala separadamente sobre os pontos que destaca do filme/momento histórico/ciclo/diretor; e, então, se abre para o debate, que se centra em dúvidas e questionamentos, mais do que tensionamentos do público; os convidados interagem durante as repostas e a sessão finaliza.

O aspecto limitante é a forma com que as pessoas são inseridas aos debates. É compreensível que os convidados das sessões tenham seus espaços exclusivos para que cada um exprima os principais pontos em suas perspectivas, visto que eles têm um conhecimento afinado que os levou a tal posição, mas a forma como se faz a transição para o debate e o envolvimento dos espectadores poderia avançar. O que geralmente acontece quando abrem para o debate é perguntar “alguém tem uma questão”, ou um mediador abrir a discussão com algum comentário em forma de questionamento para algum convidado. Se o debate fosse provocado

para os espectadores de forma menos agressiva/abrupta e viesse em meio às falas, com maior abertura para os espectadores interagirem e problematizarem as falas *talvez* as sessões se reconfigurariam em um diálogo reflexivo e em momentos de aprendizado cidadão.

Enquanto isso, na *Pandorga* percebe-se uma maior potencialidade cidadã nos debates que já acontecem no espaço, mas que não é explorada de modo mais sistemático. Essa não-organização das sessões está enraizada em um “filete” de anarquia da ocupação que não pretende regradar nenhuma de suas ações e, ao escalonar as atividades, tenta não impor um modo de desenvolvimento; assim, quem propõe sessões comentadas não precisa se preocupar em pesquisar e se inteirar sobre filme ou temática, nem em preparar a abertura do debate, nem em traçar técnicas para que ele aconteça. Para que as sessões no espaço avancem na sua possibilidade de promover cidadania, penso que é preciso instaurar um padrão de organicidade que responsabilize o proponente da sessão não em apenas levar as obras, mas em organizar e garantir o debate para que as sessões, além de comentarem e problematizarem aspectos da realidade vivida pelos sujeitos, possam potencializar as discussões a partir de aspectos trazidos pelos proponentes, ampliando a abrangência dos debates e desenvolvendo temáticas (relevantes à ocupação) em suas discussões.

A falta de preparo, no caso da *Pandorga*, é um sintoma de que avançar no reconhecimento crítico da realidade é um processo lento e um processo que exige, também, pesquisar, pensar, programar as ações. Sugestões nesse sentido são de pensar qual é a relação de um filme com o contexto concreto (político, social, econômico, cultural), aproveitá-lo para revelar dimensões, incentivar o público a se informar e trazer aspectos para o debate para tentar fazer com que as pessoas comecem a perceber e a desvendar outras coisas da realidade em que vivem através do filme. Deste modo, há uma possibilidade de que os promotores concebam uma outra forma de usar elementos comunicacionais (seja filmes ou outros recursos) para adquirir maior consciência sobre a sua realidade, sobre seus processos e para que os componentes permitam estimular e alimentar um debate maior, que faça conexões críticas e desperte outros níveis de consciência. Talvez este não seja o efeito que o coletivo deseje, mas é algo que poderia ser interessante para a configuração de suas ações, ao menos nas sessões comentadas que promove, já que ele defende a educação através da cultura.

Este pode se situar como elemento para pensar uma ação mais informada, uma práxis ao invés de um ativismo que não esteja problematizando as escolhas de atividades e programação. O ativismo sem reflexão não pensa o lugar das ações no mundo, o que elas almejam, objetivam, o que querem enfrentar, e quais são os aspectos a se considerar nesse processo. É preciso transformar (ou aliar) os elementos de ativismo em uma *práxis*,

intencionando uma reflexão aliada às ações. Então, uma sessão comentada cidadã deveria promover elucidação e reflexão, além de entretenimento também, porque a cidadania não abarca uma dimensão unicamente de acréscimo da consciência crítica, da consciência social, mas também desenvolve a dimensão da fruição estética e deleite e de aprender com as sensações – elementos que integram e possibilitam enxergar as coisas de modo diferente através das percepções advindas de diversas cinematografias. Destaco que o conceito de cidadania, da maneira como concebo, olha dimensões mais racionais, mas não retira o direito a se emocionar e maravilhar-se.

Portanto, em ambos os espaços, as sessões comentadas poderiam caminhar mais em direção a uma formação cidadã, mas há distintas potencialidades. Enquanto na *Pandorga* há um debate mais inclusivo e democrático, na *Redenção* há um exercício de entrar em contato com estéticas diferentes, cinematografias distintas, vertentes contraditórias, entre outros elementos de formação cinéfila. Mantendo tais potenciais e ultrapassando os limitantes no que fora proposto até aqui, os dois espaços poderiam crescer no processo e atingir a oferta de sessões comentadas cidadãs, se estiverem abertos a isso.

REFERÊNCIAS

- ALDEIA. **Página Inicial**. Porto Alegre, Disponível em: <<https://www.facebook.com/aldeia252/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- ARCOPLEX. **Programação para Porto Alegre**: Arcoplex Rua da Praia. Porto Alegre. Disponível em: <<http://arcoplex.com.br/?lang=045>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Huctec, 1993. p. 9-46.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BONIN, Jiani Adriana. A dimensão metodológica na pesquisa comunicacional e os desafios da observação em perspectiva histórica. In: MALDONADO, Efendy et al. **Perspectivas metodológicas em comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.
- _____. Problemáticas metodológicas relativas à pesquisa de recepção/produção midiática. In: MALDONADO, A. E. (Org.). **Panorâmica da investigação em comunicação no Brasil**: processos receptivos, cidadania, dimensão digital. 1ed. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2014, v. 1, p. 41-54.
- _____. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologia de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 19-42.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 162-211.
- CALIL, Carlos Augusto Machado. Cinema e Indústria. In: Ismail Xavier (Org.). **O Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 44-69.
- CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA. **Home Page**. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.ccmq.com.br>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CINEBANCÁRIOS. **Home Page**. Porto Alegre. Disponível em: <<http://cinebancarios.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CINEFLIX CINEMAS. **Home Page**. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.cineflix.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CINEMARK. **Home Page**. [S.l.], 2016. Disponível em: <<http://www.cinemark.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CINEMATECA CAPITÓLIO. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<http://cinematecacapitolio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CINESPAÇO. **Unidades Porto Alegre**: Arcoíris Bourbon Assis Brasil – Cinespaço. Porto Alegre Disponível em: <<http://cinespaco.com.br/unidade/porto-alegre>>. Acesso em: Acesso em: 20 abr. 2016.

COÊLHO, Tamires Ferreira. **Processos comunicativos digitais e presenciais na comunidade CS POA**: relações culturais/identitárias e perspectivas de cidadania comunicativa e cultural. 2014. 246 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/3827/00000A6A.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CONCEITO ARTE. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Conceitoarte/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CORRÊA, Cynthia Harumy Watanabe. Comunidades Virtuais Gerando Identidades na Sociedade em Rede. **Ciberlegenda**, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-14, 2004. Disponível em: <http://didaktos.ua.pt/recursos/didaktos_4866.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo**: para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2005. p. 17-30, 139-169.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva. **Nunca fomos humanos** – nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-76.

ESTUDOS EM GÊNERO, SEXUALIDADE E SAÚDE (EGSS). **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/grupoegss/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 191-219.

FARAON, Gustavo. As transformações do Cine Theatro Carlos Gomes: 1923 – 2002. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 33.,

2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2010. CD-ROM. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2690-1.pdf>>. Acesso em: 8 mai. 2014.

FASE/CIDADE. **Movimentos populares urbanos**: crises e perspectivas. Porto Alegre: Fase, 1992.

FAUSTO NETO, Antônio. **Estudos sobre a AIDS**. São Paulo: Hacker, 1999.

FAXINA, Elson. **Do mercado à cidadania**: o desafio das transformações dos sujeitos discursivos, das institucionalidades e das narrativas jornalísticas na TV pública brasileira. 2012. 312 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2012. p. 09-22, 93-160.

FERNANDES, Ana. Cidades e Cultura: rompimento e promessa. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corpos e Cenários Urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2006, v. 1, p. 51-64. Disponível em: <<http://blog.reverberacoes.com.br/2008/10/por-paola-berenstein-jacques/>>. Acesso em 13 abr. 2016.

FOLETTI, Rafael; MALDONADO, Efendy. Tempos de mudança: os novos caminhos do Paraguai contextualizados à luz do relato de Juan Díaz Bordenave. **Revista Rumores**, São Paulo, v. 4, n. 7, jan./jun, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/viewFile/51186/55256>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Loyola. São Paulo: 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 8. ed. 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. Notícias recientes sobre la hibridación. **Trans- Revista transcultural de música**, Barcelona, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>>. Acesso em: 2 ago. 2013.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema**: cenários porto-alegrenses. Porto Alegre: Prefeitura de Porto alegre, 1999.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000a.

_____. Exibição. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000b.

GERMAN, Tomás; SCLIAR, Afonso; BRANT, Luiza Pontes; ZAMIN, Angela. Do espaço faço minhas palavras: um olhar sobre o Sarau Vira-Lata de Belo Horizonte. CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE – INTERCOM SUDESTE, 18., 2013, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0827-1.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. **Movimentos sociais e lutas pela moradia**. São Paulo: Loyola, 1991. p. 5-50.

_____. **Novas teorias dos movimentos sociais**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Teorias dos movimentos sociais: Paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Loyola, 1997.

GNC CINEMAS. **Home Page**. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.gnccinemas.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

GUION CENTER CINEMAS. **Home Page**. Porto Alegre, 2016/2017. Disponível em: <<http://www.guion.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre revoluções do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p.15-45, jul./dez 1997.

_____. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HARVEY, D. Os rebeldes da rua: o Partido Wall Street encontra sua nêmesis. In: HARVEY, D. et al. **Ocuppy: movimentos que tomaram as ruas**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012. p. 57-64.

HENRIQUES, Marco Polo Ribeiro. Harry Potter em Paraisópolis: Contribuições para compreensão da recepção da obra no posicionamento local/global. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2014. CD-ROM. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-1060-1.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

HJARVARD, Stig. Mídia-tização: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan./jun., 2014. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/issue/current/showToc>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

ITAÚ CINEMAS. **Home Page**. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.itaucinemas.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

JACQUES, Paola B. Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corpos e Cenários Urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2006, v. 1, p. 117-139. Disponível em: <<http://blog.reverberacoes.com.br/2008/10/por-paola-berenstein-jacques/>>. Acesso em 13 abr. 2016.

_____. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. Caminhos alternativos à espetacularização das cidades. **ARQTEXTO (UFRGS)**, Porto Alegre, 2005. p. 16-25. Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2014

LIGA DOS DIREITOS HUMANOS. **Home Page**. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/direitoshumanos/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. et al. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

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

_____. O cineclubismo e a centralidade do cinema: debate cultural em Porto Alegre na metade da década de 60. In: MACHADO, Márcia Benetti; MORIGI, Valdir Jose (Orgs.). **Comunicação e práticas culturais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. **Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, Mariângela. A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte-americana. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 22, p. 77-87, 2009.

MALDONADO, Alberto Efendy. Perspectivas transmetodológicas na pesquisa de sujeitos comunicantes em processos de receptividade comunicativa. In: _____. **Panorâmica da investigação em comunicação no Brasil/ Processos receptivos, cidadania, dimensão digital**. 1. ed. Salamanca: Comunicación Social/ Ediciones y Publicaciones, 2014, v. 1, p. 17-40.

_____. Pesquisa em Comunicação: trilhas históricas, contextualização, pesquisa empírica e pesquisa teórica. In: _____. et al.. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 277-303.

_____. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 1-15, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/efendy2.html>>. Acesso em: 26 set. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, M. W. de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 39-68.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

_____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (Org.). Sociedade Midiatizada. Traduções de Carlos Frederico Moura da Silva; Maria Inês Coimbra e Lucio Pimentel. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e Interpretação em Fellini**: Construção da Perspectiva do Público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto Italiano di Cultura, 1993.

MASCARELLO, Fernando Soares. Notas para uma teoria do espectador nômade. **Novos Olhares**, São Paulo, n. 7, p. 4-20, jan./jun., 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51349/55416>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

MATA, Maria Cristina. Comunicación y ciudadanía: problemas teóricos: políticos de su articulación. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 8, n. 1, p. 5-15, jan./abr., 2006. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6113>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

_____. De la cultura masiva a la cultura midiática. **Diálogos de la comunicación**, Lima: Felafacs, n. 56, 1999. Disponível em: <http://cmapspublic2.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1131318757078_1471265778_1179>. Acesso em: 14 jul. 2014.

MATTELART, Armand. **Un mundo vigilado**. Barcelona: Paidós, 2009.

_____. As condições da renovação. In: MATTELART, Armand; NEVEU, E. **Introduções aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista**: o diálogo possível. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975.

MOISÉS, José Álvaro et al. **Contradições urbanas e movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978. p. 44-76.

MONJE Daniela I. et al. Ciudadanía comunicativa: aproximaciones conceptuales y aportes metodológicos. In: PADILLA FERNÁNDEZ, Adrian. **Metodologias transformadoras “Tejiendo la red en comunicación, educación, ciudadanía e integración en América Latina”**. Caracas: Fondo editorial CEPAP: UNESR, 2009. p. 179-199.

OCUPAÇÃO LANCEIROS NEGROS MLB - RS. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/LanceirosNegrosRSMLB/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

OCUPAÇÃO PANDORGA. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ocupapandorga/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

OCUPAÇÃO SARAÍ. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/ocupasaraí>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

OROZCO GÓMEZ, Guilherme. **Educomunicação: recepção midiática, aprendizagens e cidadania**. São Paulo: Paulinas, 2014.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Comunidades em tempos de redes. In: PERUZZO, Cicilia Maria Krohling; COGO, Denise; KAPLÚN, Gabriel (Orgs.). **Comunicación y movimientos populares: ¿Cuáles Redes?** São Leopoldo: UNISINOS, 2002, p. 275-298.

PIRES, Maytê Ramos. **Consumo cinematográfico e cidadania comunicativa: apropriações do público da Cinemateca Paulo Amorim de Porto Alegre**. 2014. 142 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) - Curso de Comunicação Social, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2014.

PONTO DE CULTURA ESPAÇO ESCOLA ÁFRICANAMENTE. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Ponto-de-Cultura-Espa%C3%A7o-Escola-%C3%81fricanamente-596831847105491/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PRENSKY, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. **On the Horizon**, MCB University Press, v. 9, n. 5, October 2001. Disponível em: <<file:///D:/O.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2016.

RECHENBERG, Fernanda; GOELLNER, Rene; CAPARELLI, Sérgio. As telas da cidade: a trajetória das salas de cinema de Porto Alegre. In: HAUSSEN, Dóris Fagundes (Org.). **Mídia, imagem e cultura**. Porto Alegre: PUCRS, 2000.

ROSSINI, Miriam de Souza. Traduções audiovisuais: múltiplos contatos entre cinema e tevê. In: SILVA, Alexandre Rocha da; ROSSINI, Miriam de Souza (Orgs.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. Porto Alegre: Asterisco, 2009. p. 9-43.

SAGGIN, Livia Freo. **Educomunicação, mídias digitais e cidadania: apropriações de oficinas educacionais por jovens da vila Diehl na produção do blog Semeando Ideias**. 2016. 328 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/5245/L%C3%ADvia%20Freo%20Saggin_.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 mai. 2016.

SALA P. F. GASTAL. **Home Page. Porto Alegre, 2016**. Disponível em: <<http://salapfgastal.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016. Blog: Sala de Cinema P. F. Gastal Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

SANTANDER CULTURAL. **O Santander**. [S.l.]. Disponível em: <<https://www.santander.com.br/br/institucional/cultura/santander-cultural/programacao-santander-cultural>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SILVA, Dafne Reis Pedrosa da. **Hoje tem cinema**: a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio. 2009. 288 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=156784>. Acesso em: 21 set. 2013.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da. **Cinemas de rua em Porto Alegre**: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974). 2001. 274 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2001. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1830>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiatização. In: MORAES, Denis (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SOUSA SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UFRGS DPTO. DE DIFUSÃO CULTURAL. **Sala Redenção – Cinema Universitário**. Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VAZ, L. F.; JACQUES, P. B. “Pequeno histórico das favelas no Rio de Janeiro”. **Agência de notícia das Favelas**, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <www.anf.org.br>. Acesso em 13 abr. 2016.

VERÓN, Eliséo. Ideología y comunicación de masas: la sistematización de la violencia política. In: **Lenguaje y Comunicación Social**. Nueva Visión. Buenos Aires, 1976.

_____. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan./jun., 2014. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/issue/current/showToc>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

VIOLETA – CASA DE CULTURA POPULAR. **Página Inicial**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ocupavioleta>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VILA FLORES. **Home Page**. Porto Alegre. Disponível em: <<https://vilaflores.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papirus, 1998.

ZANELLA, Cristiano. **The end** – cinemas de calçada em Porto Alegre (1990-2005). Porto Alegre: Ideias a granel, 2006.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

- BONIN, Jiani Adriana. A pesquisa exploratória na construção de investigações comunicacionais com foco na recepção. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN – ALAIC, 11., Montevideo. **Anais eletrônicos...** Montevideo: ALAIC, 2012.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia social, 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- COGO, Denise; BRIGNOL, Liliane Dutra. **Redes sociais e os estudos de recepção na internet**. Ano 4 – nº 2 jan./jun. 2011 - São Paulo - Brasil. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/75>> Acesso em 05 ago. 2015.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 17-52.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autentica, 2001.
- _____. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz T.(org.). **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. La Bienal de Gotham. In: VVAA. **Batman desde la Periferia**. Un libro para fanáticos o neófitos. Barcelona – ESP: Ediciones Alpha Decay, 2013, p. 69-102.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais? In: SILVA, Tomaz T. (org.). **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 7-131.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org.). **Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre. Editora Sulina, 2013. p. 135-215.
- _____. Uma metodologia para a pesquisa das mediações. In: _____ et al. **Mídias e Recepção**. São Leopoldo: UNISINOS/COMPÓS, 2000.
- MASCARELLO, Fernando Soares. Procura-se a Audiência Cinematográfica Brasileira Desesperadamente, ou Como e Por Que os Estudos Brasileiros de Cinema Seguem Textualistas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 33, 2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2010. CD-ROM. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1626-1.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2014.
- MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: CERU e FFLCH/USP, 1983.
- REPOLL, Jerónimo. **Arqueologia de los estudios culturales de audiencia**. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010. p. 155-193.

SANTELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001. p. 151-189.

SILVA, Carla da. A desigualdade imposta pelos papéis de homem e mulher: uma possibilidade de construção da igualdade de gênero. **Direito em foco**, mar. 2012. Disponível em: <http://www.unifia.edu.br/projetorevista/artigos/direito/20121/desigualdade_imposta.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2015.

SODRÉ, Muniz. O ethos midiaticizado. In: _____. **Antropológica do Espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VERÓN, Eliséo. Esquema para el analisis de la mediatización. **Diálogos de la Comunicación**, Lima, n. 48, out. 1997.

_____. **Conversación sobre el futuro de la comunicación**. Buenos Aires, 2002. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/justoferva/veron.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE OBSERVAÇÃO DAS SESSÕES

Roteiro de observação: contexto imediato de recepção

1) Composição do cenário de recepção + perfil sujeitos

- espaço físico
- quantos são os sujeitos presentes em termos de público, promotores, funcionários da sala – reconhecer público e realizadores
- caracterização dos “receptores” – montar perfil a partir de idade, sexo e tentar perceber extratos de classe social a partir de roupas e acessórios, além de procurar estabelecer uma ideia de suas competências a partir das falas no debate

2) Distribuição dos sujeitos no cenário

- agrupamentos (ver idades, sexo, famílias, casais, amigos)
- disposição dos realizadores no cenário

3) Interações verbais e não verbais

- entre receptores
- entre promotores e receptores
- entre funcionários da sala e receptores
- entre promotores e funcionários da sala (realizadores em âmbitos diferentes)
- entre receptores e filmes (imagens e sons)
- no debate pós-filme (forma interacional que se concretiza somada ao conteúdo do debate)

4) Comportamento dos receptores

- disposição corporal
- movimentações
- gestualidade
- sonoridade (risos, gritos, conversas durante e após a sessão)
- ver como se dá a participação no debate

5) Comportamento dos realizadores

- disposição corporal
- movimentações – como chegam e se colocam, o que comunicam e como
- estratégias para fazer o debate acontecer

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO EXPLORATÓRIO**Questionário de identificação do público das sessões de debate**

Nome: _____

Idade: _____

Identidade de gênero: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Vai ao cinema quantas vezes por mês? _____

Quais cinemas frequenta geralmente? (nomes dos espaços) _____

Com que frequência vai a sessões de cinema com debate? _____

Em que lugares costuma frequentar sessões de cinema com debate? _____

Desde quando vai a sessões com debate? _____

Por que frequenta sessões com debate? _____

Assinale todos os espaços em que costuma assistir filmes.

 em salas de cinema convencionais em ocupações, cineclubes ou outras exibições gratuitas de filmes em casa, pela televisão em casa, pela televisão a cabo em casa, Netflix ou Oldflix em casa, alugo online ou em DVD/videocassete em casa, eu compro filmes. Que tipo? _____ em casa, baixo ou alugo na internet em outro lugar. Qual(is)? _____

Estaria disposta/disposto a conversar sobre sua experiência com cinema? Se sim, deixe seu contato.

Telefone(s): _____

E-mail: _____

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS ESPECTADORES

História de vida comunicacional midiática, apropriações, cidadania comunicativa cinematográfica e trajetória desde a infância

Dados

- Nome
- Contato
- Idade
- Escolaridade
- Profissão

BLOCO 1: RELAÇÕES COM OS ESPAÇOS CINEMATOGRAFICOS E ESPECIFICAMENTE COM SESSÕES COMENTADAS

1.1 Espaços de consumo

- Como foi apresentado ao cinema? Por quem?
- Cinemas que frequentou
- Cinemas que frequenta
- Frequência em cada um destes espaços: de quando a quando ia / vai nestes espaços e por que ia / vai nestes espaços
- Com quem? Assistência com companhia ou não?
- Tipos de filmes – consumo em cada espaço a partir de suas ofertas

1.2 Sessões comentadas, consumo filmico e sentidos

- Com que frequência vai a sessões de cinema com debate?
- Em que lugares costuma frequentar sessões de cinema com debate?
- Desde quando vai a sessões com debate?
- Por que frequenta sessões com debate?
- Que tipos de filmes assistiu e assiste em sessões comentadas? Por que?
- Destaque uma sessão comentada marcante. Sobre o que era (descrever o filme)? Por que foi marcante? Em que? Analise, opine sobre o filme.
- Como avalia a oferta de filmes com debate?

1.3 Aquisição de competências cinematográficas e,ou de outro tipo no vínculo com cinematografias

- Na relação com o cinema exibido em Porto Alegre, considera ter aprendido alguma coisa? Que tipo de coisas?
- Você adquiriu aprendizados sobre cinema? O que? Que tipos de aprendizados? Que novos elementos o cinema das salas porto-alegrenses trouxe no seu conhecimento sobre cinema? Mudou alguma coisa na sua vida essa relação?
- Qual seu contato concreto com o cinema, ele atravessa sua trajetória?

1.4 Cinefilia

- O que entende por cinefilia?
- Se considera cinéfila/cinéfilo? Por que?

1.5 Significado da relação com o espaço de assistência

- Já tinha visto o filme exibido na sessão de contato comigo (na qual recebeu o questionário)?

- O que acha da proposta dessa sessão?
- O que achou do debate?
- Por que frequenta este lugar?
- Como soube das sessões comentadas neste lugar?
- Como conheceu o espaço?
- Desde quando frequenta o espaço? Que conteúdos consumiu nele ao longo do tempo?
- O vínculo foi sempre o mesmo? (rupturas e porquês das diferentes frequências)
- Como avalia o espaço? Que aspectos do espaço cultural acha interessante? Tem alguma crítica ou sugestão?
- Que diferenças há entre este espaço cultural e outros que tenham sessões de cinema (mesmo sem debate)?
- Tem outros tipos de vínculo com o espaço para além das sessões comentadas?
- Acompanha o espaço em seus ambientes online?

1.6 Outros espaços de consumo filmico – de onde vem o consumo na assistência a domicílio

- Relações com filmes na TV: aberta ou fechada
- Relações com filmes no computador: baixa ou aluga na internet?
- Relações com filmes no videocassete: ainda utiliza essa mídia? Como? De onde vem as fitas?
- Relações com filmes no DVD: compra original, loca ou faz uso do pirata?
- Relações com filmes no Blu-ray – de onde vem os filmes?
- Empréstimos de filmes com amigos
- Videotecas, frequenta alguma?
- Utiliza Netflix ou Oldflix?
- Tipos de filme que consumiu a domicílio ao longo dos anos. Mudanças nos tipos de filmes assistidos.

BLOCO 2: REFERENCIAIS/COMPETÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

2.1 Outros consumos e produções relacionadas ao cinema

- Lê alguma produção sobre cinema? Que tipo? Onde?
- Participa de grupos no *facebook*/outras redes ou acompanha sites?
- Escreve/produz sobre o que consome? Onde? Que tipo de coisas?
- Já produziu algum audiovisual?

2.2 Competências cinematográficas

Nas perguntas a seguir pedir avaliações em termos de diretores, gêneros, atores, linguagens

- Como avalia a cena cinematográfica brasileira com base no que conhece?
- Como avalia a cena cinematográfica latino-americana com base no que conhece?
- Como avalia a cena cinematográfica de Hollywood com base no que conhece?
- Como avalia a cena cinematográfica europeia com base no que conhece?

2.3 Gostos

- Quais são os diretores que julga relevantes e por que?
- Quais são os gêneros de sua preferência? Por que?
- E os estilos de narrativa, qual prefere? Por que?
- Quais seus filmes favoritos? Por que?

BLOCO 3: CONSUMO MUDIÁTICO / CULTURA MUDIÁTICA

3.1 Tipos de conteúdos e frequência

- O que consome de televisão?
- O que consome de rádio?
- O que consome de jornal?
- O que consome de revista?
- O que consome de internet?
- O que consome de música?

BLOCO 4: CULTURA DO COTIDIANO

4.1 Trabalho – relações

- Atual e em que já trabalhou

4.2 Lazer – o que faz e o que fazia

- Tempo livre

4.3 Consumo cultural - o que faz e o que fazia

- | | |
|--------------|-----------------------|
| - Teatro | - Mostras itinerantes |
| - Viagens | - Eventos |
| - Exposições | - Leituras |
| - Museus | Outros |

4.4 Estudo

- Escolaridade
- Outros cursos

4.5 Grupos a que pertence e outras relações do cotidiano

- Participa/participou de algum grupo? Qual? Que atividades? Desde quando? Por que? O que inaugurou esse vínculo?
- Outros vínculos

BLOCO 5: PERFIL SOCIOECONÔMICO

5.1 Condição socioeconômica

- Faixa salarial da renda familiar: 0 a 500, 500 a 1.000 etc.

5.2 Acesso a equipamentos de cultura midiática – marcas e modelos (recursos)

- | | |
|----------------|-------------------------------------|
| - Celular | - Gravador de DVD |
| - Tablet | - Blu-ray |
| - Computador | - Home theater |
| - TV | - Rádio |
| - Videocassete | - Aparelhagem de som (equipamentos) |
| - DVD | |

APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS REALIZADORES

SESSÕES COMENTADAS, ESPAÇO E REALIZADORES

Dados

- Nome
- Contato
- Idade
- Identidade de gênero
- Escolaridade
- Profissão
- Função que desempenha no espaço (colaborador, idealizador, funcionário etc.)

BLOCO 1: DAS SESSÕES PROMOVIDAS

- Como é realizada a escolha dos filmes?
- Como é feita a organização das sessões? (proposta, consolidação, divulgação)
- E o debate, se dá de que maneira? Como são definidos os debatedores?
- Qual/quais objetivo(s) ao ofertar sessões comentadas?
- Como você percebe o público das sessões?

BLOCO 2: FUNCIONAMENTO DO ESPAÇO

- Como e quando surgiu o espaço?
- O que é promovido no lugar além das sessões comentadas?
- Quantas pessoas participam do funcionamento do espaço?

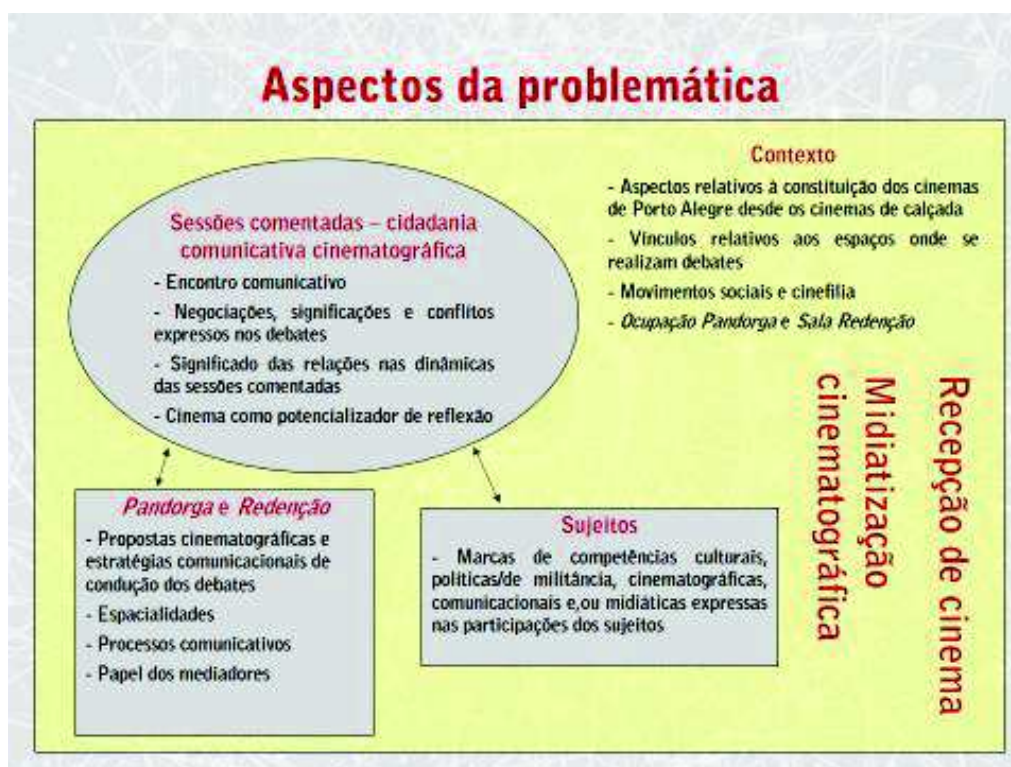
BLOCO 3: TRAJETÓRIA PESSOAL

- Qual é a sua relação com o cinema?
- De que tipos de filme gosta?
- Com que frequência costuma assistir filmes? Em que plataforma (cinema, espaço cultural, computador, TV)?
- Gosta de que tipo de cinematografia? Por que?

APÊNDICE E – MONTAGENS CONSTRUÍDAS PARA APRESENTAÇÃO À BANCA



Imagens da *Ocupação Pandorga* e da *Sala Redenção*.



Esquema sinóptico da problemática criado como tentativa de dar a ver, desde uma representação visual, os principais eixos investigativos e atravessamentos da dissertação.

**ANEXO A – CRONOGRAMA DE ATIVIDADES DA OCUPAÇÃO PANDORGA DE 09
A 15 DE MAIO DE 2016**



OCUPAÇÃO PANDORGA - Programação
Rua Prof. Freitas e Castro, 191 - Azenha - Porto Alegre/RS

	Segunda-feira	Terça-feira	Quarta-feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado	Domingo
Manhã	10h Pandorga Brincante	10h Aprendendo Inglês (crianças) 11h Pandorga Brincante	10h Pandorga Brincante	10h Encontro de Musicalização (crianças) 11h Pandorga Brincante	10h Encontro de Malabares (iniciação) 11h Pandorga Brincante	10h Contação de Histórias 11h Pandorga Brincante	12h Reunião Almoço dos Educadores Pandorgueses
Tarde	18h Encontro de Tear (crianças) 18h30min Capoeira (adultos)	18h Aprendendo Alemão	18h Encontro Massa pra Massa	18h Encontro de Teatro (crianças)	18h Encontro de Tecido Circense	15h Segundo Encontro Preparatório da Virada Educação POA 2016	15h Assembleia Geral Pandorguesa
Noite	19h30min Capoeira (crianças)	19h Aprendendo Inglês (crianças) 20h Cine Pandorga "Hotel Transilvânia 2"	19h Encontro de Comunicação Não-Violenta (CNV) 19h30min Yoga & Meditação TANTRA MAIA	19h Reunião do Coletivo Pandorga	20h15min Fogueira das Bruxas	20h Cine-Debate Documentário "Terráqueos"	

Fonte: Imagem publicada na página do *facebook* da ocupação no dia 8 de maio 2016.