

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Centro de Ciências da Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

Dafne Reis Pedroso da Silva

**Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes
organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio**

São Leopoldo

2009

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS

Dafne Reis Pedroso da Silva

**Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes organizadas
pelo Cineclube Lanterninha Aurélio**

Dissertação apresentada à Universidade
do Vale do Rio dos Sinos como requisito
parcial para obtenção do título de mestre
em Ciências da Comunicação.

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

São Leopoldo, fevereiro de 2009

S586h Silva, Dafne Reis Pedroso da
Hoje tem cinema: a recepção de mostras itinerantes
organizadas pelo Cineclube Lanterninha Aurélio / por Dafne Reis
Pedroso da Silva. -- 2009.

290 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Vale do Rio dos
Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação,
2009.

“Orientação: Prof. Dr. Jiani Adriana Bonin, Ciências da
Comunicação”.

1. Cinema - Mostra itinerante. 2. Cineclubismo. 3. Cultura
popular. 4. Midiatização. I. Título.

Dafne Reis Pedroso da Silva

**Hoje tem cinema:
a recepção de mostras itinerantes organizadas pelo Cineclube
Lanterninha Aurélio**

Dissertação apresentada à Universidade
do Vale do Rio dos Sinos como requisito
parcial para obtenção do título de mestre
em Ciências da Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Fatimarlei Lunardelli – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado G. de La Torre – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Prof.^a Dr.^a Jiani Adriana Bonin - Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Para Ligia.

Agradecimentos

À minha mãe, Ligia, que vive a maternidade aos extremos. Obrigada por toda estrutura, pelo companheirismo, incentivo, pelas palavras de carinho e de amor que tanto me tranqüilizaram e pelos beijos roubados.

Ao Calixto, por todo o amor. Por encarar a distância comigo e ser meu companheiro diário, ainda que a quilômetros. Por ter paciência e me fazer esquecer por algum tempo a pesquisa ou por discutir comigo sobre meus autores, dados e análises. Por ser meu designer particular e me ajudar no que fosse preciso.

Ao meu pai, Reinaldo, e à minha irmã, Daniela, pela admiração, carinho, amor e apoio. Mana, obrigada por me apresentar à comunicação. Pai, obrigada pelas discussões acadêmicas e pelas caronas, as itinerâncias do doutorado pelo interior do Rio Grande do Sul nos esperam.

À minha orientadora Jiani, por me encorajar, me explicar cada detalhe e discutir tudo comigo. Nós sabemos o quanto eu mudei nesses dois anos. Tu me ensinaste a pesquisar.

À equipe do *Cineclube Lanterna* Aurélio, por me deixar acompanhá-los há três anos. Obrigada por terem me permitido estar em cada sessão, observando, analisando. Agradeço pelas entrevistas e pelos documentos cedidos. Espero que esta pesquisa contribua de alguma maneira para o trabalho de vocês.

Às crianças entrevistadas e aos seus pais. Essa pesquisa não teria sido tão bacana de ser feita se não fossem as horas que passei escutando vocês. Obrigada pelas preciosas entrevistas.

Aos professores, que também me concederam entrevistas, em especial à Ana, que foi tão gentil e à sua turma da terceira série, com seus bilhetes e bagunças, que eu jamais esquecerei.

Agradeço aos meus queridos amigos do mestrado, que compartilharam comigo as “dores” de gestar uma dissertação. Márlon, Cláudia, Pati, Micael, André, Carol e todos os outros. Agradeço também à Eloísa, ótima surpresa do nono andar do Dom Alberto. À Bruna, amiga de longa data, que também divide as angústias da vida acadêmica, pelo carinho, incentivo e preocupação.

Agradeço a todos os amigos do Processocom, em especial, ao professor Efendy (que admiro tanto), por tudo que compartilhamos, pelo carinho, pelas sugestões, pelas discussões.

Obrigada à Raquel, que com tanta dedicação me ajudou nas transcrições das entrevistas.

Aos professores Fatimarlei e Fabrício, pelas importantes contribuições em minha banca de qualificação.

Aos professores do PPG, que me mostraram novos caminhos na pesquisa em comunicação e me ensinaram tanta coisa.

Finalmente, agradeço a CAPES e ao CNPQ, pelo suporte financeiro imprescindível para a realização desse mestrado.

Obrigada a todos. Do fundo do meu coração.

*Cinema é um monte de gente.
Tu pensas que é uma televisão grande,
mas é um lençol.*

Carolina, 10 anos.

RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa foi investigar o processo de recepção das mostras itinerantes de cinema organizadas pelo cineclube Lanterninha Aurélio, buscando compreender os sentidos, usos e apropriações que os receptores realizam das exhibições e as mediações que as configuram. Para dar conta das especificidades do problema/objeto investigado, trabalhei os conceitos de mediação e mediação cinematográfica, e o desenvolvimento desses processos no contexto brasileiro, considerando as atividades cineclubista e as práticas das sessões itinerantes de cinema. Articulei perspectivas teóricas para a compreensão da recepção, desenvolvendo conceitos sobre recepção, mediações, consumo, apropriação e recepção de cinema. Acerca das estratégias metodológicas, realizei pesquisa sistemática com seis receptores das sessões itinerantes e cinco cineclubistas. Desde uma perspectiva multimetodológica, articulei um conjunto de procedimentos que incluíram questionários fechados, entrevistas estruturadas de aplicação flexível, observação participante com foco comunicacional, para apreender a proposta cineclubista; os usos, sentidos e apropriações realizados pelos receptores, assim como as mediações da cultura popular, das competências midiáticas, do cineclube e do contexto situacional de recepção. Como resultados, evidencio a forma como o fenômeno de mediação do cinema tem participação na conformação das competências cinematográficas dos receptores, como também os modos como a cultura popular, a proposta cineclubista e o contexto de recepção atuam como mediações sobre os usos, sentidos e apropriações das mostras itinerantes e dos conteúdos dos filmes exibidos. Analiso ainda como se instituem as relações entre a cultura cineclubista e a cultura dos receptores, a partir dos sentidos produzidos pelos sujeitos acerca dos filmes, tomados aqui como propostas de ação e das apropriações acerca das mostras itinerantes.

Palavras-chave: cinema, mostras itinerantes, cineclubismo, mediação, cultura popular, recepção.

ABSTRACT

The general aim of this research was to investigate the process of receiving the itinerant film exhibitions organized by Lanterninha Aurélio film club and to understand the meanings, uses and appropriations that the audience apprehended about the exhibition and the mediations that establish them. Thinking about the investigation of this specific problem/object, I worked with the concepts of mediatization and film mediatization and with the development of these processes in Brazilian context, considering the film clubs activities and the itinerant film sessions practices. For that purpose, I articulate some theoretical perspectives for understanding the reception using some concepts as reception, mediation, consumption, media appropriation and film reception. About my methodological strategies, I conducted systematic interviews with six persons of itinerant film sessions and with five members of film clubs. From a multi-methodological point of view, I prepare a set of methodological procedures that included closed question questionnaires, structured interviews of flexible application and participant observation with communicational focus to understand the movie club proposal. Also I studied the uses, meanings and appropriations formed by the receivers and the mediations of popular culture, media skills, movie clubs and the situational context of reception. As a result, I demonstrate how the phenomenon of film mediatization has an important role in the conformation of the movie opinions of receivers and also how the ways in which popular culture, film clubs proposal and context of reception work as mediations on the uses, meanings and appropriations of itinerant exhibits and in the content of the movies. To conclude, I also examined how the relations between film club culture and the culture of receivers are established, observing the meanings that were produced by the subjects about the movies, which I understand as act and appropriation proposals on itinerant exhibitions.

Keywords: movie, film itinerant exhibitions, film clubs, mediatization, popular culture, reception.

SUMÁRIO

1 PROBLEMÁTICA, OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA DA PESQUISA	10
1.1 O contexto	10
1.2 Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante: o caso específico e as questões	12
1.3 Objetivos	19
1.3.1 Objetivo geral	19
1.3.2 Objetivos específicos	19
1.4 Justificativa	21
1.4.1 A pesquisa da pesquisa	21
1.5 Estrutura da dissertação	28
 2 A MUDIATIZAÇÃO CINEMATOGRÁFICA E AS EXPERIÊNCIAS CINECLUBISTA E ITINERANTE	 30
2.1 A Mudiatização	30
2.1.1 A construção do espectador: antecedentes	32
2.1.2 A mudiatização cinematográfica no contexto brasileiro	36
2.1.3 O contexto santa-mariense	41
2.1.4 O cineclubismo e as mostras itinerantes	46
2.1.4.1 Cineclubismo: as origens e o movimento no Brasil	46
2.1.4.2 O cineclubismo no contexto santa-mariense	52
2.1.4.3 O cinema vai para rua: as projeções itinerantes e o cineclube Lanterninha Aurélio	55
2.1.4.4 Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante: a união entre o cineclubismo e as mostras itinerantes de cinema	64
 3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA ENTENDER O PROCESSO DE RECEPÇÃO	 70
3.1 O processo de recepção	70
3.2 A cultura popular	76
3.2.1 O popular urbano santa-mariense	79

3.3 As competências midiáticas: cinematográfica e televisiva	82
3.4 O Cineclube Lanterninha Aurélio	85
3.5 O contexto situacional da recepção	88
4 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS	94
4.1 Caminhos para a construção da pesquisa	94
4.2 A pesquisa exploratória	97
4.2.1 Experimentando procedimentos metodológicos de coleta de dados	99
4.2.2 O Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante e a sua equipe	104
4.2.3 Os filmes escolhidos	105
4.2.4 O contexto situacional da recepção	106
4.2.5 Os agentes mediadores	110
4.2.6 O perfil dos receptores	112
4.2.7 Apropriações e sentidos sobre os filmes exibidos	117
4.2.8 Observando outras exibições de cinema itinerante	121
4.3 A pesquisa sistemática	122
4.3.1 A definição da amostra pesquisada	123
4.3.2 Os procedimentos de coletas de dados e as dimensões de observação	133
4.3.3 O processo de coleta de dados	134
4.4 O tratamento dos dados	141
5 CULTURA CINECLUBISTA NO LANTERNINHA AURÉLIO: PROPOSTAS, PRÁTICAS E SENTIDOS RELATIVOS AO CINECLUBISMO E ÀS MOSTRAS ITINERANTES	142
5.1 Os cineclubistas participantes da pesquisa	142
5.1.1 Perfil	143
5.1.2 Trajetória de relações com o cineclubes	144
5.2 O cineclubismo	152
5.2.1 Propostas e sentidos referentes ao cineclubismo	152
5.2.2 Formação de cineclubes e cineclubistas	155
5.2.3 Relações com o movimento cineclubista e com o campo cinematográfico	157
5.2.4 Concepções e sentidos relacionados ao contexto cinematográfico brasileiro	160
5.2.5 Relações e sentidos referentes às políticas públicas	162
5.3 As mostras itinerantes	164

5.3.1 Propostas e sentidos relativos às mostras	164
5.3.2 Processo de organização das mostras itinerantes	168
5.3.3 Concepções sobre a audiência das mostras	173
6. AS ITINERÂNCIAS DESDE A RECEPÇÃO	178
6.1 O contexto situacional de recepção	178
6.1.1 Sessão na Vila Nonoai	179
6.1.2 Sessão na escola João Link Sobrinho – Bairro Itararé	184
6.1.2.1 Sentidos e apropriações dos receptores entrevistados sobre a mostra	188
6.1.3 Sessão na sede da CUICA – Bairro Camobi	192
6.1.3.1 Sentidos e apropriações dos receptores entrevistados sobre a mostra	194
6.1.4 Exibições na sede da APAE – COHAB Santa Marta	198
6.1.5 Análise	206
6.2 O universo cultural da recepção	209
6.2.1 Perfil e cotidiano dos entrevistados	209
6.2.3 Trajetória cinematográfica / fílmica	216
6.3 As mostras itinerantes na perspectiva dos receptores	230
6.3.1 Conhecimento, preparação e sentidos relacionados ao cineclube e à mostra	230
6.3.2 Sentidos e apropriações relativos aos filmes exibidos	233
7. CONCLUSÃO	248
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
APÊNDICES	266

1 PROBLEMÁTICA, OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

A proposta deste capítulo é a de explicitar a construção da problemática, a partir do desenvolvimento do contexto, do caso específico e das questões que compõem o problema da pesquisa. Além disso, também são expostos os objetivos, o esquema sinóptico da problemática e as justificativas, quanto à relevância social e científica.

1.1 O contexto

Vivemos um processo social, em que a presença de meios de comunicação, intensificada a partir dos anos 60, institui novos modos de vida, de produções coletivas de sentidos e novas culturas. A mídia, com suas especificidades, passou a atravessar os campos sociais, ainda que de forma heterogênea. Esse processo, que chamamos de *midiatização* (MALDONADO, 2002; MATA, 1999; SODRÉ, 2006; VERÓN, 1997), se dá na imbricação entre as tecnologias e os contextos uso e de produção das mesmas.

A *midiatização* é instituída por diversos meios de comunicação, sendo o cinema responsável por um dos âmbitos desse processo, estabelecendo culturas de consumo, além de circulação e de produção de sentidos. Conforme nos lembra Maldonado (2006), o cinema e o rádio “alfabetizaram” os migrantes que saíam do campo para as cidades no modo de viver moderno e urbano, por exemplo. Ainda segundo ele, matrizes culturais, gêneros musicais, comédias, melodramas, epopéias, foram difundidas na América Latina, especialmente pelo rádio e pelo cinema.

No Brasil, a midiatização cinematográfica é marcada por muitas características, dentre as quais, segundo Bernardet (1979), uma produção, distribuição e exibição de filmes nacionais que depende de leis públicas para realizar-se e um mercado onde o cinema estrangeiro, em especial o norte-americano é hegemônico. Essa hegemonia também é abordada por Gatti (2000), Salvo (2007) e Selonk (2004), a partir de dados estatísticos mais recentes e que serão detalhados no capítulo de contextualização que segue, mostrando que pouco deste domínio se alterou. Esse contexto acaba gerando uma limitada exibição de filmes brasileiros em salas comerciais e em canais abertos de televisão, o que tem consequências no consumo de cinema pela população. Além disso, outra característica do processo de

mediatização cinematográfica é o deslocamento, a partir da década de 80, de uma prática de recepção de filmes em salas de cinema para o ambiente familiar, com a televisão, o vídeo, o DVD e a internet, como tratam Selonk (2004) e García Canclini (2005). Enquanto esse consumo se orienta para o espaço doméstico, a recepção coletiva que ainda se sustenta, sai dos grandes cinemas de calçada e vai para os complexos cinematográficos nos *shopping centers*. Com o alto custo dos ingressos, a assistência coletiva torna-se cada vez mais cara e elitizada.

Porém, paralelamente a esse cenário desenvolvido, outras possibilidades de recepção de filmes também se instituem ao longo dos anos no país, como a atividade cineclubista e as exhibições itinerantes de cinema. O cineclubismo, que completou 80 anos em 2008, reafirma sua proposta ancorada na cinefilia, ou seja, no gosto pelo cinema, e amplia sua prática com uma rearticulação do movimento desde 2003. As práticas de sessões itinerantes, comuns no início do século XX, reformulam-se e se propõem a levar filmes a quem, em tese, não tem acesso. Isso se dá como uma tentativa de formação de platéias, especialmente, para o cinema nacional.

Dentro deste contexto situa-se o projeto de sessões itinerantes de cinema do *Cineclube Lanterninha Aurélio*, da cidade de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. O cineclube funciona há 30 anos na cidade e, todas as quartas-feiras, às 19h, são exibidos filmes, gratuitamente, no auditório da *Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria (CESMA)*¹. Porém, desde 2005, o *Lanterninha Aurélio* viaja, os cineclubistas colocam os equipamentos dentro de um carro e vão para onde forem convidados. Em bairros, vilas, distritos e em cidades vizinhas à Santa Maria, eles improvisam exhibições de filmes, dando prioridade a produções brasileiras, longas e curtas-metragens. Praticamente qualquer local serve para a projeção dos filmes, sejam salões de igrejas, ginásios, auditórios, salas de aula, praças ou *Centros de Tradições Gaúchas (CTGs)*.

¹ O *Cineclube Lanterninha Aurélio* foi criado pelo mesmo grupo de pessoas que havia fundado, em 16 de junho de 1978, a *Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria Ltda (CESMA)*, daí a relação entre as duas entidades. Desde sua fundação, a CESMA visava a promoção econômica e a cultural de seus associados. Sendo assim, os associados, que estavam descontentes também com a falta de ofertas culturais na cidade, criaram o *Cineclube Lanterninha Aurélio*, que passou a ser uma das atividades desenvolvidas pela cooperativa. A partir de novembro de 2005, a CESMA e o *Lanterninha Aurélio* ganharam casa própria e definitiva. O Centro Cultural CESMA, situado no centro de Santa Maria, abriga espaço para livros, filmes, papelaria, material escolar, exposições de arte, café e auditório com 200 lugares (local onde acontecem as sessões semanais do cineclube). Disponível em: <<http://www.cesma.com.br>>. Acesso em: 12 de out. 2007.

1.2 Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante: o caso específico e as questões/ problema

Um grupo de pessoas entra com um carro na praça principal de uma vila, estaciona e começa a movimentação: caixas de som, projetor, gente trazendo os bancos da sede da associação de moradores. Escurece e o público começa a chegar. Eles sentam nos bancos, dão risadas, conversam entre si, circulam pelo local, comem pipoca e assistem a curtas-metragens que são projetados na parede lateral de um edifício.

Outro dia, durante uma manhã, alunos de um escola na zona rural de uma cidade do interior esperam *o cinema*. É dia de festa, com suco, bolo e exibição de filmes no auditório, que teve suas janelas e portas tapadas com tecido preto e fita isolante. O local imita uma sala de cinema, mesmo que as cadeiras não sejam tão confortáveis, a sala não esteja tão escura e os filmes sejam projetados na parede.

Esses relatos descrevem brevemente situações relativas às exibições itinerantes de cinema organizadas *Lanterninha Aurélio Itinerante*. Algumas projeções são mais ruidosas, outras menos, mas cada uma tem características singulares, que se distinguem das exibições em salas comerciais de cinema. O público dessas mostras é formado por receptores, em geral, pertencentes a classes populares, caracterizadas pela educação formal precária, vivência em bairros, vilas e conjuntos habitacionais periféricos, empregos de baixa remuneração, entre outros. Apesar de enfatizar essa cultura pelo lugar subordinado na estrutura social, que significa limitações de acesso a certos bens materiais e simbólicos, também a compreendo como produtora de sentidos e de resistências (GARCÍA CANCLINI, 2001; MARTÍN-BARBERO, 2003).²

E foi justamente o interesse por essa audiência popular que me fez conhecer o projeto do cineclube. Durante a graduação *em Comunicação Social*, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *Uma história brasileira: João Moreira Salles e o popular*, tinha a proposta de compreender a abordagem da cultura popular em uma série de documentários produzidos por João Moreira Salles. Posteriormente, já no *Curso de Especialização em Comunicação Midiática*, também pela UFSM, passei a pensar a recepção de cinema por classes populares. Meu contato com a equipe do cineclube surgiu de uma sugestão da minha orientadora, na época a Prof^a. Dr^a.

² A concepção de cultura popular com a qual trabalho na pesquisa toma elementos das concepções reprodutivista e gramsciana, no sentido de considerar não só a reprodução do sistema capitalista nas mais diversas áreas da vida social, mas também considerar as possibilidades de produção dessa cultura, como se verá no capítulo 3.

Veneza Ronsini, que imaginou que eu iria gostar do projeto itinerante.

Após conversar com uma das organizadoras da mostra, fui acompanhar uma exibição na *Cohab Fernando Ferrari*, em uma praça pública, do filme *Uma onda no Ar* (2002). Lá, vi uma exibição muito diferente das que eu estava acostumada, em salas comerciais de cinema ou mesmo no cineclube. As pessoas conversavam, as crianças brincavam, era uma mistura de encontro com sessão de filme. Depois daquela exibição, observei outra, em um CTG e o filme exibido era *Gaúcho de Passo Fundo* (1978). Os espectadores cantavam as músicas de Teixeira, falavam com os personagens como se estivessem presentes naquele local, algo impensado em uma clássica sala de cinema.

Depois dessas observações decidi, então, eleger esses receptores como meu foco de investigação. A pesquisa seguiu, tomou corpo e eu me vi diante de desafios cada vez maiores. Optei por continuá-la no curso de mestrado, pois apenas um artigo de conclusão de especialização não daria conta da complexidade desta recepção. Ao entrar em contato com esta atividade, no primeiro semestre de 2006 e acompanhar a equipe do cineclube em oito exibições promovidas naquele ano, passei a me questionar sobre uma série de elementos. Questionava-me sobre o que aquela equipe de cineclubistas queria com estas ações, que proposta era aquela, porque tinham escolhido aqueles filmes; sobre o processo de recepção daquelas mostras, sobre o que os espectadores pensavam em relação ao que haviam assistido, como interpretavam, quais eram seus gostos.

Para construir essas questões, busquei elaborar a problemática considerando a perspectiva da *recepção*, eleita como um *lugar de entrada* desde onde pensar o processo comunicacional, em conformidade com Martín-Barbero (2002, p. 40):

a recepção não é somente uma etapa no interior do processo de comunicação, um momento separável, em termos de disciplina, de metodologia, mas uma espécie de um outro lugar, o de rever e repensar o processo inteiro da comunicação. Isto significa uma pesquisa de recepção que leve à explosão do modelo mecânico, que, apesar da era eletrônica, continua sendo o modelo hegemônico dos estudos de comunicação.

O conceito de *recepção* foi, ao longo do desenvolvimento do campo de comunicação, pensado a partir de diferentes propostas. Desde um receptor passivo até a complexificação desse entendimento, para a qual contribuíram os *Estudos Culturais* e as propostas latino-americanas, considerando esse sujeito enquanto um produtor de sentidos, ativo e situado dentro de um contexto sociocultural. A perspectiva de *recepção* que norteia e sustenta os meus questionamentos, pensa a comunicação enquanto um processo interacional complexo,

situado na cultura e mediado por uma série de instâncias, denominadas *mediações*. Compreendo o conceito de *mediação* (MARTÍN-BARBERO, 2003) enquanto *lugares* onde se dá a relação entre recepção e produção e que configuram essa interação. Nesse sentido, a recepção não acontece somente no momento de consumo dos produtos midiáticos, mas é anterior e posterior a ele. Penso o consumo para além de sua base reproducionista já que, em conformidade com García Canclini (2005), o considero enquanto um espaço cotidiano de criatividade, de diferenciação, de construção de identidades e de produção. O receptor se *apropria* dos textos consumidos e reelabora sentidos, como propõe Certeau (1994) e essa *apropriação* torna o texto habitável, como um apartamento alugado. O receptor fabrica sentidos e pode subverter usos prescritos.

Tendo em mente desde onde elaboro minhas perguntas, passo a trazer elementos empíricos como pistas para construir também esses questionamentos. Os dados são originários de um artigo feito durante o ano de 2006³; de observações feitas em 2007, durante a etapa de *pesquisa exploratória* desta investigação⁴ e de uma observação feita em março de 2008, no bairro *Chácara das Flores*, na entidade *Casa Brasil*. São dessas experiências de observação que, aliadas à pesquisa e à reflexões teóricas, foram convergindo numa caminhada de estruturação da problemática desta pesquisa.

As sessões de cinema itinerante, organizadas pelo *Cineclube Lanterninha Aurélio*, fazem parte de um projeto maior, chamado de *Cesma in Cultura*⁵, sendo que o objetivo da é o de ampliar o acesso da população santa-mariense a eventos culturais, em especial pessoas de classes populares. Ao ler o texto do projeto, passei a me perguntar, o que realmente seria essa proposta e que conseqüências teria para o público atingido com as itinerâncias. Afinal, a audiência do cineclube *Lanterninha Aurélio Itinerante*, muitas vezes, vai às sessões sem saber que filmes serão exibidos e tampouco tem a chance de escolher o que quer assistir.

³Período em que observei oito exibições em bairros periféricos e distritos da cidade de Santa Maria e entrevistei oito receptores, dentre os quais, quatro homens e quatro mulheres, de diferentes idades. As observações e entrevistas resultaram em um artigo de conclusão de *Curso de Especialização em Comunicação Midiática*, pela *Universidade Federal de Santa Maria*, intitulado *Recepção Cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante*, orientado pela Prof^a. Dr^a. Veneza Veloso Mayora Ronsini.

⁴Acompanhei três exibições, apliquei 52 questionários, fiz três entrevistas estruturadas coletivas, com o total de 21 receptores, além de duas entrevistas individuais.

⁵O projeto, em 2007, além das atividades de cinema itinerante, também incluía um evento de Blues, apresentações de música instrumental, oficina de cineclubismo e espetáculo teatral infantil. Para 2008, foi aprovado um valor de 40.000 reais para ser captado por meio de impostos pagos por contribuintes: ISSQN, IPTU e ITBI. O projeto prevê 10 sessões itinerantes do *Cineclube Lanterninha Aurélio*; cinco sessões de cinema no *Centro Cultural Cesma* com escolas da Rede Municipal de Ensino; três espetáculos teatrais; cinco shows do projeto *Cesma Instrumental*; Ciclo de palestras sobre a formação da identidade de Santa Maria, através de sua história, arquitetura e literatura e a realização da 7ª edição do *Cesma In Blues*.

Que audiência é a imaginada pelos cineclubistas? Acesso a que tipo de cinema eles querem democratizar?

Passei então a averiguar também que relações o cineclube estabelecia com políticas públicas ligadas à difusão do audiovisual e descobri que ele conta com a parceria da *Oficina de Vídeo- TV OVO*⁶, dos *Pontos de Cultura*⁷, dos *Pontos de Difusão Digital*⁸ e da *Programadora Brasil*⁹. Cada uma dessas entidades e programas também tem seus próprios objetivos. Como eles se articulariam nessa proposta de cinema itinerante?

Além das relações com políticas públicas, não se pode esquecer que esta atividade de sessões itinerantes de cinema é organizada por um cineclube. Nesse sentido, de que forma a origem cineclubista do *Lanterninha Aurélio* atravessa a proposta das itinerâncias, seja na escolha dos filmes, na concepção de “utilidade” do cinema ou na posição diante do panorama de produção, distribuição e exibição de cinema no Brasil? Tudo isso deveria ser considerado no sentido da construção de um conjunto de questões para compreender as relações entre os objetivos da atividade de cinema itinerante com a recepção das mostras por parte da audiência.

Outro elemento que penso caracterizar essa atividade e configurar o processo receptivo é o contexto situacional de recepção. Uma sessão itinerante é uma apropriação de um lugar que não tinha sua origem destinada à exibição de filmes, mas que foi transformado. O local perde sua função primária e, a partir de uma intervenção com equipamentos

⁶ *TV OVO* (Oficina de Vídeo), surgida há doze anos, que desenvolve oficinas de vídeo e produz trabalhos que refletem o cotidiano dos alunos e das comunidades de Santa Maria. Atualmente, a entidade tem sede na *Casa de Cultura de Santa Maria* e se mantém com projetos, convênios, parcerias e contribuições dos associados. Fonte: material disponibilizado pelo *Cineclube Lanterninha Aurélio*.

⁷ *Pontos de Cultura* são núcleos de desenvolvimento do *Programa Cultura Viva*, um projeto do Ministério da Cultura. Neles são desenvolvidas atividades gratuitas para formação de jovens como futuros agentes culturais, capacitando-os para uma profissão. Em Santa Maria, a *TV OVO*, em parceria com a *CESMA*, com associações comunitárias e com a empresa *Expresso Medianeira*, mantém o *Ponto de Cultura Espelho da Comunidade*, desenvolvendo oficinas, tais como *Técnica de Vídeo*, *Técnicas de Representação*, *Inclusão Digital*, *Produção Visual e Comunicação Comunitária*, em quatro zonas da cidade. Fonte: Acervo do *Cineclube Lanterninha Aurélio*. OLIVEIRA, Cristina. Um espelho para a comunidade. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 23 de nov. 2004. Diário 2. p.3.

⁸ *Programa do Ministério da Cultura* que tem o objetivo de ampliar a difusão da produção audiovisual brasileira, em especial a independente. O programa disponibiliza telões, projetores, mesas de som, amplificadores, microfones e aparelhos de DVD para entidades selecionadas para exibições não-comerciais de filmes. No Rio Grande do Sul sete entidades foram aprovadas, dentre as quais a *TV OVO*, que atua em Santa Maria também em parceria com o *Cineclube Lanterninha Aurélio*. Fonte: Acervo do *Cineclube Lanterninha Aurélio*. RIGO, Mauren. Cinema em Expansão. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 14 de mar. 2007. Diário 2, p. s/n.

⁹ A *Programadora* é uma iniciativa da *Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura*, através da *Cinematoteca Brasileira* e do *Centro Técnico Audiovisual (CTAv)*, que disponibiliza a produção brasileira contemporânea e os filmes históricos da cinematografia nacional. Os interessados se associam, compram determinado número de filmes e, por dois anos, estão autorizados a exibir essas produções. O *Cineclube Lanterninha Aurélio* foi a primeira entidade do Rio Grande do Sul para participar. Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br>>. Acesso em: 14 de mai. 2008.

tecnológicos (como aparelho de DVD, projetor e caixas de som), com uma nova disposição de cadeiras e bancos (muitos trazidos das casas dos espectadores, das igrejas e das escolas); e com a ausência de luz (seja pela noite que adentra nas exhibições ao ar livre ou pelos panos e cortinas que cobrem a luz que vem das janelas das salas), os locais são modificados e servem para a assistência de filmes. Ali, as regras são outras, as pessoas circulam, conversam, dão risadas, a sessão promove o encontro e uma outra sociabilidade.

É preciso compreender uma recepção de filmes que se dá em um espaço diferente das salas de cinema comerciais e do ambiente familiar. Ou seja, analisar como as pessoas recebem a inserção de um meio técnico em um ambiente público e de que forma isso interfere na maneira de se apropriar do que é assistido. Que regras próprias seriam estas das sessões itinerantes de cinema? Como esse *contexto situacional da recepção* se inscreve na forma como os receptores produzem sentidos em relação à mostra e aos filmes que assistiram?

Como dito anteriormente, a recepção pode ser ruidosa, repleta de conversas, comentários e diálogos com os próprios personagens dos filmes. Ou, como nas exhibições em escolas, a recepção pode passar a ser controlada pelos professores, que pedem silêncio constantemente. Nesse segundo exemplo, entram em cena o que chamo de *agentes mediadores*, ou seja, professores, representantes de associações de bairros, enfim, receptores diferenciados que assumem outro papel nas sessões. As observações exploratórias que realizei indicaram que, algumas vezes, os agentes são os responsáveis pelo primeiro contato com o cineclubes e colaboram na organização da exibição, o que lhes promove um papel de referência entre os demais receptores. Os *agentes mediadores* entram em contato com os cineclubistas e a exibição é organizada em parceria. A comunidade cede o local e os *agentes* organizam a divulgação das mostras, com cartazes, folhetos, convites “boca a boca” ou em rádios comunitárias. Algumas vezes, os *agentes* falam sobre a exibição anteriormente para os receptores e no momento da sessão se colocam como referências para a interpretação dos sentidos. Os alunos pedem explicações para os professores, os *agentes mediadores* pedem silêncio, conversam com as pessoas, enfim, tudo isso pode conformar os sentidos dos receptores acerca da exibição itinerante de cinema e dos filmes assistidos. Entretanto, de que modo isso acontece? Quais são os objetivos dos próprios *agentes mediadores* em convidar o cineclubes *Lanterninha Aurélio*?

Nessa construção da problemática, quais são os sentidos que os receptores fabricam e como eles se relacionam com todos os elementos que compõem a atividade de cinema itinerante? Que relações se estabelecem entre os espectadores e os filmes brasileiros, curtas e

longas-metragens, de diferentes gêneros, os quais não foram escolhidos por eles mesmos, mas por cineclubistas que imaginam uma audiência e lhes oferecem o que pensam ser importante assistir?

As observações que realizei forneceram pistas de que os receptores não vão à exibição, necessariamente, pelo filme, mas pela projeção de cinema, como um acontecimento em si. Sendo assim, como se dá a recepção diante do desconhecido? E diante de um formato novo, já que muitos dizem nunca ter visto um curta-metragem, por exemplo? Ou frente a diferentes narrativas cinematográficas, como as experimentadas em vários curtas-metragens? Sobre a interpretação dos filmes, quais os sentidos que os receptores produzem para os filmes? O que mais lhes chamou a atenção? Quais as sensações despertadas? Que apropriação realizam?

Todos esses elementos também se relacionam com as experiências vividas pelos receptores, em especial o contato com diferentes meios de comunicação. A *pesquisa exploratória* que empreendi ofereceu pistas para pensar que uma trajetória cinematográfica parece ser ativada durante o processo de recepção do cinema itinerante, já que a própria *mediatização* gera *culturas midiáticas* específicas que a atravessam a relação dos receptores. Apesar de desconhecerem muitos atores, diretores, filmes, formatos, vários receptores dizem vivenciar o cinema, cotidianamente, através da oferta da televisão. De acordo com as entrevistas realizadas, existem elementos que indicam que as experiências de recepção de filmes, coletivas, solitárias ou com a família também parecem configurar a forma como os receptores se apropriam das exibições itinerantes. Penso que essas trajetórias possam mediar a recepção e a maneira como a audiência consome o cinema. Seus gostos, seu repertório, tudo isso parece se relacionar com o que elas assistem durante a exibição da sessão itinerante de cinema e conformar o modo como se apropriam os filmes, como produzem sentido.

Além das relações com as trajetórias midiáticas (cinematográfica e televisiva), elementos de sua cultura parecem mediar as apropriações. Estas culturas populares, marcadas por hibridismos, mesclas e distinções que podem estar relacionadas à escolaridade, geração e gêneros, podem também configurar os sentidos produzidos por esses receptores. As sessões itinerantes de cinema são abertas às comunidades, o que faz com que as faixas etárias dos espectadores variem, por exemplo.

Os dados advindos da *pesquisa exploratória* do mestrado e da pesquisa de especialização me forneceram indícios de que os jovens dizem usar o cinema para entretenimento, especialmente como motivo para se reunirem com os amigos. Em relação a alguns filmes exibidos, eles produzem sentidos a partir das comparações com experiências

que vivem, como a descoberta das relações sexuais e amorosas. Já adultos e velhos parecem mais interessados ao conteúdo dos filmes exibidos pelos cineclubistas e ao uso do cinema, em suas vidas, como uma possibilidade de reflexão, ademais de entretenimento e relaxamento. Homens e mulheres também expressaram sentidos diferentes, assim como pessoas de diferentes profissões e níveis de escolaridade. Por essa variedade de elementos surgidos durante as observações, preferi não estabelecer apenas um como mediador das apropriações, mas considerar a cultura popular enquanto o elemento principal, deixando emergir essas dimensões do cotidiano durante a etapa de *pesquisa sistemática*.

Considerando esse percurso de construção da problemática, as questões de orientadoras da pesquisa são as seguintes:

- Quais são os objetivos da atividade de cinema itinerante idealizados pelo *Cineclube Lanterninha Aurélio* e como esta proposta configura o processo de recepção dos espectadores? De que modo este projeto se relaciona em termos de um contexto cinematográfico comercial, cineclubista, de mostras itinerantes de cinema e de políticas públicas no Brasil?
- De que modo o *contexto situacional de recepção* do cinema itinerante configura os sentidos gerados pelos receptores das mostras?
- De que maneira os agentes mediadores (professores e representantes de bairros) mediam a recepção das mostras?
- Quais são as apropriações e os usos que os receptores realizam das mostras itinerantes e dos filmes exibidos?
- Como as trajetórias cinematográfica e televisiva dos receptores configuram a produção de sentidos das mostras itinerantes?
- De que modo certas dimensões da cultura popular e do cotidiano vivido pelos receptores mediam as apropriações feitas das mostras itinerantes?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

A pesquisa tem como **objetivo geral** investigar o processo de recepção das mostras itinerantes de cinema organizadas pelo cineclube Lanterninha Aurélio, buscando compreender os sentidos, usos e apropriações que os receptores realizam das exhibições e as mediações que as configuram.

1.3.2 Objetivos específicos

Na produção e proposta das mostras:

- Caracterizar e compreender as propostas do *Cineclube Lanterninha Aurélio* para a realização do projeto de cinema itinerante e suas relações com o panorama comercial de exibição de cinema, o movimento cineclubista, os projetos de exhibições itinerantes de cinema e as políticas públicas no país.

Na recepção:

- Caracterizar e compreender a mediação do contexto situacional da recepção das mostras itinerantes.
- Investigar o papel do cineclube e dos agentes mediadores na configuração do processo de recepção e das apropriações feitas pelos receptores.
- Identificar, sistematizar e interpretar os sentidos da exibição itinerante e das propostas cinematográficas pelos receptores.
- Identificar e compreender as mediações configuradoras do processo desde a recepção, sendo elas as competências cinematográficas e televisivas e de dimensões da cultura popular dos receptores.

Esquema sinóptico da problemática

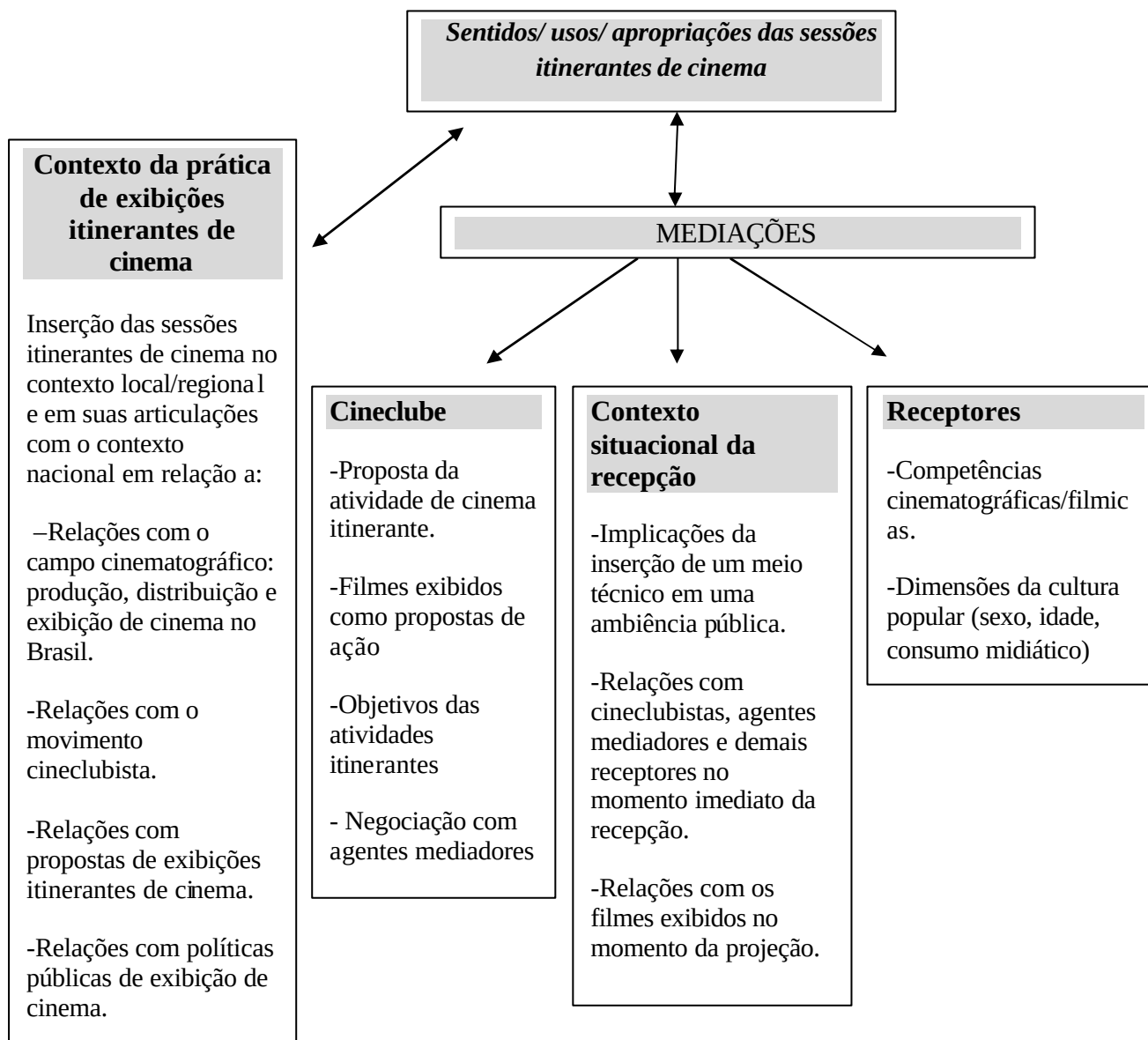


Figura 1: Esquema sinóptico da problemática.

1.4 Justificativa

Penso que a relevância social desta pesquisa esteja no fato de se propor a compreender o processo de recepção de um fenômeno que não está isolado, mas sim, relacionado a um número de, no mínimo outros doze projetos de cinema itinerante desenvolvidos no país, os quais serão descritos no *capítulo de contextualização*. Além disso, é uma atividade organizada por um cineclube atuante na cena cultural de Santa Maria e do país, com uma trajetória de 30 anos de atividades. Considerando que o *Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante* é um espaço diferenciado de recepção coletiva destinado para pessoas que, em tese, não têm acesso a produções cinematográficas brasileiras, esta pesquisa pode contribuir não só para o próprio desenvolvimento da atividade do *Lanterninha Aurélio*, a partir do momento em que revela elementos da relação entre os receptores e as sessões itinerantes, mas pode servir também como material para outros cineclubes, projetos de cinema itinerante e políticas públicas de democratização do acesso ao cinema.

Sobre a relevância científica, penso que esta investigação contribuirá para o desenvolvimento de pesquisas de recepção de cinema, a qual percebo como escassa se comparada à área de pesquisas sobre recepção de televisão. Além disso, ela trará elementos para pensar uma recepção específica, que envolve uma atividade de exposições itinerantes de cinema com a prática cineclubista. Abaixo, relato a etapa de pesquisa da pesquisa, que embasa essa justificativa.

1.4.1 A pesquisa da pesquisa

O momento de *pesquisa da pesquisa*, ou seja, a triagem, a procura em bancos de dados, bibliotecas, por trabalhos relacionados aos nossos, possibilitou não só saber o que já foi feito a respeito do meu tema/problema, mas também contribuiu para a construção do próprio desenho desta pesquisa. Em conformidade com o que propõe Bonin (2006) a idéia é a de desconstrução, reflexão e apropriação desses trabalhos, sempre com um olhar interessado para repensar o nosso projeto.¹⁰

¹⁰Atualmente, com a internet, a busca pela chamada *literatura cinzenta*, ou seja, as pesquisas não publicadas,

Minha estratégia nesta etapa foi recorrer a bancos de teses e dissertações de programas de pós-graduação que trabalham com a temática da recepção ou do cinema e também ao banco de teses da Capes¹¹, a bancos de artigos científicos e anais de congressos do país¹² e a bancos internacionais de artigos científicos e de teses¹³. Também incluo nessa etapa, pesquisas que tive acesso a partir da indicação de alunos e professores.

Nos sites em que era possível a digitação de palavras-chaves, as definidas foram: *Recepção de cinema*, *Recepção cinematográfica*, *Recepção de filmes*, *Espectador de cinema* e *Consumo de cinema*. Apesar dessa temática ser a norteadora de minha pesquisa, procurei também trabalhos relacionados a ela, digitando as palavras: *Cineclubismo*, *Cinema Itinerante*, *Exibição de cinema* e *Cinema brasileiro*. Essa segunda procura abarcou trabalhos que trazem dados importantes e que serão utilizados ao longo dessa pesquisa, especialmente, como referências bibliográficas¹⁴. Dois textos sobre cineclubismo já utilizados como bibliografia para esta pesquisa, derivaram do trabalho de Fatimarlei Lunardelli, um deles um livro sob o título *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre (2000)* e o outro um artigo, intitulado *O cineclubismo e a centralidade do cinema: debate cultural em Porto Alegre na metade da década de 60 (2004)*. Ambos trouxeram elementos conceituais e de contextualização para pensar a temática dos clubes de cinema.

Ao fazer esta etapa de pesquisa da pesquisa, percebi a escassez de investigações empíricas relacionadas ao receptor de cinema, em especial com abordagens que situem a

tornou-se mais fácil. Entretanto, existem ainda muitos trabalhos não disponíveis em bibliotecas digitais e bancos de dados pouco organizados, tornando esse processo demorado.

¹¹Banco de Teses da Capes (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior); Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS); Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP); Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹²Portal de livre acesso à produção em Ciências da Comunicação (Portcom); anais impressos dos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

¹³ Biblioteca Online de Ciência da Comunicação; Instituto de Altos Estudos Universitários; Diálogos de la comunicación; Google Acadêmico; Documentación em Ciências de la Comunicación.

¹⁴ Os trabalhos encontrados e selecionados por mim foram: GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. 2005. Tese (Doutorado em Multimeios)- Unicamp. SELONK, Aletéia. *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais: um estudo comparado da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- PUCRS. REIS E SILVA, João Guilherme Barone. *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiros na década de 1990*. Tese. (Doutorado em Comunicação Social)- PUCRS. AZEVEDO, Natália. *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiros na década de 1990*. 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia)- FLUP.

recepção nos contextos socioculturais e midiáticos que a configuram, algo já constatado também por Mascarello (2006a), autor de vários textos mapeados durante essa etapa do trabalho. Segundo ele, esse quadro não remeteria a uma incipiência de estudos sobre cinema no país, ao contrário, já que esse campo estaria em franco crescimento. A abordagem das pesquisas é que seria majoritariamente textualista. Além disso, os estudos de recepção estariam dando mais ênfase a receptores de outros meios de comunicação, especialmente a televisão, como foco das pesquisas.

De todo modo, penso que a preocupação com o espectador empírico de cinema existe e para isso também é preciso ver as produções em outras áreas. Mesmo que a abordagem não seja a que se propõe esta pesquisa, existem textos que problematizam o consumo de cinema e as formas de apropriação dos filmes.

Ao fazer uma busca no banco de teses da Capes, mapeei 16 pesquisas relacionadas ao espectador de cinema. O interessante foi perceber a contribuição de diversas áreas para o desenvolvimento desta temática, já que apenas quatro advinham do campo da comunicação. As demais tinham origem em áreas como Educação, Administração, Psicologia e Ciências Sociais, trazendo análises ligadas ao consumo, ao perfil dos espectadores e o foco em questões psíquicas. Penso que conhecer investigações de outros campos seja algo interessante não só para saber o que é produzido em outras áreas sobre o nosso objeto, mas também para repensar o próprio olhar comunicacional, ou seja, refletir sobre o que seria uma maneira de fazer perguntas desde o campo da comunicação.

Por isso, de quatro pesquisas desenvolvidas em Programas de Pós-Graduação das Ciências Sociais encontradas no banco de teses da Capes, destaco duas que considerei importantes inspirações para meu trabalho: *Cinema brasileiro, anos 90: recepção, mediações e consumo cultural dos paulistanos (2001)*, dissertação de mestrado de Carlos Pereira Gonçalves e *No limite da traição: Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais (2004)*, tese de doutorado de Josimey Costa da Silva, ambas do programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP).

O trabalho de Gonçalves (2001) tem a proposta de investigar o processo de recepção do filme *O Primeiro Dia* (1999), de Walter Salles e Daniela Thomas, por moradores da cidade de São Paulo, tendo como contexto de recepção específico as salas de cinema comerciais. A pesquisa segue a perspectiva da *Teoria das Mediações* e estabelece um modelo próprio, de acordo com o seu objeto/problema. O autor trabalha com as mediações: *situacional, difusão midiática e gêneros ficcionais*. Ele traz contribuições interessantes para a construção dos materiais de coleta de dados no sentido de capturar as relações entre os sentidos produzidos

pelos receptores e os gêneros ficcionais. É produtivo ver a forma como o autor analisa o filme, no sentido de identificar *matrizes culturais universais*, *elementos do imaginário contemporâneo* e *estratégias de comunicabilidade*. Também analisa os gêneros ficcionais recorrentes na filmografia de Daniela Thomas e Walter Salles, numa caracterização histórica e social das matrizes cinematográficas utilizadas. Além disso, traz uma contribuição significativa no sentido de pensar a recepção em uma sala de cinema em um *shopping*, num exemplo típico do grande circuito exibidor contemporâneo. O pesquisador também procurou perceber as relações anteriores dos receptores com o filme, a partir de textos de crítica de cinema, por exemplo.

A pesquisa de Josimey Silva (2004) foi o único trabalho encontrado que aborda a questão do cinema itinerante. A autora faz uma classificação de tipos de exhibições, citada posteriormente neste texto, já que faz uma construção interessante ao definir conceitos, tais como sessões comunitária aberta e fechada. O texto me mobiliza no sentido de compreender o fato cinematográfico como um evento complexo, já que a autora aborda elementos como a emissão, o meio, a recepção, o ruído, o contexto, o corpo e o espírito. Ela estabelece diferenças entre filme e cinema, me alertando para a necessidade de construir uma concepção própria desses conceitos também. Além disso, a estrutura do texto, a forma como a tese foi escrita e diagramada, permeada de trechos de músicas e poesias também é algo interessante de ser pensado.

Outras três pesquisas encontradas no banco de teses da Capes e que considero importantes são: *Perfil do espectador de cinema em Santa Maria (1999)*, dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de Jair Alan Cortes Siqueira; *O cinema e o estudante universitário: os limites da recepção* (2003), dissertação de mestrado de Sônia Maria Alves Paschoal, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNESP (Universidade Estadual Paulista) e a pesquisa *O horizonte da recepção: os laços entre o espectador e a imagem midiática* (1998), de Antônio Milton Oliveira de Almeida, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA. Sobre a primeira pesquisa, entrei em contato com o autor, o qual não possui todo o trabalho digitalizado. O segundo texto não está disponível para comutação e o terceiro foi pedido, mas o equipamento de fotocópia da biblioteca estava danificado. Este relato descreve os percalços do trabalho de investigação e as dificuldades com os meios de divulgação científica e de armazenamento de pesquisas.

O texto de Almeida (1998), juntamente com o de Fernando Soares Mascarello, *Viva Glauber, Viva Hollywood: Por uma teoria plural do espectador cinematográfico* (1999),

foram mapeados por Jacks (2004) como os únicos da década de 90 a trabalharem a recepção de cinema. O primeiro têm a proposta de investigar a recepção de filmes pela televisão, no caso o *Cine Trash*, veiculado pela *Rede Bandeirantes* e o segundo propõe o que o autor chama de *teoria plural do espectador cinematográfico*:

que tenha como consequência mais imediata a afirmação do prazer espectral com o cinema de massa ou comercial. A elaboração teórica apresenta-se como uma triangulação entre as teorias contextuais da recepção e o pensamento sociológico pós-moderno de Michel Maffesoli, com a intenção de intervir sobre os binarismos e reducionismos da teoria modernista-política dos anos 70 que ainda hoje sobrevivem na teoria do cinema (MASCARELLO, p.6, 1999)

Fernando Mascarello é um autor que se destaca na análise do panorama dos estudos sobre recepção cinematográfica. Sua tese de doutorado, intitulada *Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica: Uma abordagem relativista* (2004), defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP, segue a idéia de uma proposta teórica que problematize e tensione a abordagem do espectador de cinema ao longo dos tempos.

Os textos deste autor me ajudaram a compreender o panorama dos estudos relacionados ao receptor de cinema e me indicaram caminhos para buscar bibliografias. Nas buscas por pesquisas, encontrei vários outros textos dele, como nos anais da SOCINE, importante espaço de divulgação de trabalhos sobre cinema. Como os artigos apresentados nos encontros da SOCINE não estão disponíveis na internet, minha busca foi junto a pessoas que haviam participado do evento. Por isso, das nove publicações com artigos apresentados tive acesso a seis¹⁵.

Destas coletâneas, destaco os textos: *Notas para uma teoria do espectador nômade* (2000), de Fernando Mascarello, o único relativo a uma problematização sobre o receptor de cinema na antologia *Estudos de Cinema/ Socine II e III* (2000); já nos *Estudos Socine de*

¹⁵**Estudos de Cinema: Socine II e III/ Socine.** São Paulo: Annablume, 2000. RAMOS, Fernão Pessoa (org) et al. **Estudos de Cinema 2000- Socine.** Porto Alegre: Sulina, 2001. FABRIS, Mariarosaria et. al. (orgs.). **Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001.** Porto Alegre: Sulina, 2003. FABRIS, Mariarosaria et. al. (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: Ano IV.** CATANI, Afrânio Mendes et. al. (orgs). São Paulo: Editora Panorama, 2003. CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; e FABRIS, Mariarosaria (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI.** São Paulo: Najara Edições, 2005. MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs). **Estudos de Cinema- Socine VII.** São Paulo: Annablume, Socine 2006.

Cinema Ano III (2001), é destinado um item, intitulado *Espectatorialidade*, com os textos *O espectador é um Outro*, Mauro Eduardo Pommer e *A Screen-theory e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico*, Fernando Mascarello; em *Estudos Socine de Cinema: Ano IV* (2003) há no item *Cinema Brasileiro Contemporâneo*, o texto *Cidade de Deus: Crítica e público*, Fernando Mascarello; em *Estudos Socine de Cinema: ano VI* (2005), aparece o item *Da Recepção*, com *Procura-se audiência cinematográfica desesperadamente, ou como e porque os estudos de cinema seguem textualistas*, de Fernando Mascarello, *Propostas para uma abordagem crítica do trailer*, de Mahomed Bamba e *A pornochanchada como gênero no cinema brasileiro*, de Gelson Santana; em *Estudos de Cinema- Socine VII* (2006), há um item dedicado a *Mercado e Recepção*, com dois textos sobre recepção de cinema, sendo eles *Procura-se audiência cinematográfica brasileira desesperadamente*, de Fernando Mascarello e *A recepção dos filmes africanos no Brasil*, de Mahomed Bamba.

Dos cinco textos de Mascarello (2000, 2001, 2003, 2005, 2006b), penso que todos contribuem para a compreensão de um panorama dos estudos sobre o espectador de cinema, assim como sobre as contribuições da perspectiva dos estudos culturais nas pesquisas sobre receptor de cinema. Já o texto *Cinema Brasileiro Contemporâneo, Cidade de Deus: Crítica e público* (2003), apesar de não tratar especificamente do receptor de cinema, refere-se a ele por meio de uma análise sociocultural da crítica de cinema, o que me chamou a atenção. O receptor aparece nos sentidos que a própria crítica produz, como elemento interessante para se pensar.

Este texto, assim como os demais artigos mapeados, não abordam o espectador de forma empírica, confirmando novamente a escassez de estudos nesse sentido. De todo modo, há uma problematização sobre o receptor de cinema, trazendo elementos importantes para serem pensados em propostas empíricas. Dos textos de Mahomed Bamba (2005, 2006b), por exemplo, sublinho *Propostas para uma abordagem crítica do trailer* (2005), o qual me pareceu interessante por abordar o trailer, apontando para a importância do que ele chama de paratextos fílmicos. Penso ser produtivo incluir em análises empíricas esse primeiro contato do público com o filme através do trailer e, assim identificar que modos de leitura também são mobilizados pela recepção anterior dos trailers.

Nos bancos de dados internacionais encontrei pesquisas interessantes sobre consumo de cinema, desenvolvidas, no México e na Espanha, tais como *Los nuevos modelos de la sociedad en el cine mexicano contemporáneo y su recepción en la audiencia en Guadalajara* de Patricia Torres (2007), *Consumo de cine extranjero en Monterrey*, de José Carlos Lozano Rendón (1997) e, na Espanha, *Sensaciones y propuestas de un espectador* (2003) e *El*

espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada (2002), ambos de Francisco Javier Gómez Tarín.

Sem dúvida, existem outros textos estrangeiros ligados à recepção e consumo de cinema, aos quais tive acesso, especialmente, a partir da bibliografia de textos de Mascarello (1999, 2004). São os livros de Janet Staiger e Jaqueline Bobo, *Perverse spectators: the practices of film reception* (2000) e *Black Women as cultural readers* (1995), respectivamente. Isso demonstra a importância da etapa de pesquisa da pesquisa no sentido de nos fornecer também mapas de autores a serem consultados.

Das indicações de professores e contato entre pesquisadores, tive acesso à tese de doutorado de Fabrício Lopes da Silveira, intitulada *Situacionalidades Televisivas: comunicação, consumo e cultura material* (2003). Penso que este texto possa ser interessante para pensar o contexto de recepção do *Lanterninha Aurélio Itinerante* na sua materialidade, pois o autor entende as *situacionalidades televisivas* enquanto *situações de uso* e *cenários de consumo do objeto-tevé*.

Através de sugestões também obtive cópias dos trabalhos de conclusão de curso em Comunicação Social e em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), de Lidiane Ramirez Amorim (2005), *Os modos de ver documentário: um estudo de recepção do gênero no meio universitário* e de Francine Nunes da Silva (2007), *Cineclubes Lanterninha Aurélio: um estudo etnográfico sobre cineclubismo e sociabilidade em Santa Maria*, respectivamente.

Penso que o trabalho de Amorim (2005) contribui para a área, pois trata de um gênero específico, no caso, o documentário e um público específico também, o universitário. Porém, não estabelece um modelo de mediações próprio e sim, utiliza o modelo de Orozco Gómez (2004). Do mesmo modo, cito meu trabalho de conclusão de curso de Especialização em Comunicação Midiática, pela UFSM, *Recepção Cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do Cineclubes Lanterninha Aurélio Itinerante* (2006), que traz a contribuição de ter sido uma primeira exploração da recepção dessa mostra itinerante, mas que também se utilizou do modelo de Orozco Gómez (1994) e ateve-se a uma análise descritiva das entrevistas e das observações, sem problematizar o contexto em que estava inserido o projeto, o papel dos cineclubistas e sem fazer uma abordagem teórica mais densa e tensionadora.

O texto de Francine da Silva (2007) contribuiu para a contextualização acerca do panorama cinematográfico santa-mariense, do cineclubismo no Brasil e, principalmente, para a análise acerca do *Cineclubes Lanterninha Aurélio*. A autora faz uma descrição da

sociabilidade promovida pelo *Lanterninha Aurélio*, na sessões fixas, na sede do cineclubes que, ao meu ver, poderia ter sido mais densa e crítica. Esses dados serão importantes para compreender esse outro receptor, que é o das mostras itinerantes e também para a análise do papel dos cineclubistas nesse projeto.

Os textos serviram como inspirações para construções metodológicas, caminhos teóricos seguidos, como sugestões de mapas de autores, além de dados para contextualizações, análises e como referências bibliográficas. Ainda há muito de *literatura cinzenta* a ser pesquisada e apropriada, de todo modo, vislumbro a escassez de pesquisas relacionadas ao receptor de cinema, especialmente se estabelecemos uma comparação com os estudos que abordam o receptor de televisão. Porém, estudos empíricos sobre espectador de cinema têm sido feitos, mesmo sem constituírem uma área forte dentro dos estudos de recepção. Além disso, observar o que é feito em áreas de interface com a comunicação serve não só para enriquecer nosso trabalho, mas também para tentar estabelecer nossos próprios parâmetros de observação.

1.5 Estrutura da dissertação

O texto que segue foi dividido em seis capítulos. Este **primeiro capítulo** foi dedicado à explicitação da construção da problemática, dos objetivos e da justificativa. O **segundo capítulo** refere-se ao movimento de contextualização, onde a proposta foi a de trazer autores acerca do processo de midiaticização, da constituição do espectador de cinema, do contexto cinematográfico nacional, elementos sobre a proposta cineclubista e a sua realização no cenário nacional, regional e local, assim como a problematização acerca das atividades itinerantes de cinema, também em relação ao um contexto nacional, regional e local.

A perspectiva teórica da recepção foi desenvolvida no **terceiro capítulo**, com o objetivo de explicitar os lugares de fala e desenvolver as mediações configuradoras do processo de recepção das mostras itinerantes. O **quarto capítulo** é dedicado à explicitação metodológica, trazendo o percurso de construção da pesquisa, assim como as fases de desenvolvimento das *pesquisas exploratória e sistemática*.

A análise descritiva e interpretativa dos dados obtidos acerca do cineclubes foram desenvolvidas no **quinto capítulo**. O sexto capítulo foi dedicado à descrição e interpretação dos dados sobre a recepção das mostras, desenvolvendo as mediações configuradoras do

processo e os sentidos e apropriações dos receptores quanto às mostras e os filmes exibidos. Finalmente, segue a **conclusão** com os resultados obtidos com essa pesquisa, reflexões acerca do processo e perspectivas que surgem para novas investigações.

2 A MÍDIATIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA E AS EXPERIÊNCIAS CINECLUBISTA E ITINERANTE

Este capítulo é dedicado à *contextualização* da problemática com o propósito de localizar e, assim, compreender o fenômeno investigado em relação à *midiação* cinematográfica, mais especificamente aos antecedentes históricos sobre o espectador, ao cenário comercial de exibição de cinema no Brasil, ao movimento cineclubista e às práticas de cinema itinerante. Em conformidade com Maldonado (2006), penso os contextos não como elementos externos, mas como constituintes, como geradores de condições que configuram o caso pesquisado. Início explicitando a concepção do processo de *midiação* como ambiente onde se dão as interações comunicacionais contemporâneas, sendo o cinema um dos âmbitos desse processo para, então trazer elementos sobre a constituição do espectador de cinema; num outro movimento, busco uma aproximação com o contexto cinematográfico brasileiro, estabelecendo pontes com o cenário local de exibições de cinema; posteriormente, procuro compreender as propostas cineclubistas situando-as nos contextos brasileiro e, principalmente santa-mariense em que se realizaram esses projetos; o último movimento de contextualização tem como objetivo iluminar propostas de projeções itinerantes de cinema de modo a perceber semelhanças e diferenças com o projeto do *Lanterninha Aurélio Itinerante*.

2.1 A Midiação

A recepção das mostras itinerantes do *Cineclube Lanterninha Aurélio* não pode ser pensada sem considerar os contextos que a configuram. Ela faz parte de um processo maior, o qual configura o receptor, seja no âmbito propriamente de uma *midiação cinematográfica*, seja no âmbito geral da *midiação*. Este último compreendo como o processo de desenvolvimento dos meios de comunicação, nos finais do século XVIII, que deu início a transformações não só das interações sociais, mas da vida na sociedade contemporânea. Nas palavras de Maldonado (2002, p.5):

A *midiação* 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.

Se em um primeiro momento a mídia era responsável pela difusão massiva de mensagens, atualmente, ela configura percepções, costumes, crenças, afetos, modelos, valores, cognições e produções coletivas de sentidos. Conforme propõe Mata (1999), a intensificação da presença desses meios de comunicação, faz com que eles sejam uma matriz configuradora de formas de vida, de uma racionalidade específica.

Nesse sentido, é interessante a proposição de Sodré (2006), que chamou esta nova forma de vida, de *bios midiático* ou *quarto bios*, em termos Aristotélicos. Considerando que o cotidiano seria modificado pela presença da média, esta concepção me serve para pensar que o cinema, enquanto um âmbito na midiatização, chamado aqui de *midiatização cinematográfica*, instituiria novas formas de produção coletiva de sentido e uma outra experiência de ser no mundo: ser espectador de cinema.

Esse modo específico de vida possibilita compartilhar socialmente sentidos sobre os filmes assistidos, formar competências cinematográficas, armazenar um repertório de filmes vistos, ter experiências coletivas ou individuais de recepção, vivenciar diferentes ambientes de projeção e experiências de projeção, ocupar distintas posições sociais de acordo com o consumo de filmes. O gosto pelo cinema pode unir pessoas, sejam cineclubistas ou não, possibilita a criação de grupos de f s, configura identidades. As imagens dos filmes estampam camisetas, almofadas, bon s, bottons, que circulam pelas cidades nos corpos dos aficionados.

Essa maneira de colocar-se no mundo configura outro tipo de relação das pessoas com o real concreto. A interação com os meios t mbem conforma a presença dos sujeitos no espaço, este entendido a partir do conceito de *ethos*, que traria consigo os sentidos de habitar. "Ele designa tanto morada quanto as condições, as normas, os atos práticos que o homem repetidamente executa e por isso com eles se acostuma, ao se abrigar num espaço determinado" (SODRÉ, 2006, p.24). O *ethos*   explicitado pelos hábitos, regras, costumes, que são vivenciados no cotidiano. E o caráter e a personalidade t mbem são afirmados no *ethos*, que na contemporaneidade, é um *ethos midiatizado*¹⁶.

Pensar este conceito me serve para olhar  l m do âmbito da *midiatização*

¹⁶Para Sodré (2006), o *ethos midiatizado* seria individualista, configurado pela tecnologia e pelo mercado. Essa idéia me parece interessante para pensar a midiatização, mas questiono sua proposta no sentido de que nem tudo responde às lógicas do mercado, da tecnologia e do individualismo. O processo de midiatização se d  de forma heterogênea nos mais diversos campos sociais e a questão da individualidade, por exemplo, não pode ser considerada uma regra, especialmente se pensada em relação à cultura popular, foco deste trabalho. O coletivo é um dos elementos que marcam o popular, mesmo que vivenciado num contexto midiatizado.

cinematográfica e considerar que esse receptor vive em uma sociedade atravessada pela mídia. É um sujeito que possui competências relacionadas ao cinema, como a outros meios também. Ou seja, sua experiência diária de consumo midiático conforma hábitos e costumes e é preciso considerar que estes também são ativados no processo de recepção do cinema.

Entretanto, o papel configurador da mídia não significa que haja um determinismo tecnológico. Os usos e as formas de consumo são configurados, também, a partir de contextos históricos e culturais específicos onde os meios estão inseridos. Ter experiências em uma sociedade midiaticizada não é apenas compartilhar um modo hegemônico de construção e de distribuição de informações e de significações; é possível também conviver com formas alternativas de produção e de uso da mídia. Os meios não são usados apenas de acordo com a vontade de seus criadores ou do campo econômico, já que os receptores apropriam-se deles, criando as mais diversas formas de usos. Como nos lembra Maldonado (2002), a midiaticização surge das necessidades do capitalismo, mas ela possui singularidades que não podem estar ligadas apenas ao aspecto econômico. As projeções de cinema itinerante ou mesmo o cineclubismo, por exemplo, podem ser considerados como atividades que acontecem paralelamente ou como reação a um cenário cinematográfico hegemônico.

2.1.1 A construção do espectador: antecedentes

Considerando que cotidiano passa a ser configurado pela presença da mídia, que o lazer situa-se como um local significativo nesse processo e que o cinema é uma forma importante de entretenimento, a proposta deste próximo movimento de contextualização é o de explorar alguns elementos desta outra experiência de ser no mundo: a espetatorialidade cinematográfica. Os antecedentes do processo de *mediatização cinematográfica* datam de antes do século XX, quando o papel de espectador já era ensaiado:

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, 2005, p.158-159).

A experiência da espetatorialidade foi construída ao longo dos tempos e sofreu mudanças de acordo com o contexto histórico. 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.

Como nos lembra Machado (1997), o cinema dos primórdios estava longe do que hoje entendemos como cinema. Ele era formado por elementos da cultura popular, por espetáculos como o circo, o carnaval, a feira de atrações, de aberrações, entre outros e constituía um outro universo, o qual não fazia parte da cultura oficial. O cinema não fazia parte da chamada cultura *respeitável* e, por conta disso, estava isolado nas periferias. Os filmes eram exibidos entre apresentações de circos, feiras, espetáculos mambembes e ficaram nesses espaços durante os primeiros anos do cinema.

O deslocamento de público e de *status* se deu por um processo de *purificação* do cinema. Nos Estados Unidos, França e Inglaterra, a exibição de filmes logo se concentrou em casas de espetáculo de variedades, onde era possível beber, comer e dançar. Os locais eram chamados de *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts*, na França e *vaudeilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. Ainda nesse último país havia o *penny arcade* (sua entrada custava uma moeda de um pêni), lá existiam várias máquinas de jogos e também o quinetoscópio de Edison, um projetor cinematográfico que possuía um visor individual.

Mas foi principalmente nas casas de variedades, as *vaudeilles*, que o cinema se desenvolveu. Estes eram locais *mal-falados* pela elite, lá havia bebidas alcoólicas e prostituição em seu entorno. Os filmes não eram a principal atração e não duravam mais do que cinco minutos. Eram contos de fadas, pornografias, registros dos números de vaudeville, números cômicos, entre outros. As salas exclusivas de cinema surgiram com os *nickelodeons* (a entrada custava um níquel) e os espaços eram armazéns adaptados e sujos. O público era o mesmo dos *vaudeilles*, ou seja, peões de fábricas, homens, imigrantes, a maioria analfabetos.

Por conta da má reputação desses espaços, houve uma reação da sociedade. Nos Estados Unidos, por exemplo, o governo passou a não renovar as licenças de funcionamento, em função da falta de segurança e da imoralidade:

Em toda parte, eliminou-se a venda de bebidas alcoólicas, censuraram-se vários gêneros de filmes, purificou-se o ambiente de todas as suas excentricidades, na tentativa de domar as pulsões que emergiam nesses lugares e assim atrair um público mais familiar. O ambiente, entretanto, continuava vulgar e as platéias mais “respeitáveis” permaneciam arredias a esses lugares iníquos. (MACHADO, 1997, p.82)

Instituiu-se, assim, uma batalha contra o cinematógrafo. Os industriais e a pequena burguesia, envolvidos com a atividade cinematográfica, perceberam que uma mudança era necessária e que a solução estaria no público. Machado (1997) nos lembra que foi com essa

atitude, que compreendeu um período entre 1905 e 1915, que os Estados Unidos expandiu seu domínio sobre o cinema mundialmente, mas países como a França permaneceram com o cinema para o proletariado.

O cinema então foi sendo *purificado*, “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).

Porém, apenas limpar os locais, proibir a venda de bebidas alcoólicas, não resolveria a situação. Era preciso mais para trazer esse novo público. Era necessária uma mudança nas temáticas, na narrativa fílmica. Para o novo público, pequeno-burguês letrado, os filmes eram incompreensíveis. Eles eram curtos e toda a ação acontecia em um único plano, no chamado *quadro primitivo*, autônomo:

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, 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).

Segundo o autor, o olho do receptor precisava fazer uma varredura na cena, pois não havia um direcionamento do olhar em relação ao *caos* do quadro primitivo. Para o público assíduo das *vaudevilles* esses filmes eram compreensíveis, já que eram exibidos muitas vezes e também tratavam de histórias que já eram conhecidas. Uma das histórias mais exibidas eram as *Paixões de Cristo*. Mesmo que muitos dos quadros fossem interpretados por diferentes atores, os espectadores que dominavam o imaginário cristão compreendiam a narrativa.

De todo modo, para o novo público a ser atingido, as primeiras imagens cinematográficas eram muito confusas. Eles estavam acostumados com o discurso linear do teatro e do romance romântico/realista. Por conta disso, surgiu a figura do conferencista “educativo”, o qual tem como função explicar os filmes. Nos Estados Unidos o conferencista era a voz detentora do saber, ele *civilizava* a sala.

O conferencista organizava o caos, orientava os olhos para a leitura da imagem, mas também quebrava a situação de recepção e produzia uma ruptura no clima da sala escura. Por isso, era preciso mais do que um conferencista. Foi necessário pensar nos recursos

expressivos dos filmes, em como dirigir o olhar das pessoas que estão acostumadas com a linearização da linguagem escrita. Era necessária, então, a linearização das imagens, o desmembramento dos elementos em planos, a construção de uma sequência diegética:

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)

Pensar nos dois públicos: os primeiros espectadores de cinema e o público pequeno-burguês (que seria mais lucrativo e traria o status de arte para o cinema) trazem pistas interessantes sobre o processo de recepção de cinema. O público das *vaudevilles*, analfabetos, (naturalizados na lógica da linguagem oral) e acostumados com o caos do quadro primitivo, tinham o processo de recepção atravessado por outros elementos que não eram os mesmos que configuravam o processo de recepção do público pequeno-burguês. O fato de dominarem as lógicas da recepção das *vaudevilles* e do quadro primitivo fazia com que eles fossem competentes no que era o cinema naquele período. Já para o outro público, que não estava acostumado com aquele tipo de exibição, e que possuía outro tipo de cultura, os filmes pareciam apenas algo confuso demais para ser compreendido.

Penso que um dos elementos essenciais da diferença entre os “olhares” dos receptores populares das *vaudevilles* e dos novos espectadores pequeno-burgueses seja a *competência cinematográfica* ligada à trajetória de consumo de filmes. Não por acaso, esta foi uma das mediações relevantes definidas nesta pesquisa como configuradora do processo de recepção das mostras itinerantes. Nas falas dos entrevistados, é possível ver de que modo a trajetória ligada ao consumo de cinema é atividade na recepção. Muitos dos receptores das itinerâncias dizem nunca ter visto um documentário, não dominam as lógicas de tal gênero cinematográfico e por conta disso relatam não terem compreendido direito o filme. Nesse sentido, a idéia de realizar movimentos de resgate histórico acerca do espectador de cinema também ilumina no sentido de visualizar elementos para compreender esse sujeito contemporâneo, para perceber semelhanças, diferenças entre os públicos e entender de que modo esse espectador foi sendo construídos ao longo dos anos.

Outra questão interessante suscitada a partir desse resgate é que, hoje o cinema está

“isolado” nos grandes centros e para que ele retorne às periferias são necessárias as atividades como a do *Lanterninha Aurélio*. As recepções coletivas de cinema não são mais atividades populares como eram no início do século passado, mas sim, algo cada vez mais elitista. O consumo de cinema foi sofrendo uma conversão. Se antes era uma atividade de lazer própria das classes populares, hoje está cada vez mais distante desse público. E se antes eram necessários conferencistas para o público pequeno-burguês, hoje existem momentos em que os próprios cineclubistas colocam-se como sujeitos que também agenciam sentidos e explicam os filmes, pois são incompreensíveis para os receptores populares, que não dominam as lógicas de determinadas produções.

2.1.2 A midiatização cinematográfica no contexto brasileiro

No item anterior a idéia foi analisar alguns dos antecedentes da recepção cinematográfica para pensar como contribuíram para a construção do receptor de cinema. Agora, faço uma aproximação com o contexto brasileiro para entender como este cenário específico de exhibições passou a configurar a experiência da recepção de cinema no país tendo implicações, também, em termos da recepção de cinema itinerante.

Contemporaneamente, a experiência de recepção cinematográfica pode se dar nas salas comerciais de cinema, em casa, em cineclubes, mostras itinerantes, festivais. 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.

Para entender o mercado, é preciso considerar uma cadeia de relações. Conforme nos lembra Salvo (2007), produtores, distribuidores e exibidores de filmes interagem e configuram esse mercado. No Brasil, a constituição do mercado exibidor teve consequências no processo de consumo de cinema que se instituiu¹⁷. As primeiras exhibições, assim como nos Estados Unidos, França e Inglaterra, se caracterizavam pelas itinerâncias, pelo nomadismo, já que não havia um mercado exibidor constituído, nem público para a nova forma de lazer. Foram nas projeções em cafés, parques de diversões e feiras que o cinema foi sendo

¹⁷Os dados citados no texto que segue têm origem em Gatti (2000b). Caso as informações tenham sido baseadas em pesquisas de outros autores, estes serão identificados.

conhecido pelos brasileiros. Nas salas fechadas os ingressos eram muito altos, tornando-se um hábito da elite. A primeira sala fixa que abrigou projeções de cinema foi o *Salão de Novidades*, no Rio de Janeiro, em 1897 e os donos eram Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Sales, importantes nomes no mercado de exibição brasileiro.

No início do século, de acordo com Gatti (2000b), os filmes cantantes brasileiros, que uniam a projeção das imagens e a execução de discos, faziam bastante sucesso no país. Esse primeiro período de produções brasileiras é chamado de *Bela Época*, pois os filmes encontravam locais de exibição¹⁸, diferentemente do que acontece atualmente, em que os espaços de projeção para o cinema nacional são restritos.

Com a Primeira Guerra Mundial, o mercado cinematográfico nacional sofre as conseqüências do enfraquecimento do cinema europeu, da escassez de películas para a produção e do início do domínio norte-americano na cadeia de distribuição e exibição de filmes. Do pensamento de Bernardet (1979) me parece interessante considerar que para entender o cinema brasileiro é preciso levar em conta que a presença maciça do cinema estrangeiro¹⁹ limitou a afirmação de um cinema nacional e, conseqüentemente, o consumo dessas produções pela população. Se os receptores das itinerâncias entrevistados nesta pesquisa dizem consumir majoritariamente filmes norte-americanos, é importante considerar que isso tem relação com o contexto de oferta cinematográfica que vem dominando as telas. Conforme Bernadet, o filme estrangeiro trazia a segurança de ser um produto já “testado”, os riscos eram menores, pois já se sabia a reação do público diante do que seria exibido. Conseqüentemente, isso só aumentava o domínio das produções estrangeiras no país, o que acabou constituindo um imaginário em torno do que deveria ser consumido: produções estrangeiras em detrimento do cinema nacional.

Na década de 30, a necessidade de intervenção estatal no mercado cinematográfico era inevitável, pois os espaços de exibição estavam sendo cada vez mais escassos. Em 1932, é criado o decreto nº 21.240, que, “no seu artigo 13 definia a obrigatoriedade de exibição de um filme de longa metragem por ano e a obrigatoriedade de exibição de um filme complementar para acompanhar a exibição de películas estrangeiras”. (GATTI, 2000b, p.221). Esse tipo de legislação, prevendo uma reserva de tela, será recorrente na história das políticas públicas brasileiras em relação ao cinema até hoje. Entretanto, conforme Bernardet (1979), a cota de filmes brasileiros a serem exibidos sempre foi muito baixa e, se os números fossem mais

¹⁸ Entre 1907 e 1911, 50% dos filmes exibidos eram nacionais (GATTI, 2000b).

¹⁹ Em 1920, por exemplo, dos 1.295 filmes exibidos, 923 eram de origem norte-americana. Quatro anos depois, 86% do cenário de exibição era dominado pelos filmes norte-americanos (Gatti, 2000b)

altos, talvez pudessem estimular a produção nacional.

De todo modo, nesta década, a produção nacional se intensifica. A *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* é fundada em 1949 e, nesse ano, são exibidos 17 longas brasileiros contra 1.768 norte-americanos. Em 1951 surge o personagem *Jeca*, interpretado por Amácio Mazzaropi, que faz sucesso no país e leva muitas pessoas aos cinemas para assistirem a uma produção nacional. Na década de 50, a ida ao cinema era um hábito para os brasileiros, que freqüentavam as salas quase cinco vezes por ano. Independentemente do tipo de filme assistido, o cinema se firmava como um espaço cotidiano de consumo e de sociabilidade.

A produção nacional cresce na década de 60, assim como as possibilidades de exibição²⁰ e a década de 70 também é marcada por um grande número de produções e por significativa assistência²¹. Faziam sucesso de público, nesse período, filmes dos *Trapalhões*, de Mazzaropi, pornochanchadas, filmes de realizadores do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Entretanto, a partir do final da década de 70, as salas de cinema iniciam seus fechamentos, pela diminuição do público, pela especulação imobiliária, pelo aumento dos ingressos, pela entrada do videocassete nas residências, entre outros motivos²². Por conta disso, na década de 80 os números caem vertiginosamente e o consumo de cinema no espaço coletivo torna-se cada vez mais difícil, implicando em receptores que passam a operar nas lógicas da recepção em ambiente doméstico, consumindo filmes exibidos pelos canais de televisão e/ou alugados nas videolocadoras. O número de produções nacionais também diminui, o que dificulta ainda mais a recepção de filmes feitos no país.

Na década de 90, as salas de cinema passaram para os *shopping centers* que, diferentemente dos cinemas de calçada (com lotação de até mais de mil assentos), raramente ultrapassam o número de 250 poltronas. A chegada das empresas internacionais de exibição,

²⁰Em 1963, a cota aumenta para 56 dias por ano e, em 1969, para 63 dias. A década é marcada por filmes com importante bilheteria como *O pagador de promessas*, *Os cafajestes*, *Assalto ao trem pagador*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Macunaíma*. (GATTI, 2000b).

²¹De 1967 até 1970, 194 produções brasileiras chegaram às telas de cinema, um número que marca a história das exibições de filmes nacionais. Em 1971, o *Instituto Nacional de Cinema* (INC) determina a obrigatoriedade em 84 dias por ano, o que tem conseqüências no incentivo à produção, sendo que de 1970 até 1975 foram feitos 72 filmes no país. Em 1975, a cota passa para 112 dias por ano. A partir desse período, a fiscalização passa a ser mais rígida, com a presença da *Empresa Brasileira de Filmes S.A.* (Embrafilme) e do *Conselho Nacional de Cinema* (Concine). Em 1978, a cota passa a 133 dias por ano, com conseqüências no consumo de cinema nacional. O público pagante alcança seu maior número: 61 milhões de espectadores (GATTI, 2000b).

²²De 1979 a 1981, o público das salas diminui em 34%. E se em 1979 totalizava 192 milhões, em 1988, era de 24 milhões. Em 1980, existiam 2.365 salas de cinema no país e em 1983 o número havia reduzido para 1.938 salas, sendo que a maioria eram as do interior do país. (GATTI, 2000b).

nesse período, trazem consigo o conceito “*multiplex*”, onde existem diversas salas em um mesmo local, além de cafés e lanches dos mais variados tipos. A experiência de ir ao cinema é outra. Passa a ser associada muitas vezes ao *shopping*, às compras, a um espaço que segue os padrões das empresas de exibição estrangeiras e, que, ainda que coletivo, é menor se comparado aos antigos cinemas de calçada. Conforme Gatti (2000b) o que aconteceu foi a elitização da atividade, direcionada agora ao público de classe média. A consequência desse cenário (somada à crescente recepção de filmes no ambiente familiar, pela televisão e fitas VHS) é novamente a escassez da experiência de recepção coletiva de cinema e do consumo de produções brasileiras²³. Além disso, as salas passam a se concentrar nas grandes cidades, sendo que boa parte das cidades do interior do país ficam sem os seus cinemas²⁴.

Na década de 90 acontece a chamada *retomada* da produção do cinema brasileiro, mas não se compara em termos de público com as décadas de 60 e 70. As maiores bilheterias nacionais seguem sendo as dos filmes dos *Trapalhões*, como *Uma Escola Atrapalhada*, com dois milhões e quinhentos mil espectadores segundo Salem apud Gonçalves (2001) e o predomínio dos filmes exibidos continua sendo norte-americano. Porém algumas políticas públicas trouxeram esperanças para os produtores nacionais:

Na história recente do cinema nacional, várias medidas como a criação da Lei Rouanet (1991) - agora Artigo 1º A - Lei do Audiovisual (1993) -, implantação da Ancine através da MP 2228-1 (2001) e a implantação dos Funcines (2003) corroboram a tendência de um recrudescimento da indústria audiovisual nacional. A partir de meados dos anos 1990, o Estado brasileiro recupera o sentido da importância social, política, econômica da produção cinematográfica, tomando-a como estratégia para a conformação da identidade cultural nacional e como setor industrial a ser fomentado e protegido pelo Estado. (CESÁRIO, 2007, p. 34)

Surge, assim, um modelo de política pública em que o estado deixa de ser o produtor direto e a relação passa a ser entre o produtor de cinema e as empresas, pois ele funciona principalmente por renúncias fiscais. Entretanto, apesar de um incentivo para a produção²⁵, os filmes esbarram na falta de distribuição²⁶, a qual, atualmente, não se restringe às salas de

²³ Segundo pesquisa encomendada pelo *O Estado de São Paulo*, de 1992, “61% dos entrevistados não foram capazes de responder qual filme nacional lhes tinha agradado, 39% por não lembrarem do título e- pior- 37% por nunca terem entrado numa sala para ver uma produção brasileira”. Os que se lembravam de filmes brasileiros citavam antigos sucessos como *Dona Flor e seus dois maridos* ou *Xica da Silva*, ambos dos anos 1970 (ORICCHIO, 2003, p.26)

²⁴ No Rio Grande do Sul, por exemplo, segundo Salvo (2007), há mais salas de cinema por habitantes do que em relação às estatísticas do país, entretanto, a concentração se dá em Porto Alegre, que têm 40% das salas gaúchas.

²⁵ Conforme Cesário (2007), de 1995 até 2004 foram lançados 259 filmes nacionais, sendo que o ano de 2003 foi marcado pelas grandes bilheterias com filmes como *Carandiru*, com 4.700.000 espectadores, *Lisbela e o Prisioneiro*, *Os Normais* e *Maria – A Mãe do Filho de Deus*, com mais de dois milhões de pessoas.

²⁶ Conforme Salvo (2007), atualmente, o país tem 1.997 salas de exibição, sendo que as produções nacionais

cinema, mas abarca o consumo doméstico, em VHS e DVD, a veiculação na televisão a cabo e na televisão aberta. Os grandes sucessos acabam sendo co-produções com distribuidoras internacionais ou com a *Globo Filmes*²⁷, por exemplo, que têm condições de atingir um público maior. Os demais filmes, com diferentes narrativas e temáticas ficam restritos a festivais, salas de cinema das grandes cidades e videolocadoras que possuem um acervo variado, dificultando o acesso à grande parte de população.

Entretanto, em 2007 a maior bilheteria nacional foi a do filme *Tropa de Elite*, que “vazou” na internet antes ser exibido nos cinemas. De acordo com o balanço de mercado de cinema produzido pela *Filme B* e divulgado pelo site Kinoforum²⁸, o público total que assistiu a este filme nos cinemas foi de mais de dois milhões e meio de pessoas, mas estima-se que o número de espectadores que viu no ambiente doméstico seja muito maior, já que a produção circulava na internet e em DVDs “piratas” que eram encontrados facilmente. Aqui é interessante perceber as diferentes formas de consumo de cinema que são produzidas pelos receptores. Ou seja, estimulados pelo fato do filme ter saído antes na internet, assim como pelo conteúdo do filme, os receptores criam formas de acesso a essas produções. Possivelmente em cidades onde sequer existam salas de cinema, muitos dos moradores tenham assistido a esse filme.

Conforme argumenta García Canclini (2005), hoje se assiste muito mais a filmes do que em outro período da história do cinema, porém, em espaço doméstico. O que por um lado amplia o consumo, por outro, diminui a experiência coletiva de recepção. A interação desencadeada pelo filme fica apenas entre casais ou famílias, que assistem juntos, dentro de casa. A imersão, possibilitada pela escuridão da sala de cinema, é comprometida pelas possíveis distrações do ambiente familiar. Se as salas de cinema construíram um espectador, a televisão também construiu seu telespectador, o que tem implicações no consumo de filmes e na formação de *competências cinematográficas*. Mapeei, em maio de 2008, pelo menos 25 programas semanais de exibição de filmes em canais abertos de televisão²⁹. Conforme Aletéia

correspondem a apenas 7% do que é projetado nas telas.

²⁷ Em 2007, de acordo com o balanço geral produzido pela Filme B, a segunda maior bilheteria do ano, com um pouco mais de dois milhões de espectadores foi *A Grande Família- O Filme*, da *Globo Filmes*.

²⁸ Disponível em: <<http://www.kinoforum.org>>. Acesso em: 13 de mai. 2008.

²⁹ Rede Globo: Intercine, Sessão Brasil, Tela Quente, Sessão da tarde, Super Cine, Domingo Maior, Temperatura Máxima, Sessão de Gala, Sessão de Sábado, Corujão. Disponível em: <<http://redegloboglobo.com/>>. Acesso em: 30 de mai. 2008. Sistema Brasileiro de Televisão (SBT): Cine Belas Artes, Cine Espetacular, Fim de Noite, Oito e Meia no Cinema, Tela de Sucessos. Disponível em: <<http://www.sbt.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008. Band: Cine Band, Cine Band Clássicos, Cine Band Espetacular, Cine Privê. Disponível em: <<http://www.band.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008. Ulbra TV: Cine 48, Insônia, Versão Brasileira, Sessão Ação. Disponível em: <<http://www.ulbratv.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008. Rede Record: Super Tela, Tela Máxima. Disponível em: <<http://www.rederecord.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008. O canal Rede TV

Selonk (2004), que fez um estudo comparado a respeito da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira entre 1996 e 2002, metade dos brasileiros consome filmes através de canais abertos de televisão e ou de fitas e DVDs alugados em locadoras “Este público assistiu e adaptou-se ao formato das produções estrangeiras, já que a televisão brasileira praticamente não exhibe filmes nacionais e o mercado de vídeo doméstico é dominado pelas distribuidoras americanas” (SELONK, 2004, p.165).

No México, de acordo com resultados de pesquisa desenvolvida por García Canclini (2005), 80% dos filmes locados em vídeo são norte-americanos. E tendo como referência as produções daquele país, os receptores vêem o cinema mexicano em comparação com o cinema produzido nos Estados Unidos. Os receptores desconhecem os nomes dos diretores e se retiram das salas de cinema antes dos créditos; nas videolocadoras os filmes são agrupados por gêneros e nas capas destacam-se os atores e as cenas de drama, sexo e violência. Mesmo que esses resultados tenham sido obtidos no México, servem também para pensar as mudanças que acontecem no Brasil, que tem semelhanças com o panorama de exibição e consumo daquele país. As histórias dos dois países são atravessadas por um predomínio das produções norte-americanas, pelo fechamento de um grande número de salas de exibição e pelo crescimento do consumo de filmes no ambiente familiar. Entretanto, no Brasil (e, possivelmente, no México também) a constituição do mercado cinematográfico abriu brechas para que se inserissem outras possibilidades de exibição e de consumo, tais como a prática cineclubista e as exibições itinerantes de cinema. É o que busco trabalhar adiante. Antes, porém, a idéia é a de olhar para o contexto santa-mariense de exibições comerciais de cinema, de modo a me aproximar do meu objeto e a compreender as marcas deixadas por um mercado cinematográfico nacional em um cenário local.

2.1.3 O contexto santa-mariense

Em Santa Maria, o princípio da história dos espetáculos de cultura e lazer³⁰ é marcado pelo cinema e pelo teatro. Em 1898, ano seguinte ao da abertura da primeira sala fixa de cinema no país, no Rio de Janeiro, aconteceram as primeiras exibições cinematográficas na

não exhibe filmes em sua programação.

³⁰ Os dados citados sobre a história das exibições de cinema em Santa Maria, no texto que segue, têm origem em Corrêa (2005). Caso as informações tenham sido baseadas em pesquisas de outros autores, estes serão identificados.

cidade. De acordo com o historiador Romeu Beltrão (apud Corrêa, 2005) a primeira exibição aconteceu em 17 de fevereiro de 1898, pela *Companhia de Variedades do Teatro Lucinda*, de Germano Alves. Os filmes eram trazidos por viajantes que improvisavam as exibições, a maioria feita no *Theatro Treze de Maio*, local importante para a atividade cultural da cidade. Em 1908, havia também o *Salão Seyffarth*, na Avenida Rio Branco onde exibidores ambulantes faziam algumas exibições, mas isso teve pouca duração. O início das exibições é semelhante ao que aconteceu não só no Brasil, mas em outras partes do mundo, ou seja, as sessões eram itinerantes, improvisadas, pois ainda não havia lugares fixos específicos para as exibições.

O primeiro cinema de cidade, o *Recreio Ideal*, no *Theatro Treze de Maio*, é fundado em 1911. Mas logo o “negócio cinematográfico” cresceu e era necessário uma outra sala para a exibição de filmes na cidade. Então, no mesmo foi inaugurado o *Cine Coliseu*, com capacidade para 1.300 pessoas e que, além de sessões de cinema, também tinha espaço para espetáculos teatrais. Nesse período, nacionalmente, eram exibidos os chamados filmes cantantes e os cinejornais, sendo que boa parte eram produções brasileiras. Apesar de não haver registros sobre os filmes que eram exibidos em Santa Maria, é possível que essas produções também fossem exibidas na cidade.



Foto 1: Prédio do Cine Coliseu³¹.

Nos anos 20, o interior da cidade de Santa Maria ainda recebia exibições itinerantes organizadas por Frederico Scherechvski. Com um projetor 35mm, ele projetava os filmes em igrejas, salões de clubes e até residências particulares. Nesse mesmo período havia outros

³¹ Disponível em: <<http://www.cineclubelanterinhaaurelio.blogspot.com>>. Acesso em: 25 de abr. 2008.

espaços de exibição, que não salas fixas de cinema, tais como a *Confeitaria Ponto Chique*, local também de exibições filmes e o *Cine Universal*, uma mistura de bar e cinema ao ar livre. É interessante perceber como neste início eram possíveis outros locais de exibição de cinema, que provavelmente misturavam os elementos de uma confeitaria e de um bar, com as projeções de filmes, promovendo o encontro e a sociabilidade.

Dois importantes cinemas da cidade, o *Cine Independência*, e o *Cine-Teatro Imperial*, são fundados em 1922 e 1935, respectivamente. No final da década de 30, a cidade contava com quatro salas de projeção, pois havia sido inaugurado também o *Cinema Odeon*. As exibições de cinema estavam em seu auge e eram um dos principais programas de lazer para os finais de semana, totalizando 16 sessões aos domingos. Esse foi o período em que entraram em vigor as leis de reserva de tela para o cinema nacional, devido ao domínio do cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano intensificado com o pós-guerra. Essas leis deveriam ser seguidas por todos os cinemas brasileiros e, provavelmente, devem ter sido cumpridas nos cinemas da cidade.



Fotos 2 e 3 : Fachada do *Cine Independência* (ao centro)³² e fachada do *Cine-Teatro Imperial*³³.

Já na década de 40, a cidade ficou apenas com duas salas, a do *Imperial* e a do *Independência*. Mas na década seguinte, Santa Maria é marcada pela imponente de uma nova sala de exibição, a do *Cine Glória*, onde antes era o *Cine Coliseu*. Neste período o consumo de cinema no Brasil era um hábito cotidiano, assim como em Santa Maria. Uma das entrevistadas de pesquisa anterior por mim feita, intitulada *Recepção cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do Cineclubes Lanterninha Aurélio Itinerante*³⁴,

³² Disponível em: <<http://www.cineclubelaterninhahaurelio.blogspot.com>>. Acesso em: 25 de abr. 2008.

³³ Disponível em: <<http://www.cineclubelaterninhahaurelio.blogspot.com>>. Acesso em: 25 de abr. 2008.

³⁴ Monografia de curso de especialização em Comunicação Midiática, da UFSM, sob orientação da Prof.^a Dr.^a

freqüentava as salas de cinema da cidade na década de 50. Norma, com 67 anos em 2006, contava que ia ao cinema todos domingos, às 15 horas, nas chamadas *matinéés*, em que eram exibidos capítulos de seriados estrangeiros. Quando completou quatorze anos, ela passou a freqüentar a sessão das 16 horas, em que eram projetados longas-metragens, especialmente romances norte-americanos. Esse hábito de Norma possivelmente tenha sido vivido por muitos santa-marienses naquele período.



Foto 4: Público durante exibição no Cine Glória³⁵.

No país, a década de 70 é marcada por grandes bilheterias dos filmes nacionais. No Rio Grande do Sul os filmes do cantor *Teixeirinha* faziam muito sucesso nesse período. Outro entrevistado da pesquisa anteriormente citada, Gilson, de 55 anos, contou que, a primeira vez em que foi ao cinema em Santa Maria, assistiu a um filme de *Teixeirinha*. Posteriormente, sempre que havia uma estréia dos filmes do cantor, ele ia ao cinema. É interessante este relato porque os filmes de *Teixeirinha* foram um marco na cinematografia do Rio Grande do Sul e eram exibidos nos cinemas locais. O próprio *cinelube Lanterninha Aurélio*, considerando o sucesso desses filmes no estado e na cidade já exibiu alguns filmes do cantor em suas sessões.

Porém, assim como no restante do país, a partir do final da década de 70 os cinemas de Santa Maria começam a fechar. O primeiro foi o Cine-Teatro Imperial, depois, já na década de 80, o Independência e o Glória começam a sentir as conseqüências da grande capacidade de lotação (o primeiro com 1.300 lugares e o segundo com 1.600 lugares). O rendimento dos

Veneza Ronsini, defendida em dezembro de 2006.

³⁵Disponível em: <[http:// www.cineclubelanternhinaurelio.blogspot.com](http://www.cineclubelanternhinaurelio.blogspot.com)>. Acesso em: 25 de abr. 2008.

cinemas começava a cair e o *Cine Independência* acabou fechando em 1995 e o *Glória* e o *Glorinha* (uma sala menor dentro do cinema *Glória*) em 1997.

A cidade passou a ter, então, salas em *shoppings*, fenômeno que também aconteceu no resto do país. Passaram a ser quatro salas administradas pela *Sul Projeção Cinematográfica Ltda*, empresa de Porto Alegre, no *Monet Plaza Shopping* e no *Santa Maria Shopping*. Foram dez anos de cinema nestes espaços, até que em junho de 2007, a atividade é encerrada por dívidas da *Sul Projeções* com o *Monet Plaza Shopping*. A cidade ficou um ano sem cinema, assim como muitas outras cidades do interior do país. Porém, em 2008, as salas do *Santa Maria Shopping* voltam a funcionar, sob administração da *Movie Arte*, empresa da *Panda Filmes* e da *Infoco Filmes*, de Porto Alegre. São salas pequenas, que pouco se assemelham aos complexos cinematográficos administrados por empresas internacionais nos *shoppings* das grandes cidades e as estréias demoram a chegar às salas santa-marienses. A expectativa, atualmente, é em relação às salas de cinema do *Monet Plaza Shopping* e à abertura do *Royal Plaza Shopping*, que trará os cinemas da rede *Arcoíris*.

Apesar destas ofertas em salas comerciais de cinema, existiram e existem na cidade, outras possibilidades de recepção filmes. Elas surgem como propostas alternativas de consumo de cinema, são gratuitas e organizadas por grupos que têm diversos propósitos, tais como suscitar discussões (sobre o cinema ou usando os filmes como subsídio para debater outros assuntos) ou proporcionar o consumo de cinematografias diferenciadas que não são exibidas nas salas comerciais. Atualmente existem as sessões do *Lanterninha Aurélio*, do *Cineclube Unifra*, do *Ciclo de Cinema Histórico*, do curso de História da UFSM, o projeto *Antropologia e Cinema*, do curso de *Ciências Sociais da UFSM*, assim como outras sessões gratuitas organizadas também pela *Universidade Federal de Santa Maria* e pela *TV OVO*. Este movimento que acontece paralelamente ao cenário hegemônico de exibições de cinema em Santa Maria não é um caso isolado, mas aconteceu também nacionalmente. Por conta disso, a idéia do texto que segue é a de resgatar algumas destas propostas no contexto brasileiro.

2.1.4 O cineclubismo e as mostras itinerantes

Pode-se dizer que a prática cineclubista e as projeções itinerantes de cinema, articuladas, ajudam a compor o grande propósito do *cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante*. Essas duas práticas surgiram ao lado ou como consequência/reação ao cenário comercial cinematográfico. Os movimentos de contextualização desta etapa têm o sentido de descortinar propostas cineclubistas e de cinema itinerante, de modo a identificar semelhanças e diferenças em relação aos objetivos das itinerâncias do *Lanterninha*.

2.1.4.1 Cineclubismo: as origens e o movimento no Brasil

O consumo de filmes em clubes de cinema surge na França, no início do século XX, com Riccioto Canudo, que fundou o *Club des Amis du Septième Art*, o primeiro cineclub de que se tem registro, conforme nos lembra Lunardelli (2000). Entretanto, foi Louis Delluc, um seguidor de Canudo quem inventou o termo *ciné-club*. Ele fundou, em 1920, o *Cine-Club* e, após sua morte, o *Cine-Club* uniu-se ao *CASA (Club des Amis du Septième Art)* de Canudo e criou-se *Le Club Français du Cinema*, entidade que deu base para a constituição do que viria a ser o movimento cineclubista. No momento em que foram criados esses primeiros cineclubes, o cinema ainda estava afirmando-se como arte. Como os filmes costumavam ser exibidos nas *vaudevilles*, o cinema era desprezado por ser uma diversão das classes populares. O cineclubismo, inserido nesse contexto, contribuía para uma nova possibilidade de recepção de cinema, que privilegiava um pensamento crítico em relação ao que se assistia, para além do entretenimento. As elites intelectuais foram as responsáveis pelo desenvolvimento dos cineclubes e “Revestiam-se de um dissimulado papel educativo, que está na gênese do cineclubismo, evidenciado na linha doutrinária adotada pelos cineclubes católicos” (LUNARDELLI, 2000, p.18).

De lá para cá, o cineclubismo foi praticado de diversas formas, de acordo com o período histórico, com o contexto de cada país e região e com os propósitos dos grupos que organizam seus cineclubes. Resumidamente, as especificidades que definiriam um cineclub seriam “o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um

todo” (GATTI, 2000, p.128). Entretanto, existem clubes de cinema que funcionam sem estar legalmente constituídos, mas mantêm a característica da cinefilia, ou seja “o prazer compartilhado de gostar de cinema” (LUNARDELLI, 2004, p.95).

A cinefilia proporcionaria uma identidade específica para os cineclubistas, já que “O valor simbólico atribuído aos filmes transfere-se para os participantes das entidades, que se instauram com competência para diferenciar o cinema em suas variadas formas estéticas, separando o artístico do comercial” (LUNARDELLI, 2004, p.94). 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.

No Brasil, é possível identificar alguns eixos de ação da prática cineclubista. No início da atividade havia uma preocupação com a questão estética e a defesa do que os cineclubistas entendiam como o verdadeiro cinema. O primeiro cineclube brasileiro³⁶ foi fundado em 1928, no Rio de Janeiro, o *Chaplin Club*³⁷ e tinha propósitos semelhantes aos do cineclubismo francês, no sentido de legitimar o cinema enquanto arte. Defendia o cinema silencioso, tomado com um ideal estético contra as inovações do cinema sonorizado.

Outra proposta cineclubista seria a do *Clube de Cinema*³⁸, fundado em 1940, em São Paulo, que privilegiava o cineclube não só como um espaço de fruição e de discussão sobre os filmes, mas também com um papel de formação de sujeitos competentes em relação ao gênero cinematográfico, isso não só informalmente, a partir do consumo, mas também formalmente, com cursos e seminários. Ele foi fechado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) e, depois da Segunda Guerra, voltou a funcionar. O *Clube de Cinema de São Paulo* “serviu, também, como uma espécie de modelo para os futuros cineclubes. Estes funcionaram como uma verdadeira escola de cinema para os seus freqüentadores, num período em que não existiam cursos similares no país” (GATTI, 2000a, p.128)

O final da década de 40 foi um período fértil para a atividade³⁹, já que vários

³⁶Em 1917, existiu um embrião da prática cineclubista, o Cineclube Paredão³⁶, como ficou conhecido, mas que nunca foi constituído legalmente. Os jovens Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha, Hercolino Cascardo e Pedro Lima, assistiam aos filmes no cinema e depois se reuniam para debater. Os dados citados sobre cineclubismo no Brasil, no texto que segue, têm origem em Gatti (2000a). Caso as informações tenham sido baseadas em pesquisas de outros autores, estes serão identificados. 36.

³⁷Teve como criadores Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello.

³⁸Fundado por Décio Almeida Prado, Paulo Emílio de Sales Gomes, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza.

³⁹Em 1947 foi fundada durante o *Festival de Cannes*, na França, a *Federação Internacional de Cineclubes*, uma organização representativa dos cineclubes, membro do Comitê Consultivo da UNESCO, que hoje agrupa mais

cineclubes foram fundados como o *Círculo de Estudos Cinematográficos* (CECRJ), no Rio de Janeiro; o *Clube de Cinema de Porto Alegre*, no Rio Grande do Sul, e outros em Fortaleza e em Santos. Em 1950, acontece o primeiro *Congresso de Clubes de Cinema*, organizado pelo *Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo* (CECSP). No início da década, o cineclubismo chega em Santa Catarina, com o *Clube de Cinema de Florianópolis* e funda-se também o *Cineclube de Marília*, em São Paulo, entidade que funcionou até a década de 90. O movimento cineclubista brasileiro, nas décadas de 40 e 50, tinha como participantes importantes teóricos e críticos cinematográficos, já que os cineclubes, com seus cursos e seminários, como citado anteriormente, serviam como espaços de formação para os aficionados por cinema.

Ainda na década de 50, a atividade cineclubista e a cultura cinematográfica eram incentivadas pela igreja católica, atitude que teve conseqüências, já que os cineclubes se espalharam pelo país⁴⁰. De acordo com Lunardelli (2004), o movimento tomou uma dimensão impensada anteriormente, já que foi impulsionada pela igreja católica. A atividade difundiu-se por escolas, universidades e paróquias. Entretanto, aqui a proposta cineclubista é outra, já que os cineclubes católicos não se organizavam pela característica básica da cinefilia, mas por uma tentativa da igreja de ensinar seus fiéis a não serem dominados pelo cinema. É um eixo de ação cineclubista no sentido de educar o olhar dos católicos em relação ao que era consumido, já que na década de 50, ir ao cinema era um hábito cotidiano para os brasileiros.

Começa então o processo de interiorização da atividade cineclubista, que no final da década de 50 e início de 60 começa a se organizar por estados, o que demonstra uma maturidade para o movimento. Em 1959 acontece a primeira *Jornada de Cineclubes*, organizada pelo *Centro dos Cineclubes de São Paulo*. A década de 60 é marcada por um crescimento vertiginoso da atividade, “no entanto foi um movimento artificial, insuflado pela Igreja Católica, que detinha o monopólio da atividade” (GATTI, 2000a, p.129).

Em 1962 foi fundado o *Conselho Nacional de Cineclubes* (CNC), que passou a ser a entidade responsável pelo direcionamento da atividade no Brasil. Entretanto, em 1964, com o

de 30 países, com cerca de 50 Federações Nacionais. A idéia é unir essas associações com a proposta da difusão do audiovisual, contra o elitismo e os privilégios no campo da educação e da função cultural do cinema. Disponível em:

<<http://cnc.utopia.com.br/tiki/tikiindex.php?page=FEDERA%C3%87%C3%83O+INTERNACIONAL+DE+CI NECLUBES>>. Acesso em: 7 de jan. 2009.

⁴⁰ Em 1953, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou o Centro de Orientação Cinematográfica, destinado à formação de espectadores, tendo como presidente o padre Guido Logger. As cidades do interior paulista e depois de outros estados, lentamente, a exemplo de Marília, começam a fundar seus clubes de cinema (GATTI, 2000a, p.129)

golpe militar, a prática cineclubista também é alvo da censura e o CNC, as federações regionais e boa parte dos cineclubes brasileiros desaparecem ao longo da década. A partir daí, as atividades que se mantêm adotam uma prática cineclubista “politicamente engajada”, contrária ao regime. Em 1973, o *Conselho Nacional de Cineclubes* é reorganizado e é feita a *VII Jornada de Cineclubes*, em Curitiba, no Paraná:

Nessa VII Jornada foi lançado um documento intitulado Carta de Curitiba. Esse documento delineou a ação dos cineclubes brasileiros até a volta da democracia. Entre as principais propostas dessa carta estavam o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura. A Carta também previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes, com o objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filmes de 16mm, a bitola cineclubista (GATTI, 2000a, p.129)

Em 1976, foi criada a *Distribuidora Nacional de Filmes* (Dinafilme), que distribuía as cópias para serem exibidas pelos cineclubes. Durante esse período, a prática cineclubista voltou a funcionar na maioria dos estados e passou a ser feita em sindicatos, associações também, além de escolas e universidades. A preocupação da atividade estava marcada muito mais pelo engajamento político, do que pela preocupação com o cinema enquanto arte. De acordo com Antônio Claudino de Jesus, atual presidente do CNC: “A retomada do movimento na década de 70 vem com essa característica da resistência à ditadura, ao controle cultural, de luta de contra a censura, pela liberdade de expressão. E, claro, com o mote de levar o cinema ao povo, que não tinha acesso, como até hoje não tem (JESUS, 2007, p.29)

Em 1981, o Concine editou a resolução nº 64, regulamentando a atividade cineclubista. Porém, na década de 80 o movimento passa por uma desarticulação. Há um período de estagnação nas atividades do *Conselho Nacional de Cineclubes* e das *Federações Regionais*, assim como uma desestruturação da *Dinafilme*. Mas alguns cineclubes continuaram funcionando, como o *Cineclube de Marília*, o *Clube de Cinema de Porto Alegre*, o *Cineclube da Universidade Federal do Espírito Santo*, o *Lanterninha Aurélio*.

A partir de 2003, acontece a retomada do movimento cineclubista brasileiro, com 24ª *Jornada Nacional de Cineclubes*, no *Festival de cinema de Brasília*. Durante 14 anos não havia sido realizada nenhuma outra edição da *Jornada* no país. Atualmente, os propósitos do movimento vão se aproximando da discussão em torno do mercado cinematográfico brasileiro, das dificuldades de exibição de filmes nacionais, da hegemonia norte-americana nas telas:

Hoje a luta cineclubista envolve outros processos, já que implica transformar os cineclubes em espaços alternativos para exibição de produções brasileiras e independentes, que não chegam ao circuito comercial de salas de cinema. Ou seja, trata-se de organizar um movimento que não está alheio às novas formas de interação e formatos que o cinema atual oferece, mas que busca ser um revés ao sistema da indústria cultural (SILVA, F. N., 2007, p.42)

As mudanças ocasionadas pelo advento das tecnologias digitais também tiveram implicações na atividade cineclubista, que além de exibidora, passa a ser produtora de audiovisuais. Segundo Claudino de Jesus:

Hoje você pega sua bolsinha a tiracolo, seu DVDzinho, e vai exhibir. Isso democratizou o processo da exibição, barateou o custo, o que é fundamental, pois o cineclube não tem fins lucrativos. Uma outra característica foi o barateamento do processo de produção. Hoje, os cineclubes produzem; então muitos cineclubes surgiram das necessidades dos realizadores de mostrar seu produto para sua comunidade. (JESUS, 2007, p.31)

Hoje em dia, os cineclubes estão espalhados pelo país, nas capitais e no interior dos estados. Em setembro de 2008, contabilizavam 204 filiados ao Conselho Nacional de Cineclubes⁴¹, porém existem muitas atividades cineclubistas sendo desenvolvidas no país, ainda que não filiadas ao conselho. No Rio Grande do Sul, foram mapeadas 24 atividades cineclubistas entre filiadas e não filiadas e também pontos gratuitos de exibição, sendo elas⁴²: *Cineclube Lanterninha Aurélio* e *Cineclube Unifra*, de Santa Maria; *Cineclube Vagalume*, de Caçapava do Sul; *Clube de Cinema de Ijuí*, em Ijuí; ACV Associação de Cinema e Vídeo de Pelotas e *Clube de Cinema de Pelotas*, de Pelotas; Amigos do Cinema, de Santa Cruz do Sul; *Cineclube 8 Virtual*, *Cine 8*, *Clube de Cinema de Porto Alegre*; *Cinedebate na Saúde Mental*; *Cineclube Bang-Bang*, *Ciné-Club Amelie Poulain*, *Cineclube dos Alunos da PUC/RS*, *Cineclube dos Alunos de Pedagogia da UFRGS*, *Clube de Cinema Arroio Grande*; *Cinemaníaco*, *Mostra de Vídeo Independente*, *Quinta Independente*, de Porto Alegre, RS; *Cine em Quadro*, de Passo Fundo; *Cineclube de Olho na Cultura*, de Alvorada; *Cineclube Grande Angular* e *Clube de Cinema Ana Carolina*, de Caxias do Sul; *Cinezine*, de Lajeado.

O movimento cineclubista brasileiro conquistou recentemente o reconhecimento de sua institucionalidade, através da edição da Instrução Normativa nº 66, da *Agência Nacional de Cinema* (ANCINE). Além disso, desde dezembro de 2007, o CNC tem assento no

⁴¹Disponível em: < <http://cnc.utopia.com.br/tiki/tiki-index.php?page=CINECLUBES+FILIADOS+AO+CNC>>. Acesso em: 7 de jan. 2009.

⁴²Disponível em: <<http://www.pcrc.utopia.com.br/tikiindex.php?page=CINECLUBES+BRASILEIROS&bl>>. Acesso em: 1º de jun. 2008. Como existe um mapeamento de atividades não filiadas, os dados podem não ser precisos.

Conselho Consultivo da Secretaria do Audiovisual (SAV) e passa a ter voz nas decisões do governo em relação ao cenário audiovisual nacional. Em março desse ano, o CNC iniciou a *Campanha pelos direitos do público*. A proposta foi deliberada na *1ª Conferência Mundial de Cineclubismo*, em 2008, no México, como uma idéia dos representantes brasileiros para todos os filiados à *Federação Internacional de Cineclubes (FICC)*. A base da campanha é a *Carta dos Direitos do Público*, ou *Carta de Tabor* (cidade da República Tcheca), de 1987 e um texto de autoria de Felipe Macedo, que seria uma interpretação do *Conselho Nacional de Cineclubes* sobre a carta. Segundo texto de divulgação da campanha:

O público é o único setor da cadeia cultural do audiovisual que não está presente nas diferentes instâncias, institucionais ou políticas, que decidem sobre o desenvolvimento desse setor da cultura no Brasil. Os cineclubes são as únicas organizações que representam o público na esfera do audiovisual. Dos cineclubes, portanto, e do público que representam vai depender o sucesso desta campanha histórica, fundamental e inadiável que estamos empreendendo⁴³.

A idéia, com a campanha é assegurar direitos legais que privilegiem o público e os cineclubes. De acordo com a sétima parcial da campanha, divulgada em 05 de maio de 2008, pela lista de discussão do *Conselho de Cineclubes*, a *CNC Diálogo*, a proposta tem cerca de 490 assinaturas de apoiadores.

A proposta deste movimento de contextualização foi fazer um resgate histórico do cineclubismo no país, no sentido de compreender que não há um cineclubismo único, já que este é reformulado ao longo dos anos. Sem dúvida existe um órgão maior, no caso brasileiro, o *Conselho Nacional de Cineclubes*, que cria diretrizes de ação, mas os cineclubes, por sua vez, recriam essas propostas de acordo com seus próprios objetivos. 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 de cineclubes 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 cineclubes 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 de contextualização que segue é o de tentar compreender de que modo

⁴³ Disponível em: <http://cnc.utopia.com.br/tiki/tiki-read_article.php?articleId=260>. Acesso em 1º de jun. 2008.

este contexto nacional da atividade cineclubista se refletiu no interior do estado do Rio Grande do Sul, em Santa Maria, cidade onde desde a década de 50 existiram cineclubes atuantes.

2.1.4.2 O cineclubismo no contexto santa-mariense

Em Santa Maria a atividade cineclubista também se desenvolveu e é possível perceber eixos de ação atravessando as propostas locais. O movimento de interiorização da atividade que aconteceu no país nas décadas de 50 e 60 também teve reflexos na cidade. O primeiro cineclubes funcionou de 1951 a 1962 e era chamado Clube de Cinema⁴⁴. Ele funcionava todas as segundas-feiras no *Centro Cultural*, no *Theatro Treze de Maio*, os sócios recebiam a programação do mês e os filmes eram organizados em ciclos temáticos, como acontece até hoje no *Lanterninha Aurélio* e em muitos outros cineclubes do país, de modo que se possa explorar a filmografia de vários diretores, escolas do cinema, entre outros.

O *Lanterninha*, por sua vez, foi criado em 1978⁴⁵ pelo grupo de pessoas que criou, no mesmo ano, a *Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria Ltda – CESMA*. Aqueles sujeitos que tinham dificuldades para terem acesso a livros e outros materiais para sua formação acadêmica, também estavam descontentes com as possibilidades culturais da cidade e, por conta disso, decidiram criar o *Lanterninha Aurélio*⁴⁶.

O cineclubes surge em um momento em que o movimento cineclubista atuava de forma engajada politicamente, com o propósito de mobilização social, contra a ditadura e pela liberdade de expressão. Um projetor 16mm foi liberado pela pró-reitoria da universidade sob a desculpa de que os alunos iriam montar um grupo de estudos sobre cinema. Entretanto, o *Lanterninha* passou a organizar sessões com o propósito de suscitar uma reflexão sobre a realidade daquele período. A partir do contato de um dos cineclubistas com o movimento sindical paulista, o cineclubes teve acesso ao acervo da *Dinafilme*, distribuidora de filmes do movimento cineclubista. Os filmes escolhidos tinham cunho político e as exhibições eram

⁴⁴ Seus fundadores foram Edmundo Cardoso, Luiz Schleiningner, Wilson Aita, Dr. Luiz Bolick, Victor Camargo, Salvador Isaia, Edna Mey Cardoso, Bortolo Achutti, entre outros.

⁴⁵ As informações acerca do cineclubes foram baseadas em Teixeira (s/d).

⁴⁶ A escolha do nome foi uma homenagem a Aurélio de Souza Lima, lanterninha do *Cinema Imperial*, que vigiava os espectadores durante as sessões, iluminando a sala com uma lanterna. Além disso, conta-se que ele liberava a entrada de jovens que não tinham dinheiro para pagar os ingressos para os filmes.

feitas em auditórios da *Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM), na boate do *Diretório central dos Estudantes* (DCE), em escolas, em para bairros e vilas populares da cidade. Essa prática foi considerada subversiva pelo governo, o que fez com que o cineclube respondesse a um processo da *Polícia Federal*. As itinerâncias desse período serviram como inspiração para as itinerâncias atuais desenvolvidas pelo cineclube e foco desta pesquisa.

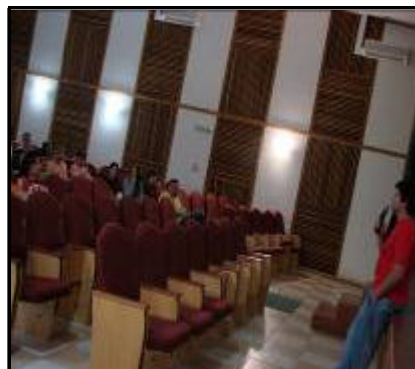
Até a metade da década de 80, o cineclube contabilizou mais de 200 filmes exibidos em 16mm, numa proposta também de atingir públicos que não tinham acesso ao consumo de cinema. Depois de uma fase de reflexão sobre a realidade social, o cineclube passou a propor discussões estéticas sobre o cinema, em decorrência da própria fase de abertura política que o país vivia. De 1984 a 1987 houve uma paralisação das atividades do *Lanterninha Aurélio*, assim como em muitos outros cineclubes do país. Posteriormente, a equipe *Cooperativa dos Estudantes* passou a montar uma locadora de fitas VHS e o cineclube também se utilizou desse formato e parou de exibir filmes em 16mm, movimento que também aconteceu com os cineclubes brasileiros. Até 1995, as sessões passaram a acontecer em um local fixo, na sala 07 da antiga reitoria da UFSM, todas as quartas-feiras, às 19h. Entretanto, a sala foi requisitada pela universidade, a equipe foi desmembrada e o cineclube parou com suas atividades semanais, apesar de acontecerem ainda algumas exibições esporádicas. O período de estagnação do *Lanterninha* também foi vivenciado por grande parte dos cineclubes brasileiros, porém, em Santa Maria, a atividade se manteve de outras formas.

O *Cineclube Otelo*, mantido pelo *Sindicato dos Bancários de Santa Maria*, esteve em funcionamento de 1995 a 1999, sendo que a *TV OVO* (parceira das itinerâncias do *Lanterninha Aurélio*) estava envolvida dando o apoio técnico a esse cineclube. Durante o ano de 2001, a própria *TV OVO* fundou o seu cineclube, chamado de *Porão*. O *Cineclube Porão* editava um fanzine e também unia shows e exposições de arte às exibições que aconteciam nos domingos. Em 2003, foi fundado o *Cineclube Unifra*, ligado ao *Centro Universitário Franciscano*. Filiado ao CNC, este cineclube funciona até hoje nas dependências da instituição de ensino, todos os sábados à tarde e é mais uma opção de exibições de filmes para a população da cidade.

Em 2003 houve a rearticulação do movimento cineclubista e a rearticulação do próprio *Lanterninha Aurélio*. Pessoas envolvidas com os cineclubes *Porão* e *Otelo* se reuniram para essa retomada. As sessões do *Lanterninha Aurélio* passaram a acontecer na *Casa de Cultura de Santa Maria*, também às quartas-feiras, às 19h, no projeto *Curta nas Quartas*⁴⁷. Em 2004,

⁴⁷ Uma parceria entre a CESMA e a Prefeitura de Santa Maria, também com o apoio da TV OVO, Estação Cinema, Associação dos Amigos da Casa de Cultura e Santa Maria Vídeo e Cinema.

com uma equipe estruturada e inspirada nas itinerâncias da década de 70, o cineclube *Lanterninha Aurélio* volta a levar o cinema até bairros e vilas da periferia da cidade. Em 2005, a CESMA e o *Lanterninha Aurélio* passaram a funcionar no Centro Cultural CESMA, no centro de Santa Maria.



Fotos 5 e 6: Sessões do cineclube Lanterninha Aurélio em sua nova sede.

Santa Maria sediou a 26ª *Jornada Nacional de Cineclubes* e do *II Encontro Ibero-americano de Cineclubes*, em 2006, importantes eventos para o movimento cineclubista brasileiro e internacional. Em 28 de junho de 2008 foi realizado o *Encontro Gaúcho de Cineclubes e Pontos de Exibição* na sede do *Lanterninha Aurélio*, sendo que o propósito do encontro foi a troca de experiências dos projetos com o objetivo de discutir sobre a criação de uma associação representativa das ações cineclubistas no estado. Esses tipos de encontros sediados na cidade legitimam o *Lanterninha Aurélio* enquanto um cineclube atuante no cenário nacional e, além disso, um dos seus membros, Luiz Alberto Cassol, é vice-presidente do *Conselho Nacional de Cineclubes*.

Atualmente, o *Lanterninha Aurélio* funciona por ciclos temáticos propostos a cada mês e a equipe também tem feito votações entre os espectadores para definir os filmes a serem exibidos. O cineclube não é organizado de forma associativa, sendo que as exhibições são gratuitas e abertas a todos e as informações sobre os ciclos e sobre o cineclube são divulgadas através de listas de discussões, cartazes e do blog do cineclube.

É possível identificar elementos de diferentes propostas cineclubistas configurando os eixos de ação do *Lanterninha Aurélio*. De um início das atividades calcado no engajamento político e na utilização das sessões de cinema como espaços de resistência e de discussão acerca do regime militar, o cineclube se renovou, propondo discussões estéticas; investindo na

formação de outros cineclubes e cineclubistas, a partir de oficinas e grupos de estudo; formando espectadores competentes em diferentes gêneros cinematográficos a partir de seus ciclos de exibição; debatendo acerca do cenário cinematográfico instituindo, seja explicitamente em debates com os espectadores, ou em textos divulgados; seja a partir de ações como as itinerâncias em regiões populares da cidade, levando a experiência da recepção coletiva e os filmes que eles imaginam que as pessoas devam assistir. Em trecho de texto entregue durante o *Encontro Gaúcho de Cineclubes e Pontos de Exibição*, suas posições em relação ao cenário cinematográfico são expressas em tom quase planfetiário:

Passamos então a ter acesso a uma filmografia mundial que não encontra espaço de exibição em salas convencionais, preocupadas exclusivamente com o lucro certo e fácil. Esta é uma das funções de qualquer cineclube responsável, romper com aquela lógica de exibição. O cineclube Lanterninha Aurélio nunca exibirá um blockbuster americano. (...) O cineclubismo brasileiro (...) Cumpre a função de proteger a cultura do país contra a invasão hegemônica de um único modo de se fazer cinema. O cineclubismo faz parte de processo cinematográfico não de forma alienada, mas combativa (TEIXEIRA, s/d);

Se a contextualização feita teve o objetivo de elucidar algumas propostas do movimento cineclubista, a idéia do próximo movimento de contextualização é o de iluminar algumas propostas de projeções itinerantes de cinema, de modo a compreender a atividade itinerante do *Lanterninha Aurélio*.

2.1.3.2 O cinema vai para rua: as projeções itinerantes e cineclube Lanterninha Aurélio

Se no início das exibições de cinema no Brasil, o caráter ambulante se dava pela falta de público e de um mercado constituído, as sessões itinerantes contemporâneas se dão também pelas conseqüências do mercado que se construiu. A falta de espaço para exibição e de demanda para o consumo dos filmes brasileiros faz com surjam atividades como as projeções itinerantes de cinema. Com o quase total desaparecimento dos *cinemas de calçada* e a transferência das salas de cinema para os *shopping centers* dentro dos grandes complexos, ou *multiplex*, que abrigam num mesmo hall de entrada cinco ou mais salas de exibição, somado aos altos custos dos ingressos (sem considerar toda a problemática da disseminação da assistência de filmes no ambiente familiar, pela televisão, VHS, DVD, e em todos os formatos possíveis com os meios digitais), a possibilidade de recepção coletiva de cinema

torna-se cada vez mais difícil.

Os projetos atuais têm a proposta de democratização do acesso aos filmes nacionais, assim com a formação de platéias para estas produções. Entretanto, cada atividade itinerante tem características particulares: algumas são organizadas por cineclubes; outras por empresas ou órgãos públicos; existem as que só exibem filmes brasileiros, enquanto há as que também projetam produções norte-americanas de grande distribuição; algumas atividades possuem grande estrutura, já em outras, as sessões acontecem de forma improvisada; ainda há as projeções que reúnem filmes e variadas apresentações artísticas. As sessões itinerantes de cinema contemporâneas se caracterizam também pela gratuidade e por serem feitas, principalmente, em cidades em que não haja salas comerciais de cinema ou em regiões periféricas de cidades que têm salas de cinema, mas que os moradores dessas regiões não teriam possibilidades financeiras de frequentar tais salas. As itinerâncias possibilitam a experiência coletiva de recepção de cinema, mas uma experiência diferenciada, em que o contexto de recepção tem papel fundamental.

Josimey Silva (2004) estabeleceu uma classificação das possíveis sessões de cinema, dividindo-as em *sessões comerciais* (em salas de cinema tradicionais, com entrada paga), *sessões especiais* (em festivais e mostras pagas), *sessões comunitárias fechadas* (em centros culturais e universidades, com entrada gratuita) e *sessões comunitárias abertas* (em praças, ruas e casas, com entrada gratuita). Nesta pesquisa, as exhibições itinerantes a serem analisadas estariam dentro do parâmetro das duas últimas, como define esta autora:

Sessões comunitárias fechadas: sessões públicas de cinema com projeção de filmes e, película fotográfica ou fita magnética de vídeo em espaços institucionalmente delimitados (universidades, escolas, museus ou entidades culturais), com uma certa incorporação à rotina do público do local e com entrada gratuita, sendo dirigidas a públicos específicos (comunidade ligada à instituição observada e frequentadores habituais passíveis de identificação com tais).

Sessões comunitárias abertas: (...) sessões públicas de cinema com projeção de filmes em suporte fotográfico ou vídeo-gráfico realizadas em espaços civis como ruas, praças, centros comunitários, associações de bairro ou outros, como eventos dirigidos a uma comunidade localizada territorialmente e com livre acesso de qualquer espectador ao local de exibição, podendo configurar acontecimento isolado, esporádico, ou apresentar periodicidade definida (SILVA, J. C., 2004, p.25-26)

De todo modo, utilizarei a denominação de exhibições itinerantes para ambas, *comunitárias abertas* e *comunitárias fechadas*, sempre gratuitas, já que o adjetivo itinerante traz consigo a idéia de deslocamento, de viagem. Ou seja, a equipe do *Cineclube Lanterninha Aurélio* sai de sua sede fixa e se transporta para outros locais e, juntamente com agentes mediadores e receptores, dá um novo sentido ao ambiente.

A partir de um mapeamento das atividades itinerantes realizados pela Internet, busco visualizar algumas características dos projetos itinerantes atualmente em curso. Os projetos encontrados datam, principalmente, da década de 90 para cá. Sem dúvida, devem ter existido várias atividades itinerantes antes desse período, porém os registros são escassos. A partir dos projetos encontrados, busquei estabelecer alguns parâmetros, de modo a agrupar propostas e estabelecer relações de semelhanças e diferenças com o projeto itinerante do *Lanterninha Aurélio*. Como dito anteriormente, me parece que esses projetos se propõem à divulgação do cinema, à abertura de possibilidade da recepção coletiva, em especial para um público popular que tem pouco acesso às salas de cinema e às produções feitas no país. Os parâmetros foram estabelecidos de acordo com as diferenças de **estruturas dos projetos** (incluindo aí não só a logística da exibição, a circulação, mas o financiamento dos projetos) estabelecendo duas categorias: **grandes estruturas** e **pequenas estruturas**. Entretanto, dentro destes dois grandes grupos existem singularidades de acordo com o **espaço de exibição**, a **proposta de curadoria fílmica** e as **relações com o movimento cineclubista**.

Antes de começar o movimento de descrição e análise das atividades encontradas, penso ser importante trazer o relato de um projeto de itinerâncias desenvolvido na região central do estado do Rio Grande do Sul pelo irmão Palotino Ademar da Rocha, que aconteceu de 1928 a 1968⁴⁸. A idéia de trazê-lo separadamente se dá porque ele fez parte de um outro contexto histórico. De todo modo, é possível perceber semelhanças com as atividades itinerantes atuais, tais como proporcionar o consumo de filmes a pessoas que, em tese, têm pouco acesso a eles.

No período em que a atividade itinerante do irmão Ademar foi desenvolvida, o cinema fazia parte do cotidiano dos moradores da região central do estado. Entretanto, para quem não morava na cidade, ou morava em regiões distantes, o acesso às salas de cinema era difícil. Por conta disso, a idéia do Irmão Ademar era a de levar o cinema para quem não tinha acesso a ele, seja por condições financeiras ou de localização. Segundo ele, citado por Klein (2004) a idéia era a de levar uma distração e chegar com um filme nas comunidades, paróquias, colégios, era uma felicidade para as pessoas. As sessões organizadas por Irmão Ademar foram as primeiras experiências de recepção coletiva de muitos moradores da região central do estado.

Esse projeto tinha ligação com o movimento cineclubista católico, muito forte durante as décadas de 50 e 60 no país e que tinha o propósito de orientar os seus fiéis em relação ao

⁴⁸Irmão Ademar percorreu a *Quarta Colônia*, região de colonização italiana na região, com um projetor e um minitelão. Por essa prática, era chamado de *O Irmão do Cinema* (KLEIN, 2004).

que assistiam. As projeções eram chamadas de *Cine Educativo* e, além de exhibir, ele também produzia filmes sobre as comunidades, o que atraía a atenção das pessoas que gostavam de se ver projetadas na tela. A escolha dos filmes era feita por Ademar, que tinha que seguir as recomendações dos padres. Cenas com imagens de mulheres com braços desnudos eram proibidas, por exemplo, por serem consideradas imorais. Então, ele ou cortava as cenas e remontava o filme ou tapava o projetor durante as exhibições. Além do *Cine Educativo*, Irmão Ademar também trabalhou com o *Cine Fórum*, uma prática cineclubista estimulada pela igreja católica, que visava orientar os fiéis sobre o que eles deveriam assistir e formar espectadores, no sentido de observar pontos positivos e negativos dos filmes, apontar as coisas certas e erradas.

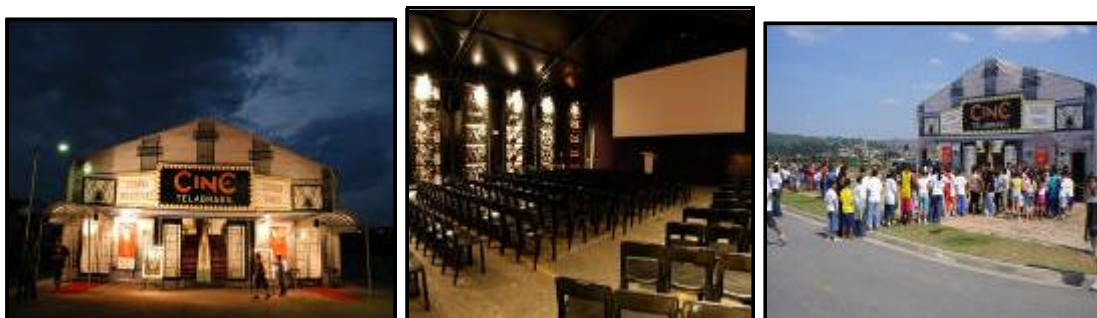
Das atividades mapeadas a partir da década de 90, destaco alguns projetos que possuem **grande financiamento**, principalmente a partir de *Leis de Incentivo a Cultura* e outras formas de financiamento público tendo, conseqüentemente, uma **maior estrutura**, com equipe fixa, grandes telas, projetores, cadeiras confortáveis, transporte próprio e uma **maior circulação**, percorrendo diversas cidades. A preocupação da maioria é a exibição de filmes brasileiros, mas também possuem suas singularidades⁴⁹.

O *Cine Tela Brasil*⁵⁰, por exemplo, possui uma estrutura e é possível ver uma preocupação com o espaço de recepção de modo que **simule uma sala comercial de cinema**. O projeto tem o objetivo de exhibir filmes brasileiros em municípios ao longo da rodovia dos Bandeirantes, atendidos pela concessionária *AutoBan*. O *Cine Tela Brasil* é composto por uma sala escura, com 225 lugares, ar condicionado, tela de 21m² e som *stereo surround* com

⁴⁹ No Brasil, atualmente, existem outros grandes projetos, mas que não têm a proposta de exhibir só filmes brasileiros. Por exemplo, o projeto *Conexão Cultural Tigre/ICRH*, que além de exhibir filmes, também promove espetáculos teatrais, percorrendo os estados da Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. O cinema itinerante é uma promoção do *Instituto Carlos Roberto Hansen (ICRH)*, com patrocínio da *Tigre*, por meio da *Lei Rouanet de Incentivo à Cultura*. Entre os filmes a serem exibidos estão *Transformers*, *Ratatouille*, *O mundo em duas voltas*, *Quarteto Fantástico* e *o Surfista Prateado*, *Piratas do Caribe*, *Ponte para Terabítia* e *O ano em que meus pais saíram de férias*. Aqui se percebe a diferença entre as propostas de cinema itinerante em relação aos filmes escolhidos, já que apenas dois são brasileiros e os demais, produções norte-americanas. Outra proposta, que surge em 2008, é o projeto *Visões da Vida*. Até a metade deste ano, o projeto levará sessões gratuitas de cinema às cidades de São Paulo, São Bernardo do Campo, Santos, Guarujá, Jundiaí, Sorocaba, Americana, Araraquara, Ribeirão Preto e Pirassununga. De acordo com os organizadores serão exibidos “filmes nacionais que abordam temas relevantes e possuem mensagens construtivas”. O projeto abordará a importância do cuidado com a saúde, em especial o diabetes. Esse é mais um projeto que também tem características próprias e utiliza-se das projeções de cinema para abordar um tema relacionado à saúde, já que um dos patrocinadores trabalha nessa área, a *Becton Dickinson (BD)*, através do *Centro BD de Educação em Diabetes*.

⁵⁰ Em 1996, por exemplo, os cineastas Laís Bodanzky e Luiz Bolognese criaram o *Cine Mambembe*, com um projetor 16mm, uma tela montável e uma Saveiro. Eles exibiam filmes brasileiros em praças e em escolas de São Paulo. O projeto seguiu até 2004, ano em que, com apoio da Lei de Incentivo à Cultura (LIC), da *CCR Controladora da AutoBan* e *Nova Dutra*, entre outras concessionárias, ele passou a se chamar *Cine Tela Brasil*. Em 2005 foram somadas 504 sessões e um total de 100.000 espectadores. Em 2006 somavam-se 200 mil espectadores.

leitor laser. O “cinema” permanece por três dias na periferia das cidades e oferece quatro sessões diárias, duas para crianças e duas para adultos⁵¹.



Fotos 7, 8 e 9: Estrutura externa do Cine Tela Brasil⁵²; parte interna do Cine Tela Brasil⁵³; exibição na cidade de Vinhedo⁵⁴.

No Rio Grande do Sul, desde 2001, existe um outro projeto de **grande estrutura** chamado *RodaCineRGE*, que percorre várias cidades do estado. Este ano, em dois furgões equipados com projetor 35mm, telas e sistema de som, a equipe roda o estado exibindo filmes brasileiros contemporâneos⁵⁵. O projeto *é uma iniciativa do Governo do Estado do RS, através da Secretaria Estadual da Cultura e do Instituto Estadual de Cinema (IECINE)* e é realizado pela *Fundação de Cinema RS (FUNDACINE)*. Desde 2001, o público acumulado supera 372 mil pessoas, em 360 municípios. O *RodaCineRGE*, diferentemente do *Cine Tela Brasil*, faz as sessões ao ar livre ou em espaços cobertos, utilizando a **estrutura do local** o que possibilita um outro tipo de recepção de acordo com o espaço adaptado. Além disso, o projetor 35 mm utilizado (raro nas itinerâncias que utilizam, em sua maioria, projetores

⁵¹Outro projeto de cinema itinerante de **grande financiamento e estrutura** é o *Cinema BR em Movimento*, que realiza sessões gratuitas em comunidades e em universidades localizadas em todo o país. Ele funciona desde 2000 e conta com o patrocínio da *Petrobras Distribuidora*, e integra a política de patrocínio cultural da Companhia, através do *Programa Petrobras Cultural*. O projeto possui dois focos de ação, o circuito universitário e o circuito comunitário. O segundo é o que interessa para a presente pesquisa, já que é voltado para um público que normalmente não tem acesso às salas de cinema, seja por condições geográficas ou econômicas. Praças públicas, associações de moradores, escolas de ensino fundamental e médio, agremiações, hospitais, presídios, assentamentos agrários são alguns exemplos de lugares aonde o circuito atua, muitas vezes oferecendo cinema nacional pela primeira vez aos seus espectadores. Os objetivos do projeto são ampliar o alcance das produções audiovisuais brasileiras, formar platéias, potencializar debates a partir dos filmes assistidos, entre outros.

⁵²Disponível em: <<http://www.cinetelabrasil.com.br/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁵³Disponível em: <<http://www.cinetelabrasil.com.br/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁵⁴Disponível em: <<http://www.cinetelabrasil.com.br/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁵⁵O *RodaCineRGE Metropolitano* atende localidades distantes até 200 quilômetros da capital e o *RodaCineRGE Interior* as regiões mais longínquas. Não há custos para as comunidades que recebem o projeto, além da infraestrutura, energia elétrica, hospedagem e alimentação para a equipe do *RodaCine*.

digitais) fica exposto ao fundo, possibilitando que os sujeitos tenham contato com um equipamento que possivelmente não conheciam.⁵⁶



Fotos 10 e 11: Sessão do RodaCineRGE na Praça Saldanha Marinho, em Santa Maria, durante o 4º Santa Maria Vídeo e Cinema⁵⁷ e sessão do RodaCineRGE, na cidade de Arvorezinha, em 13 de setembro de 2005⁵⁸.

Outra proposta de grande estrutura e financiamento é o *Revelando os Brasis*, projeto do *Ministério da Cultura* em parceria com a *Petrobras*. A diferença entre as outras propostas é que os **filmes nacionais exibidos foram feitos pelos moradores** das cidades onde passam as itinerâncias. O projeto prevê que moradores de municípios com até 20 mil habitantes produzam vídeos sobre os locais onde vivem. Nesse sentido, além de uma proposta de consumo coletivo de filmes brasileiros, o projeto parece promover a inclusão desses sujeitos no cenário cinematográfico de modo que possam expressar elementos de suas culturas audiovisualmente.

⁵⁶ Outro projeto de grande estrutura que utiliza o espaço disponibilizado, assim como o RodaCineRGE é a *Mostra de Cinema Brasil Candango*, projeto do *Instituto Latinoamerica*, com o apoio do *Ministério da Cultura* e patrocínio da *Petrobras*. Em 2008, a *Mostra* voltou às suas atividades atendendo também cidades dos estados de Goiás e Minas Gerais. Os locais serão escolhidos entre escolas, ginásios, praças e prédios públicos. Além disso, serão realizadas oficinas de vídeo, onde estudantes da rede pública produzirão filmes sobre a realidade local, os quais serão exibidos nas próprias comunidades e ofertados para veiculação na rede pública de televisão.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.rge-rs.com.br/rodacine_rge>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.rge-rs.com.br/rodacine_rge>. Acesso em: 10 de abr. 2008.



Fotos 12 e 13: Exibição do *Revelando os Brasis*, em Água Fria (BA), em junho de 2007⁵⁹ e exibição do *Revelando os Brasis*, Monsenhor Gil (PI), em 20 de julho de 2007⁶⁰.

Das atividades que têm uma **pequena estrutura**, destaco o projeto *Cinema na Rua*, que funcionou de 1997 a 2000, realizado pela *Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, em Natal. A atividade foi objeto de uma tese de doutorado já citada nesta pesquisa⁶¹. Atualmente, o projeto uniu-se ao *Cineclube Natal* e deu origem ao *Cinema para Todos*, ampliando as sessões do cineclube para espaços públicos em bairros periféricos da cidade e, também, em localidades do interior do estado. A proposta é a exibição de filmes brasileiros, “com a busca da confraternização e do encontro que resgatem festas de praças interioranas e trocas culturais mais democráticas” (SILVA, J.C.; ROCHA, 2006, p. 9-10). Na proposta do *Cinema para Todos* há uma compreensão da itinerância enquanto uma possibilidade de exibição de cinema para além de uma improvisação em um espaço, ou seja, há o reconhecimento da itinerância enquanto um lugar legitimado de assistência, no sentido em que considera o festivo.

Outros dois projetos de **pequena estrutura**, desenvolvidos por coletivos e que suscitam a **discussão sobre espaços de projeção** são o projeto *Acenda uma Vela* e o *Cine na mochila*. O primeiro, criado em 2005 pela *Ideário* (organização cultural sem fins lucrativos, de Alagoas), mostra que os filmes podem ser exibidos em telas pouco usuais. Realizando exibições em localidades litorâneas, Hermano Figueiredo, projeta os filmes nas velas das embarcações. A programação do *Acenda uma Vela* é composta de filmes brasileiros de curta-metragem com ênfase em temas da cultura popular. O projeto é financiado pelo *Ministério da Cultura*, através do *Fundo Nacional de Cultura* (FNC) e da *Secretaria do Audiovisual e*

⁵⁹Disponível em: <<http://www.revelandoosbrasis.com.br>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁶⁰Disponível em: <<http://www.revelandoosbrasis.com.br>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁶¹SILVA, Josimey Costa da. *No Limite da Traição: Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

conta, também, com apoios em cada localidade na mobilização do público, além da parceria dos realizadores enviam seus filmes.



Foto 14 e 15: projeções de curta-metragem em cidades do litoral norte de Alagoas⁶².

O segundo, *Cine na Mochila*, é o projeto itinerante do *Flô festival do livre olhar*, organizado pelo coletivo e cineclube *Cinema8ito* de Porto Alegre. Com equipamento e filmes na mochila a equipe circula exibindo, debatendo, gravando, levando oficinas e trocando acervo. A idéia é a de exhibir **nos mais diversos lugares** e projetar de diferentes maneiras, com o objetivo de realizar, exhibir, difundir filmes livres, trocar experiências, formar circuitos⁶³. Esses dois projetos também se diferenciam pelos **filmes escolhidos**, que são especialmente curtas-metragens (no caso do *Cine na Mochila*, produções experimentais) que possuem espaços restritos de exibição.

Outro **cineclube** adepto da prática das sessões itinerantes é o cineclube *Vagalume*, de Caçapava do Sul, “filho” do *Lanterninha Aurélio*, que surgiu em 2005 e, além das suas sessões semanais que acontecem nas dependências da *Universidade da Região da Campanha* (URCAMP), a sua equipe também realizada itinerâncias na cidade e na região. O *Cineclube Vagalume* surgiu de oficinas ministradas pela equipe de Santa Maria, por isso as semelhanças no funcionamento. Mas nas sessões itinerantes do *Vagalume*, os filmes exibidos não são apenas os brasileiros e o público pode escolher entre opções dadas pelos cineclubistas⁶⁴.

⁶²Disponível em: <<http://www.ideario.org.br/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

⁶³O *Cine na Mochila* já passou por cidades Campinas, Jundiaí, São Paulo, Cuiabá, Florianópolis, Caxias do Sul, Campos dos Goytacazes, Passo Fundo, Rio de Janeiro, Sinop, Brasília, Goiânia, Natal, Belo Horizonte, São Leopoldo, Paris, Barcelona.

⁶⁴Outro exemplo de projeto de pequena estrutura é o que acontece em São Leopoldo, Rio Grande do Sul, também em 2005, teve início a *Novembrada de Cinema*, organizada pela Prefeitura Municipal, que oferecia debates, oficinas e workshops sobre técnicas de realização audiovisual e também a exibição gratuita do filme



Foto 16: Exibição itinerante do cineclube Vagalume⁶⁵.

Mas não é apenas no Brasil que essas propostas itinerantes acontecem. Em 29 de dezembro de 2007 partiram de carro, de Buenos Aires, Argentina, Alex Sly, fotógrafo e cineasta e Ive Kracht, licenciada em Ciência Política e estudante de jornalismo. A dupla, que encabeça o *Rodandocine*, decidiu projetar filmes de forma gratuita em povoados rurais latino-americanos e pretende ir até o México, proporcionando uma oportunidade para pessoas, que não têm cinema nos seus povoados, de verem filmes argentinos. Eles têm o apoio do governo federal argentino, em especial do *Mistério do Desenvolvimento Social, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, além de universidades e fundações. Além do *Rodandocine*, outras atividades itinerantes circulam pela América Latina, tais como *Elcinevino*, do Chile e *Cine a La intempérie*, projeto também argentino.

Extremo Sul, no *CineSystem Bourbon*. Mas é na segunda edição, realizada em parceria com o *Projeto de Descentralização da Cultura*, que foram levadas para a periferia da cidade as exibições do filme *Houve uma vez dois verões* e do curta *Ilha das Flores*. Em 2007, aconteceu a 3ª edição do evento, com exibições de diversos filmes, não só brasileiros, em nove bairros da cidade. Além das sessões nos bairros, foram feitas exibições gratuitas no centro da cidade, em bares e biblioteca.

⁶⁵Disponível em: <<http://www.farrapo.com.br/gazeta/index.html?coluna=8&num=002047&ag=gazeta>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.



Foto 17: Exibição do Rodandocine em escola de Chuqui Chuqui, na Bolívia⁶⁶

A contextualização feita até aqui mostra as diversas possibilidades de exibições itinerantes, unidas pelo propósito de proporcionar a recepção coletiva de filmes, especialmente brasileiros. Mas cada projeto tem suas singularidades. O movimento que segue é o de estabelecer semelhanças e diferenças entre essas linhas de ação e a do *Lanterninha Aurélio*.

2.1.4.4 Cineclube *Lanterninha Aurélio* Itinerante: a união entre o cineclubismo e as mostras itinerantes de cinema

A atividade itinerante do cineclube *Lanterninha Aurélio* vem da década de 70, desde sua criação, quando os envolvidos levavam filmes com temáticas políticas de modo a suscitar discussões a respeito do regime militar instituído no país naquele período. A retomada das itinerâncias em 2004, apesar de inspirada nas sessões do início do *Lanterninha*, tem suas especificidades. O cineclube volta a levar o cinema até bairros e vilas da periferia da cidade, a pessoas que, em tese, não tem acesso ao cinema, ou pelo menos não têm acesso a filmes que a equipe do *Lanterninha* considera importantes de serem vistos: produções nacionais, em especial curtas-metragens, que possuem pouco espaço de circulação.

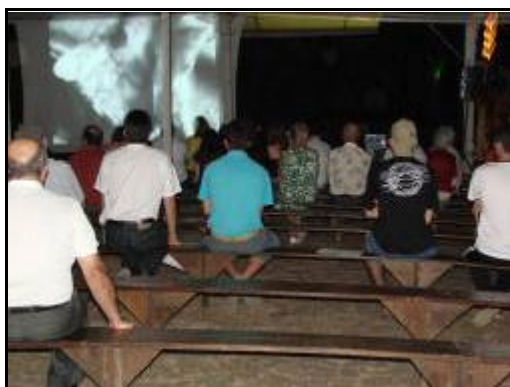
A atividade itinerante foi possibilitada por conta de uma parceria com a *Oficina de Vídeo TV OVO*, que tem um forte trabalho nessas comunidades, devido às suas oficinas de formação de técnicos em produção audiovisual. De lá para cá foram feitas mais de 60 sessões itinerantes, sendo que o projeto aprovado anualmente pela *Lei de Incentivo à Cultura* prevê 10 sessões por ano (Veja Figura 1). Em cada sessão o número de pessoas pode variar bastante. Das observações que fiz, estive presente em sessão onde só havia 15 pessoas e em outra onde

⁶⁶Disponível em: <<http://www.rodandocine.com.ar/blog/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

havia mais de 300. Os locais das exibições são os mais diversos: CTGs, escolas, sedes de associações de bairros, praças públicas, salões de igrejas, acampamentos do *Movimento dos Sem Terra* (MST), entre outros. Os locais são improvisados e logo se transformam em espaços de projeção. Além das sessões em Santa Maria, o cineclube já realizou exibições em cidades da região como Caçapava do Sul, São Sepé, Formigueiro e São Pedro do Sul. O mapa que segue é uma visualização das regiões da cidade de Santa Maria onde o cineclube já esteve presente com suas sessões.



Foto 18: Exibição do Cineclube Lanterninha Aurélio na praça da Vila Nonoai. Foto: Cineclubista Fernando Krum



Fotos 19, 20, 21 e 22: Imagens de exibições diversas do *Lanterninha Aurélio Itinerante*. Acervo do cineclube.



Fotos 23 e 24: Exibição do Cineclube Lanterna Aurélio em um salão de igreja, no bairro Pinheiro Machado⁶⁷ e exibição do Cineclube Lanterna Aurélio no ginásio do colégio Paulo Lauda, Cohab Tancredo Neves, em Santa Maria.



Foto 25 e 26: Exibição do Cineclube Lanterna Aurélio no salão da Paróquia Santa Catarina, no bairro Itararé, em Santa Maria.

A equipe das sessões itinerantes é formada por cerca de cinco pessoas, cineclubistas e estagiários da TV OVO. **João, Mariana e Gabriel** ⁶⁸ são os responsáveis pela organização das mostras, contato, escolha dos filmes e apresentação no momento da sessão. Os demais são responsáveis pela parte técnica da exibição, organizam a sala, montam os aparelhos e os executam durante a projeção. A atividade itinerante traz consigo uma rede de propostas públicas ou financiamentos públicos para a exibição: ela funciona pelos projetos da CESMA aprovados pela LIC, tem parceria com a TV OVO,

⁶⁷As fotografias não creditadas são de minha autoria, feitas durante observações de itinerâncias do cineclube, em 2006 para a pesquisa realizada durante o curso de especialização em Comunicação Midiática - UFSM.

⁶⁸Os nomes dos cineclubistas foram trocados de forma a preservar o anonimato.

com a *Programadora Brasil*, com *Pontos de Difusão Digital* e *Pontos de Cultura*.

O cineclube *Lanterninha Aurélio* poderia ser incluído nas sessões itinerantes de **pequena estrutura** já que, apesar do financiamento pela *Lei de Incentivo à Cultura*, possui uma estrutura pouco organizada. As sessões não têm uma agenda feita com antecedência, acontecem de acordo com as possibilidades dos locais de exibição e dos cineclubistas, que desenvolvem diversas funções além da atividade itinerante. Possuem os equipamentos básicos, como caixas de som, projetor e telões, mas dependem de transporte da *TV OVO*, que nem sempre é suficiente. Ele se inclui nas sessões que privilegiam o cinema nacional para receptores de classes populares e se assemelha às propostas de **pequena estrutura** que exibem curtas-metragens brasileiros. Não há uma problematização explícita sobre o **espaço de exibição**, mas sem dúvida esse elemento está presente a partir do momento que projetos como esse são realizados. Além disso, se assemelha ao *Cinema para todos* e ao *Vagalume*, por ser um projeto desenvolvido por um cineclube e, conseqüentemente, trazer elementos que compõem cultura cineclubista.

3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA ENTENDER O PROCESSO DE RECEPÇÃO

Este capítulo é dedicado à explicitação da proposta teórica que orienta a pesquisa. Inicio explicitando meu entendimento acerca da recepção, pensada como um processo complexo e configurada por mediações, articulada a conceitos tais como apropriação, consumo, poder e recepção de cinema. Levando em consideração a construção de uma proposta própria de mediações, neste capítulo também são desenvolvidas as dimensões ligadas à cultura popular, pensada também no contexto santa-mariense; às competências midiáticas, ao contexto situacional de recepção e ao cineclube.

3.1 O processo de recepção

O termo receptor denominava, inicialmente, os aparelhos que recebiam sinais, tais como telefone e telégrafo. A partir do momento em que as teorias da comunicação passaram a utilizá-lo também, a concepção passou a referir-se à pessoa que recebe as mensagens midiáticas. Ao longo dos anos, esta noção sofreu uma série de renovações, de acordo com as perspectivas teóricas que a informam.

O receptor, do modo como o concebo nesta pesquisa, refere-se a um sujeito produtor de sentidos, situado historicamente e atravessado por dimensões de um contexto. O lugar desde onde compreendo o processo comunicacional em que ele se insere é o da recepção. De todo modo, não penso os componentes deste processo de forma linear, mas em articulação e configurados por uma série de instâncias conceitualmente pensadas como *mediações*. Para construir essa proposta, penso como produtivas as concepções de Martín-Barbero (2003) no sentido de entender a comunicação em sua relação com a cultura e o receptor não como um *simples decodificador*, mas como um produtor de sentidos em cuja configuração intervêm as mediações.

O conceito de *mediação* de Martín-Barbero (2003) me serve para compreender a comunicação dentro da cultura. Nesta perspectiva opera-se um deslocamento da atenção que estava unicamente nos meios para incluir as interações comunicacionais e as instâncias mediadoras do processo. É uma tentativa, também, de não pensar a

comunicação de forma fragmentada, separando os momentos da produção, mensagem e audiência, mas sim, colocando-os em relação. As *mediações* seriam o lugar onde se pode entender a interação entre *produção* e *recepção*, de modo que se perceba que o que é veiculado nas mídias não responde apenas a questões comerciais, mas inclui elementos que vêm da cultura e dos usos que os receptores fazem dos meios. As *mediações* configuram tanto o modo de relacionamento das audiências com os meios como a forma que os meios criam o que veiculam.

Outro autor que me serve para pensar a recepção é García Canclini (2005), a partir de sua concepção de *Consumo Cultural*. De sua perspectiva me parece interessante considerar o consumo não como um ato impensado, mas sim, como uma prática em que se incorpora a complexidade da vida cotidiana e a criatividade do sujeito. Os bens simbólicos devem ser incluídos em uma perspectiva que aborde o consumo como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p.60). Nesse sentido, pode-se pensar o consumo de cinema como algo que faz parte do cotidiano, configurado por uma série de *mediações* e que opera elementos de diferenciação e de constituição de identidades, por exemplo.

O fato de consumirem cinema, de serem aficionados por filmes é uma característica definidora dos cineclubistas, por exemplo, o que lhes confere um papel social específico. Entretanto, o tipo de filme consumido os diferencia dos receptores das mostras itinerantes. Enquanto os espectadores das sessões, pelo que observei nas pesquisas exploratórias, consomem majoritariamente filmes norte-americanos de grande distribuição, os cineclubistas se distinguem desse público por assistir filmes de outras nacionalidades e, especialmente, produções nacionais. Esse consumo, que resulta na constituição de uma identidade cineclubista, está longe de ser impensado. Do mesmo modo, a assistência de filmes norte-americanos não implica necessariamente uma manipulação da mídia sobre o gosto dos espectadores, mas um processo que envolve uma série de outras instâncias configuradoras dessas escolhas.

Mesmo que esses receptores escolham assistir a filmes norte-americanos de grande distribuição por conta de uma trajetória de consumo ligada a canais de televisão aberta, que exibem majoritariamente esse tipo de filme, podem acontecer apropriações das mais diversas. A idéia de *apropriação* com a qual trabalho é compreendida de acordo com a proposta de Certeau (1994), que investiga as operações dos usuários, as práticas, as *maneiras de fazer*. Os usuários muitas vezes são concebidos como passivos, mas o autor se dispõe a pensá-los enquanto produtores. Sua idéia se constrói no sentido de que essa

produção, “é astuciosa, é dispersa mas, ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (CERTEAU, 1994, p.39). A esses produtores há a possibilidade de subverter um uso prescrito. O conceito de *apropriação* refere-se a um uso e a uma reelaboração dos produtos midiáticos consumidos à maneira dos usuários.

Durante a pesquisa exploratória, observei uma exibição em que a idéia dos cineclubistas foi a de escolher o curta-metragem *Leonel Pé-de-Vento*, dentre outros motivos, porque imaginaram que os receptores, moradores da zona rural da cidade de Formigueiro, iriam se identificar com elementos da sua cultura. Entretanto, a cultura geracional daqueles receptores pareceu mediar de forma mais significativa o processo e os alunos, pré-adolescentes, interpretaram o filme como uma história de amor. Em nenhum momento fizeram referência ao campo, ao sotaque do interior, mas sim, às dificuldades dos relacionamentos amorosos, que começavam a ser vivenciados. Os receptores se apropriaram de outra maneira daquele filme, não esperada pelos cineclubistas.

Outro conceito interessante trabalhado pelo autor é a noção de *tática*. Diferente da *estratégia*, que é “o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente” (CERTEAU, 1994, p. 46); a *tática* é característica das práticas cotidianas. Ela não se insere num lugar próprio, desde onde consegue enxergar uma fronteira, pelo contrário, ela está dentro do lugar do outro e, sendo assim, “Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. (CERTEAU, 1994, p.46). Durante a *pesquisa exploratória*, também encontrei pistas que me fazem pensar no conceito de *tática*. Os receptores dessa mesma exibição feita na zona rural da cidade de Formigueiro criam formas de consumir para além do que é oferecido pela televisão. 54% dos alunos dizem locar filmes em DVD e VHS e 23% compram fitas e DVDS. Como não existem locadoras naquela região, os alunos pedem para as pessoas que vão à cidade locarem os filmes as sextas-feiras e devolvem na segunda-feira. Além disso, compram filmes falsificados quando vão à cidade e trocam entre si. Desse modo, os DVDs e fitas circulam entre os alunos, que consomem filmes semanalmente. Ou seja, suas ações se dão por *meio da decisão* e da *maneira de aproveitar a ocasião*, das oportunidades de deslocamento e de circulação dos filmes em face da oferta hegemônica da televisão.

De todo modo, a *trajetória de consumo de filmes exibidos pela televisão* acaba por ser um elemento configurador das escolhas dos espectadores. Os filmes mais citados pelos alunos como seus preferidos e locados ou comprados são norte-americanos de terror, freqüentemente exibidos pelos canais de televisão abertos. Os receptores das itinerâncias são sujeitos operam dentro de uma lógica midiática e têm suas vidas atravessadas pelo processo de *mediatização*. Esses sujeitos de classes populares são mediatizados e possuem competências relacionadas ao cinema que foram configuradas pelo consumo diário de mídia. Eles também vivenciam um *ethos mediatizado*, que se explicita nas rotinas, nas práticas, no consumo estabelecendo normas, valores, condutas, regras e costumes.

É relevante também atentar para as relações de poder geradas pelo contexto em que estão inseridos. Conforme nos lembram Lopes et. al. (2002) a *crítica cultural e política* proposta pela corrente inicial dos estudos culturais é essencial e parece estar sendo deixada de lado por várias pesquisas que se alinham a essa perspectiva. Concluir apenas que os receptores não são passivos não é mais suficiente. A recepção precisa ser pensada dentro de um cenário cultural e político, em que se considera as relações entre o cotidiano vivido e as relações de poder. Isso não quer dizer um retorno a perspectivas que pensaram um receptor manipulado pela mídia, mas sim considerar sempre a tensão que permeia a questão da cultura. Em relação ao meu objeto/problema, considero que as relações de poder que se estabelecem nesse processo não estão somente ligadas ao panorama de exibição de cinema que se estruturou no país, mas se expressam nas tensões, nos jogos de interesses e nas produções de sentidos que se estabelecem nas próprias interações entre receptores e cineclubistas.

Hall (2003) é um autor que traz idéias produtivas a respeito dessas relações que se estabelecem durante o processo comunicacional⁶⁹. A partir de seu modelo *codificação/decodificação* ele considera que a recepção não é algo transparente que acontece ao final de uma cadeia de comunicação e que os sentidos não são fixos, entretanto ele leva em consideração que toda sociedade ou cultura estabelece uma ordem

⁶⁹Para ele, a comunicação pode ser pensada em momentos, os quais se dão de forma interligada, “Isto seria pensar o processo como uma ‘complexa estrutura em dominância’, sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência” (HALL, 2003, p.387). O modelo proposto por Hall é homólogo ao esquema da produção de mercadorias marxista. Ele desenvolve três parâmetros para possíveis leituras produzidas por receptores de televisão, sendo elas a posição *hegemônica-dominante*, em que o receptor opera dentro do código dominante; a segunda é a do código *negociada*, em que mistura *adaptação e oposição* e a leitura *contrária*, em que o sujeito opera dentro de um *código de oposição*.

cultural dominante, que estrutura a vida social em “domínios discursivos hierarquicamente organizados através de *sentidos dominantes ou preferenciais*” (HALL, 2003, p. 396) e isso se expressa também no momento da recepção. Quando digo que as questões de poder não podem ser deixadas de lado, quero enfatizar também que se deve levar em conta o que Hall (2003) chama de *estrutura de discursos em dominância*, o seja, existem *leituras preferenciais* que podem ou não se realizar. Nesse sentido, o autor nos lembra que:

Os domínios dos “sentidos preferenciais” têm, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças: o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do “modo como as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura”; a ordem hierárquica do poder e dos interesses e a estrutura das legitimações, restrições e sanções (HALL, 2003, p. 397).

Nesta pesquisa, considero o cineclubista enquanto produtor e penso que também existam *leituras preferenciais* em relação à atividade cineclubista, assim como relativas aos filmes exibidos, que expressam suas propostas de ação. São nos sentidos produzidos pelos receptores das itinerâncias que essas relações de poder se manifestam.

No campo dos estudos de cinema, o receptor também foi pensado sob diferentes ângulos. Apesar de minha concepção a respeito desse sujeito ser construída a partir de perspectivas que pensam o receptor de produtos midiáticos de uma forma mais ampla, também me posiciono diante das teorias do cinema que trabalharam com essa questão e acho que é possível fazer uma ponte com os autores que compõem o quadro conceitual dessa pesquisa.

Conforme Machado (2007), durante as décadas de 70 e 80, a *teoria da enunciação cinematográfica*, desenvolvida na França e na Inglaterra, pensava o espectador de cinema de forma abstrata e rígida, como uma figura *ideal*, sendo que suas *posições* e *afetividades* eram estabelecidas pelo texto cinematográfico. Mascarello (2006a) trabalha as correntes desse período sob a noção de “modernismo político”⁷⁰ caracterizada pelo amalgamento estruturalista/pós-estruturalista entre a semiologia “metziana”, a psicanálise lacaniana e o marxismo althusseriano, incluindo as teorias francesas da desconstrução e do dispositivo (elaboradas, no pós-maio de 68, nas páginas das revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinema*) e a teorização anglo-americana liderada pelo periódico inglês *Screen*

⁷⁰Termo cunhado pelos historiados da teoria Sylvia Harvey [1978] e David Rodowick [1988] (MASCARELLO, 2006a).

(usualmente referida como *screen theory*) (MASCARELLO, 2006a, p.76).

Do mesmo modo como penso que são limitadas as teorias da comunicação que abordam o receptor como passivo, fora de um contexto e com significações determinadas pelo texto midiático⁷¹, a abordagem das teorias do *modernismo político* também me parece insuficiente. A partir do momento em que penso o receptor como ativo, contextualmente situado e dotado de competências que participam do processo de recepção não há como concordar com essas abordagens.

Entretanto, a crítica ao *modernismo político* não é uma novidade. De acordo com Mascarello (2004) já havia um movimento interno à essa perspectiva no sentido de um questionamento às concepções “essencializantes, dicotomizantes e a-historicizantes resultantes de seu determinismo textual” (MASCARELLO, 2004, p.12). Na década de 80, há um deslocamento a respeito da idéia de um espectador passivo para uma análise que o pensa como um sujeito localizado historicamente e com possibilidades de resposta e produção de sentido frente aos textos cinematográficos. E esse movimento têm grande contribuição dos pesquisadores ligados aos estudos culturais⁷², “Na contramão do estruturalismo, os culturalistas (especialistas em estudos culturais) entram em cena, deixando claro que seus objetos de estudo já não eram ‘textos’ cinematográficos, mas usos que a sociedade faz desses ‘textos’”. (MACHADO, 2007, p.128). É interessante perceber aqui um movimento semelhante ao que aconteceu com os estudos de comunicação, relatados anteriormente.

Em “Os estudos culturais e a recepção cinematográfica”, Mascarello (2006) busca fazer um mapeamento das pesquisas que tratam da questão da espetatorialidade cinematográfica e que tenham sido inspiradas pelos estudos culturalistas de audiência.

⁷¹ Tais como as teorias da *Mass Communication Research* e as concepções da *Escola de Frankfurt*. Os autores da *Mass Communication Research* compreendiam esse sujeito a partir de uma concepção linear da comunicação. Algumas das teorias que compõem essa escola são as teorias dos *Efeitos* e dos *Usos e Gratificações*. De acordo com Araújo (2003) a primeira fundamenta-se na idéia de que o efeito é consequência do estímulo comunicativo e incide na conduta dos indivíduos. A comunicação tem um efeito sobre o receptor, que é alvo de sua influência. Já a segunda enfatiza a autonomia da audiência, já que o processo comunicativo estaria submetido à vontade do receptor. Entretanto, os macrocontextos são considerados no quadro conceitual funcionalista, participando da configuração das necessidades que, em última instância seriam funcionais ao sistema. Os autores da *Escola de Frankfurt* (1923) (WOLF, 1995) pensavam sobre as relações estabelecidas a partir da economia de mercado, especialmente com as novas temáticas da época, como o desenvolvimento do cinema, rádio e semanários, abarcados pelo conceito de *Indústria Cultural*, a qual homogeneizaria os gostos e condicionaria a autonomia do consumidor. O indivíduo seria sujeito sem poder de decisão, que teria até seu tempo de lazer controlado pelas relações de produção. Esta perspectiva agrega às teorias comunicativas e da recepção pensar o processo de comunicação em sua relação com os macroprocessos sociais; a dimensão de mercadoria dos produtos culturais e a recepção em sua relação com a reprodução das ideologias e do sistema.

⁷² Mascarello (2004) também aponta a corrente cognitivista como outra perspectiva que contribui para as mudanças de concepção a respeito do espectador de cinema.

Seriam o que o autor intitula de *estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica*. Segundo ele, reconhece-se que a moldura culturalista tenha operado uma pressão teórico-metodológica nos estudos de cinema, porém a abordagem contextualista segue marginalizada e também inexistem tentativas de um mapeamento dos avanços na área desses estudos, daí o seu interesse, no sentido da necessidade de se pensar conquistas e limitações das pesquisas dessa área.

Considerando as perspectivas que informam a minha concepção da recepção, penso ser produtivo construir uma proposta de mediações, para pensar a recepção de cinema. Martín-Barbero (2003) propôs uma abordagem da televisão a partir de três lugares de *mediações*, que seriam a *cotidianidade familiar*, a *temporalidade social* e a *competência cultural*. Nesta pesquisa, considerando a problemática investigada e trabalhando a partir das pistas advindas da pesquisa exploratória, considero como mediações relevantes para pensar meu objeto/problema *as competências culturais dos receptores, considerando-os como sujeitos que se inserem numa cultura popular, as competências midiáticas (cinematográfica e televisiva), o cineclube (e em alguns casos os agentes mediadores) e o contexto situacional de recepção*.

3.2 A Cultura Popular

As exhibições itinerantes do cineclube *Lanterninha Aurélio* são destinadas, especialmente, a uma audiência popular. Um dos objetivos do projeto *CESMA in cultura*, enviado à seleção para *Lei de Incentivo à cultura de Santa Maria*⁷³ seria levar diversas ações (dentre as quais, as itinerâncias) para moradores de bairros e vilas da periferia de Santa Maria, os quais seriam carentes de atividades culturais. É interessante perceber que isso não é uma proposta apenas da equipe do *Lanterninha Aurélio*, mas de muitos outros projetos de cinema itinerante, como contextualizado anteriormente. Ou seja, levar cinema a quem, em tese, não tem acesso a ele.

Essas pistas, somadas à etapa de *pesquisa exploratória* de recepção, me fizeram compreender que uma *mediação* importante no processo de configuração dos sentidos das

⁷³ Baseado em trecho do item *Retorno de interesse público (contrapartida a ser oferecida para a Prefeitura Municipal/Secretaria da Cultura)* do projeto *CESMA – 30 anos de cooperativismo para Lei de incentivo à cultura*, Nº 4645/03, p.8, de 07 de novembro de 2007.

mostras itinerantes seria a *cultura popular*. O público dessas mostras é formado por receptores, em geral, pertencentes a classes subalternas, muitas vezes caracterizadas pela educação formal precária, vivência em bairros, vilas e conjuntos habitacionais periféricos, empregos de baixa remuneração, entre outros. Esta noção de popular caracterizada pela falta, pela carência, apesar de ser uma formulação possível, me parece restrita para compreender a cultura desses receptores. Considero que para entender a cultura popular é preciso ir além deste reconhecimento da sua condição de subalternidade na estrutura social.

Apesar do conceito de popular⁷⁴ ser comumente compreendido em oposição ao culto e ao dominante, García Canclini (2001) nos lembra que ele não pode ser facilmente entendido em oposições. É preciso levar em conta as mesclas, os hibridismos constitutivos das culturas. Para construir um pensamento acerca da cultura popular que não opere apenas a partir de oposições, mas que considere suas complexidades, penso que as vertentes científicas da teoria da reprodução social e da *Teoria Gramsciana de Hegemonia* sejam produtivas.

A noção de popular, pensada à luz da teoria da *reprodução social*, considera que a desigualdade resultante da estrutura social acaba por ser reproduzida em outras esferas, como na vida urbana, nos meios de comunicação e no acesso a determinadas modalidades de cultura. Nesse sentido, as culturas populares não são ‘simples manifestaciones de la necesidad creadora de los pueblos, ni la acumulación autónoma de tradiciones previas a la industrialización, ni resultados del poder de nominación de partidos o movimientos políticos’. (GARCÍA CANCLINI, 2001, p.251). O popular, situado na trama social, não possui uma completa autonomia. É preciso considerar que existem relações desiguais de produção e que estas acabam por refletir-se em outras atividades, configurando modos desiguais de acesso aos bens materiais e simbólicos da sociedade.

⁷⁴ A posta em cena do popular começa no final do século XVIII e início do século XIX, com a formação dos estados nacionais na Europa. Para os ilustrados, a cultura popular seria sinônimo de atraso e de ignorância. (GARCÍA CANCLINI, 2001, p.197). Os românticos, então, compreendendo este lugar que o popular toma para os ilustrados, se ocupam com os primeiros estudos folclóricos. O folclore passa a ser a área que estuda saberes, costumes e expressões das culturas subalternas. Para os românticos, o povo era considerado simples, sensível, iletrado, puro, natural, emotivo e estaria ligado à tradição. Na concepção dos folcloristas, o popular é fiel ao passado visto como uma totalidade, ilhado e auto-suficiente. Já para os comunicólogos, ao contrário dos folcloristas, a noção de popular está, justamente, ligada à lógica de mercado. Popular é o que vende, o que faz sucesso. Ele não é visto como tradição, mas sim, como o que passa e não se acumula, associado ao que o povo gosta e usa e não em relação ao que é. Outra concepção de popular que se estabelece na América Latina é a do populismo. Uma visão política que recolhe os valores do povo, captura as suas demandas e, assim, mantém a ordem. Com o populismo o povo também “ganha”, mas é colocado em relações assimétricas, já que não é uma relação em que o popular emerge legitimamente.

Apesar de não ser possível desconsiderar as limitações impostas pelo lugar ocupado pelos receptores na estrutura social, considero a cultura popular como uma dimensão com relativa autonomia e com possibilidades de produção. Se, de acordo com os dados obtidos a partir de questionários e entrevistas com receptores do *Lanterninha Aurélio Itinerante*, o acesso ao consumo de filmes é possibilitado majoritariamente pelo o que é exibido nos canais de televisão aberta, esses receptores encontram maneiras próprias de dar sentido ao que é consumido pela televisão, a partir de táticas de escolha e modos diferenciados de consumo. Nesse sentido, penso que a problematização da *Teoria Gramsciana de Hegemonia* em relação às culturas populares seja produtiva. Para essa perspectiva, as culturas populares teriam também tradições e experiências próprias e se colocariam em mesclas de conflito, negociação, resistência, sedução e cumplicidade com quem é hegemônico. A cultura, então, seria vista como um espaço de luta pela hegemonia, já que os setores subalternos são vistos por essa corrente enquanto possuidores de iniciativa.

A *Teoria Gramsciana da Hegemonia* aparece como uma proposta dialógica, onde a cultura popular *resiste e conforma-se* (CHAUI, 1987), rejeita e inclui-se. A hegemonia se manteria pela participação das classes subalternas, as quais aceitariam e resistiriam à cultura dominante. O popular é visto como um entrelaçado e não como uma totalidade fechada em si, uma malha de submissões, cumplicidades, impugnações e resistências (MARTÍN-BARBERO, 2003). O conceito é liberado do economicismo, sem desconsiderar o papel das classes, mas possibilitado de produzir e elaborar significados próprios.

Minha posição para esta pesquisa se alinha a essas perspectivas, compreendendo que a consideração das duas traz elementos para pensar o sistema e os produtos culturais, mas também reconhecer que na cena popular pode haver uma negociação. Existem desigualdades, pactos e sedução, mas o popular também produz uma cultura, não só consensual.

Outro autor que traz concepções interessantes para esta discussão é Martín-Barbero (2003). Ele nos lembra que as diferenças entre as classes sociais e as posições dos agentes na estrutura social podem também configurar os usos que estes fazem dos meios de comunicação. Nesse sentido “Enquanto uma classe normalmente só pede informação à televisão, porque vai buscar em outra parte o entretenimento e a cultura - no esporte, no teatro, no livro, no concerto -, outras classes pedem tudo isso só à televisão” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 313). A própria materialidade de recepção, ou seja, o

espaço e a forma como se consome determinado produto também é atravessado pelo *habitus de classe*. O conceito de *habitus* é discutido por Bourdieu no sentido de:

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções, de apreciações e de ações* – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas, que permitem resolver os problemas da mesma forma, e às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidas por esses resultados (BOURDIEU, 1994, p. 65).

Ao considerar o *habitus*, pensa-se em um sujeito que nasce com uma condição objetiva de classe, que terá acesso a determinadas coisas e não a outras e isso nos serve para pensar nas relações entre a estrutura social e o sentido das práticas. O *habitus* é entendido enquanto um esquema de gosto, de ação, de valoração, de instituição de competências. Entretanto, o *habitus* precisa ser pensado também como móvel, flexível e dinâmico.

Martín-Barbero (2003) também considera que a configuração dos usos não é apenas dada pelo pertencimento a uma classe social, mas também pela “*competência cultural* dos diversos grupos que *atravessa* as classes, pela via da educação formal, com suas distintas modalidades, mas sobretudo pela via dos usos que configuram etnias, culturas regionais, “dialetos” locais e distintas mestiçagens urbanas em relação àqueles” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 313). Essa competência que circula e se mantém pela *memória* e pelos *imaginários*, do feminino e do juvenil, por exemplo, que é aprendida através de um *ver com as pessoas*. As *competências culturais* pensam o lado afirmativo das culturas, para além da reprodução.

3.2.1 O popular urbano santa-mariense

Para pensar a *mediação da cultura popular*, é importante considerar elementos do contexto concreto santa-mariense e localizar os espaços populares onde o *Lanterninha* desenvolve sua atividade. O cineclube atua, principalmente, em Santa Maria, que possui 263.403 habitantes (segundo estimativa do IBGE para 2007)⁷⁵ e é a maior cidade da região central do estado do Rio Grande do Sul. A maior parte da população encontra-se

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: 20 de jan. 2009.

na zona urbana (95%), sendo que 5% vive em zona rural⁷⁶. A base econômica é a prestação de serviços e estima-se que 80% da população seja absorvida por essas funções⁷⁷. A cidade é marcada principalmente pela existência de universidades, em especial a Universidade Federal de Santa Maria e pelo contingente militar, o que possibilita um grande fluxo de pessoas, sejam estudantes que vivem na cidade durante o período em que cursam suas faculdades ou de militares e suas famílias que moram durante algum tempo.

Ronsini nos lembra que há na cidade uma heterogeneidade, uma pulverização de tendências culturais, com origens na fundação e sua colonização, iniciada no século XVIII, por luso-brasileiros. Conforme esta autora:

Em Santa Maria, o conflito interétnico entre os descendentes de espanhóis, portugueses, índios e negros, que deu origem ao “gaúcho”, e de outras populações brancas européias, como os italianos, parece produzir o descentramento da figura símbolo do estado em prol de uma composição multicultural, mesmo diante da criação de um espaço comum para a ritualização da herança regional⁷⁸ (Ronsini, 2007, p. 20).

Segundo a autora, que pesquisou acerca do *Hip Hop* e do *Punk* em Santa Maria, essas mesclas fazem com que na cidade haja um espaço “para que a cultura mundializada oriunda dos meios de comunicação seja assimilada com mais facilidade pelos jovens para ressignificar os símbolos do regional e do local” (RONSINI, 2007, p. 20). A proposta de Ronsini (2007) me parece interessante para pensar a questão de um popular midiaticizado, consumidor de uma cultura globalizada, que se opera também no contexto santamariense.

Essa idéia de considerar as mesclas das culturas populares dentro de um contexto globalizados é trabalhada por Hall (1997), que nos lembra que as sociedades da periferia não são fechadas, puras, intocadas, mas são abertas às influências ocidentais. É preciso considerar uma articulação entre local e global, no sentido de que esse local funciona dentro da lógica da globalização. Nesse sentido, o popular precisa ser pensado também nas suas misturas e mesclas. São identidades culturais híbridas não unificadas e

⁷⁶ Disponível em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/?secao=perfil_sociais>. Acesso em 20 de jan. 2009.

⁷⁷ Serviço tais como comercial, educacional (são sete instituições de ensino superior e 170 escolas públicas (86 municipais e 39 estaduais)), médico e militar (Santa Maria possui o segundo maior contingente militar do país). Em segundo lugar no aspecto funcional da cidade está a agropecuária e em terceiro as indústrias de pequeno e de médio porte. Disponível em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/?secao=perfil_economia>. Acesso em 20 de jan. 2009.

⁷⁸ Pelo menos mais de dez etnias colonizaram Santa Maria, tais como indígena, africana, italiana, alemã, libanesa, palestina, judia, portuguesa, francesa, belga, japonesa.

essencialistas, mas fragmentadas e mescladas.

É preciso pensar que os sujeitos das itinerâncias vivenciam também uma cultura mundializada, que vem também através da mídia. O popular não está alheio à midiaticização, ele possui matrizes de mais longa duração, como suas formas de socialidade, formas de se conceber (com características como emotividade, a expressividade, o ruído), mas enquanto cultura também é atravessada pela *mediatização*, sendo a mídia uma nova *matriz de significação*. As mesclas das culturas se expressam no cotidiano, que é marcado por um *ethos mediatizado*. A experiência com a mídia reestrutura identidades e as mesclas internas do popular têm a ver com etnias, geração, sexo, escolaridade, mas também com *mediatização* e a globalização. Esta pesquisa, apesar de não trabalhar com todas essas diferenças, considera essas distinções e olha o popular sabendo que ele é diverso.

Talvez por conta dessas tantas mesclas seja difícil identificar alguns dos espaços onde ocorrem as itinerâncias como bairros populares, por exemplo. As itinerâncias do *Lanterninha* acontecem em diversas zonas da cidade, não apenas em vilas e COHABs, mas em bairros que são marcados por misturas culturais. As cinco sessões acompanhadas durante a pesquisa sistemática aconteceram em diferentes espaços: no bairro *Camobi*, na *COHAB Santa Marta*, no bairro *Itararé* e na *Vila Nonoai*.

O que o cineclube faz, em muitos locais, é atender escolas públicas, por exemplo, freqüentadas por muitos estudantes populares daqueles espaços. Em *Camobi*, por exemplo, região marcada pela presença do campus da *Universidade Federal de Santa Maria*, o cineclube fez sua exibição em um espaço que reúne crianças de escolas públicas do bairro. São alunos que moram em diferentes pontos da região e vão a *CUICA* (projeto de inclusão social por meio de oficinas de percussão e arte). Parece-me que algo parecido acontece com a *Vila Nonoai* e com o bairro *Itararé*. São espaços de mesclas, de misturas. A *Vila Nonoai* fica em uma região com boa estrutura, muito próxima a um hipermercado, a um *shopping* e à rodoviária da cidade. O bairro *Itararé* é marcado pela presença da linha férrea, que desencadeou um grande desenvolvimento daquela região.

Em 1885 a estrada de ferro alcançou Santa Maria, fazendo com que a cidade tivesse o maior crescimento da sua história. Entretanto, com o fim do tráfego de passageiros em 1996, a região também sofreu com a decadência da malha ferroviária. De todo modo, é uma zona de misturas, sendo que boa parte dos alunos que freqüentam a escola que recebeu a itinerância vivem em uma zona de ocupação na estação ferroviária.

Já a sede da *APAE*, onde aconteceu outra exibição observada, fica na *COHAB*

Santa Marta, um espaço marcado pela luta por terras. De acordo com o *blog* da COHAB, a área foi desapropriada pelo estado do Rio Grande do Sul em 1978 e destinada à construção das casas. Entretanto, uma doação de terras não efetivada fez com que famílias do *Movimento Nacional de Luta pela Moradia* ocupassem outra parte da área, que hoje é chamada de *Nova Santa Marta*. São diferentes regiões atendidas pelo projeto das itinerâncias, que implicam em distintas experiências de vida dos receptores.

Para capturar elementos da cultura popular dos sujeitos, que se expressam nas práticas cotidianas, trabalho a partir de quatro *dimensões*: consumo midiático, no sentido de compreender de que modo a recepção de televisão, rádio, jornal, internet é uma prática para os receptores; a vida escolar, considerando como se dá a educação formal daqueles sujeitos, assim como demais cursos que venham a fazer; a vida familiar e relações com o bairro, para entender com quem o receptores convive e como ele experimenta a vida naquela região da cidade; as atividades de lazer com as quais os receptores se identificam e o tempo destinado à elas, quando eles não estão na escola ou no trabalho. Além disso, a mediação da cultura popular será pensada nas marcas que se expressam na recepção das itinerâncias, nos sentidos produzidos para as mostras e para os filmes exibidos.

3.3 As competências midiáticas: cinematográfica e televisiva

As relações que os receptores têm com a mídia ao longo de suas vidas, além de possibilitarem outras experiências de ser no mundo, também configuram percepções e competências. Não é possível pensar a recepção atualmente sem situá-la dentro de um processo mais amplo, o de *midiatização*, que constrói espectadores, ainda que de modo informal, nos usos diários da mídia. O consumo cotidiano de filmes, por exemplo, possibilita a constituição de conhecimentos e de gostos em relação a formatos, gêneros, elementos narrativos, além de atores, diretores, personagens, que acabam por mediar as produções de sentido dos receptores das itinerâncias do *Lanterninha Aurélio*. É na expressão dos sentidos que vemos a materialização dos usos cotidianos e das competências adquiridas por conta do processo de *midiatização cinematográfica* vivido. A própria maneira como os sujeitos se comportam no contexto situacional da recepção parece trazer elementos de uma trajetória de consumo de filmes, seja em salas comerciais de cinema ou no ambiente familiar. Durante as observações, é possível compreender algo

sobre a internalização (ou não) de regras.

Nesse sentido, defini como uma *mediação relevante* no processo de recepção das mostras as *competências midiáticas (cinematográfica e televisiva)*. Para elaborar teoricamente essa instância, penso que seja interessante a idéia de que a *mediação tecnológica* de Orozco Gómez (2006), que se refere às especificidades da mídia, tais como operações de linguagem e de técnica, alteraria as próprias *mediações cognoscitivas*, que estão ligadas à capacidade de percepção, “Com a tecnologia audiovisual e a convergência tecnológica entre o digital e o televisivo, a percepção adquire dimensões insólitas, que inclusive transformam o próprio sistema nervoso e as habilidades visiomotoras” (OROZCO GÓMEZ, 2006, p. 89). É interessante perceber isso para entender quando Machado (1997) nos fala das diferenças de olhar entre os receptores habituados com o caos do *quadro primitivo* e os novos espectadores que nada compreendiam diante daquelas primeiras exibições. Ou seja, a constituição do espectador também se dá historicamente e as percepções passam a ser alteradas também de acordo com as transformações tecnológicas empreendidas. É nessa alteração da *mediação cognoscitiva* que se pode ver uma das ações do processo de *midiatização*, onde se vê a tecnologia rebatendo, configurando.

A *mediação tecnológica* também seria geradora da *audienciação*, ou seja, a sociedade torna-se massivamente audiência e experimenta uma outra forma de vida. Ela implicaria transformações na estruturação da sociedade, já que surgem diferentes segmentos de audiência, operam-se outras subjetividades, vínculos, percepções e modos de reconhecimento (OROZCO, 2006). O processo de midiatização geraria também hábitos, costumes, regras, normas, ou seja um *ethos midiatizado* (SODRÉ, 2006), que reordena o cotidiano.

As relações com a programação televisiva configuram o modo como os receptores se apropriam dos próprios filmes que assistem. Para muitos receptores das exibições itinerantes do *Lanterninha Aurélio*, a socialização com os filmes se dá pela oferta televisiva, meio de comunicação mais consumido por eles. A partir da *pesquisa exploratória*, obtive pistas de que as relações com outros gêneros ficcionais se inscrevem na produção de sentidos sobre os filmes. Quando pensam em como os filmes são feitos, os entrevistados lembram-se dos bastidores das novelas, exibidos em programas de televisão. Ou quando expressam sentidos sobre os filmes de animação, referem-se aos desenhos animados que passam durante as manhãs em programas destinados a crianças, o que faz com que concluam que o cinema de animação é destinado ao público infantil.

Considero interessantes também as idéias de Martín-Barbero (2003), no sentido de entender que a cultura de massa, assim como a cultura popular, seria *textualizada*, ou seja, o sentido e a fruição remetem a outro texto, diferentemente da *gramaticalizada*, em que a fruição depende de uma competência em relação à gramática de produção das obras (IURI M. LOTMAN, 1972, citado por MARTÍN-BARBERO, 2003, p.310). Os receptores, nativos desta cultura, podem desconhecer a gramática midiática, mas são capazes de falar o idioma da mídia. O *processo de midiatização* vivido cotidianamente, informalmente, capacita os receptores como sujeitos competentes. As *competências* seriam ativadas a partir dos *gêneros*, os quais estão entre as lógicas produtivas e as lógicas dos usos e seriam a chave para entender a leitura dos textos midiáticos. Os gêneros podem ser considerados enquanto um ajuste de expectativas. Eles são *estratégias de comunicabilidade* que vinculam emissão e recepção, não são apenas competências do emissor, mas também do receptor.

“São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos. Claro que a noção de gênero que estamos trabalhando tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como “propriedade” de um texto, e muito pouco também com a sua redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo. No sentido em que estamos trabalhando, um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência. Assumimos então a proposta de uma equipe de investigadores italianos segundo a qual um gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.313-314).

É possível pensar também em um *habitus midiatizado*, de acordo com a perspectiva bourdiana, já trabalhada na página 75 deste texto, e aqui pensada para compreender a configuração de competências. Ou seja, uma trajetória de relações com um gênero institui gostos e matrizes de apropriações, sendo que as práticas que expressam o *habitus* podem ser pensadas também enquanto práticas de recepção midiática. A partir de dados obtidos durante a pesquisa exploratória, 97% dos entrevistados assistem a filmes com frequência, sendo que os preferidos são filmes norte-americanos de terror, que assistem por meio dos canais de televisão aberta e DVDs locados. Considerando que os filmes exibidos pelos cineclubistas são principalmente nacionais, é possível que quando os sujeitos se defrontam com as sessões itinerantes do cineclube *Lanterninha Aurélio* eles possam não corresponder à sua matriz de apropriações, produzindo recusas, ou se sensibilizar, produzindo uma flexibilização do *habitus*. Considerando o *habitus* como algo flexível e dinâmico, é possível considerar o

seu remodelamento, sua expansão. Nesse sentido, uma questão fundamental que busco pensar nesta pesquisa é a seguinte: seria possível um encontro entre cineclube e receptores reordenar os *habitus destes últimos*?

As competências midiáticas são pensadas nesta pesquisa a partir das seguintes dimensões: *o processo de socialização com o cinema; a assistência de filmes em salas de cinema, em casa pela televisão e pelo DVD e videocassete; os atravessamentos midiáticos* (jornais, sites, programas televisivos ou radiofônicos sobre cinema, *trailers*); *relações com o contexto cinematográfico local; gostos cinematográficos; usos do cinema; competências cinematográficas* relativas a conhecimento sobre diretores, atores, gêneros preferidos, construção de um filme e *sentidos sobre o cinema produzido no país*.

3.4 O Cineclube *Lanterninha Aurélio*

Considero o cineclube como uma mediação importante no processo de recepção das itinerâncias, pois seus objetivos, propostas de ação e práticas incidem sobre o processo de recepção das mostras e parecem configurar os sentidos produzidos pelos receptores. É preciso ter em mente que as audiências das mostras só têm acesso aos filmes porque o *Lanterninha Aurélio* elaborou esse projeto e o implementou, indo até as comunidades realizar as exhibições. As sessões itinerantes não são como exhibições em salas comerciais de cinema, onde se escolhe previamente o filme e se paga pelo o ingresso. Nesse processo, existem as *concepções do cineclube, suas escolhas e os filmes como propostas de ação*.

Além disso, existe a *presença dos cineclubistas e suas interações com os receptores* e com os filmes *no contexto situacional da recepção*, como citado anteriormente. Na situação de recepção, os cineclubistas podem agir de diferentes formas. Em algumas sessões, mantêm apenas um contato formal com os receptores e pouco dialogam, apresentam rapidamente os filmes e restringem-se a esse papel. Já em outras, colocam-se de forma mais ativa, de modo a explicitar sentidos sobre os filmes, leituras preferenciais, elementos da narrativa, assim como equipamentos de projeção, entre outros.

Para compreender as concepções do cineclube, é importante considerar que, no princípio, o cineclubismo contribuiu para a constituição do cinema como arte, em uma

ação contrária ao processo de massificação do cinema no início do século XX. Ele foi importante para a mudança de *status* do cinema, de modo que ele não fosse mais desprezado e consumido apenas pelas camadas populares. Aqui é interessante pensar nesse retorno ao popular, mas que acontece de outro modo. A equipe do *Lanterninha Aurélio*, dotada de uma posição social específica (por conta da experiência de espetatorialidade e, conseqüentemente, por seu conhecimento acerca do cinema) passa a proporcionar um outro tipo de experiência para pessoas que, em tese, seriam carentes tanto de assistência coletiva quanto de um consumo de filmes brasileiros. Nesse sentido, é interessante como propõe Lunardelli (2004), de que desde o princípio o cineclubismo tem um papel educativo, ainda que dissimulado. Ou seja, os cineclubistas parecem *saber* o que as pessoas *precisam* e *devem* consumir. Contemporaneamente, eles estão ali para educar o olhar de quem está acostumado a assistir apenas ao que os canais de televisão aberta lhes oferecem.

Conforme Gatti (2000) o principal objetivo do cineclubismo é a divulgação e a discussão sobre o cinema, sendo que as formas de ação variam de cineclubes para cineclubes. O *Lanterninha* possui uma declarada ação no sentido de divulgação do cinema nacional e de outras cinematografias que não apenas a norte-americana, amplamente distribuída. É nesse contexto que surge o *Lanterninha Aurélio Itinerante* como uma proposta de exibição de filmes nacionais, em especial curtas-metragens (que possuem circulação restrita a festivais, cineclubes e a alguns canais da televisão aberta). Se no princípio as itinerâncias do *Lanterninha* tinham um caráter de resistência à ditadura, atualmente elas têm um caráter de resistência ao próprio mercado cinematográfico instituído no país.

Considerando todos esses elementos, é possível entender como o processo de organização e de negociação das mostras pode configurar o sentido da atividade. Nesta pesquisa o cineclubes se coloca como um produtor, que elege filmes enquanto propostas de ação, de modo a materializar um objetivo maior, que é o que move a atividade cineclubista do *Lanterninha*. A idéia aqui é compreender justamente como se dá a relação entre a cultura do cineclubes e a cultura popular dos espectadores.

Para compreender essa interação, as dimensões eleitas como eixos para o roteiro de entrevistas operaram de modo a articular elementos teóricos e empíricos. Um deles foi a questão da *trajetória cineclubista dos envolvidos*, de modo a compreender o papel de cada integrante da equipe e visualizar como se constrói o cineclubes *Lanterninha Aurélio* enquanto um grupo cultural que também constitui competências cinematográficas

específicas. Outro eixo foram os *sentidos sobre a atividade do cineclube* e das mostras para entender como isso se realiza e se expressa em articulação com o processo de recepção das itinerâncias.

As *concepções e sentidos do cineclube sobre o contexto cinematográfico nacional e sobre as políticas públicas ligadas ao audiovisual* também me interessam para entender como esses atravessamentos vão configurando os objetivos do projeto das itinerâncias. Além disso, considero essencial compreender *a organização das exposições*, pois isso afeta diretamente o processo de recepção. Ou seja, o modo como acontecem as negociações, as escolhas dos locais, dos filmes e o modo de pensar a audiência gera uma série de sentidos que passam a atravessar a experiência de recepção das mostras itinerantes.

Ainda que o cineclube não seja uma instituição formal, mas um grupo cultural, penso que o conceito de *mediação insitucional* de Orozco Gómez (2005) possa ajudar no entendimento desta mediação. Do mesmo modo que as instituições, o cineclube “tiene espacio propio y es productora de sentidos y significados” (OROZCO GÓMEZ, 2005, p. 35). Se a família é o espaço do afeto, a escola o espaço acadêmico e da disciplina, talvez o cineclube possa ser, além do espaço do entretenimento, o da discussão e da reflexão em torno do cinema.

O autor nos lembra que cada instituição tem seus mecanismos para *fazer valer* suas significações e penso que do mesmo modo o cineclube possui *estratégias para difundir suas propostas e seus sentidos*. Quando o autor nos fala que a televisão possui recursos videotecnológicos para legitimar suas significações, me sugere pensar também que cineclubismo usa os filmes para implementar e legitimar suas propostas. Ou seja, em um complexo processo que se instaura, o cineclubismo (que se constitui como uma prática de consumo midiático), utiliza-se do cinema para *fazer valer* suas concepções e reagir a um contexto cinematográfico. A escolha dos filmes parece expressar a posição do cineclube diante desse um cenário e, por isso, os espectadores em geral não podem escolher previamente o que vão assistir, já que isso é decidido pelo cineclube. Este não é apenas um projeto de exibição de filmes, mas um projeto de exibição de filmes que o cineclube *Lanterninha Aurélio* pensa que devam ser vistos.

Entretanto, a depender de cada contexto concreto, os *agentes mediadores* (professores, representantes de associações de bairros, entre outros, que negociaram a exibição) podem ter um papel mais significativo nesse processo de negociação. O primeiro contato pode partir tanto dos cineclubistas, ao enviarem a proposta para as escolas e bairros, quanto dos próprios agentes, ao saberem, das mais diferentes formas,

sobre a atividade. A partir da *pesquisa exploratória* obtive dados de que, após o primeiro contato, os agentes relatam as características do público, em especial a faixa etária e também sugerem o que gostariam que fosse exibido. Os cineclubistas, então, de acordo com a proposta de exibir produções brasileiras, escolhem os filmes para as projeções. Os agentes, por sua vez, se encarregam da divulgação na comunidade e da organização do ambiente para a exibição.

Algumas vezes a proposta cineclubista articula-se com um projeto maior de ensino, como acontece em escolas. Pistas dessa interação podem ser encontradas na fala de uma das agentes mediadoras, uma professora que decidiu levar a atividade à sua escola:

Pesquisadora: O que te motivou a organizar a exibição?

Professora: Eu tenho pena das crianças, eles não têm acesso à cultura, à informação. (...) A gente vê tanta coisa, chega lá, tu vês tão pobre de recursos, eles não têm acesso a cultura e eles não buscam a cultura, mesmo que eles tenham mais recursos, sabe. Daí o objetivo é levar alguma coisa a mais para eles. Se tu vives naquele mundinho e achas, tem uns que acham, que o mundo é aquilo, que perspectiva tu vais ter de vida? (Maria, professora)

Nestes casos, os *agentes mediadores* passam a ter um papel mais significativo no processo. Eles anunciam a exibição, preparam os receptores, controlam as conversas e movimentações durante a sessão e atuam em um processo de circulação de sentidos posterior às exibições, com trabalhos e discussões em sala de aula a respeito dos filmes. Entretanto, em outras sessões não há qualquer interferência desses mediadores, de modo que as suas presenças não configuram os sentidos dos receptores. Ou seja, os *agentes mediadores* podem assumir diferentes papéis de acordo com o contexto concreto de recepção a ser pesquisado. Por conta disso, eles não foram definidos como uma mediação independente no processo, mas sim como um elemento que se articula com a mediação do cineclube.

3.5 O contexto situacional da recepção

Uma das características fundamentais das sessões itinerantes do cineclube *Lanterninha Aurélio* é relativa à questão do cenário de assistência e das relações que aí se dão. A presença do projetor de filmes, das caixas de som, do telão - seja em praças,

salões de igreja, salas de aula ou outros ambientes - *possibilita um tipo específico de experiência de recepção de filmes*. Se nas salas comerciais de cinema a regra é o silêncio e a imobilidade, nas itinerâncias há conversas, barulho e circulação de pessoas. Se nas primeiras o espaço é marcado pela ausência de luz e os espectadores, diante da enorme tela, vivenciam uma experiência de imersão, nas itinerâncias o *espaço adaptado* e as *relações entre os sujeitos* parecem disputar a atenção com o filme que está sendo projetado.

Nesse sentido, penso que o contexto situacional de recepção seja uma mediação relevante para se compreender as apropriações dos espectadores das sessões itinerantes. A idéia de *mediação situacional* proposta por Orozco Gómez (2005)⁷⁹ parece ser produtiva para pensar essa mediação. Apesar do autor problematizar esse conceito tendo em mente a experiência de recepção televisiva, penso que seja possível trazê-lo para refletir sobre o cinema, pois ele nos lembra que os *limites físicos* do contexto de recepção midiática promovem e/ou impedem tipos de interação, intensificam atenções, possibilitam distrações. Orozco Gómez (2005) me faz olhar para a questão da materialidade do processo de recepção e considerar as *especificidades do espaço* das itinerâncias. Assistir a um filme em casa ou em salas comerciais de cinema não é o mesmo do que assistir em sessões itinerantes organizadas pelo cineclube *Lanterninha Aurélio* e isso também pode implicar em diferentes possibilidades de produção de sentidos.

As exhibições itinerantes parecem mesclar elementos de uma situação de recepção no ambiente familiar e em salas comerciais de cinema. Para isso, a problemática elaborada por Fragoso (2000), no sentido de pensar sobre o que seria o equivalente televisivo à *situação fílmica* (METZ, 1982 citado por FRAGOSO, 2000), me ajuda a refletir sobre esses elementos. Se para Metz (1982 citado por FRAGOSO, 2000) a *situação fílmica*⁸⁰ refere-se a uma experiência marcada pela imobilidade, escuridão, silêncio, distanciamento das pressões do cotidiano, de modo que tudo isso produzisse uma condição onírica, para Fragoso (2000) na *situação TV*:

a diegese se alterna com a realidade dos telespectadores de um modo

⁷⁹O autor trabalha em uma proposta cultural, com a idéia de elaborar um modelo de mediações que possam ser aplicadas empiricamente. O seu *Modelo das Multimedias* é por cinco categorias de mediações, sendo elas: *individuais, institucionais, massmediáticas, situacionais e de referência*.

⁸⁰Ela seria uma segunda condição, além da *capacidade ficcional* para o envolvimento dos espectadores com os filmes, juntos eles produziram a *suspensão de descrença*.

impensável para a representação cinematográfica. Assistir a um filme ou a uma peça de teatro implica uma preparação ritualística: sair de casa, comprar um ingresso e sentar-se em uma sala escura rodeado por estranhos, dedicando atenção exclusiva à apresentação. A televisão, por outro lado, encontra-se tipicamente inserida no ambiente doméstico, é ligada casualmente e enuncia significados que se misturam a estímulos da vida dita real. (FRAGOSO, 2000, p. 111- 112)

A recepção fílmica que acontece nas itinerâncias não funciona do modo descrito por Metz (1982). Nas exposições itinerantes, o *espaço é modificado* de modo que simule uma sala de cinema, com cadeiras dispostas em fileiras, telão, projetor e um ambiente escuro. Entretanto, a improvisação dos espaços dificilmente consegue isso. As cortinas não conseguem barrar a entrada de luz, os bancos não são confortáveis, a realidade daqueles espectadores também se alterna com o que está sendo exibido na tela. Os demais espectadores muitas vezes não são desconhecidos, mas colegas de aula, amigos do bairro. O ritual de preparação também não é o mesmo, não é preciso sair para comprar ingresso, já que o cinema vai até os espectadores. Assim como não é possível escolher o filme, a recepção acontece muitas vezes diante do desconhecido. Semelhante a uma recepção televisiva no ambiente doméstico, os estímulos do cotidiano também se misturam àquela experiência. O espaço, mesmo que não seja o doméstico, é familiar aos espectadores. Pode ser a praça do bairro, o salão da igreja, a sala de aula.

Uma sessão de cinema itinerante é uma outra possibilidade de recepção de filmes, que precisa ser entendida em sua especificidade. Nesse sentido, me parece interessante a problematização de Silveira (2004) que trabalha com a idéia de se olhar para outros lugares de recepção midiática e não apenas para os tomados como naturais⁸¹, como a recepção de televisão no espaço doméstico, com a família como unidade sociológica. Talvez seja também necessário desnaturalizar a recepção de cinema, pensá-la para além das salas clássicas (não tão clássicas assim, pois como citado anteriormente, os primeiros espaços de recepção pouco se pareciam com as salas comerciais de cinema contemporâneas). É preciso ampliar não só as *situacionalidades televisivas*, como propõe o autor, mas as *situacionalidades cinematográficas*.

Segundo ele, apesar dos estudos de recepção enfatizarem o espaço doméstico do consumo televisivo, vários já atentavam para *situacionalidades limítrofes*, ou seja, espaços de televidência que estavam entre “o público e o privado, num ritmo ambíguo

⁸¹ O autor se propõe a problematizar a concepção usual de *situacionalidade doméstica da televidência* (ou seja, recepção de televisão no espaço doméstico e com a família), no sentido de pensar outros espaços em que o aparelho televisor está presente, como em bares, salas de espera, táxis, entre outros (SILVEIRA, 2004).

entre a temporalidade repetitiva e marcada do trabalho e a temporalidade fluída ou distendida do cotidiano” (SILVEIRA, 2004, p. 67). Isso me parece essencial para pensar as sessões itinerantes, ou seja, considerar esses espaços de espetatorialidade que também mesclam o público e o privado.

O espaço do cotidiano sofre a interferência dos cineclubistas e dos receptores. A praça, por exemplo, é transformada e ganha um outro papel simbólico. E por ganhar uma outra significação, acaba por causar estranhamento em quem apenas está passando. Conforme Josimey Silva (2002), que também realizou uma pesquisa acerca de sessões itinerantes, nas sessões públicas em periferias ou praças, o ordinário é rompido pelo extraordinário, por exibições coletivas de cinema, que não fazem parte do cotidiano dos receptores. Nas praças, alguns têm medo de atravessar, pois pensam estar atrapalhando algo; outros caminham devagar olhando para o que está sendo projetado, mas seguem seus rumos; finalmente, alguns param, ainda que distantes e observam de longe. A partir do que observei na etapa de *pesquisa exploratória*, nas praças, ainda existem os que já sabiam das exibições e levam cadeiras para terem conforto; nas escolas, organizam o ambiente dias antes, tentando reproduzir uma sala de cinema.

Nesse sentido, conforme argumenta Josimey Silva (2002, p. 13), “O cinema não é só o filme. É, também, o lugar. Há práticas que se vinculam a esse espaço. Há maneiras de freqüentá-lo” (SILVA, J. C., 2002, p.13). E as *maneiras de freqüentar* esse espaço são bastante específicas. Os receptores das mostras itinerantes conversam entre si sobre o filme, brincam, dão risada, mesmo que não tenham um laço de amizade tão próximo com quem está sentado ao seu lado. É como se o filme permitisse essa aproximação. No espaço das exibições itinerantes, também não é necessário silêncio absoluto, nem que não haja movimentação, pelo contrário. No caso das exibições em escolas, como pude observar na *pesquisa exploratória*, apesar de alguns professores, por exemplo, tentarem simular as regras de uma sala convencional, pedindo silêncio, os receptores parecem apropriar-se do local. Eles dialogam com os personagens, como se estes estivessem presentes, numa relação face a face. Não raro, os receptores cantam as músicas das trilhas sonoras e circulam livremente pelos locais. As crianças divertem-se nos brinquedos das praças, andam de bicicleta, correm entre os espectadores.

Gastaldo (2006), que estudou a recepção de futebol midiaticizado em bares, traz elementos que podem ser pensados também para as exibições itinerantes. Ele trata a

situação que analisa como *interação focada*⁸², a qual “ocorre quando pessoas efetivamente concordam em sustentar durante um certo tempo um foco único de atenção cognitiva e visual” (GASTALDO, 2006, p.130-131). Nesses bares o foco é o aparelho de televisão e a dispersão dos receptores no espaço produz um triângulo com o aparelho no vértice. Nas sessões itinerantes é comum formar-se uma espécie de retângulo, pois as cadeiras são dispostas em fileiras diante do telão, que muitas vezes o foco único. Entretanto, nas sessões em espaços abertos, a disposição dos sujeitos se dá de diferentes maneiras e muitas vezes os receptores ficam distantes da tela, espalhados pelos espaços das praças, por exemplo. Além disso, nessas ocasiões, a tela não é o único foco, já que a situação possibilita o encontro e a dispersão dos sujeitos.

Se a situação que ele analisa dura o momento do jogo, nesta pesquisa a observação participante se dá antes e depois da exibição do filme. Me interessa a observação da montagem dos equipamentos e a transformação do espaço. Do mesmo modo, é interessante acompanhar aquele desmonte, em que o espaço volta à sua função inicial.

Para compreender o contexto situacional da recepção, considero como dimensões relevantes a *composição do cenário de recepção*, com a proposta de pensar *o espaço físico, os objetos e as suas distribuições no cenário, os receptores* (considerando elementos que possam me ajudar a pensar em questões de sexo, idade, classe social); a *apropriação do cenário pelos sujeitos*, considerando os agrupamentos (por sexo, idade, casais, famílias), a *disposição dos cineclubistas e dos agentes mediadores no local*, de modo a compreender os sentidos dessa distribuição; as *interações os sujeitos e entre os sujeitos e os filmes*, pensando como se dão os encontros no espaço da itinerância e em como os sujeitos se relacionam com o que é exibido nas telas; *os comportamentos dos sujeitos*, considerando a disposição corporal, as movimentações, a gestualidade, a sonoridade (conversas, risos, choros), de modo que esses elementos contribuam para a compreensão sobre como se dá o processo de recepção neste contexto situacional.

Como inspiração para a elaboração destas dimensões, me parecem interessantes as contribuições de dois autores, sendo eles Hall (1982) e Birdwhistell (1982), no sentido de entender que a *gestualidade e as maneiras de ocupação do espaço possuem relações com códigos culturais*. Ambos trabalham no sentido de que é possível considerar que, atrás do que parece não ter um padrão pode-se revelar a expressão de modelos culturais.

⁸² Gastaldo citando Goffmann (1961, p.7)

Birdwhistell (1982) considera que gestualidade e linguagem se integram em uma multiplicidade de formas de comunicação e nesse sentido, considera o processo comunicacional como plural. Ele retira o papel de superficialidade da questão gestual e a ilumina, põe em cena a necessidade de se considerar também como um modo de comunicação, que também precisa ser posto em relação com todo um contexto, sem que o corpo seja compartimentado, mas sempre contextualizado. Ele nos traz a importância do corpo e da gestualidade no processo. O autor estuda diferentes movimentos do corpo em distintas culturas e se propõe a compreender as regras do movimento corporal, construindo uma teoria e uma metodologia chamada de *Kinésica*.

Hall (1982), por sua vez, se propõe ao estudo da organização social do espaço. Ele constrói um modelo assim como Birdwhistell, também considerando a comunicação como um processo múltiplo e sistêmico. Sua teoria é chamada de *Proxêmica*, e se propõe a entender *de que modo diferentes povos vivenciam os espaços*. Para ele, as diferentes culturas, “No solo estructuran el espacio de una manera diferente, sino que lo experimentan de distinto modo porque su sensorium está “programado” de um modo diferente. Existe una criba o un filtro selectivo que acepta ciertos tipos de datos y rechaza otros”. (HALL, 1982, p. 202). Parece-me que nesse sentido, é interessante pensar nas relações que se travam entre a cultura popular midiaticizada dos espectadores e a cultura cineclubista, que estabelecem diferentes formas de ocupação de uma sala de exibição. Ou seja, os espectadores, naturalizados em uma recepção doméstica de filmes se apropriariam de maneiras distintas dos cineclubistas, que possuem uma outra trajetória ligada ao consumo de cinema, onde há a assistência coletiva em espaços regrados.

4 ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

Este capítulo é dedicado à explicitação dos procedimentos metodológicos da pesquisa. Está organizado em quatro partes: na primeira, explico os passos gerais da investigação, assim como os processos de pesquisa da pesquisa, de contextualização e teórica; na segunda, a pesquisa exploratória e as pistas advindas desta etapa; na terceira, a construção e realização da pesquisa sistemática e, na última, o tratamento dos dados.

4.1 Caminhos para a construção da pesquisa

A noção de metodologia com a qual opere abarca todo o processo de tomada de decisões para o desenho de uma investigação e não só a definição de técnicas de coleta de dados ou de amostras a serem estudadas (BONIN, 2006). Nesse sentido, resgato e revelo como se deu a construção desta pesquisa até o atual momento. Para isso, descreverei as etapas de **pesquisa da pesquisa, pesquisa de contextualização, pesquisa teórica, pesquisa metodológica, pesquisa exploratória e pesquisa sistemática desenvolvidas**. Ressalto que o trabalho se deu de forma concomitante e que os movimentos de cada etapa refletiram-se em todas as outras.

Inicialmente, parti de um pré-projeto em cujo desenho não havia um problema de pesquisa claro, apenas uma pergunta: *Como os receptores populares das exposições do Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante se apropriam do gênero cinematográfico?* Os objetivos buscavam *compreender como se dava o interesse da audiência pelo cinema; descobrir as mediações presentes no processo de recepção, com ênfase nas categorias geracionais e analisar as relações entre televisão, cinema e receptores*. A construção teórica não explicitava os conceitos utilizados e estava ancorada em muitos textos de segunda mão, ou seja, apenas citações de citações.

Durante a disciplina de *Seminário de Pesquisa em Comunicação* e com as reuniões de orientação, houve um novo desenho deste pré-projeto. Estabeleci novo **objetivo geral**, sendo ele, *investigar como se dá o processo de recepção das exposições do Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante pela audiência popular e quais são as*

mediações que configuram as apropriações dos receptores, porém as questões de horizonte ainda eram bastante amplas, ainda que unidas por um interesse pelo caráter interacional. A construção da problemática estava ancorada basicamente em elementos empíricos e faltava um desenvolvimento de conceitos importantes.

Posteriormente, com as reflexões feitas a partir dos conteúdos das disciplinas e das reuniões de orientação, a construção da pesquisa foi se consolidando. Durante a etapa de **pesquisa da pesquisa**, já relatada no primeiro capítulo, a idéia foi buscar em bancos de teses, de artigos científicos e em anais de congressos, pesquisas e textos que abordassem a *recepção de cinema* ou temas relacionados com a minha pesquisa. O trabalho de triagem foi feito em *sites* da Internet e em publicações de congressos, como os dos encontros da SOCINE. Com o material “em mãos”, foi o momento de uma leitura para compreender a construção das pesquisas, o que me serviu não só para justificar a realização deste trabalho, mas como inspiração para o desenvolvimento desta investigação, com implicações em toda a trama de elementos que a constroem, especialmente nos mapas de autores e nas informações que compuseram o capítulo de contextualização.

Sobre a **pesquisa de contextualização**, minha proposta foi situar o fenômeno estudado a partir da construção de elementos que permitissem visualizar de forma abrangente e particular meu objeto/problema. O processo de mediação se estabeleceu como o grande contexto e para tal, houve uma articulação com o movimento de *pesquisa teórica*, em que procurei desenvolver o conceito de *mediação*, a partir dos autores Mata (1999), Maldonado (2002), Sodré (2006) e Verón (1997). A partir de sugestão da banca de qualificação, inclui textos a respeito da constituição do espectador, a partir de Machado (1997, 2007).

Posteriormente, foi preciso estabelecer um recorte. A partir de observações e de leituras, compreendi que o *Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante* une duas práticas que se desenvolvem paralelamente a um sistema hegemônico de distribuição e de exibição de cinema, sendo elas o cineclubismo e as projeções itinerantes de cinema. Portanto, a contextualização traçada buscou abarcar essas duas atividades e também um breve panorama histórico da exibição de cinema no Brasil. Procurei situar meu objeto/problema articulando autores como Cesário (2007), García Canclini (2005), Gatti (2000b), Oricchio (2003), Salvo (2007) e Selonk (2004), que trazem informações e dados sobre a exibição e consumo de cinema. Para tratar da contextualização sobre exibição de cinema em Santa Maria, trouxe dados de Corrêa (2005) e de minha própria observação e

experiência como consumidora de cinema na cidade.

Sobre as especificidades do fenômeno pesquisado, busquei construir uma trajetória histórica do cineclubismo a partir de textos de Lunardelli (2000, 2004), Gatti (2000a), materiais do site do *Conselho Nacional de Cineclubes* (CNC) e de outros disponibilizados e indicados pela equipe do *Lanterninha Aurélio*. Já a contextualização das atividades de exibições de cinema itinerante foi construída, principalmente, a partir de uma triagem nos sites de busca Internet, já que são escassos os textos a respeito desta prática. Portanto, foi nos *sites* de divulgação, em reportagens e a partir do contato com alguns organizadores dessas atividades, como os participantes da equipe da *Novembrada de Cinema*, de São Leopoldo e do *Cineclube Vagalume*, de Caçapava do Sul, que encontrei as principais informações. De todo modo, também cito Josimey Silva (2004) com alguns elementos teóricos sobre as itinerâncias e Klein (2004) com relatos sobre as exibições na região central do Rio Grande do Sul.

A **pesquisa teórica** foi sendo desenvolvida como proposta de construção de um mapa de autores e de conceitos que contribuíssem para o desenho de minha problemática. Considero que esta tenha sido a etapa mais complexa no desenvolvimento desta pesquisa, pois revelo uma dificuldade pessoal em articular autores e em trabalhar posição autoral, de modo que este não fosse construído como uma espécie de resumo recheado de citações. Houve um esforço a partir da banca de qualificação em articular autores de modo que contribuíssem para minha teorização, assim como a tentativa de me posicionar diante das concepções que trabalho. Houve um exercício constante de vigilância e de revisão dos textos, na tentativa de construir concepções próprias, trazendo elementos que tensionassem a elaboração teórica com o meu objeto/problema.

Para construir a perspectiva teórica de *recepção*, trabalhei com os conceitos de *apropriação* (CERTEAU, 1994), de *mediações* (MARTÍN-BARBERO, 2003), de *consumo* (GARCIA CANCLINI, 2005), poder com Lopes et. al. (2002) e Hall (2003) e de *recepção de cinema* (MACHADO, 2007; MASCARELLO, 2006). Pensando em um uma proposta própria de mediações para a especificidade desta pesquisa, procurei desenvolver os conceitos de *cultura popular*, a partir de Chauí (1987), García Canclini (2001), Martín-Barbero (2003), Bourdieu (1994), assim como uma contextualização sobre o popular urbano santa-mariense, com Ronsini (2007) e informações de jornais e sites; *competências midiáticas*, a partir das concepções de Orozco Gómez (2005), Sodré (2006), Bourdieu (1994) e Martín-Barbero (2003); *situação imediata de recepção*, articulando as concepções de Gastaldo (2006), Silveira (2005), Hall (1982) e Birdwhistell

(1982), *cineclube* com Orozco Gómez (2005) e Lunardelli (2004).

Sobre a etapa de **pesquisa metodológica** me alinho à Bonin (2006, p. 37-38), que pensa que, “A pesquisa metodológica abarca também um debruçar-se reflexivo sobre construções metodológicas concretas empreendidas em pesquisas relacionadas em algum nível com o projeto que está sendo construído”. Nesse sentido esta etapa foi elaborada a partir da leitura e reflexão sobre outras pesquisas, tanto as mapeadas durante a *pesquisa da pesquisa*, quanto investigações relacionadas à recepção midiática, em especial as dissertações de mestrado *Mulheres na moda: recepção e identidade feminina nos editoriais de moda da revista Elle* (2007), de Daniela Maria Schmitz e *No embalo do videoclipe: a dança midiaticizada na televisão e a recepção do público adolescente* (2004), de Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos. Além disso, para pensar procedimentos metodológicos de coleta de dados, utilizei autores como Bauer e Gaskell (2002), Winkin (1998), Thompson (1992), Bonin (2004), Gastaldo (2006) e Lacerda (2008).

A etapa de *pesquisa exploratória* foi desenvolvida como uma proposta de aproximação das mostras, cineclubistas, agentes mediadores, receptores, filmes exibidos, outras exposições itinerantes de cinema e também como uma possibilidade de experimentação de técnicas de coletas de dados e de reformulação do problema de pesquisa. Os objetivos alcançados e as pistas desta etapa serão descritos a seguir.

4.2 A pesquisa exploratória

Para realizar esta etapa da pesquisa, observei três exposições do *Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante*, realizadas nos dias 20 de outubro de 2007, na *Escola Municipal Acácio Antônio Vieira*, na zona rural da cidade de Formigueiro e nos dias 27 de outubro e 03 de novembro de 2007, na *Feira de Indústria e Comércio de Santa Maria* (FEISMA), no *Centro Desportivo Municipal*, em Santa Maria. Apliquei questionários e fiz entrevistas coletivas e individuais com os receptores. Em setembro de 2007, também fiz cinco entrevistas individuais com a equipe do *Lanterninha Aurélio Itinerante*. Já em 2008, acompanhei duas exposições, uma em 25 de março, na sede da Casa Brasil⁸³ e outra em 06 de maio, durante a Feira do Livro de Santa Maria, apenas

⁸³Projeto do projeto do Governo Federal e da Prefeitura Municipal de Santa Maria, que visa a inclusão social e digital, através de diversas atividades, tais como oficina de espanhol, escolinha de futebol, oficinas de internet e de informática, palestras educativas e espaços como telecentro, auditório, sala de leitura,

para registrar algumas fotos e observar as projeções.

Neste texto, trago, principalmente, informações relativas à exibição de 20 de outubro de 2007, na escola *Acácio Antônio Vieira*, na zona rural da cidade de Formigueiro, conhecida como Fundo do Formigueiro. A cidade tem cerca de 7 mil habitantes, de acordo com *Censo 2000* do IBGE⁸⁴, e fica à 58 quilômetros de Santa Maria. Escolhi esta exibição pois ela fez parte das dez sessões previstas pelo projeto aprovado pela LIC 2007. As exposições na FEISMA, apesar de itinerantes, não foram contabilizadas no projeto da LIC, pois eram diferentes das realizadas em cidades vizinhas, bairros e vilas periféricas, em que a audiência é, majoritariamente, de classes populares. Para assistir às sessões na FEISMA, por exemplo, era necessário pagar um ingresso, já que a atividade fazia parte da feira.⁸⁵ Além disso, também exponho aqui os dados de uma entrevista com um dos cineclubistas, o qual exerce uma função central na atividade itinerante e com uma professora, que levou a itinerância até a escola de Formigueiro. As demais entrevistas com os cineclubistas foram incluídas no capítulo de análise dos dados a respeito do cineclube *Lanterninha Aurélio Itinerante*.

Um dos dados importantes trazidos por essa etapa foi o de perceber a falta de regularidade das sessões, pois elas não são agendadas com meses de antecedência e não têm uma frequência mensal predeterminada. De acordo com o projeto aprovado pela LIC, o cineclube deve realizar dez itinerâncias anuais e as exposições vão acontecendo à medida que o *Lanterninha Aurélio* recebe convites ou entra em contato com professores, representantes de bairros, etc. Esse dado foi considerado durante o desenho da *pesquisa sistemática*. Ou seja, pode-se considerar esse objeto como dinâmico, entre outras razões, porque as observações não podem ser previamente agendadas, não há como definir os locais de exibição, tampouco os filmes que serão exibidos, o que fez com que a pesquisa ficasse à mercê referenciadas agendas de exposições. De todo modo, mais do que um obstáculo, encarei essas características do objeto como um dos tantos desafios a serem enfrentados no fazer investigativo. E fui aprendendo que a pesquisa se faz de acordo com determinadas condições concretas de produção.

laboratório de ciências. Fonte: material de divulgação da *Casa Brasil*.

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 27 de mai. 2008.

⁸⁵ De todo modo, realizei duas entrevistas com receptores da mostra, porém os dados não foram analisados, por conta do tempo disponível para a realização deste relatório de pesquisa, já que as receptores não faziam parte de classes populares.

4.2.1 Experimentando procedimentos metodológicos de coleta de dados

Para realizar esta etapa de *pesquisa exploratória*, utilizei os seguintes procedimentos metodológicos de coleta de dados: *observação participante combinada a registros fotográficos e audiovisuais, questionário fechado, suportes de memória associados a entrevistas estruturadas com aplicação flexível (individuais e coletivas)*.

Em relação à **observação participante**, não busquei observar toda a cultura daqueles alunos e professores, mas somente os elementos comunicacionais contidos naquele evento, daí a possibilidade de se fazer a observação participante em menos tempo do que seria se fosse um trabalho etnográfico, por exemplo. Penso que o que fiz foi uma reconfiguração de um procedimento metodológico de coleta de dados, em virtude de um objetivo de pesquisa em comunicação.

Observei as três exibições, uma na cidade de Formigueiro e duas na FEISMA, procurando capturar as seguintes dimensões: *interações entre cineclubistas e receptores*- as conversas, os gestos; *interações entre os receptores*- conversas entre eles, conversas suscitadas pelos filmes, gestos entre si; *interações entre os receptores e filmes*- conversas com os personagens dos filmes, comentários, risadas, choros; *comportamento corporal dos receptores na situação de recepção*- seus movimentos, como sentam, gesticulam, circulam no ambiente; *composição da cena da recepção* - distribuição de cadeiras, de equipamentos, onde as pessoas se acomodaram, onde os cineclubistas ficaram, os elementos de decoração presentes no ambiente, como os cartazes do cineclub e do próprio local que recebe a exibição.

Durante a observação, utilizei câmera gravadora Hi-8 e câmera fotográfica digital. Experimentei diferentes formas de captação de dados nas três exibições, para perceber as possibilidades de composição de registros e de compreensão do objeto que elas proporcionariam. Além de estar captando de forma audiovisual, também observei a sessão de uma forma “mais clássica” com bloco de anotações e conversas com os receptores. Na primeira exibição, na escola, utilizei apenas a câmera fotográfica digital e como o ambiente estava claro, consegui fazer as fotografias sem utilizar o *flash*. Nas demais projeções, estive acompanhada de um assistente de pesquisa, que registrou a exibição com uma câmera Hi-8. Percebi que só conseguiria registrar com câmera fotográfica e com câmera gravadora se tivesse um assistente de pesquisa, pois a utilização de tantos recursos me faria dispersar e eu não conseguiria observar a exibição.

Devido à pouca iluminação, as duas formas de registros ficaram comprometidas, porém, foi possível fazer algumas fotografias, já os registros audiovisuais ficaram de pior qualidade. Além disso, mesmo dando as “coordenadas” do que queria que fosse gravado para meu assistente de pesquisa, penso que a questão do *olhar do pesquisador* fica comprometida. Digo isso, pois quando observo, toda a construção desta pesquisa caminha comigo, o que resulta na dificuldade de *transferência de olhar* (ACHUTTI, 2004) para alguém que não faça parte desse processo cotidianamente.

De todo modo, qualquer registro se torna difícil nas exposições itinerantes de cinema, já que a movimentação (em especial em locais fechados) acaba atrapalhando a sessão e chamando a atenção dos receptores. Por isso, tentei fazer esses registros da forma mais discreta possível, mas compreendendo que minha presença nunca é ignorada, até porque, tentei sempre me apresentar como pesquisadora já no início da sessão, logo após a fala dos cineclubistas.

Além das observações, realizei *entrevistas individuais com cinco cineclubistas*, com o propósito de obter dados em relação à: 1) *Perfil do participante* 3) *Trajetória cineclubista*, 3.1) *Relações com o movimento cineclubista*: Formas de relação, Tempo de relação, Processo de organização das mostras itinerantes, Negociações com escolas e comunidades, Definição dos locais, Definição dos filmes, Relato de exibição, Objetivos das mostras itinerantes, Concepções sobre a audiência, Implicações de pesquisas no trabalho (ver apêndice A). Também realizei uma *entrevista individual com uma agente mediadora*, sendo que a proposta foi capturar: *o processo de organização; as relações com o cineclube, os sentidos sobre a atividade e o papel na comunidade/ escola* (ver apêndice B).

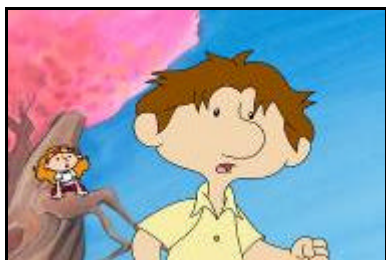
Apliquei 39 *questionários* na *Escola Municipal Acácio Antônio Vieira*; 3 questionários na exibição na Feisma no dia 27 de outubro e 10 questionários no dia 03 de novembro (ver apêndice C). Os materiais de coleta de dados tinham o objetivo de obter pistas sobre o *perfil dos receptores*, tais como idade, sexo, profissão, escolaridade, profissão dos pais (para questionários respondidos por crianças e adolescentes), *forma de assistência de filmes*, frequência, local e meio de comunicação, companhia, experiência de recepção de alguma exibição do *Lanterninha Aurélio*, *sentidos sobre os filmes assistidos na itinerância e forma de contato para posterior entrevista*.

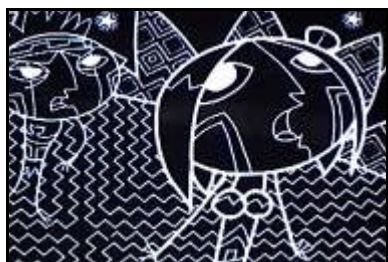
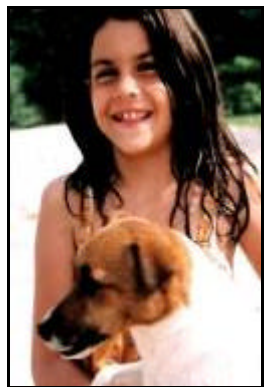
Depois de aplicar os questionários, fiz três *entrevistas estruturadas coletivas*, com o total de 21 receptores que estiveram presentes na escola *Acácio Antônio Vieira*. A proposta seria fazer entrevistas individuais, mas devido ao tempo e à dificuldade de

entrevistar os alunos em suas casas (eles moram em sítios e fazendas distantes) ou na escola depois do horário de aula (eles vão para casa logo que as aulas acabam, pois dependem de transporte escolar), aceitei a sugestão de uma das professoras, em realizar entrevistas coletivas durante o horário letivo, já que ela e mais outras duas professoras cederiam alguns períodos de aula.

O *roteiro das entrevistas* foi o mesmo utilizado para as entrevistas individuais (ver apêndice D), mas a idéia, então, foi dar ênfase às informações sobre a exibição e sobre os sentidos sobre os filmes. Em uma das entrevistas, consegui também perguntar questões sobre consumo cotidiano de filmes. O roteiro, com 86 perguntas, buscou contemplar os seguintes dados: *As relações com a itinerância*: Preparação para a exibição, Relações com o cineclube Lanterninha Aurélio, Situação de recepção, *Sentidos sobre o filme*, Circulação de sentidos; *Trajectoria cinematográfica*: Socialização com o cinema, Assistência de filmes (salas de cinema), Assistência de filmes (televisão), Assistência de filmes (videocassete/ DVD), Outras formas de assistência de filmes, Atravessamentos midiáticos, Relações com o contexto cinematográfico local, Gostos cinematográficos, Usos do cinema, Competências cinematográficas, Sentidos sobre o cinema brasileiro (produção e consumo); *Trajectoria pessoal*: Meios de Comunicação, Vida profissional, Vida escolar, Vida familiar e bairro.

Como as entrevistas aconteceram quase duas semanas depois da exibição, decidi utilizar **suportes de memória**, ou seja, imprimir fichas com imagens dos filmes e também fotografias do momento da exibição, em que os alunos e professores apareciam. Escolhi frames dos filmes e imagens da internet, em que aparecessem os personagens principais e imprimir em papel fotográfico 10cmx15cm. Essa técnica foi inspirada no relato de Bonin (2004), que utilizou material visual em entrevistas, na pesquisa *Telenovela, Identidade Étnica e Cotidiano* (2001) para “estimular as lembranças e o relato das novelas” (BONIN, 2004, p.13).





Figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8: Exemplos de *suportes de memória* utilizados durante as entrevistas.

Esses **suportes de memória** foram interessantes, pois as imagens dos filmes serviram quase como um jogo. Cada aluno recebeu seis fichas e então mostrava as imagens dos filmes que mais gostou e dos que menos gostou. Isso fez com que eles conversassem entre si, se descontraíam e tornando um pouco menos formal a situação de entrevista. As fotografias do momento da exibição fizeram com que os alunos se lembrassem de onde estavam sentados, ao lado de quem, o que conversaram, facilitando a entrevista em relação ao contexto situacional de recepção. Decidi utilizar o mesmo recurso nas outras duas entrevistas que fiz com receptoras da exibição de 27 de novembro, realizada na FEISMA. Fiz isso também, porque eram mãe e filha e a criança tinha oito anos e sentia vergonha e dificuldade em verbalizar alguns sentidos sobre o que assistiu.

Um elemento interessante desta etapa de pesquisa foi o fato de aplicar os procedimentos de coletas de dados em um **ambiente escolar**. Durante o preenchimento dos questionários, muitos alunos agiram como se estivessem fazendo uma prova, como se houvesse certo e errado nas respostas. Um deles me perguntou se precisava responder a todas as questões, outros ficaram até o final, respondendo em grupos, como se estivessem fazendo um trabalho. Percebo que estas pistas revelam um enquadramento

da aplicação de técnicas de coleta no próprio contexto do objeto.



Foto 28: Alunos respondendo aos questionários aplicados logo após à exibição.

As entrevistas, que aconteceram em um salão da escola e na sala dos professores, também refletiram o enquadramento escolar. Tentei, com a forma de falar e com lanches, descontraír um pouco os alunos, mas alguns alunos sentiram-se intimidados com a situação. Ao mesmo tempo, o fato de estarem entre os colegas de escola fez com que outros se sentissem mais à vontade e respondessem às perguntas.

Além dos procedimentos metodológicos de coleta de dados realizados, tive acesso a 19 redações feitas por alunos de sexta e de sétima séries, durante as aulas da disciplina de português, da escola *Acácio Antônio Vieira* sobre os filmes assistidos. Entretanto, ao entrevistar os alunos, descobri que a própria professora pediu que eles não escrevessem sobre o mesmo filme (no caso, *Leonel Pé-de-Vento*, que eles haviam mais gostado), para que os assuntos das redações fossem variados. Foi preciso, então, considerar a interferência do pedido desta professora no processo de escolha do tema de redação dos alunos. Isso serviu como uma experiência e alerta no momento de análise de desenhos entregues por crianças da escola João Link Sobrinho durante a **pesquisa sistemática**.

4.2.2 O Cineclube *Lanterninha Aurélio Itinerante* e a sua equipe

Uma das propostas da pesquisa exploratória era a de coletar mais dados sobre o *Lanterninha Aurélio*. Para isso, realizei *quatro entrevistas individuais* com os cineclubistas responsáveis pelo projeto, *Mariana, João, Ricardo e Bruno* e tive acesso a vídeos com imagens de itinerâncias já realizadas, outros vídeos sobre o cineclube e cópias de materiais impressos, como dos projetos aprovados pela *Lei de Incentivo à Cultura*, livro de presenças e acervo de reportagens sobre o cineclube publicadas em jornais. Parte desses documentos foi utilizado no capítulo de contextualização desta pesquisa.

De acordo com as entrevistas feitas, a equipe que realizava as itinerâncias durante o período da realização da etapa exploratória era formada por três cineclubistas e dois alunos que entraram em contato com o *Lanterninha Aurélio* a partir da *Oficina de Vídeo - TV OVO*. Como dito anteriormente, o cineclube e a *Oficina de Vídeo* têm uma parceria e realizam várias itinerâncias conjuntamente. Como as exibições acontecem, principalmente, em bairros e vilas de Santa Maria, onde também acontecem as oficinas da TV OVO, os alunos acabam por ajudar na organização e divulgação da atividade. Além disso, em uma das exibições da FEISMA, no dia 03 de novembro, estavam presentes sete alunos da TV OVO e um dos cineclubistas disse que eles estavam ali porque a proposta é que esses alunos comecem a organizar exibições nas suas comunidades. Percebi que aí existiam pistas a serem exploradas, no sentido de compreender essas relações. Os dados acerca das entrevistas feitas durante a etapa exploratória são descritos e analisados no capítulo 4.

Para compreender os objetivos das itinerâncias, era preciso descobrir também as relações da equipe do *Cineclube Lanterninha Aurélio* com o cineclubismo e com a proposta itinerante. Três participantes da equipe do *Lanterninha Itinerante* foram espectadores das exibições semanais do cineclube e, a partir daí começaram a se envolver com as atividades. Pelas respostas existiam pistas de que a experiência pessoal, em que o consumo de cinema transformou-se a partir do contato com o cineclubismo, tenha inspirado alguns cineclubistas a realizar atividades itinerantes. Existiam elementos nas falas dos cineclubistas entrevistados sobre a proposta do cineclube, o que fez com que eu considerasse o cineclube como uma mediação significativa no processo de recepção das mostras itinerantes.

4.2.3 Os filmes escolhidos

Para compreender a proposta do cineclube, era preciso saber informações sobre os filmes exibidos. Descobri que não existe uma pré-definição, já que a escolha se dá de acordo com o público e com a localidade que receberá a itinerância. De todo modo, a preferência por filmes brasileiros, em especial curtas-metragens, é explícita.

Nas três exibições que assisti em 2007, a maioria dos filmes escolhidos faziam parte da unidade *Curtas Infantis*, do catálogo da *Programadora Brasil*. A *Programadora* é uma iniciativa da *Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura*, através da *Cinemateca Brasileira* e do *Centro Técnico Audiovisual (CTAv)*, que disponibiliza vários títulos da produção brasileira contemporânea e filmes históricos da cinematografia nacional. Os interessados se associam, compram determinado número de filmes e, por dois anos, estão autorizados a exibir essas produções.

A *Programadora* se estabeleceu como um elemento importante em minha pesquisa, já que ela também tem objetivos próprios e, a partir de seu catálogo, o cineclube cria táticas para escolher o que será exibido. Ela é mais um elemento que surge na definição dos filmes, uma instância que participa dessa “escolha”. A proposta da *Programadora Brasil* é:

desenvolver circulação de filmes e vídeos nos circuitos não comerciais de difusão pública para democratizar o acesso ao patrimônio audiovisual brasileiro, contribuindo para a formação de público para o cinema brasileiro e fomentando o pensamento crítico em torno da produção nacional.

A criação da Programadora Brasil se justifica a partir dos seguintes fatos:

- Os valores dos ingressos nas salas comerciais de cinema e da locação de filmes em videolocadoras, quando comparados ao poder aquisitivo de grande parte da população brasileira, limitam o acesso aos conteúdos audiovisuais disponíveis nos circuitos comerciais.

- A limitação do debate a respeito de obras audiovisuais por falta de acesso a informações técnicas, de produção e de reflexão crítica sobre os filmes.

- A restrição do acesso aos filmes nacionais recentes e, principalmente, históricos, nos circuitos comerciais, como, por exemplo, cinemas, locadoras e canais de televisão.

- A ausência de curtas e médias-metragens brasileiros nos circuitos comerciais⁸⁶.

⁸⁶ Disponível em: www.programadorabrasil.org.br. Acesso em: 15 de outubro de 2007.

A compreensão dos objetivos da *Programadora Brasil* fez com que eu pensasse na necessidade de construir um cenário de mediação cinematográfica que contemplasse elementos relativos às hegemonias comerciais e políticas públicas, como já desenvolvido no *capítulo de contextualização*.

Os filmes exibidos na itinerância de 20 de outubro, por exemplo, foram seis curtas-metragens brasileiros. Apenas um deles não fazia parte do catálogo da *Programadora Brasil*, intitulado *Leonel Pé-de-Vento* (RS, 2006), animação, dirigida por Jair Giacomini. Além deste, também foram exibidos *Historietas assombradas (para crianças malcriadas)* (SP, 2005, animação, 35mm, 15'), dirigido por Victor-Hugo Borges; *Disfarce Explosivo* (SP, 2000, animação, 35mm, 7'), dirigido por Mario Galindo; *Isabel e o cachorro flautista* (SP, 2004, ficção/animação, 35mm, 14'), dirigido por Christian Saghaard; e *Mitos do mundo: como surgiu a noite?* (RJ, 2005, animação, vídeo, 6'), dirigido por Andrés Lieban (ver apêndice E com informações e sinopses). Este item trouxe pistas de que esses filmes são propostas de ação do cineclube diante de um cenário de mediação cinematográfica que se constituiu no país e que essa escolha pode mediar as apropriações que os receptores fazem dos filmes.

4.2.4 O contexto situacional da recepção

Neste item, minha proposta era compreender a cena de recepção, incluindo também as relações entre receptores; entre receptores e cineclubistas e entre receptores e espaço. Observei como se constrói o *contexto situacional da recepção* das mostras itinerantes de cinema a partir da *observação participante com registros fotográficos e diários de campo*. Além disso, durante as entrevistas posteriores, também perguntei aos entrevistados sobre essas interações no momento da exibição.

Na itinerância na escola *Acácio Antônio Vieira*, o salão do prédio foi transformado em uma sala de exibição. Com um projetor e um aparelho de DVD, os cineclubistas exibiram os curtas-metragens em uma parede da sala. As cadeiras foram distribuídas em fileiras, onde se sentaram cerca de 50 alunos. As janelas e portas foram cobertas com panos pretos para que houvesse o mínimo de claridade no local.

A sala foi organizada no dia anterior, por uma das professoras e por alguns alunos, os quais, apesar de não nunca terem ido a uma exibição de cinema em uma sala

comercial, tentaram reproduzi-la na escola:

Bianca, 12 anos: As cadeiras a gente levou pro salão.

Bruno, 12 anos: Eu no dia, a professora Deise e a Bianca colocamos os panos.

Bianca, 12 anos: A gente ajudou a colocar os TNT preto pra ficar mais escuro.

Pesquisadora: Por que vocês resolveram arrumar a sala daquele jeito?

Bianca, 12 anos: Pra ficar melhor pra gente assistir. Aqui no colégio tem muitos grupinhos. Se separam, vão pro fundo, daí a gente colocou tudo junto.



Foto 29: Professora e alunos organizando a sala. Detalhe da porta coberta com tecido preto para diminuir a entrada de luz.



Foto 29: Cineclubistas organizando os equipamentos para a sessão. Detalhe da projeção diretamente na parede do salão e das cadeiras enfileiradas.

Existem pistas nessas falas de que há uma mistura entre a simulação de uma sala de cinema e a organização de uma atividade coletiva em um espaço específico, ou seja, no ambiente escolar. Certos conhecimentos relativos à assistência coletiva de cinema, mesmo que não experienciadas em salas comerciais, parecem ser demonstradas na maneira como esses alunos, juntamente com uma professora, organizaram o espaço para a mostra.

Além disso, o cotidiano vivido na escola, ligado às relações entre os alunos, também se expressa na tentativa de unir esses receptores, de modo que não fiquem em grupos isolados. A mediação da *competência cinematográfica* e do *cotidiano popular*, o qual emerge a partir de elementos da vivência escolar e também das culturais geracionais, no caso, a juvenil, dá pistas de expressão.

Sobre a diferença entre assistir aos filmes na escola e em casa, os alunos responderam:

Bruno, 12 anos: Aqui tem os amigos, os colegas. Por exemplo, só eu que vejo em casa.

Pesquisadora: E aqui vocês comentavam?

Bianca, 12 anos: Troca de idéias. Eu só disse que achei muito interessante o filme.

Natália, 13 anos: Tinha uns que eu falei que gostei.

Para eles, o fato de assistir junto com os colegas foi um ponto positivo da exibição. Poder conversar sobre os curtas-metragens, tornou a exibição mais interessante e divertida, pois alguns dizem assistir aos filmes em casa sozinhos, já que não compartilham dos mesmos gostos dos pais. Estes grupos parecem ser espaços importantes de produção de sentido e de circulação após assistência, o que deverá ser considerado na reformulação dos materiais de coleta de dados sobre as apropriações feitas pelos receptores.

Durante a sessão, os alunos se mantiveram em silêncio. Pareciam compenetrados, apenas se entreolhavam em alguns momentos e riam. No final de cada filme batiam palmas, que primeiramente foram puxadas pela professora e isso se repetia a cada final de filme. Nos intervalos entre os filmes, eles aproveitavam para conversar e se espreguiçar.



Fotos 30, 31 e 32: Alunos durante a projeção dos filmes.

O fato da exibição ter sido na escola foi bastante significativo para esses comportamentos, mas os alunos também responderam que isso se deu porque todos estavam gostando dos filmes:

Pesquisadora: Vocês lembram se o pessoal conversava?
 Laurício, 12 anos: A nossa fila tava mais quieta.
 Natália, 13 anos: Porque tava prestando atenção.
 Bianca, 12 anos: Acharam o filme interessante.
 Laurício, 13 anos: Diferente.

Durante a exibição, um dos cineclubistas fotografava os receptores, enquanto os outros estavam sentados no meio do público, perto dos equipamentos. A única interação relatada pelos receptores foi quando um dos alunos levou pregos e martelo para que um dos cineclubistas arrumasse um telão (que não foi utilizado) e quando o mesmo cineclubista deu início à exibição. Ele falou sobre o cineclube, pediu desculpas pelo atraso e explicou sobre os equipamentos utilizados para a exibição, pois um problema com a caixa de som foi a culpa pela demora. Apesar da uma proposta de formar platéias, de levar as produções nacionais para os receptores, é visível que não ocorre uma maior interação ou aproximação entre cineclubistas e audiência para além da exibição.

O ambiente escolar trouxe outros elementos de produção de sentido sobre as mostras. Alguns alunos me relataram, por exemplo, que a exibição “valeu presença”. Outros me disseram que o filme foi como uma aula diferente e a questão da educação e do ensino apareceu em muitos dos sentidos sobre os filmes.

O fato de uma das professoras sentar-se no meio dos alunos mais bagunceiros também foi um elemento importante durante a recepção, pois eles ficaram mais quietos do que poderiam ficar se estivessem assistindo na praça do bairro, por exemplo. Essa professora também encorajou os alunos a baterem palmas e a compreenderem que um dos filmes tratava da questão do *respeito às diferenças*, o que também apareceu em muitos dos questionários. Penso que o relato feito até então traga elementos para pensar que o contexto situacional de recepção possa ser considerado uma mediação importante no processo de apropriação e produção de sentido sobre as mostras itinerantes de cinema.

4.2.5 Os agentes mediadores

Como relatado anteriormente, uma das professoras colocou-se em um papel de referência no momento da exibição, além de ter sido a responsável por levar a itinerância até a escola. Para este item, coletei dados a partir das entrevistas com os receptores e com

a professora, além da observação participante da exibição .

Em relação ao contexto imediato a professora controlou o comportamento dos alunos, incentivou as palmas (que eles disseram ter vontade de bater, mas não ter coragem), além de ter falado sobre os filmes que mais gostou e sobre como interpretou um dos curtas, o que observei aparecer também nas respostas dos alunos. Além disso, foi ela quem decidiu levar o cineclube à escola, pela segunda vez. Na sua fala existem pistas de que suas concepções sobre o modo de vida e sobre valores da comunidade do *Fundo do Formigueiro* se colocam como elementos importantes na configuração dos seus objetivos em organizar a mostra:

Professora: Eu queria alguma coisa que trabalhasse com valores, porque lá, eles, a comunidade é muito pobre, a 100km de Santa Maria, mas é um campo de análise muito interessante, porque eles não tem respeito. Na comunidade, eles não se respeitam, eles não se amam. É um ninho de fofoca. A gente que é de fora vive na boca do povo, tanto que a gente não se envolve, só fica sabendo depois. As crianças se tratam feito uns animais. Então a gente queria alguma coisa que ensinasse valores, respeito, carinho, porque esse trabalho sempre que pode a gente tem. Até foi bem legal e se não me engano foi o filme que eles mais gostaram, que foi o *Leonel Pé-de-Vento*.

Apesar dos alunos terem pedido filmes de terror e que não fossem exibidas animações, a decisão final foi da professora e dos cineclubistas. Eles optaram por curtas-metragens de animação, sendo que na fala da professora existe um elemento interessante que justifica essa escolha: os curtas e a aceleração juvenil.

Professora: Ela me deu um longa e levou vários curtas e me deu uma noção do que era cada filme e aí a gente escolheu, né. Talvez teria sido melhor se a gente tivesse escolhido com antecedência, eu tivesse sentado com ela, escolhido com tempo, mas a minha semana tava difícil. Porque os curtas exatamente pelo público que tinha ali, gostos variados, talvez não se interesse por um, mas goste de outro, né. O problema da outra vez foi aquele filme muito longo... assim o curta, eu achei interessante a proposta, se tu não gostou de um, sabe que dali uns minutinhos vai terminar vai começar, ah, vou gostar do outro. Sabe, eles ficam mais quietos, eles aguardam. Numa próxima vez vou pedir curtas, não vou pedir longa mais.

Após essa etapa considere o papel da professora, a qual chamo de *agente mediadora*, como importante na organização da mostra e como um elemento que também configura os sentidos das mostras e as apropriações dos receptores. Por isso, considere os *agentes mediadores*, que podem ser representantes de bairros e outras pessoas que levam o cineclube para suas comunidades, como uma possível mediação importante no processo de recepção, a depender da situação.

4.2.6 O perfil dos receptores

Este item da pesquisa exploratória foi obtido, especialmente, com os questionários aplicados. Os dados que trago são dos 39 questionários respondidos pelos alunos da escola *Acácio Antônio Vieira* e pela entrevista coletiva que fiz com seis alunos da sétima série.

Para a entrevista, escolhi três meninos e três meninas, de diferentes idades: três com 12 anos, um com 13, um com 14 e um com quinze anos. Pensei também em diferentes profissões dos pais: três pedreiros, dois agricultores, um funcionário público; diferentes profissões das mães: duas empregadas domésticas, três donas de casa e uma funcionária pública; diferentes frequências de consumo de filmes: um consumindo filmes de 15 em 15 dias e os demais 1 vez por semana. Diferentes formas de assistência: seis em casa pela televisão aberta, um pela TV a cabo, cinco locam e assistem em DVD ou VHS, quatro compram DVD e VHS, três dizem assistir na escola. Cinco assistem com a família, cinco com os amigos e três assistem sozinhos.

Dos alunos que estavam na exibição, 37% tinham 14 anos, assim como 30% eram da sétima série, mas pode não existir a relação entre a idade dos presentes e a série com maior número de alunos, pois por ser uma escola rural, onde existe um número muito alto de evasão escolar e de reprovações, em decorrência, principalmente, dos períodos de colheita, a variação de idade é grande dentro das turmas.

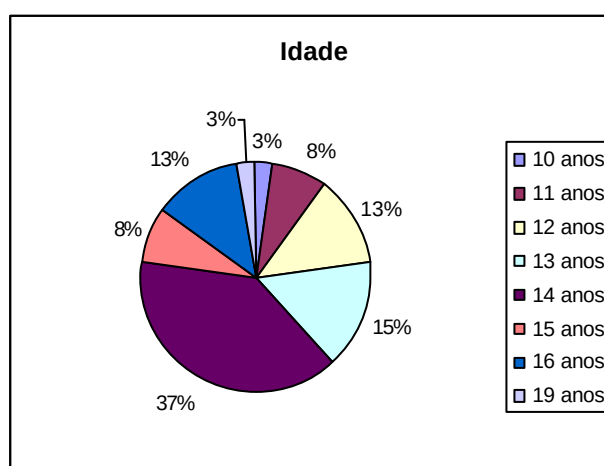


Gráfico 1: Idade dos pesquisados.

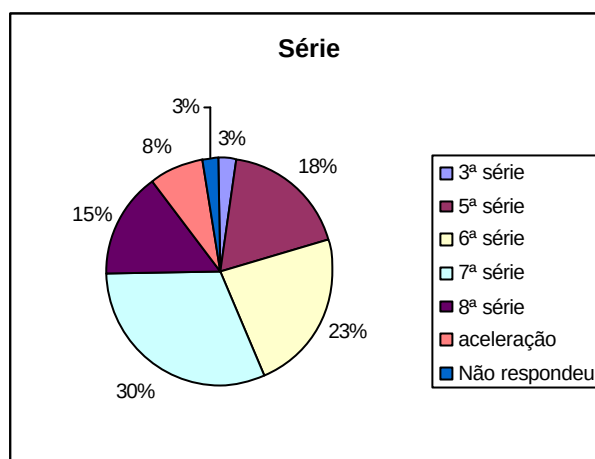


Gráfico 2: Escolaridade dos entrevistados.

Em relação ao sexo, de acordo com os questionários, a maioria dos alunos presentes era de sexo masculino, mas pelo que observei o número de meninas presentes era maior, mas talvez não tenham respondido aos questionários.

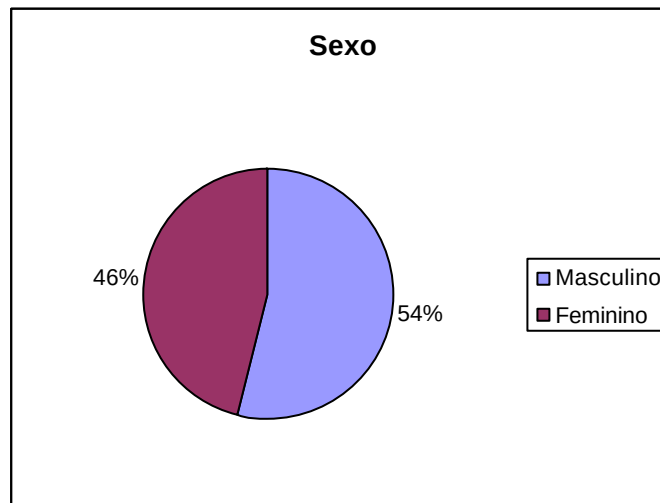


Gráfico 3: Sexo dos pesquisados.

A profissão dos pais foi perguntada, para que fosse possível obter alguma pista sobre a classe social desses alunos. A maioria dos pais são agricultores, já que aquela é uma zona rural. A maioria das mães é dona de casa, mas também existem 15% de mães empregadas domésticas e agricultoras. Percebe-se pelos dados e pelas conversas com os alunos que eles fazem parte de classes populares, o que se coloca como uma mediação

importante em relação ao consumo de cinema e em relação ao processo de recepção da mostra itinerante.

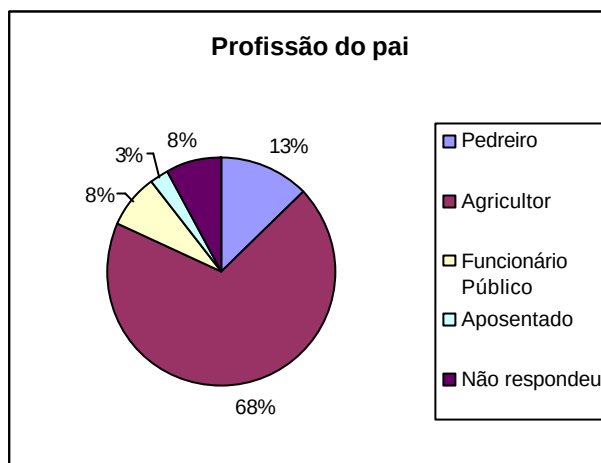


Gráfico4: Profissão do pai.

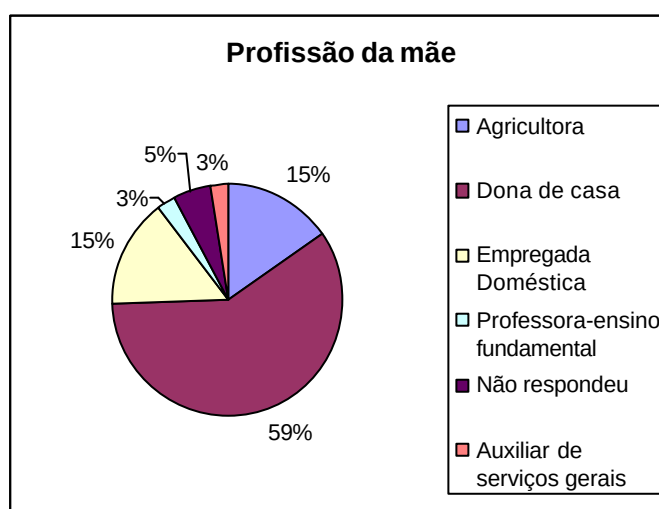


Gráfico5: Profissão da mãe.

Sobre hábito de consumo de filmes, 97% dos receptores respondeu que tem o costume de assistir, seja pela televisão, DVD, salas comerciais de cinema, cineclubes, etc, sendo que 87% assiste semanalmente e 10% a cada quinze dias. Penso que isso sinaliza que realmente existe um consumo de filmes por esses receptores e que isso deve ser algo importante a considerado, pois esse hábito pode atravessar os sentidos dados por esses receptores em relação aos curtas-metragens que eles assistiram nas itinerâncias. Estas pistas me levaram a pensar que a *competência cinematográfica* possa ser uma mediação significativa, portanto, no processo de recepção.

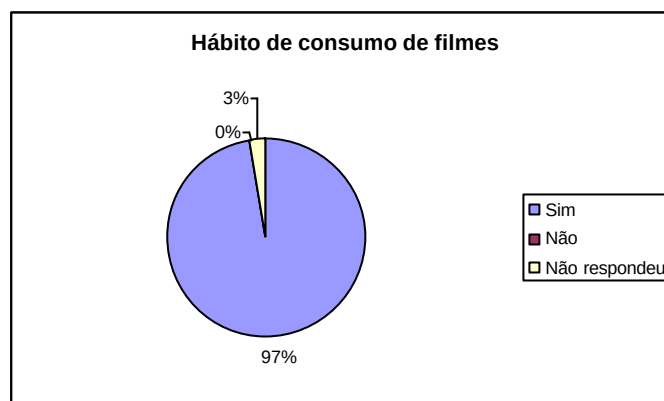


Gráfico 6: Hábito de consumo de filmes

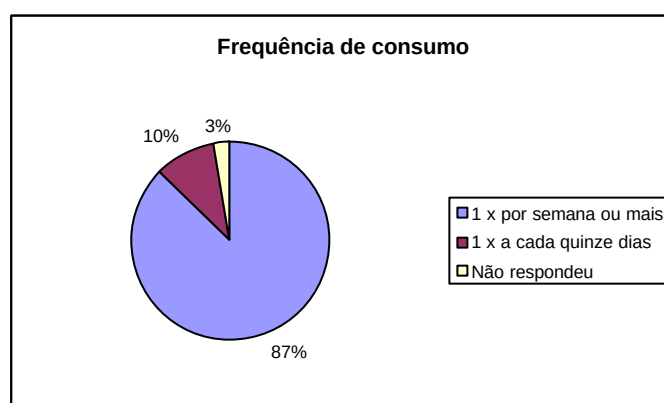


Gráfico 7: Frequência de consumo de filmes

Tabela 1: Local e meio de consumo de filmes.

<i>Locais/meios</i>	<i>%</i>
Em salas de cinema	3
Em cineclubes ou outras exibições gratuitas de filmes	5
Em casa, pela televisão	87
Em casa, pela televisão a cabo	26
Em casa, eu loco e assisto em DVD ou videocassete	54
Em casa, eu compro DVDs ou fitas VHS	23
Em casa, baixo pela internet	3
Na escola	69

Obs: Questão de múltipla escolha.

O consumo majoritário se dá pela televisão aberta, onde a exibição principal é de filmes norte-americanos, que acabam tendo um papel na construção do hábito e do gosto cinematográfico desses receptores. Os alunos preferem filmes dublados, por exemplo,

forma como os filmes são exibidos pela televisão:

Bianca, 12 anos: A gente não sabe se olha pra legenda, se olha pras pessoas. Depois no final a gente não entende nada. Se olha pros personagens não lê o que tá escrito embaixo.

Além disso, quando perguntados sobre filmes brasileiros, pouco presentes nas televisões abertas, os alunos responderam:

Bianca: Mais ou menos, não sou muito de filme brasileiro. Só comédia eu olhei uns três, só gostei de um. Eu olhei *Sexo, amor e traição*, é bom, foi o que eu mais gostei.
 Hoaiana: Não mostra muita cena de terror.
 Laurício: Tem mais preocupação com a educação.

Outros alunos também citaram o filme *Tropa de Elite* e afirmaram que gostaram bastante. Nesse sentido é preciso pensar quais são as relações que se estabelecem entre a cultura desses receptores e os filmes que gostam de assistir, além de pensar também nas matrizes cinematográficas adquiridas.

Esses receptores também criam formas de consumir para além do que é oferecido pela televisão, já que 54% dos alunos diz locar filmes em DVD e VHS e 23% compram fitas e DVDS. Como não existem videolocadoras na zona rural de Formigueiro, encontram outras maneiras de ter acesso aos filmes. Locam aos finais de semana, pedem para alguém trazer da cidade nas sextas-feiras e devolvem na segunda-feira. Compram DVDs falsificados de vendedores quando vão à cidade e, além disso, trocam DVDs e fitas entre si.

A cultura geracional também parece se colocar como importante na escolha dos filmes a serem consumidos. Os alunos dizem não compartilhar os mesmos gostos dos pais, por exemplo. Filmes norte-americanos são os mais citados pelos alunos, em especial os de terror: *Navio Fantasma*, *O massacre da serra elétrica*, *Madrugada dos mortos*, *Jogos Mortais*, *Pânico na floresta*, *Premonição*, *Velozes e furiosos*, *Elektra*, entre outros. Eles comentam as diferenças entre os gostos deles e dos pais:

Bianca, 12 anos: Quando é de noite eu olho sozinha. A maioria eu olho sozinho. Todo mundo tá cansado, quer dormir.
 Hoaiana, 14: O pai gosta daqueles filmes de guerra e eu, de terror.
 Bianca, 12 anos: Eu gosto de olhar filme bem nojento, de alienígena, guerra, cheio de sangue. Terror. Bastante sangue. Comédia. A minha mãe se olha aquelas coisa de alienígena já pára de olhar. Eu gosto de olhar esses filmes, não sei por que, mas eu gosto.

4.2.7 Apropriações e sentidos sobre os filmes exibidos

Uma das propostas dos questionários e das entrevistas era a de obter dados sobre os sentidos e as apropriações que os receptores fizeram dos curtas-metragens assistidos. As respostas preenchidas nos questionários sobre se *gostaram*, *gostaram mais ou menos* ou *não gostaram dos filmes* foram as seguintes:

Tabela 2: Opinião sobre os filmes exibidos.

<i>Opinião</i>	<i>%</i>
Gostou	87
Mais ou menos	3
Não gostou	0
Não respondeu	10

Quando perguntados sobre porque gostaram ou não dos filmes, os que *não gostaram* não responderam. O único que *gostou mais ou menos* respondeu: *muito infantil*. Já nas entrevistas, alguns alunos também disseram ter achado alguns curtas muito infantis. E, como dito anteriormente, antes da exibição acontecer, eles pediram que não fossem escolhidas animações, pois associam esse tipo de filme à idéia de infantilidade:

Natália, 13 anos: Podia ter passado uns filmes tipo terror, outros de comédia.
 Maurício, 15 anos: Não tão infantil assim.
 Bruno, 12 anos: O Leonel e o futebol não. Se fosse tão infantil assim não passava nos *Curtas Gaúchos*, ia ser de manhã tipo assim, desenho. Porque todos tava reunidos almoçando.

Para eles, a única animação não infantil seria *Leonel Pé-de-vento*, que já foi exibida na RBS, durante os *Curtas Gaúchos*. O horário em que foi exibido, ou seja, ao meio-dia, em que toda a família está reunida, significaria a faixa etária a qual estaria destinado o filme. Caso fosse para crianças, seria veiculado pela manhã, junto com desenhos animados. Nesse sentido, pode-se dizer que a trajetória de contato com a televisão, com seus horários de veiculação destinados a determinadas faixas etárias colabora na construção de sentidos pelos receptores. Aí existem pistas da *competência televisiva* como uma mediação importante a ser pesquisada.

O filme “do futebol”, como foi chamado por eles, intitulado *Comprometendo a atuação* seria destinado a adolescentes porque foi feito com atores, e, além disso, tinha cenas de sexo:

Laurício, 12 anos: Por ser que nem novela, não é desenho.

Bianca, 12 anos: Pelo entendimento. As crianças não iam entender aquele filme.

Natália, 13 anos: Não iam gostar muito, porque gostam de desenho.

A referência à telenovela e à audiência a qual os desenhos animados se destinariam, novamente, parece indicar a relação da televisão com a produção de sentidos sobre os curtas-metragens.

Já as respostas dos que *gostaram dos filmes* e o que mais lhes *chamou a atenção* foram as seguintes (organizadas nesta tabela de forma sucinta, já que a maioria continha apenas uma ou duas palavras):

Tabela 3: Por que gostaram dos filmes

<i>Respostas</i>	<i>%</i>
Criativo	5
Engraçado	10
Divertido	15
Legal	26
Realidade e ficção	7
Vários tipos de filmes	
Assuntos variados	3
Diferente e interessante	8
Fácil de entender	3
Importante	3
Ensina	10
Ensina a não ver diferenças	8

Tabela 4: O que mais chamou a atenção

<i>Respostas</i>	<i>%</i>
Realidade e ficção	13
Legal/divertido	5
Moral/lição de vida	13
Educação	5
Formato (curta-metragem)	8
Exibição	3

Percebe-se que a questão de ensinar valores, presente na fala da professora, também se repetiu nas respostas dos alunos. Para eles, a presença de uma *moral da história* também é o elemento que diferencia os curtas-metragens de animação dos desenhos animados exibidos na televisão:

Laurício, 12 anos: Porque desenho não tem moral.
Bruno, 12 anos: Mais uma coisa pra entreter.

Além disso, a idéia que os alunos têm sobre o motivo de o cineclube organizar esse tipo de exibição, também acabou se refletindo nas respostas sobre as apropriações feitas. Para eles, o cineclube faz essas itinerâncias:

Natália, 13 anos: Pras pessoas se interessarem mais.
Bruno, 12 anos: Por filmes, pra mostrar que também é interessante.
Bianca, 12 anos: Porque dá pra aprender bastante coisa com o filme também.

Pesquisadora: Que tipo de coisa?
Laurício, 12 anos: Moral, lição de vida.
Maurício, 15 anos: Valores.

Sobre o fato de gostarem dos curtas, porque eles abordam *realidade e ficção*, um aluno traz o exemplo do filme *Leonel Pé-de-vento*:

Bruno, 12 anos: Achei que era real, até perguntei pra professora. O jeito que aquele velho falava que a gravidade era cinco metro⁸⁷. Eu achava que era verdade. A professora disse que era do filme, tem que ser assim pra poder ser bom o filme.

Durante as entrevistas, quando perguntados sobre as relações que estabelecem com suas vidas, as respostas também foram no sentido de pensar sobre valores. Sobre o curta-metragem *Historietas assombradas (para crianças malcriadas)*, por exemplo:

Maurício, 14 anos: Ele fez muita coisa ruim pros outros e foi embora.
Bianca, 12 anos: Nem o diabo quis ele. Todas as maldades que ele fazia, ele não tinha amor com ninguém, depois fez falta pra ele.

Pesquisadora: Vocês conseguem relacionar a história desse filme com alguma coisa na vida de vocês?

⁸⁷ O aluno referia-se ao fato de que no curta-metragem *Leonel Pé-de-Vento*, o personagem principal sofre de uma doença que faz com que a força da gravidade aja somente até 5 metros do chão, fazendo com o que os pés-de-vento fiquem sempre flutuando.

Bruno, 12 anos: Tem gente aqui no colégio mesmo que é assim, pensa que não precisa de ninguém.
 Maurício, 14 anos: Acho que a gente tem que conservar os amigos.
 Bianca, 12 anos: E a gente vai com muito ódio dentro da gente depois vai fazer falta, vai fazer falta no futuro a gente não ter aquele amor.
 Natália, 13 anos: A gente perde pessoas, amigos.

Sobre as competências em relação à forma de produção dos filmes, a experiência midiática se coloca como elemento importante. Os alunos responderam o que seguinte:

Pesquisadora: Vocês imaginam como o filme foi feito *Historietas*?
 Laurício, 12 anos: Não tenho nem idéia.
 Bruno, 12 anos: Pelo computador. Eu acho.
 Natalia, 13 anos: Aí eles botam fala.
 Laurício, 12 anos: Eles tem que desenhar. Várias pessoas fazem o filme.

Pesquisadora: Vocês imaginam como foi feito o filme *Comprometendo a atuação*?
 Bruno, 12 anos: Tipo uma novela.
 Hoaiana, 14 anos: Sendo filmado.
 Laurício, 12 anos: Filma, edita, corta o que não saiu muito bom.

Outras experiências anteriores também são importantes no processo de recepção. Um dos alunos já tinha assistido ao curta metragem *Leonel Pé-de-vento* e outro ao *Mitos do Mondo*. Além disso, alguns alunos já haviam lido textos na escola sobre a lenda em que foi baseado o roteiro de *Mitos do Mondo*:

Pesquisadora: A história do côco de Tucumã era parecida com a história que vocês viram no filme? Quando começou o filme vocês conseguiram lembrar?
 Bruno, 12 anos: Eu só vi na hora que ela separou a noite do dia e daí eu vi. Eu vi na hora do nome, eu achei que fosse, achei que não ia ser igual, a mesma. É que no texto não dá pra ter uma noção de como é que é.

Pesquisadora: Qual foi a diferença?
 Natália, 13 anos: Ler tu imagina coisas diferentes e olhar tu já sabe como é.
 Bruno, 12 anos: Daí comecei a imaginar bem cada parágrafo que tinha lido se lembrava.

Quando perguntados sobre o filme que menos gostaram, os seis alunos entrevistados citaram o curta *Isabel e o cachorro flautista*, dizendo que não entenderam. Uma resposta foi interessante para se pensar que existem competências midiáticas específicas, e neste caso, seria a cinematográfica. Um dos alunos respondeu: “Só quem tem mais experiência em filme pra entender” (Bruno, 12 anos). Ou seja, ele reconhece que existe uma forma de consumo de cinema (diferente da dele) que implicaria um melhor entendimento do que foi assistido, uma não familiaridade com convenções do gênero.

4.2.8 Observando outras exibições de cinema itinerante

Um dos objetivos da pesquisa exploratória foi também compreender as atividades itinerantes e obter dados na pesquisa de contextualização. Então, observei duas exibições da *Novembrada de Cinema*, atividade organizada pela *Secretaria de Cultura* da cidade de São Leopoldo em 2007.

A atividade acontece desde 2005 e, em conversa informal com o organizador, percebi uma semelhança com a proposta do *Lanterninha Aurélio*, no sentido de não exibir filmes norte-americanos e de formação de públicos para uma filmografia diferenciada. Já em entrevista feita por *email*, com Rogério Tosca, ele respondeu sobre a escolha dos filmes e o retorno que ele imagina que a audiência tenha com a mostra:

A escolha dos filmes, este ano foi feita a partir de temas discutidos pela diretoria tendo em conta os locais em que seriam exibidos os filmes e partindo 4 grandes temas (com alguma exceção): História (ditaduras, revoluções); Gênero (mulher, preconceitos...); Consciência Negra, e um tema livre onde inserimos filmes como *Havana Blues*, *Amores Brutos* e *Um Dia sem Mexicanos*.

Pra terminar. Tu perguntas sobre o retorno que as pessoas deram à mostra? Isso é interessante, pois a proposta desse evento não é, num primeiro momento, atrair multidões, mas sim, formar um público que possa reconhecer nesse tipo de mostra um outro olhar, uma outra forma de fazer e dizer coisas. Isso eu acho que conseguimos. A média de público foi de mais ou menos 15 pessoas por sessão, o que é ótimo se comparamos a certas mostras em consagrados espaços culturais da capital.

Acompanhei duas exibições da *Novembrada de Cinema*, nos dias 20 de novembro de 2007, na *Biblioteca Municipal Vianna Moog*, durante o *Mês da Consciência Negra*, onde foram exibidos o curta-metragem *O Gritador*, de Ulisses Costa e Carlos Porto e parte do longa-metragem *Falcão-meninos do tráfico* (2005), de Celso Athayde e MV Bill; e no dia 21 de novembro, onde também foi exibido o curta-metragem *O Gritador* e o longa-metragem *Um dia sem mexicanos*, de Sergio Arau. A exibição do dia 20 se assemelhou às exibições do *Lanterninha Aurélio* da FEISMA, pois fazia parte das atividades do *Mês da Consciência Negra de São Leopoldo*. Ou seja, a exibição concorria com uma série de outras atividades que aconteciam na praça, tais como apresentações de dança e de música. Dentro da biblioteca estavam representantes de ONGs, de oficinas que aconteceram durante o mês, etc. A exibição foi silenciosa e percebi, por exemplo, que o

filme emocionou algumas pessoas presentes.

O filme foi exibido até a metade e, então, foi feita uma discussão com duas professoras convidadas. Os comentários foram diretamente relacionados a questões específicas de suas vidas e muito pouco se falou do filme. Depois, Rogério, responsável pela *Novembrada de Cinema*, pediu a palavra e comentou que, apesar dos jovens precisarem de possibilidades de lazer, como foi levantado por uma das debatedoras, existem atividades como as exposições itinerantes e, em muitas vezes, não há público. Rogério comentou que as pessoas só precisam entrar e assistir aos filmes, mas muitas vezes não o fizeram.

Achei interessante esta fala para pensar as concepções dos organizadores, como se o simples fato de oferecer algo fosse o suficiente. Percebe-se aí um desconhecimento das tantas outras instâncias que fazem com que essas exposições chamem a atenção das pessoas, como por exemplo, as formas de consumo de cinema instituídas, os gostos que se constroem, enfim, uma série de outros elementos que precisam ser considerados por realizadores de mostras itinerantes.

Já a segunda exposição que acompanhei, em 21 de novembro, aconteceu em um bar da cidade. Havia cerca de 15 pessoas dentro da sala, que ficava nos fundos do bar, as pessoas estavam sentadas em cadeiras e pelo chão, em almofadas. O projetor e o aparelho de DVD estavam em cima de caixas de cerveja e o filme foi projetado em um telão. Os espectadores fumavam, bebiam e comiam no local. Foi uma exposição interessante, em um lugar diferente das projeções do *Lanterninha Aurélio*, mas que me ajuda a compreender a importância do local da exposição para a definição de uma recepção muito específica.

4.3 A pesquisa sistemática

A construção da *pesquisa sistemática* foi desenvolvida considerando as pistas obtidas na etapa de pesquisa exploratória. Ela foi desenvolvida após a banca de qualificação, entre os meses de agosto de 2008 e janeiro de 2009. A construção metodológica desta segunda etapa incluiu: a definição da amostra, os procedimentos de coletas de dados, as dimensões de observação e o processo de coleta de dados.

4.3.1 A definição da amostra pesquisada

As itinerâncias *observadas* durante a etapa sistemática foram cinco, sendo que o cineclube *Lanterninha Aurélio* realizou seis sessões de agosto de 2008 a janeiro de 2009. Como não há uma agenda organizada antecipadamente, à medida que as itinerâncias eram negociadas, eu me deslocava até Santa Maria e acompanhava a atividade. Não foi possível escolher sessões em diferentes locais de exibição, já que o cineclube realizou itinerâncias basicamente em espaços internos e escolas, dificultando a variedade em relação ao contexto situacional da recepção e à idade dos receptores. A única exibição que não acompanhei durante esse período foi realizada em um lar espírita, para crianças e decidi não observá-la, pois já havia feito seis entrevistas, todas com crianças e esta não me traria uma diversidade em relação ao espaço de recepção e à categoria geracional. A única exibição ao ar livre do aconteceu na *Vila Nonoai*, em 16 de janeiro de 2009, o que tornou impossível a realização de entrevistas, devido ao período de fechamento do texto da dissertação.

A definição da amostragem se deu de forma intencional, buscando a maior diversidade possível em relação aos critérios de: *idade, escolaridade, sexo, consumo de cinema, sentidos sobre as mostras e sobre os filmes exibidos*. Optei por entrevistar seis receptores das sessões que aconteceram na sede da *CUICA* e na escola *João Link Sobrinho*, que aconteceram nos meses de agosto e de outubro de 2008. Além destas, também acompanhei as exibições que aconteceram durante o segundo semestre de 2008, na sede da APAE de Santa Maria (na COHAB Santa Marta) e na *Vila Nonoai*. Optei por não entrevistar os receptores da APAE, já que a maioria dos alunos tinha dificuldades de fala e seria necessário desenvolver procedimentos metodológicos específicos para tal, sendo que não havia tempo para esta tarefa, que deveria ser realizada de forma cuidadosa.

Foram escolhidos *quatro receptores* da sessão que aconteceu na *CUICA* e dois na exibição da escola *João Link Sobrinho*, que responderam ter disponibilidade para conceder uma entrevista posteriormente. Eles foram definidos a partir dos dados obtidos com questionários aplicados. Foram 18 questionários aplicados na escola *João Link Sobrinho* e 23 na *CUICA*, com o objetivo de obter informações para posterior contato com os alunos, assim como dados a respeito do *perfil, consumo de cinema, relações com o cineclube e sentidos sobre a mostra e sobre os filmes*. Os questionários mantiveram as questões da etapa exploratória, entretanto foram incluídas perguntas sobre filmes

preferidos e sobre o consumo de cinema brasileiro, além de uma modificação na diagramação, de modo que os alunos tivessem mais espaço para desenvolver suas respostas.

Os questionários aplicados na escola *João Link Sobrinho* foram respondidos apenas por uma das turmas que esteve presente na sessão, ou seja, a terceira série da professora Ana, que foi quem negociou a sessão com o cineclube. Optei por aplicar somente nessa turma, pois percebi que era necessário ler em voz alta as perguntas do questionário e explicá-las a todos os alunos, já que em conversa anterior com a professora, ela relatou que esta era uma turma que tinha dificuldades em relação aos conteúdos ensinados. Além, disso a professora mostrou-se solícita sobre o fato de destinar parte de sua aula ao preenchimento dos questionários, assim como intermediar o contato com pais e alunos para posterior entrevista.

Quanto ao sexo, a maioria dos alunos são meninas. De todo modo, compreendendo que existem variações nas produções de sentido em relação ao gênero e por conta de ter entrevistado apenas um menino da exibição na CUICA, optei por selecionar um menino e uma menina da escola *João Link Sobrinho*, sendo eles Fernando e Raquel⁸⁸.

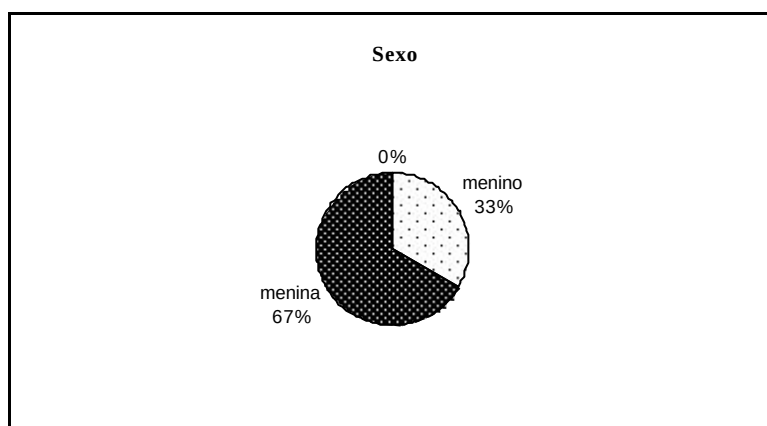


Gráfico 8: Sexo dos entrevistados na Escola João Link Sobrinho

As **idades** dos alunos variam de 8 a 14 anos, pois existem muitos alunos que repetiram o ano naquela turma. As idades mais recorrentes são 9 anos, com 32 % e 10 anos, com 28 % dos alunos. A menina entrevistada, Raquel, tem 9 anos e o menino,

⁸⁸ Os nomes dos entrevistados foram trocados de modo a preservar o anonimato.

Fernando, tem 10 anos.

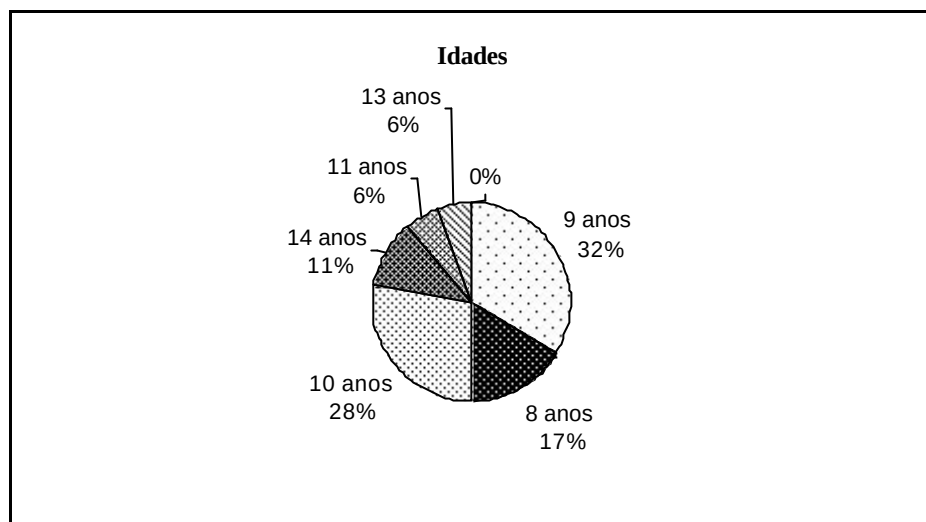


Gráfico 9: Idades dos alunos da Escola João Link Sobrinho.

Em relação à **profissão da mãe**, a maioria das mães são donas de casa, totalizando 38%, entretanto 22% das mães são empregadas domésticas, 17% padeiras, 6% donas de bar e 6% cuidadoras de idosos. A mãe de Fernando é padeira e a de Raquel é cuidadora e idosos.

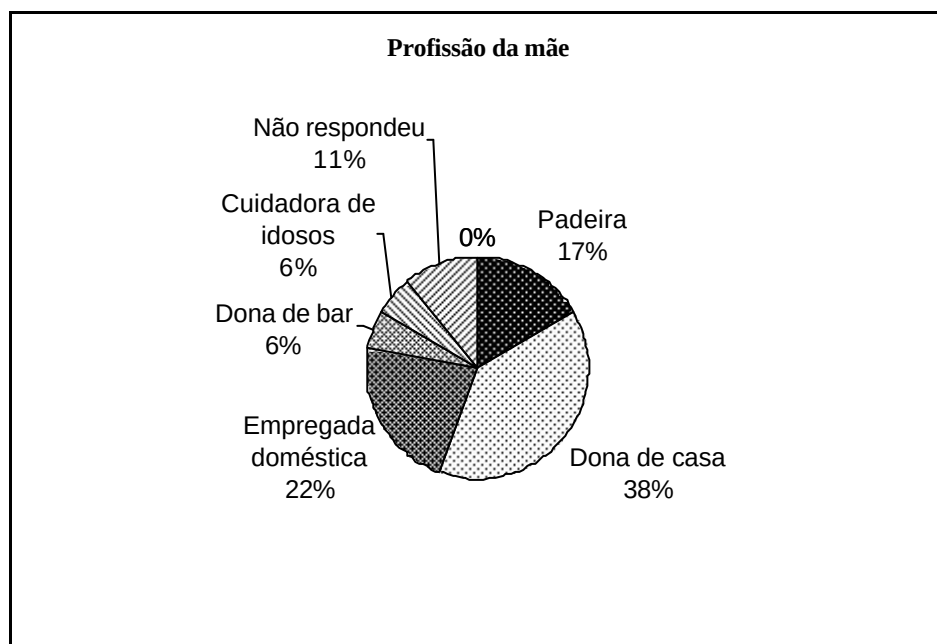


Gráfico 10: Profissão da mãe dos alunos da escola João Link Sobrinho.

Sobre a **profissão dos pais**, como a maioria dos alunos não vive com os pais ou não os conhece, dado relatado pela professora, 38% não respondeu. As profissões variaram entre serviços gerais (autônomo), que muitas crianças definiam como *faz tudo*, com 16%, 11% dos pais eram pintores, 11% auxiliares de serviços gerais, 6% porteiros, 6% mecânicos, 6% papeleiros e 6% estavam desempregados. Raquel e Fernando não responderam, pois assim como a maioria dos alunos não vivem com seus pais. De todo modo, em entrevista posterior, Fernando relatou viver com o padrasto que é auxiliar de serviços gerais em um supermercado.

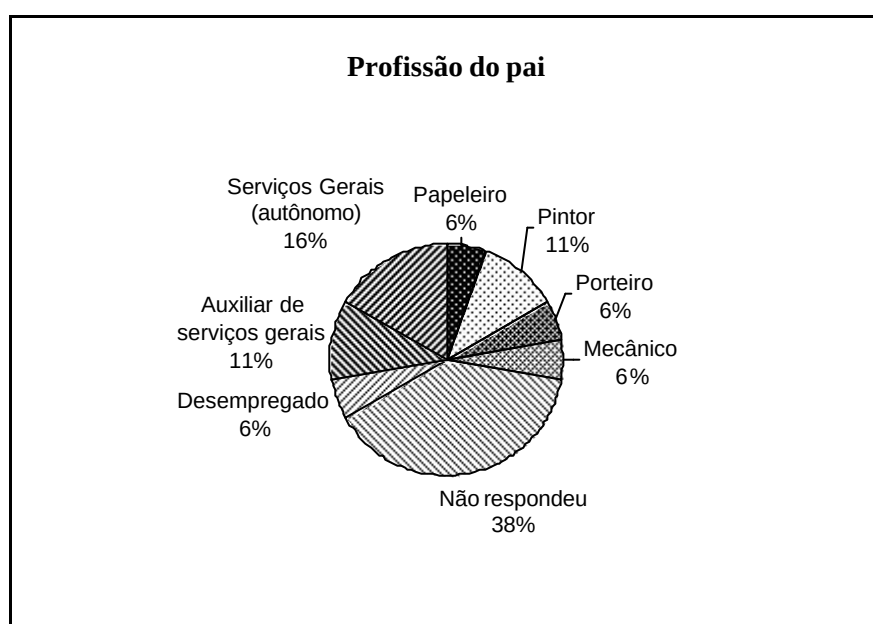


Gráfico 11: Profissão do pai dos alunos da escola João Link Sobrinho.

Todos os alunos que responderam ao questionário vivem no Bairro Itararé, portanto esse não foi um critério de escolha da amostra. Outro elemento importante para a definição dos entrevistados foi o **consumo de cinema**, sendo que 94% dos alunos respondeu que têm o costume de assistir a filmes e 6% respondeu que não. 61% assiste uma vez por semana ou mais, 28% a cada quinze dias e 6% vê uma vez por mês. **Raquel e Fernando** responderam ter o costume de assistir, assim como uma significativa frequência de consumo, ou seja, uma vez por semana ou mais.

Quanto à **forma e o local de consumo**, os alunos responderam que assistem principalmente em casa, pela televisão, totalizando 89%. Apesar das respostas de 72% dos alunos dizendo que assistem em cineclubes e de 61% que assistem na escola, os alunos estavam referindo-se à sessão itinerante que haviam acabado de participar.

Fernando e Raquel responderam assistir em casa, pela televisão. Ele respondeu que também assistia em cineclubes e na escola. Já Raquel disse que baixava filmes da internet e que já havia ido a uma sala de cinema, o que se tornou um critério de diversidade entre os demais alunos, importante para que fosse escolhida. Entretanto, durante a entrevista, ela afirmou que nunca havia ido a uma sala de cinema e sequer possuía computador em casa. Aqui se percebe a importância da combinação de técnicas de coleta de dados, para confrontar as informações obtidas.

Tabela 5: Forma e local de assistência de filmes

<i>Local/forma</i>	<i>%</i>
Em casa, pela TV	89
No cineclube	72
Na escola	61
Em casa, loca DVDs	39
Em casa, baixa filmes	33
Em salas de cinema	22
Em casa, pela TV a cabo	22
Em casa, compra DVDs	17
Na casa dos tios	17
Na casa dos vizinhos	17
Na casa dos amigos	6

Sobre a **companhia durante a assistência**, 61% dos alunos respondeu que assiste a filmes sozinho, 56% com amigos e 83% com a família. Raquel marcou as três opções, enquanto Fernando respondeu que assistia com a família, dado interessante para se pensar a forma de consumo no contexto situacional da recepção.

Quanto às **preferências em relação aos filmes**, Fernando respondeu que gostava de *Velozes e Furiosos*, um filme norte-americano de ação e Raquel, disse que gostava de filmes de terror, em especial *Jogos Mortais*. As diferenças dos gêneros prediletos me pareceram elementos interessantes a serem considerados. Sobre o consumo em relação ao cinema brasileiro, os alunos da terceira série demonstraram não ter entendido a pergunta durante a aplicação. Eles não sabiam o que era cinema brasileiro, tampouco o que eram

filmes nacionais. Mesmo assim, muitos marcaram que tinham o costume de assistir. Por conta disso, decidi não considerar esta questão como um critério para a definição da amostra, mas penso que esta reação dos alunos diante da questão pode estar sinalizando pouca assistência e competências acerca do cinema nacional.

Após a análise dos questionários, havia selecionado Raquel e outro menino, **Joaquim**. As respostas de todos os alunos sobre os sentidos em relação aos filmes eram muito semelhantes e a maioria citava apenas o filme *Leonel Pé-de-Vento*, assim como Raquel. Entretanto, Joaquim escreveu sobre outro filme, *Historietas Assombradas para crianças Malcriadas*, o que me pareceu um critério interessante a ser considerado. Entretanto, ao chegar à escola no dia combinado com Joaquim, ele não estava e por conta desta desistência acabei entrevistando Fernando, que seria a segunda opção dentre os meninos, pelos critérios já descritos anteriormente, como *idade e consumo de filmes*.

A proposta em relação aos receptores escolhidos para amostra que estiveram na exibição na CUICA aconteceu em uma tentativa de obter uma variedade dentro da maioria, lidando com *idades, séries, escolas, trajetórias fílmicas e sentidos diferentes sobre os filmes exibidos*. Os questionários foram aplicados após a sessão, sendo que alguns receptores pediram a minha ajuda individualmente sobre questões que não entendiam. Sobre a amostra, foram escolhidos quatro receptores, três meninas de 9, 11, e 15 anos e um menino de 12 anos, as idades mais recorrentes entre os receptores da sessão.

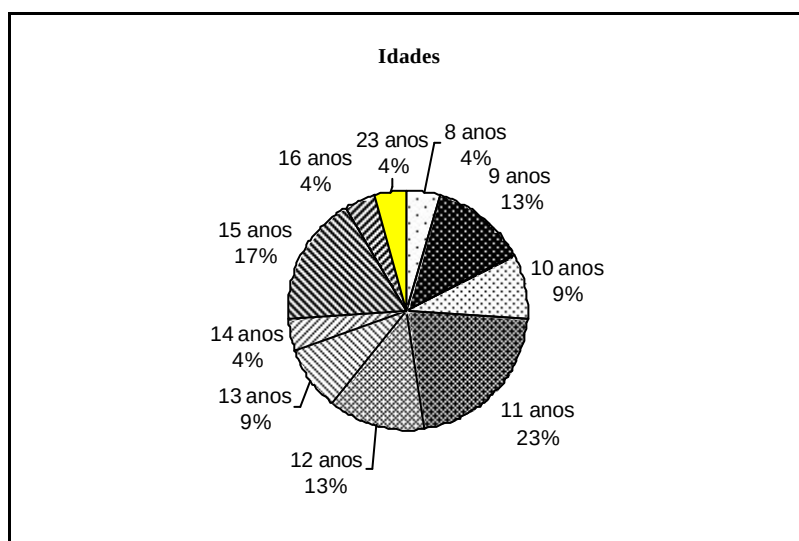


Gráfico 12: Idades dos receptores da sessão na CUICA.

Quanto ao sexo 52% eram meninas e 48% meninos. A idéia inicial era a de entrevistar dois meninos e duas meninas, para ter uma variedade em relação ao gênero. Entretanto, poucos meninos colocaram nome e telefone para contato posterior. Pensei em escolher um menino com 15 anos, porém ele se recusou a fazer a entrevista. Optei então por selecionar uma menina de 15 anos, sabendo sim, que a questão de gênero traz interpretações distintas, porém considerando que esta é uma amostra qualitativa e que as respostas de **Juliana** traziam elementos interessantes a serem considerados, como a trajetória fílmica, em especial consumo de filmes em salas de cinema.

Os receptores selecionados estudam em três diferentes escolas, sendo que uma das meninas, Bianca, parou de estudar na oitava série. Pedro está na quinta série, Juliana na quarta e Carolina na terceira série.

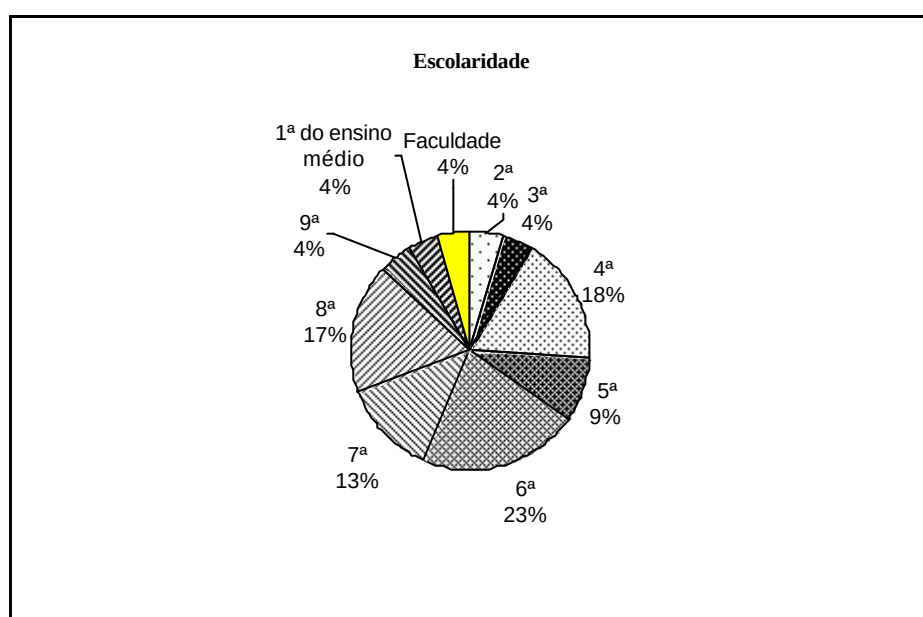


Gráfico 13: Escolaridade dos receptores da CUICA.

Quanto a **profissão da mãe** dos receptores, mais da metade, ou seja 53%, são empregadas domésticas, assim como as mães dos quatro entrevistados.

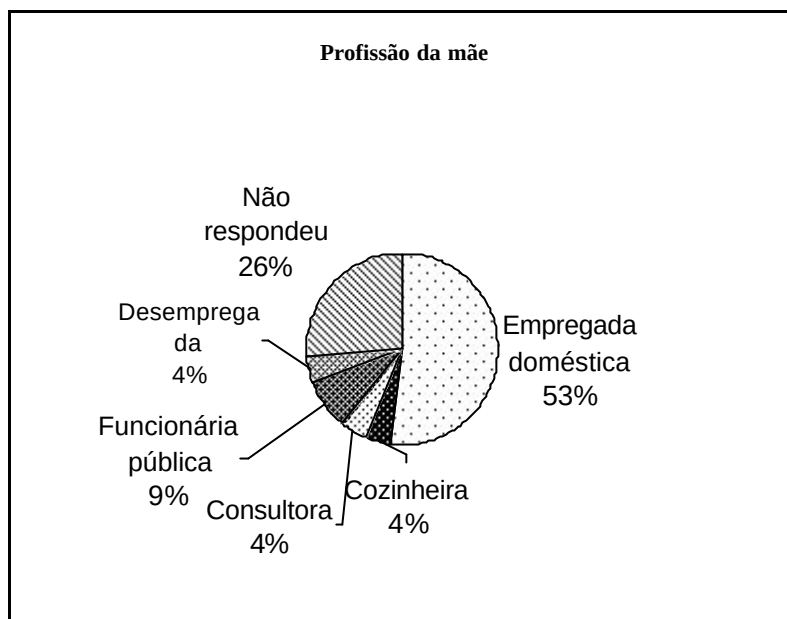


Gráfico 14: Profissão das mães dos receptores da sessão na CUICA.

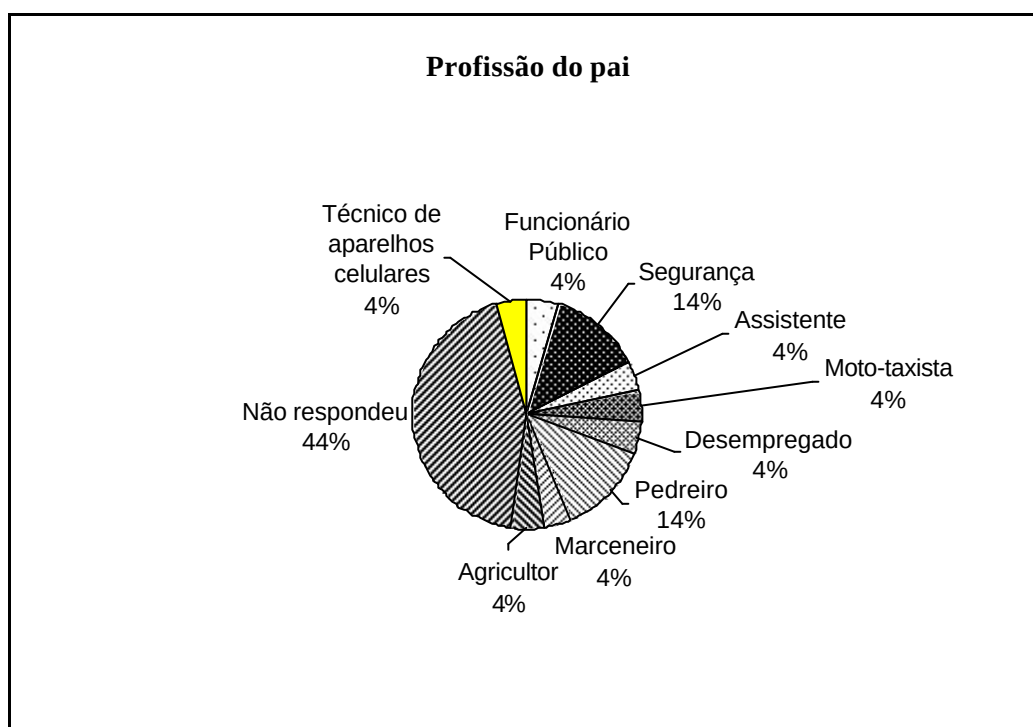


Gráfico 15: Profissão dos pais dos receptores da sessão na CUICA.

Sobre a **profissão dos pais**, 44% dos receptores não responderam, assim como muitos dos alunos da escola *João Link Sobrinho*. Quanto aos entrevistados, os pais de

duas meninas já faleceram. Em relação aos outros dois, o pai de Bianca é marceneiro e o de Pedro é segurança.

Quanto ao **consumo de filmes**, os quatro selecionados assistem a filmes uma vez por semana ou mais, assim como 96% dos receptores da CUICA. Os quatro entrevistados citaram filmes de terror entre seus preferidos, entretanto houve distinções, sendo que Pedro citou também filmes de comédia e ação, Juliana de romance e Carolina de aventura.

Carolina respondeu no questionário assistir aos filmes em casa, pela televisão aberta, como 87% dos receptores da CUICA e também locar filmes, como 43%. Juliana disse assistir em casa pela televisão aberta e comprar DVDs, como 22% dos receptores e na escola, do mesmo modo que 35% dos sujeitos. Rafaela também disse assistir na escola, em casa pela televisão aberta e em salas de cinema, como 22%. Pedro, finalmente, respondeu assistir na escola, em casa na televisão aberta e locar DVDs.

Tabela 6 : Forma e local de assistência de filmes.

<i>Forma/local</i>	<i>%</i>
Em casa, pela TV	87
No cineclube	9
Na escola	35
Em casa, loca DVDs	43
Em casa, baixa filmes	17
Em salas de cinema	22
Em casa, pela TV a cabo	17
Em casa, compra DVDs	22
Na casa dos amigos	13

Os **sentidos em relação ao filme** não foram elementos definidores da amostra, pois eram muito semelhantes. As respostas diziam basicamente que o filme seria sobre o samba e Cartola. Relato a escolha dos receptores como um *quebra-cabeça*. Digo isso porque houve uma grande dificuldade em selecioná-los, pois foi preciso cruzar uma série de variáveis, o que resultava em optar por alguns em detrimento de outros.

Em relação aos **agentes mediadores**, Antônio, organizador da sessão no CUICA e Ana, professora da escola *João Link Sobrinho* foram os entrevistados. Sobre os cineclubistas, entrevistei três deles nesta etapa. Mariana e João, os mais atuantes, também

foram entrevistados durante a etapa exploratória. Gabriel foi entrevistado nesta segunda etapa, período em que retornou a fazer o papel de negociador das mostras. Ele além disso, optei por entrevistá-lo, porque percebi que necessitava de alguém que respondesse em nome da TV OVO certas questões e ele me pareceu ser o elo entre as duas organizações.

Outros dois envolvidos, Felipe, técnico da TV OVO e Vinicius, cineclubista não foram entrevistados, pois participaram apenas de algumas sessões itinerantes. Além disso, como a equipe do *Lanterninha* não é fixa, durante a etapa de entrevistas com os membros do cineclube, estes não foram citados como participantes de forma ativa na organização das itinerâncias. Vinicius teve um papel significativo durante a rearticulação do cineclube e das itinerâncias em 2004 e 2005, entretanto, como estava morando fora do país e participou da sessão na CUÍCA e na *Vila Nonoai* em períodos de férias pelo país, optei por não entrevistá-lo.

4.3.2 Os procedimentos de coletas de dados e as dimensões de observação

O protocolo metodológico desta pesquisa foi inspirado em uma estratégia multimetodológica, inspirada em Lopes et. al. (2001) e descrita por Bonin (2004) como uma estratégia que:

explora a combinação de várias modalidades de métodos e técnicas de pesquisa para estudar as mediações. A composição leva em conta as potencialidades e os limites de cada técnica para a construção dos dados. O arranjo permite que os limites contidos em uma técnica sejam superados pela utilização de outra, estabelecendo relações de complementariedade entre elas. Vale-se também das sobreposições entre uma técnica e outra para construção de um mesmo dado. (BONIN, 2004, p. 10)

Os procedimentos de coletas de dados da etapa sistemática foram: *questionários, entrevistas estruturadas individuais de aplicação flexível e observação participante com foco comunicacional e registro fotográfico (Ver roteiros em apêndices)*. O questionário aplicado na etapa sistemática abarcou questões sobre: idade, sexo, profissão dos pais, escolaridade, frequência de recepção de filmes, gostos, local, companhia, filmes preferidos, consumo de filmes brasileiros, experiência de recepção de sessões do *Lanterninha Aurélio*, sentidos sobre os filmes exibidos, sobre a mostra e forma para contato posterior.

As **entrevistas estruturadas de aplicação flexível** foram realizadas individualmente, com cineclubistas, receptores e agentes mediadores, a partir de roteiros reformulados, mas com base nos eixos das entrevistas da etapa exploratória. A opção de coleta de dados sobre a *mediação cineclube* foi a partir de uma **entrevista de tipo histórica**, que abarcou as dimensões: Relações com o cineclubismo – trajetória cineclubista, proposta cineclubista e sentidos sobre o cineclubismo, proposta e sentidos sobre a mostra itinerante, concepções e sentidos sobre o contexto cinematográfico brasileiro, relações e sentidos sobre políticas públicas, participação do cineclube no campo cinematográfico; Processo de organização das mostras – negociações com escolas e comunidades, definição dos locais, definição dos filmes, relato de exibição; Concepções sobre a audiência; Implicações de pesquisas no trabalho.

O roteiro de entrevistas com os agentes mediadores foi o mesmo aplicado durante a etapa exploratória, com o propósito de capturar: o processo de organização; as relações com o cineclube, os sentidos sobre a atividade e o papel na comunidade/ escola.

Com os receptores realizei quatro entrevistas em profundidade, de modo a capturar elementos das mediações *competências midiáticas (cinematográficas e fílmicas)* e *elementos do cotidiano*, assim como as *apropriações a respeito dos filmes e das mostras*. A **entrevista estruturada com aplicação flexível** sobre **elementos do cotidiano**, abarcou questões sobre: meios de comunicação, vida escolar, vida familiar e bairro e lazer.

A **entrevista histórica** sobre a **trajetória cinematográfica/fílmica dos receptores**, tratou de: socialização com o cinema, assistência de filmes (salas de cinema), assistência de filmes (televisão), assistência de filmes (videocassete/ DVD), outras formas de assistência de filmes, atravessamentos midiáticos, relações com o contexto cinematográfico local, gostos cinematográficos, usos do cinema, competências cinematográficas, sentidos sobre o cinema brasileiro (produção e consumo). A proposta foi a de capturar esses dados sincrônica e diacrônicamente, de modo a construir uma trajetória desses receptores em relação ao cinema.

Duas **entrevistas focalizadas** trataram dos **sentidos sobre as mostras e dos sentidos sobre os filmes**. A primeira trouxe questões sobre: preparação para a exibição, relações com o cineclube Lanterna Aurélio, sentidos sobre as mostras situação de recepção e sentidos sobre o contexto situacional de recepção. A segunda abordou sentidos sobre o filme e a circulação de sentidos. Durante as entrevistas relativas aos *sentidos sobre os filmes* aplicadas aos receptores da sessão feita na CUICA, foram utilizados

suportes de memória, assim como na etapa exploratória. Foram selecionadas seis imagens do filme, sendo que eram todas as que estavam disponíveis na internet sobre o documentário. Elas estão incluídas, com suas fontes, no capítulo de análise que segue.

As exibições foram acompanhadas a partir de uma **observação participante com foco comunicacional**, com **registro fotográfico**, priorizando as seguintes dimensões: Composição do cenário de recepção - espaço físico, objetos, distribuição dos objetos (arranjo), caracterização dos receptores (para pensar classe social, idade, sexo); Distribuição dos sujeitos no cenário - agrupamentos (ver idades, sexo, famílias, casais), disposição dos cineclubistas no cenário, disposição dos agentes no cenário; Interações - entre receptores, entre cineclubistas e receptores, entre agentes e receptores, entre agentes e cineclubistas, entre receptores e filmes (imagens e sons); Comportamento dos receptores - disposição corporal, movimentações, gestualidade, sonoridade (risos, gritos, conversas); Comportamento dos cineclubistas - disposição corporal, movimentações.

4.3.3 O processo de coleta de dados

As **entrevistas com os quatro receptores** da *CUICA* foram feitas em dois encontros com cada sujeito, sendo que cada um durou cerca de duas horas. No primeiro dia, na semana seguinte à exibição, apliquei os dois roteiros sobre os sentidos em relação aos filmes e à mostra e no segundo encontro procurei retomar os sentidos sobre os filmes com os suportes de memória, além de abordar as questões referentes aos roteiros sobre os *elementos do cotidiano* e sobre a *trajetória cinematográfica/fílmica*. Apenas com Bianca os quatro roteiros foram aplicados no mesmo encontro, pois a receptora não desenvolvia as respostas longamente. As entrevistas com os receptores da escola *João Link Sobrinho* foram feitas em um encontro com cada aluno, na semana seguinte à exibição.

Em todas as entrevistas utilizei um gravador digital, aparelho ao qual os cineclubistas já estão acostumados a usar. Entretanto, com as crianças, a situação foi distinta. Para que elas não se sentissem tão intimidadas busquei mostrar o gravador e pedir que me ajudassem caso a luz verde ficasse vermelha, pois indicaria que algo estava errado. Uma delas, Carolina, em um momento pegou o gravador como se fosse um microfone e pareceu sentir-se bastante à vontade.

Três entrevistas dos receptores da *CUICA* foram feitas em suas casas. A entrevista

com **Pedro** foi feito em uma sala vazia da escola onde ele estuda e onde sua mãe trabalha. A pedido dela, a entrevista deveria ser nesse espaço. Conforme Thompson (1992), o espaço deve ser onde o entrevistado sinta-se à vontade, principalmente em casa. Porém, ele fala que “Uma entrevista no local de trabalho, ou num bar, irá ativar mais fortemente outras áreas da memória, e também pode ter como resultado uma mudança para um modo de falar menos “respeitável”” (Thompson, 1992, p. 265). Isso é algo interessante a ser considerado com os receptores da escola *João Link Sobrinho*, pois a entrevistas foram feitas na escola, local também da exibição e esse enquadramento deve ser considerado. Isso foi algo que também aconteceu durante a etapa sistemática, na escola *Acácio Vieira*, em que as entrevistas coletivas foram feitas no colégio, assim como a sessão.

Nas casas, apenas Bianca ficou todo o tempo sozinha. Durante a entrevista com Juliana, seus dois irmãos e uma amiga ficaram sempre perto. A casa era muito pequena e as crianças volta e meia iam até a sala escutar. Isso parece ter intimidado um pouco a entrevistada, como nos lembra Thompson (1992, p. 266), “A presença de outra pessoa na entrevista não só inibe a franqueza, como exerce uma sutil pressão no sentido de um testemunho socialmente aceitável.” Além disso, a presença de pessoas no espaço faz com que os entrevistados façam perguntas aos familiares ou que estes comentem respostas. Entretanto, como eram crianças considerei que não seria possível ficar em um local isolado com o entrevistado por respeito aos pais.

As entrevistas com Fernando e Raquel aconteceram na escola *João Link Sobrinho*, pois a professora permitiu que os alunos respondessem às questões durante o período de aula. Nos encontros com cada um, fiquei em uma sala e percebi que eles estavam muito mais à vontade preenchendo os questionários em sala de aula, do que ali, sozinhos. As entrevistas foram marcadas por silêncios, que expressavam não saber responder determinadas questões, mas possivelmente também uma intimidação diante daquela situação. Levei água e doces aos alunos, pois a professora relatou que muitos não comem em casa e por isso durante à tarde sentem-se fracos. Ela disse também que eles não respondem às questões porque não estão acostumados a serem perguntados, já que as pessoas não querem saber as suas opiniões. Apesar de entender que se opera aí também uma questão geracional, uma dificuldade em responder porquê, os alunos da escola *João Link Sobrinho* eram muito menos articulados dos os receptores da CUÍCA que tinham idades semelhantes. Durante as entrevistas eu tive dificuldades de lidar com o silêncio. Senti-me bastante incomodada, porém deixava que os alunos pensassem e elaborassem

suas respostas. Quando essa pausa tornava-se até mesmo constrangedora, eu buscava falar sobre outras questões.

Os *suportes de memória* foram aplicados somente com os receptores da CUICA, pois imaginei que não seria necessário com os da escola *João Link Sobrinho*, já que as entrevistas aconteceram dias depois. Com os receptores da CUICA utilizei na segunda entrevista, após ter percebido certa dificuldade de alguns em responder sobre os sentidos em relação ao filme. Entretanto, vi que esse procedimento não funcionou como em *Formigueiro*, onde os cartões com as imagens facilitaram as conversas entre os alunos a respeito dos filmes. Pareceu-me que em entrevistas coletivas eles podem servir uma técnica que facilita a descontração e a circulação de sentidos. De todo modo, os receptores da CUICA elaboraram sentidos sobre as imagens vistas.

De acordo com Thompson (1992), é possível utilizar diversos recursos para a memória, sendo que “essas coisas podem também estimular o aparecimento de cartas antigas, diários, recortes e fotografias, que é algo que vale a pena estimular e que pode ser o mais valioso subproduto de uma entrevista” (THOMPSON, 1992, p. 265). Durante as entrevistas passei a perguntar se os receptores tinham filmes em casa, algo que aconteceu durante uma entrevista na etapa exploratória. Carolina e Juliana trouxeram suas coleções de DVDS e outros objetos, que estão registrados em fotografias no capítulo de análise que segue. Pareceu-me que pedir isso tenha sido uma interessante idéia, pois, com os filmes nas mãos, as receptoras falavam sobre suas preferências.

Já durante as entrevistas na escola *João Link Sobrinho*, ocorreu algo semelhante ao que aconteceu na escola *Acácio Vieira* durante a etapa exploratória. A professora Ana pediu que os alunos escrevessem e desenhasssem sobre a sessão. Os dados foram incluídos no capítulo que segue porém, assim como ocorreu na *etapa exploratória*, é importante considerar que os sentidos que circularam durante a feitura dos trabalhos, foram mediados pela professora e pelos próprios colegas, já que os textos e os desenhos são muito parecidos.

As entrevistas com os **agentes mediadores** aconteceram logo após as sessões na CUICA e na escola *João Link Sobrinho*. Antônio foi entrevistado no ambiente da CUICA e pareceu bastante desinteressado em relação à entrevista, que durou menos de vinte minutos. Ana, ao contrário, recebeu-me em sua casa e tratou em detalhes de todas as questões feitas, assim como manteve contato via email respondendo todas as dúvidas que surgiam.

Os **cineclubistas** foram entrevistados em diferentes momentos. Mariana e João

foram entrevistados em agosto e Gabriel em novembro. Como já havia feito uma entrevista com Mariana e João, sabia como eles se comportavam nessas situações, assim como tinha as referências sobre como havia sido nossos encontros anteriores.

Aqui a importância da etapa exploratória mostrou-se fundamental. Percebi que nestas outras entrevistas eu já estava mais preparada acerca do universo cineclubista, assim como sobre os próprios entrevistados. Durante o primeiro encontro com Mariana, em 2007, tive dificuldades diante do posicionamento firme da entrevistada, assim como em relação a suas críticas sobre minha pesquisa de conclusão de curso de especialização, a qual entreguei à equipe do cineclube, como um retorno do trabalho.

Mariana relatou ser complicado ver analisadas sessões que não são modelos de ação, que para eles não deram tão certo. Sua crítica foi no sentido de que eu não acompanhei todas as sessões ou que estivesse acompanhando há mais tempo, para que pudesse ter uma visão mais ampla e também conseguisse entrevistar mais pessoas. Ela reconhece que na sua avaliação há uma carga sentimental envolvida e de alguém que trabalha há anos com as itinerâncias. Refere-se a observações de sessões em que havia poucas pessoas, diferentemente de exposições em que havia centenas e que eu não acompanhei. Entretanto, é preciso considerar que todas são itinerâncias e que uma pesquisa não pode apenas levar em consideração sessões que são consideradas como modelos para os cineclubistas. Além de minhas pesquisas, houve também um trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais, de Francine Nunes, sobre as sessões regulares do *Lanterninha Aurélio* e que Mariana estabelece comparações. Ela diz que foram abordagens diferentes, sendo que Francine acompanhou todas as quartas-feiras, durante um longo período, o que fez com que a pesquisadora pudesse conhecer bem o público e todas as nuances das sessões. Além disso, ela reconhece a diferença entre as sessões, sendo que a itinerante é como colocar-se à prova, porque o cineclube é levado até as pessoas. Nas sessões regulares as pessoas vêm espontaneamente até a sede do cineclube, é outro público, outro funcionamento. Nesse sentido, ela diz que a pesquisa de Francine Nunes trabalhou questões positivas do cineclube, enquanto minha pesquisa aborda atividades que seriam mais “arriscadas” para o trabalho do *Lanterninha*.

Apesar de ter me sentido intimidada durante o primeiro encontro em 2007, considerei bastante produtiva essa experiência em campo, no sentido de escutar o próprio entrevistado elaborando respostas acerca de minha pesquisa. Compreendo as críticas e acho essencial o retorno do trabalho aos analisados, assim como uma escuta posterior. No segundo encontro com Mariana, ela pediu que antes eu enviasse para ela meu relatório de

qualificação, o que foi feito. Percebi que esse envio estabeleceu uma espécie de confiança, pois a cineclubista disse ter lido e gostado muito mais da abordagem da dissertação do que do artigo de especialização. A entrevista aconteceu na sala da coordenadoria de comunicação da CESMA, um espaço silencioso, diferente do café da cooperativa onde foi feito o primeiro encontro. Ela estava bastante tranqüila e a entrevista transcorreu bem por cerca de uma hora e meia. Eu me senti também calma e consegui fazer articulações entre as suas respostas e o roteiro de perguntas. Senti dificuldades em fazer questões perguntando sobre o que seria a opinião do cineclubista sobre determinados assuntos, algo que aconteceu com João e com Gabriel. Entretanto, compreendi que apesar da equipe não sentar e discutir oficialmente determinadas questões existe um acordo tácito sobre o que seria o posicionamento do cineclubista, que se explicita em falas individuais, as quais são bastante semelhantes.

A segunda entrevista com João foi bastante produtiva, assim como a primeira. Aconteceu também na sala da coordenadoria de comunicação da CESMA, onde estava presente a curadora das exposições de arte, o que pouco atrapalhou a entrevista. Eu estava um pouco tensa, pois há tempos necessitava de documentos e informações do cineclubista que não eram repassados. Ao final do encontro aproveitei para expressar isso, o que foi respondido por João como uma falta de tempo e de esquecimento dele sobre os materiais pedidos e não como uma falta de reconhecimento sobre meu trabalho.

A entrevista com Gabriel, última a ser feita e já em um período adiantado de reflexões acerca da dissertação, foi a mais tranqüila de todas. Durou cerca de duas horas e pouco olhei para o roteiro, conseguindo fazer diversas articulações a partir do que o entrevistado respondia. Foi um encontro bastante calmo, feito no ambiente de trabalho de Gabriel, o qual é bastante articulado e solícito.

Quanto ao **processo de observação participante**, acompanhei cinco sessões. A idéia era a de observar desde a chegada dos cineclubistas, montagem dos equipamentos, até o término da sessão e a desmontagem. Sempre que possível, tentava circular no espaço, sentando em locais diferentes e fazendo fotografias. Entretanto, em espaços pequenos como na escola *João Link Sobrinho* e na sede da APAE fiquei sentada durante a sessão em um ponto onde pudesse ver todos os alunos e cineclubistas, especialmente as suas reações. Durante a sessão na sede da CUICA, fiquei no meio da sala, perto da porta, em pé. Em um momento sentei no meio dos receptores, para conseguir escutar comentários. O único espaço em que consegui circular com facilidade foi na praça da *Vila Nonoai*, pois o local era amplo e a minha movimentação não atrapalhava a sessão,

tampouco chamava muita atenção dos espectadores.

Apesar de acompanhar sessões itinerantes do cineclube há mais de dois anos, cada sessão era muito intensa, já que eu precisava prestar atenção em uma série de elementos, de acordo com o roteiro de observação definido anteriormente. Além disso, nunca me senti completamente à vontade com os cineclubistas, pois sei que eles se sentiam analisados. Para facilitar meu trabalho, decidi fazer anotações durante as observações, assim como fotografar, de modo a capturar elementos importantes do contexto situacional de recepção. Inspirada em Hall (1982), percebi a necessidade da fotografia para o registro da apropriação do espaço pelos sujeitos:

Si la fotografía es solo un complemento para otras disciplinas que utilizan los métodos de observación (una extensión de la memoria visual, de alguna manera), representa una ayuda absolutamente indispensable en el registro del comportamiento proxémico. (...) La fotografía inmoviliza las acciones y permite al investigador reexaminar las secuencias tantas veces como lo desee. La dificultad estriba en fotografiar a los sujetos sin perturbar o modificar su comportamiento (HALL, 1982, p. 211).

Do mesmo modo, compartilho a dificuldade exposta pelo autor, no sentido de não atrapalhar a sessão e distrair a atenção dos sujeitos. Por conta disso, usei uma câmera digital pequena, sempre que possível sem flash. O deslocamento foi também sempre pensado, de modo a ser o mais discreto possível.

Entretanto, minha presença nunca foi ignorada, pois sou estranha àqueles locais. Na escola *João Link Sobrinho* e na sede da *CUICA*, logo após a apresentação dos cineclubistas, pedi a palavra e falei sobre os questionários que aplicaria ao final da sessão, assim como sobre o objetivo das fotos feitas durante a exibição. Apesar de dizer quem eu era, os receptores sempre pensavam que eu fazia parte do cineclube e somente após muitas explicações eles entendiam que eu era uma pesquisadora. Em algumas sessões, como na escola *João Link Sobrinho*, ajudei os cineclubistas a organizarem a sessão, arrumando cadeiras e objetos o que confundia ainda mais os receptores. Na sessão na *CUICA*, fiquei ao lado da equipe enquanto eles apresentavam a sessão, pois logo depois falaria sobre os questionários. Isso foi um elemento complicador, não só pela confusão dos receptores, mas porque não consegui prestar atenção e anotar exatamente o que os cineclubistas falavam durante aquele momento.

Com a turma da escola *João Link Sobrinho* houve uma relação muito próxima durante a sessão e, depois, com a aplicação dos questionários. Como precisei retornar mais três vezes na escola, sempre que chegava os alunos me chamavam pelo nome e

corriam para falar comigo. Devido a esse envolvimento, precisei estabelecer uma constante vigilância na análise dos dados desses alunos. Algo semelhante aconteceu com os cineclubistas, pois apesar de não sermos amigos, fazemos parte de grupos em comum, seja por amizade ou por atividades culturais.

A sessão na sede da CUICA foi uma observação que me mobilizou muito, pois não conseguia perceber as reações das crianças. Foi um exemplo de observação exaustiva, em que era necessário ficar atenta a tudo, pois cada detalhe poderia trazer elementos para a posterior análise. As exposições na sede da APAE foram bastante significativas. Estava tensa, pois não sabia como tratar aqueles alunos, portadores de necessidades especiais, algo compartilhado também por Mariana, quando disse estar preocupada em relação à curadoria dos filmes. Entretanto, foram sessões bastante tranquilas, que se somaram como experiências interessantes de observação. Algo interessante aconteceu durante a sessão da manhã, quando uma aluna passou boa parte do tempo me olhando. Foi algo como observar sendo observada. Ainda que desconfortável, foi importante para a reflexão acerca de minha prática em campo.

Durante as sessões, optei por desenhar mapas, de modo que posteriormente conseguisse visualizar o cenário de exposição. Estes rascunhos foram transformados em mapas que estão no capítulo 6, sendo que se deve considerá-los como propostas aproximadas para a visualização, levando-se em conta a movimentação no espaço. Esse procedimento foi inspirado em Lacerda (2008) e em Gastaldo (2006), assim como em Winkin (1998), que também trata da necessidade de transcrever as situações em mapas espaciais, em “desenhar topograficamente o lugar” (WINKIN, 1998, p. 134).

Este último autor trata da necessidade de fazer um movimento de *ida-e-volta* entre a prática e a teoria. Sem dúvida, a cada leitura feita, a minha presença em campo dava-se de uma forma distinta, assim como cada ida a campo trazia elementos novos para pensar sobre o que eu estava refletindo. Quanto aos diários de observação e de entrevista, procurei sempre mantê-los disciplinadamente, numa função não só de registro e de elementos para reflexão, mas também com uma função *catártica*, em que colocava as dúvidas, as angústias de cada ida a campo, inspirada em Winkin, que nos lembra:

Vão se sentir no campo como um voyeur, inútil, inoportuno, estúpido. Mais uma vez não se escondam. (...) ainda e sempre, escrevam suas “angústias” no diário, prendam-se nos primeiros tempos a objetivações fáceis (mapas de lugares, evolução das frequências, etc). Aos poucos, o lugar lhes parecerá menos “agressivo” ou menos desinteressante (WINKIN, 1998, p. 143).

4.4 O tratamento dos dados

Em relação aos processos de tratamento dos dados, quanto à preparação para análise, as entrevistas gravadas foram transcritas e, posteriormente, ordenadas de acordo com os eixos de análises definidos. Os dados dos questionários foram tabulados e sintetizados em gráficos e tabelas.

Os diários de observação foram descritos de acordo com os roteiros de observação. A análise descritiva dos dados das entrevistas foi feita a partir de cada uma das mediações propostas e das dimensões trabalhadas, que constituíram os eixos dos roteiros de entrevista.

5 CULTURA CINECLUBISTA NO LANTERNINHA AURÉLIO: PROPOSTAS, PRÁTICAS E SENTIDOS RELATIVOS AO CINECLUBISMO E ÀS MOSTRAS ITINERANTES

Neste capítulo busco descrever e analisar as propostas que norteiam o trabalho do cineclubes *Lanterninha Aurélio*, de modo a compreender como ele se constrói enquanto uma mediação no processo de recepção das mostras itinerantes. Ou seja, entender porque o encontro dos receptores com os filmes acontece de maneira distinta por fazer parte de uma proposta cineclubista. Para tal, a análise foi dividida em três grandes eixos, que foram separados em sub-eixos, sendo eles, *os cineclubistas participantes: perfil e trajetória; o cineclubes: propostas e sentidos, formação de cineclubes e de cineclubistas, relações com o movimento cineclubista e com o campo cinematográfico, concepções e sentidos relacionados ao contexto cinematográfico brasileiro, relações e concepções referentes às políticas públicas; as mostras itinerantes: propostas e sentidos, processos de negociação e concepções sobre a audiência*. A construção se deu a partir das transcrições de entrevistas concedidas pelos cineclubistas, já estruturadas em eixos, assim como a partir de alguns documentos cedidos pelo cineclubes. A tentativa foi a de encontrar recorrências e distinções nas respostas dos entrevistados, estabelecendo articulações com os capítulos desenvolvidos anteriormente.

5.1 Os cineclubistas participantes da pesquisa

A idéia de estruturação deste eixo foi a de compreender quem são os sujeitos que fazem parte da equipe das itinerâncias, seus perfis e suas trajetórias de relação com o cineclubes *Lanterninha Aurélio*.

5.1.1 Perfil

Cinco cineclubistas⁸⁹ que estiveram presentes nas exhibições da pesquisa sistemática foram entrevistados. São eles:

- **Mariana**, 23 anos, estudante curso de História da *UFSM*, participa do Conselho administrativo da *CESMA*, é produtora executiva do *Cesma in blues*, trabalha como produtora na *TV OVO*.
- **João**, 36 anos, Relações Públicas, Coordenador da Assessoria de Comunicação da *CESMA*;
- **Gabriel**, 28 anos, estudante de Comunicação Social – Jornalismo do Centro Universitário Franciscano - *Unifra*, Editor de VT da *TV Unifra*⁹⁰ e da *TV Câmara*⁹¹, coordenador de produção da *TV OVO*;
- **Ricardo**, 29 anos, ensino médio completo, auxiliar de serviços gerais da *CESMA* (muitas funções: caixa, reposição de livros, locadora, projeção, microfone, técnico de som quando há locação do auditório) desde março de 2007 na *CESMA*;
- **Bruno**, 22 anos, ensino médio completo, editor da *TV OVO*.

As profissões desta equipe de cineclubistas são, em geral, ligadas à comunicação, como editor de vídeo, produtor, assessor de comunicação. Ainda que **Ricardo** não trabalhe formalmente com isso, ele atua também fazendo a divulgação não só do *Lanterninha*, como de *shows* e atividades culturais em seu *blog*. São dois estudantes universitários ligados às áreas humanas, comunicação e história e um graduado em comunicação. É possível pensar que essas áreas acadêmicas e profissionais tenham uma forte ligação com o cinema, aproximando esses sujeitos da prática cineclubista.

Os cenários de trabalho versam entre a *CESMA* e a *TV OVO*, principalmente, indicando que existe uma aproximação entre essas organizações. Alguns sujeitos como **Mariana** e **Ricardo** passaram a trabalhar na *CESMA* após o contato com o cineclube, enquanto **João** começou atuar no cineclube a partir da assessoria de comunicação da cooperativa. **Gabriel** e **Bruno**, por sua vez, tiveram o contato com o cineclube a partir da *TV OVO*. Percebe-se uma relação forte entre essas duas organizações, possivelmente

⁸⁹Os nomes foram trocados para preservar o anonimato dos entrevistados. Existem mais cineclubistas envolvidos com o *Lanterninha* Aurélio, porém seu quadro não é fixo. Os cinco entrevistados foram os mais atuantes nas sessões itinerantes acompanhadas.

⁹⁰ Canal de televisão do Centro Universitário Franciscano.

⁹¹ Canal de televisão da Câmara de Vereadores de Santa Maria.

pelas propostas que têm pontos em comum, em relação à democratização do acesso ao audiovisual, além de laços de amizade que unem as duas e promovem o trabalho em conjunto.

São sujeitos relativamente jovens, entre 22 e 36 anos, que atuam no *Lanterninha Aurélio* e a maioria da equipe é composta por homens, sendo **Mariana** a única mulher. Não é possível saber se essas características são comuns a outros cineclubes, mas é interessante considerar a idade como uma marca dos sujeitos atuantes no *Lanterninha*. Um dos fatores que talvez possam explicar a questão geracional é a disponibilidade para dedicação a essa atividade que não é remunerada. Eles conseguem administrar o período dedicado ao estudo e ao trabalho com a prática cineclubista. É interessante pensar que eles são a geração da retomada do cineclube e vivenciam um contexto distinto daquele vivido pela primeira geração do *Lanterninha*, marcada pela ditadura. Posteriormente, em relação aos sentidos sobre o cineclubismo, o contexto vivido pode gerar diferentes sentidos acerca da atividade.

5.1.2 Trajetória de relações com o cineclube

Nesta dimensão, me interessa compreender de que modo se constrói a trajetória de cada membro com o cineclube, em termos de estabelecimento e forma de relação, papel no cineclube e mudanças na relação com o cinema a partir do cineclubismo.

Quatro dos cineclubistas - **João, Mariana, Ricardo e Bruno** - se aproximaram do cineclubismo a partir do momento em que tiveram contato com o *Lanterninha Aurélio*, porém em períodos diferentes, o que implica terem vivenciado propostas distintas de acordo com o contexto do cineclube.

Mariana fazia parte do público que assistia às sessões do *Lanterninha* no período em que ele funcionava na *Casa de Cultura*, diz que fugia dos debates, mas aos poucos foi se acostumando, já que muitas vezes a discussão intimida as pessoas. Após fazer uma oficina de cineclubismo durante o *Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC)*, em 2004, ela decidiu participar do cineclube. Segundo ela, a motivação também veio pela sua disponibilidade de tempo e de participar de algo. Ela conta que atualmente tem uma relação protecionista com o cineclube, um apego emocional, no sentido de que defende a proposta. Mas isso se deu com o tempo, que se sentir cineclubista não aconteceu no

primeiro mês, mas foi um amadurecimento, uma consequência do envolvimento. Ela diz que sua *relação com o cinema* mudou muito desde que passou a frequentar o cineclube. Que passou a procurar informações sobre os filmes, algumas já nos materiais entregues pelo próprio cineclube nas sessões. Então ela procurava dados sobre os diretores, outros filmes por eles dirigidos. Passou a ler coisas sobre o assunto, a discutir com as pessoas, a procurar outros filmes nas videolocadoras e buscar outras referências. A partir do contato com o cineclube, ela passou a trabalhar na CESMA, na TV OVO, em uma videolocadora, seu trabalho de graduação de curso é relacionado ao cinema e nos demais trabalhos da faculdade ela tenta relacionar a algo sobre cinema. Além do *Lanterninha*, ela passou a se envolver com a CESMA, participando do conselho administrativo e de vários projetos culturais.

Quando ela entrou no cineclube não tinha função específica. Como sabia pouco sobre a parte técnica, passou a se envolver mais com a curadoria, também fotografava e passava o livro de assinaturas. Conta que a partir do momento em que se aproximou de **João** passou a ter a função de *pensar o cineclube*. Fazer os ciclos, os cartazes, pensar na curadoria, nos projetos que envolvem o cineclube. Além das sessões fixas, **Mariana** tem um papel importante nas sessões itinerantes. Ela entrou durante o processo de retomada do cineclube e passou a fazer as primeiras itinerâncias desse período, que ainda não eram financiadas pela LIC. Ela é responsável pelos agendamentos, pela escolha dos filmes e pela organização nos locais.

Ricardo, assim como Mariana, também se aproximou do cineclubismo a partir do momento em que teve contato com o *Lanterninha*, também quando o funcionava na *Casa de cultura*, em setembro de 2003. Ele frequentava o local, onde havia exposições, acesso à internet e se interessou pelo cineclube (apesar de não saber o que era), porque eram exibidos curtas-metragens. De 2003 a 2004 ele era frequentador e em 2005 passou a participar da equipe, ajudando na parte técnica, na divulgação e na curadoria. Ele diz que sua relação com o cinema mudou depois de frequentar o cineclube. Ela gostava de curtas-metragens, que assistia, principalmente na TVE e depois de participar do *Lanterninha* passou a assistir longas-metragens e a conhecer diretores de cinema, se interessar por elementos como fotografia do filme, luz, enquadramento, câmera, saber se o roteiro é baseado em algum livro, se é original. Passou a comprar livros sobre cinema, revistas, alugar mais filmes, comprar filmes.

Lá a gente tá discutindo, antes ou depois, fala do diretor, do filme. Tu começa a querer entender, desde o roteiro, a dramatização do filme, discute a câmera, o modo do diretor, se der passa o *making off* de alguma coisa, pra ilustrar. Ou dá dica, no *making off* tem tal coisa. É cansativo, tu quer pegar tudo. Não consigo ver tal cena, volta no *making off*. Acaba não sendo mais só assistir o filme e ir embora, né. A gente entra na questão do cineclubista diferente, né. Ele é entretenimento, mas é entretenimento mais abrangente. Vai além da simples exibição. Quando acaba a sessão eu já acendia uma luz, “não acende porque vai parecer que é cinema de verdade”. Acaba o filme, acende a luz e vai embora. Deixa um pouquinho, deixa passar todos os créditos. Aqui a gente deixa passar todos os créditos. Vi no crédito que tem tal coisa, as pessoas lêem. A trilha eu gosto de ver se é original ou se foi adaptada. O ator, se está em outro filme, se é adaptado de algum livro. Essa quantidade de informação vai te acumulando pra ti ter referências em outros filmes, nunca é em vão. Não pegar um filme só porque tu achaste bonita a capa e a sinopse, quanto tu pegas tu já sabes do diretor, já li tal coisa sobre ele. Não é se achar com isso, mas é algo que se dá com quem trabalha e com quem frequenta. (Ricardo)

Quando ele entrou para o cineclube as itinerâncias já estavam acontecendo e ele decidiu participar por ser outro público, um outro mundo:

A gente não pode exibir o mesmo filme da quarta-feira, a pessoa não vai entender, não pode ser longa, dependendo da pessoa não tem paciência pra ficar vendo, ou tem que ser um filme bem fácil, bem acessível. No caso eles querem ver o cinema, não querem ver a temática, o diretor, a fotografia, não querem saber se é trilha original. Querem ver aquela grande imagem saindo ali. (Ricardo)

Se nas sessões fixas ele trabalha com a parte técnica, nas itinerantes diz que tem mais gente para ajudar, já que os técnicos da TV OVO estão presentes. Conta que atualmente vai mais para acompanhar as sessões, para falar se for preciso. Ver se as pessoas estão confortáveis, porque espera que as pessoas gostem da sessão.

Bruno, que trabalha na parte técnica das sessões itinerantes se aproximou do *Lanterninha* por conta da TV OVO. Em 2004 ele fazia a oficina da TV, na *Vila Caramelo*, conheceu o pessoal do *Lanterninha* e teve vontade de ir no cineclube. Como Gabriel que trabalhava na parte de projeção não podia mais ir, por conta do trabalho, Bruno passou a fazer essa função. A relação mais atuante começou em 2007, em 2006 ele ia, mas não era freqüente. Conta que decidiu participar também porque tinha disponibilidade de tempo, já que havia terminado o colégio e o estágio que fazia na *Câmara de Vereadores*. Ele diz que não sabia bem o que era cineclubismo e que compreendeu a partir do momento em que começou a participar do *Lanterninha*.

Ele conta que a sua relação com o cinema mudou depois que passou a freqüentar o cineclube. Antes ele gostava de filmes de ação, mas com o tempo passou a ter um outro entendimento, a analisar questões como fotografia, luz, enredo. Ele diz que muito está

relacionado também ao seu trabalho como editor, mas também de suas relações com o *Lanterninha* e com a *TV OVO*. Sobre a itinerâncias, conta que prefere estar carregando equipamentos, telão, caixas de som e vendo a reação das pessoas ao ver os filmes do que estar em um local fechado, trabalhando no computador.

Gabriel, assim como Bruno, se aproximou do cineclubismo e do *Lanterninha Aurélio* a partir do contato da *TV OVO*, porém em outro período. Em 1996 ele participou das oficinas da TV e a partir daí passou a freqüentar outro cineclube que havia na cidade, o *Otelo*. Ele conta que estava em todas as sessões, escalado por livre ou espontânea vontade. Depois disso, ele coordenou o cineclube *Porão* e, posteriormente, trabalhou na rearticulação do *Lanterninha Aurélio* em 2003. Ele diz que desde 1997 se considerava cineclubista, talvez não especificamente com esse nome, nem como um militante do movimento. Isso aconteceu com a retomada do movimento nacional e do *Lanterninha*. Ele conta que mudou muita coisa em relação ao consumo de cinema a partir do momento em que passou a se envolver com o cineclubismo, mas também com seu trabalho ligado ao audiovisual:

Essa coisa do roteiro, de como constrói a narrativa e os dramas é bem interessante. A gente vai percebendo através dos vários cinemas que existem e também das escolas. Teve também uma época, em 97 ou 99 que a gente tinha um grupo de estudo de cinema... então a gente olhava muito filme, discutia. No cineclube também. Cada filme diferente que a gente assiste através do cineclube e antes, acho que abre um leque de possibilidades. E nas discussões de ciclos, quando os ciclos são sugeridos, tinha títulos, assim, que por mais que tenham sido clássicos, eu não tinha assistido. E a gente tem a possibilidade do contato. Então, o cineclubismo na formação do cinema pessoal, com essa possibilidade de tu discutir e ver outros filmes que tu não teria condições de ver em outro lugar se não fosse o cineclube, cada um desses filmes te abre uma possibilidade nova de olhar pro cinema, olhar pro audiovisual, olhar pra televisão também (Gabriel).

Ele conta que antes assistia aos filmes que passavam na televisão, especialmente pela Rede Globo. Também ia ao cinema assistir a filmes de ação estrelados pelo ator Van Damme. “Filme de ação, horrível. Esses dias eu tava olhando na net e tava passando... e eu parei só pra dar risada! É muito ruim, sabe?”. A partir do contato com o cineclubismo, ele diz ter percebido que existem outras formas de produção não difundidas e que seriam melhores:

Parece que a televisão só passa filme ruim, que não tem nenhuma possibilidade de reflexão, a não ser sobre quantos carros explodiram por cena. E sempre o bem contra o mal, bem marcado. Muitas vezes os Estados Unidos contra o mal. Então, se a gente pegar os filmes da *Tela Quente*, que é o horário nobre do

cinema da Rede Globo, que é logo depois da novela e que é o dia que a novela vai até mais tarde também, acho que dá pra contar, assim 70% dos filmes apareceram a bandeira dos Estados Unidos no enredo. Mas eu já não assisto mais essas coisas. (Gabriel)

Segundo ele, essa mudança de consumo é possível de acontecer com as pessoas que trabalham no cineclube ou que freqüentam semanalmente, desenvolvendo que ele considera um pensamento crítico sobre a programação. Reconhece que é possível que isso não aconteça com quem recebe a sessão só uma vez em sua comunidade. Ele diz que até os 17 anos estava no que chama de “vala comum do consumo que o grande meio de comunicação te proporciona”. Falando sobre teoria da comunicação de massa, ele pensa que a comunicação enquanto um processo unilateral:

o cara manda a mensagem e a gente recebe sem reflexões, não tem uma reflexão. A implicação eu acho que é tu criar um espaço de entretenimento e cultura que é desassociado com a reflexão, que é um espaço vazio. E colaborar pra que esse grande público, recebendo só esse tipo de comunicação de massa, estejam um pouco alienado da própria realidade da produção, da realidade do cinema.

Para ele, a televisão só exhibe entretenimento, sem conteúdo reflexivo e isso prende as pessoas em casa, fazendo com o dia-a-dia seja pautado pela programação. O papel de Gabriel nas sessões era o de um “faz tudo”, principalmente na parte técnica. Atualmente, por conta de outras atividades de estudo e de trabalho ele está distante das atividades, atuando principalmente na discussão de ciclos e com as negociações das sessões itinerantes.

João é o integrante mais antigo do cineclube. Em 1992, quando entrou na *Universidade Federal de Santa Maria*, passou a freqüentar as sessões que aconteciam na sala 07 da reitoria. Logo ele passou a estagiar na parte de comunicação da CESMA e então teve o cineclube como uma de suas atividades dentro do estágio. Por conta de vários problemas, a sala 07 foi requerida, o cineclube passou a funcionar na antiga sede da CESMA e foi perdendo público até que a atividade cessou. Ele diz que tentou trabalhar com a questão do *Lanterninha* no imaginário das pessoas, apoiando mostras em diretórios acadêmicos, porém a atividade entrou em *hibernação* como ele diz. Ele relata ter participado de algumas sessões do cineclube *Otelo*, porém com menos freqüência do que participava do cineclube *Porão*. Foi então que ele trabalhou no processo de retomada do *Lanterninha*, junto com outras pessoas ligadas ao *Otelo* e ao *Porão*.

A motivação em trabalhar inicialmente no cineclube se deu porque ele já era

freqüentador e porque ele estava buscando um espaço de trabalho na CESMA e percebeu que havia uma brecha no cineclube, uma necessidade de organização. Ele diz que enquanto freqüentador gostava do cineclube, pois tinha dificuldades financeiras e era uma possibilidade de assistir filmes gratuitamente. Nesse período, ele diz que se considerava cineclubista participante, freqüentador. Depois, ele ficou praticamente sozinho, pois a equipe foi desmembrada. Foi quando se tornou *exibidor*, ou seja, conseguia desenvolver um ciclo, mas sem aglutinar pessoas em torno do projeto:

Eu queria ser cineclubista, naquele momento. Mas eu percebi que isso não funcionava, justamente por essa dificuldade de tu conseguir juntar pessoas e conseguir ter uma proposta de atuação. Aí a gente ficava muito a mercê do mando do conselho da CESMA, na época, que percebiam que tinha essa dificuldade, então um ou outro mais próximo começava “ah, tem que exhibir esse filme, ou aquele”. Isso foi criando seu desgaste então esses grupos vinham e não aceitavam, as pessoas não aceitavam essa maneira de trabalhar. A gente não conseguiu achar uma forma de atuação. Então, tipo, foi como foi exibindo, exibindo, mas sem muito critério, sem muita discussão. Sempre teve público. Talvez tenha... também foi uma época que era uma forma de divulgar a locadora da CESMA, daí usava uns filmes que o pessoal não tinha condições de ver num espaço coletivo ou numa tela grande. Esses filmes acabavam tendo um apelo. Mas não existia essa atividade de pensar um ciclo todo, de ter alguém pra debater, de tá preparado pra isso. O máximo era fazer uma apresentação breve de um filme, né? (João)

Ele considera que sua experiência de relação com o cinema mudou muito. Antes ele ia ao cinema, “absorvia aquilo” e freqüentava pelo hábito, já que se diz de uma geração que ia ao cinema. Ele fala que o cineclube trabalha com uma proposta cinematográfica diferenciada e que, por conta disso, passou a conhecer e a conviver com pessoas que conheciam mais sobre cinema, além do acesso ao acervo da locadora da CESMA, que é bastante diferenciado, sendo uma referência em Santa Maria. Ele relata que as pessoas têm uma “educação de uma linguagem audiovisual bastante formal ou de certa forma norte-americana, em função dos filmes que chegam pela televisão ou ainda pela linguagem da novela que é uma linguagem bastante específica”. Com o cineclube, João passou a ter acesso a cinematografias européia, asiática, a filmes independentes, ou seja, “outros elementos de linguagem visual, da própria narrativa também e isso contribui para que a gente possa perceber algumas coisas e até interpretar o mundo de outra maneira”.

Na década de 90, o papel de João era bastante limitado, porque o conselho da CESMA passou a determinar os títulos que seriam exibidos, como uma política de divulgação da locadora. Ele tinha a função de exhibir, de manter o espaço e de divulgar na

mídia. Em 2003, com a retomada, a função passou a ser a de pensar, de fazer um trabalho de divulgação, de assessoria de comunicação, assim como um papel político dentro da CESMA e da *Casa de Cultura*, no sentido de retomar e manter a atividade. Com a mudança do cineclube para a nova sede da CESMA, ele passou a ter um envolvimento maior em todo o processo. Desde a curadoria, até os cartazes. Mas o papel de articulação política, buscando relações institucionais, seja na CESMA, na cidade (também buscando pessoas que participem dos ciclos comentando os filmes) ou com CNC ele permanece exercendo. Nas sessões itinerantes, ele tenta mapear as possibilidades de exibição, fazer a interlocução do que vai ser exibido e organizar a equipe pra ir.

Sobre as funções, João diz que o cineclube não possui uma estrutura hierárquica, com estatuto, associação e contribuição. Ele fala que a trajetória do cineclube seria anárquica e que isso acabou tendo conseqüências, já que todos seriam da coordenação, independentemente da função ocupada. João imagina que qualquer cineclubista do *Lanterninha*, quando questionado, irá responder que é da coordenação. Porém, o fato de não existir uma hierarquia implicaria a ele centralizar ações, para que se concretizem, sendo que ele seria o responsável por estar mais próximo de CESMA e mais presente, assim como pela trajetória mais longa que ele tem em relação aos outros. Mariana também fala que em outros cineclubes, ser cineclubista é quase como uma profissão. Entretanto, no *Lanterninha* eles não receberiam por isso, apenas pelas horas de trabalho dos projetos aprovados pela LIC.

Analisando a trajetória de relações dos sujeitos com o cineclubismo, vemos que todos começaram como freqüentadores e depois se tornaram cineclubistas. Alguns deles, como Gabriel e João, são “filhos” também de outros cineclubes (*Otelo e Porão*), enquanto Bruno, Mariana e Ricardo foram formados pelo próprio *Lanterninha*. Mariana, por sua vez, passou por uma oficina de formação sobre cineclubismo, que fez com que ela tivesse mais interesse sobre a atividade. Além disso parecem existir cenários que geram aproximações com o *Lanterninha*, como a UFSM, a TV OVO e a *Casa de Cultura de Santa Maria* (antiga sede do cineclube). O cineclube, por sua vez, gera aproximações com a cooperativa dos estudantes, pois Mariana e Ricardo passaram a se envolver com a CESMA após o contato com o cineclube.

Em relação às funções dos cineclubistas, existem pistas de que há uma organização com pouca rigidez em termos de papéis e funções. Estes teriam a ver com as habilidades e competências dos sujeitos, como domínio de questões técnicas, de curadoria, de divulgação, entre outras. Apesar de não existir uma hierarquia formalizada,

arrisco dizer que há um certo personalismo na figura de João, que centraliza uma série de ações, sendo que ele mesmo afirma isso. Além de João, percebe-se que Mariana tem um papel importante, pois coordena projetos e está presente no espaço da CESMA constantemente.

O relato de João quanto à estruturação parece permear a história do cineclubes, marcada por dissolução de equipes e dificuldade em manter um quadro fixo de cineclubistas, por conta da necessidade de envolvimento com a atividade. Além disso, há uma dependência em relação à CESMA, forte durante a década de 90, período em que o *Lanterninha* serviria muito mais como uma forma de divulgação da videolocadora do que como uma atividade cineclubista propriamente dita. Atualmente, porém, parece existir uma maior autonomia do cineclubes nesse sentido.

Existe no relato dos entrevistados sobre sua trajetória cineclubista elementos que apontam para uma mudança no consumo de cinema. Eles expressam modificações, desenvolvimento e alargamento de competências cinematográficas, de apreciação, avaliação e de consumo (como em relação à linguagem cinematográfica, escolas cinematográficas, processo de produção, direção, atores, roteiro, formatos. A partir do contato com o cineclubismo, o consumo cinematográfico se diversifica e se expande, reconfigurando o *habitus* cinematográfico destes sujeitos. Além disso, há também o consumo de livros e materiais sobre cinema, assim como muitas conversas parecem ser tematizadas pelos filmes que assistem. Mariana relata uma ordenação de expectativas em relação ao cinema, um direcionamento do trabalho e até mesmo do rumo de seu curso de graduação para assuntos ligados ao cinema. As falas dos cineclubistas denotam um desenvolvimento de gosto, uma paixão por assistir filmes, que se relaciona com a questão da cinefilia, característica do cineclubismo como nos lembra Lunardelli (2004). A cinefilia também promove uma identidade específica, com valor simbólico que se transfere dos filmes para os sujeitos.

Há também presente nas falas dos cineclubistas uma crítica ao cinema norte-americano, à televisão, assim como concepções de público (abordadas para exemplificar as mudanças em relação ao consumo de cinema a partir do contato com o cineclubismo) que sugerem idéias maniqueístas. É interessante perceber que essas concepções aparecerão adiante, em outros eixos analisados. Apesar de essas idéias terem relações com um contexto cinematográfico nacional, em que a hegemonia das produções norte-americanas é marcante, esses sujeitos parecem desconsiderar a complexidade do processo de recepção, assim como é entendido nessa pesquisa, como relações não apenas de

sedução e de convencimento, mas também de apropriação, atividade, recusas e reconhecimentos culturais.

| 5.2 O cineclubismo

Este eixo tem o propósito de entender os sentidos e as propostas do cineclubismo, o processo de formação de cineclubistas e de cineclubes, as relações com o movimento nacional e com o contexto cinematográfico, as concepções sobre políticas públicas ligadas ao audiovisual, assim como as atuações do *Lanterninha* no cenário cinematográfico.

5.2.1 Propostas e sentidos referentes ao cineclubismo

Os **objetivos do cineclubismo**, para **Mariana**, estariam bastante ligados à questão do papel aglutinador do cinema, de promover a assistência coletiva. Nesse sentido, a defesa do público, como a campanha empreendida pelo CNC seria importante. A proposta de luta pela distribuição de filmes brasileiros seria onde o cineclubismo entra com força:

Quando tu estás falando de cinema nacional, por exemplo, que é uma das grandes defesas do Cineclube, o filme brasileiro é feito com dinheiro público... No caso, do realizador, do produtor desse filme. Aí ele faz aquele troço, que tem uma vida útil curtíssima dentro do cinema, poucas salas de exibição que já tem no país. Pouquíssimas cidades de interior que tem cinema... Aí tu vai ver o que tá em cartaz, é só tu ver no jornal de hoje, ali. Quatro produções norte-americanas. Então acaba isso, vai pra locadora, continua mesma questão de ter um espaço diferenciado, vai pra televisão...(...) E aí tu vai fazer o que com teu filme, agora? Pergunto pro realizador. Vai guardar embaixo da cama? Se não entrar pro circuito Cineclubista, que tu tem no mínimo cento e poucos cineclubes, olha o quanto tu já tá ampliando. Sem contar que tu entra na jogada. Sei lá, pensa do cara que fez o “Valsa para Bruno Stein”. Ele quer continuar realizando. Ele tá entrando... tipo de cinquenta pessoas que tem na sessão, dois queiram acompanhar a filmografia dele. Ele tá constituindo esse público, que querendo ou não, é diferenciado. Que tá buscando sair de suas casas, vir, assistir. Não tem como o Cineclube não entrar nessa jogada. Merece ter aquela cadeira na lei do Audiovisual e tem que participar da discussão sobre distribuição cinematográfica no Brasil. Ainda mais que é público, a gente não cobra nada. Esses filmes têm que ser liberados (Mariana)

João, assim como **Mariana**, pensa que a principal proposta do cineclubismo seria o “respeito ao público”, algo que é uma campanha do CNC:

O respeito ao público no sentido de exhibir, com uma qualidade possível, uma filmografia que o pessoal não tem acesso ou que tem interesse em ver. Acho que o Cineclube só existe por causa do público. Independente de onde ele funcione, de como ele foi constituído. Sem público, não existe cineclube. E eu acho que, me parece, pelo que eu tenho acompanhado, que é uma bandeira de quase todos, é a filmografia nacional. Ou então uma filmografia tida como não-comercial. A gente sempre fala: filmes não-hollywoodianos. Porque a gente sabe que os filmes americanos, os filmes específicos hollywoodianos, têm 94, 95%. Ocupam 95% - não só das telas de cinema. Talvez seja maior esse número, não tenho certeza. Se não me engano, é 98% (João)

Para **Mariana ser cineclubista** passa pela questão de assistir a filmes coletivamente, organizado de forma coletiva, em que a sessão acontece como um hiato na correria do dia-a-dia. Mas passa também pelo tempo disponibilizado para isso, para fazer isso acontecer e de estar relacionado a algo muito maior, um movimento que acontece em vários lugares do país, assim como um processo transformador na vida de quem se envolve com isso. Ela diz que eles tentam não exhibir somente o que querem, mas também ouvir o público.

O relato de **Ricardo** já passa pela questão mais específica dos filmes exibidos. Ser cineclubista passa pela questão de exhibir filmes ligados a um cinema que ele chama de “não-convencional”, que não é “de massa”. O trabalho dos cineclubistas seria o de exhibir filmes que não têm espaço garantido nas salas comerciais. **Bruno** desenvolve que ser cineclubista é gostar de exhibir filmes e de levar o cinema para as pessoas.

Gabriel desenvolve um pensamento nesse sentido, de que ser cineclubista é ter a possibilidade de levar cinema para pessoas que não têm acesso. A proposta é a de levar a experiência coletiva de recepção, com destaque para a projeção de filmes em telões, de modo que isso se aproxime de uma assistência em salas de cinema. Quebrar a rotina, como dito também por Mariana, no sentido de levar as pessoas para assistir o que ele chama de “bom” filme, que além de entreter, também suscite reflexão. A fala de Gabriel mostra que para ele, a atividade itinerante é essencial dentro de um cineclube, para mostrar uma outra possibilidade de consumo cultural, para incentivar as pessoas a irem ao cineclube e para “acostumar” as crianças na escola a sentar e prestar a atenção em algo.

João elabora uma resposta no sentido de que ser cineclubista é unir pessoas com o

mesmo propósito e se dedicar a pensar em todo um processo, no espaço, no público, na escolha dos filmes, no material para a exibição. Sua idéia é compartilhada por **Mariana**, quando diz que ser cineclubista não é apenas assistir a sessão, mas é dedicar tempo a atividade. Segundo ele, “a idéia de todo o cineclube, também é um pouco educar esse público, esse olhar para o audiovisual, essa forma de tu entenderes os filmes como um instrumento de análise da realidade. Que possa servir pra ampliar qualquer discussão”.

Nesse sentido, ele conta que muitas vezes o público espera que os cineclubistas tenham informações para transmitir sobre o filme ou o ciclo por horas, o que muitas vezes não acontece. E, por conta disso, eles decidiram parar com isso, de modo que o público também se manifestasse e sáísse dessa posição de espera:

E nem sempre o cineclubista tem essa condição, essa carga teórica que as pessoas acabam esperando. Até porque nosso público também é formado por um público universitário, e a gente sabe que existem vários ciclos dentro da universidade, dentro de instituições de ensino que tem essa proposta mais acadêmica. Que tem um professor que vai, que apresenta um filme e depois discorre sobre ele, né? Sistemáticamente. E a impressão que nos dava é que as pessoas tavam querendo um pouco isso. Aí, então, nossa proposta foi de tentar fugir (João).

Analisando os significados relacionados aos cineclubismo e à definição do que é ser cineclubista, existem vários elementos que podem ser apontados. Um deles é a questão de levar cinema para pessoas que não têm acesso, sugerindo também uma educação do público e uma defesa do público diante do que é ofertado nos canais de televisão, nas videolocadoras e nos cinemas. Mariana, João, Ricardo e Gabriel expressam elaborações nesse sentido. Existem questões relacionadas ao mercado e ao acesso de uma filmografia diferenciada, em especial a exibição de filmes nacionais, filmes não convencionais, não comerciais, reiterando a máxima do CNC de respeito ao público. Novamente Mariana, João e Ricardo falam sobre isso. Também existem especificidades ligadas a oferecer uma experiência cinematográfica diferente, marcada pela recepção coletiva e pela quebra de uma rotina destinada ao trabalho. Essas idéias são compartilhadas por Mariana e Gabriel.

Ser cineclubista também seria definido pelo tempo dedicado à atividade e por envolver-se em pensar o processo, algo abordado por João e por Mariana. Ambos também tratam da conexão com um movimento maior, ou seja, reconhecer que o que se expressa num contexto local também até articulado a toda uma trama de atividades.

Alguns dos elementos fundantes da identidade dos cineclubistas do *Lanterninha Aurélio* estariam ligados à questão das itinerâncias, que parece marcar a atuação do cineclubista. A identidade parece refletir princípios do movimento cineclubista em relação à uma defesa da filmografia nacional e também do acesso a produções variadas, que não sejam amplamente distribuídas, como as norte-americanas. Há a citação de elementos da campanha do CNC, que prega a defesa do público nesse sentido.

5.2.2 Formação de cineclubes e cineclubistas

Sobre a **formação de cineclubes e cineclubistas**, **Mariana** diz que é como um embate corpo-a-corpo. Acontece na conversa, porque para ela o cinema aproxima as pessoas e surge como assunto de conversa de bar. Como trabalha em uma locadora de filmes, diz que quando atende alguém conhecido, comenta sobre o cineclubista. “*ah, tu gostou desse negócio? Pois é, vai passar no ciclo aí um filme desses, vai passar mais esse, é bem bom...*” É muito no boca a boca”. Ela diz que isso circula, porque as pessoas estão sempre falando do *Lanterninha*, saem da sessão e vão para outro local se reunir e falar sobre o filme assistido. Para ela, existe um laço afetivo das pessoas com o cineclubista. “Quando se fala em cinema em Santa Maria, o *Lanterninha* já é uma referência. Isso é bem bacana. Um trabalho de trinta anos, né?”

Segundo **Gabriel** o cineclubista deveria formar mais pessoas e isso ele considera uma autocrítica. Ele diz que normalmente dentre as pessoas que assistem todas as quartas-feiras, sempre existe um que se identifica mais e que acaba fazendo parte da equipe. Mas para a TV OVO, por exemplo, existe uma preocupação de que os alunos tenham contato com o cineclubismo, para não apenas pensar nas questões técnicas, mas discutir a importância de fazer as sessões. Eles têm uma oficina de cineclubismo que é ministrada para os alunos da TV em parceria com o *Lanterninha*.

Sobre as oficinas, **João** fala que funcionam de duas maneiras. Existe a formação de cineclubes, como foi em São Sepé, com o *Alvorada* e em Caçapava do Sul, com o *Vagalume*. A primeira parte desta oficina seria um relato da prática e do movimento cineclubista e a segunda parte seria mais técnica, com informações sobre filmes e divulgação. A outra proposta de oficina é uma parceria com a TV OVO, em que são dadas aulas sobre cineclubismo durante os cursos da TV. Durante três anos isso foi feito,

sendo que no último ano os alunos interessados iam até a sede do *Lanterninha*, onde o conteúdo principal a ser trabalhado era sobre cinema mundial, exibindo filmes que eles nunca haviam assistido, com a proposta de auxiliar na educação audiovisual. Eram abordadas questões sobre contextualização histórica, trajetórias dos diretores, inovações tecnológicas. Durante essas oficinas eram aplicados questionários para que a equipe do cineclubes compreendesse as impressões dos jovens sobre o conteúdo trabalhado.

João também relata algo semelhante a Gabriel no sentido de que a **formação de cineclubistas** se dá no espaço do cineclubes, percebendo que existem algumas pessoas do público que se interessam mais pela atividade. “Mas é que é difícil, a maior dificuldade é que as pessoas entendam que tem um compromisso. São poucas as que querem assumir um compromisso de estarem toda quarta-feira aqui ou se reunirem mais um outro dia da semana pra pensar algumas coisas. É comum as pessoas se aproximarem pra indicar filmes” Essa fala refere-se também ao que João e Mariana entendem como “ser cineclubista”, ou seja, dispor de tempo e comprometer-se com a atividade. Por conta disso, o próprio cineclubes possui um “quadro” de participantes dinâmico. Mariana, João e Ricardo têm participado ativamente, mesmo porque possuem uma ligação profissional com a CESMA, mas existem membros que vão e voltam de acordo com a disponibilidade de tempo.

Analisando os relatos dos cineclubistas, é possível visualizar que a formação de cineclubistas é uma ação, uma atividade pensada e projetada no cineclubes, que se dá em vários espaços, ainda que de forma restrita. Ela se realiza em atividades do próprio cineclubes e surge como resultado das mesmas. Acontece em espaços específicos, como nas sessões fixas das quartas-feiras, nas oficinas da TV OVO, no corpo-a-corpo e em assessorias para estruturar novos cineclubes.

O *Lanterninha* tem formado seus próprios quadros, assim como equipes de outros cineclubes. As falas dos entrevistados exprimem dificuldades enfrentadas como de engajamento e de compromisso dos participantes. Além disso, em relação às oficinas da TV OVO, João revela certas dificuldades em relação à aproximação com o universo cultural dos alunos e tentativas de elaboração de estratégias de aproximação. Entretanto, não há resultados de como esses questionários foram utilizados.

5.2.3 Relações com o movimento cineclubista e com o campo cinematográfico

João e Mariana compartilham da idéia do *Lanterninha* como uma referência em relação a cinema e cineclubismo na cidade. João fala que mesmo que muitas das atividades ligadas à exibição de cinema, na cidade e na região, espelham-se e surgem inspiradas no cineclube.

Se o cineclube tornou-se uma referência na cidade e na região, é possível perceber o seu papel nacionalmente. O vice-presidente do CNC, Luiz Alberto Cassol, faz parte do *Lanterninha Aurélio* e por conta disso, existe uma relação mais próxima sobre as decisões do movimento. O *Lanterninha*, em junho, procurou articular os cineclubes e pontos de exibição do estado em torno da formação de uma entidade representativa para reivindicar assuntos em comum. **João** vê o cineclube em uma posição de referência diante do contexto nacional como referência, por estar há anos em atividade.

Sobre as **relações do *Lanterninha* com o Conselho Nacional de Cineclubes**, **Mariana** diz ter algumas críticas graves, pois em sua opinião a função do CNC seria a de regulamentar a atividade. Para ela, “Ele não pode e não deve interferir na ação de cada um. Os cineclubes funcionam de forma coletiva, o grupo que pensa e o grupo realiza.” Ou seja, ela compreende os cineclubes enquanto organizações que funcionam de forma autônoma e que isso não deveria passar pelo CNC. A atividade do cineclube está à frente do conselho, funciona independentemente das decisões do conselho. Algumas das propostas, tais como a busca por CNPJ e o estabelecimento de um regime interno, definindo uma direção, com presidente para o cineclube, Mariana não concorda.

Acho que isso fecha, tu não deixa as outras pessoas participarem, sabe. Acho que tem que ser um espaço em que todo mundo pode participar (...) Acho que isso de colocar diretoria não me agrada, eu acho que o CNC, como esses são todos mais velhos, eles têm uma trajetória no cineclubismo de 40 anos, eles também vem carregados de ranço, ranço político principalmente. E agora a situação do governo tá muito favorável a esse pessoal que trabalhava muito nessa militância, então acho que isso tem seus benefícios e não tanto assim. Acho que a gente precisa dessa união, precisa que os cineclubes estejam juntos ao CNC, em prol da regulamentação, mas acho que também é só. Acho que também bacana a posição do presidente do CNC, que é o claudino, que tem uma interlocução muito grande com o cineclubismo no mundo. Essa função dele ser vice-presidente da FICC, é muito bacana, tu tem uma representatividade. Mas é aquela representatividade que a gente diz que não muda nada nós fazemos um cineclube aqui. Eles também tão com um projeto de fazer uma oficina básica, padrão de cineclubismo, que a gente já realiza com a TV ovo de uma forma e que a gente não pretende de alguma forma mudar isso. Então acho que isso, a regulamentação, a busca política tem que

ser essa. (...) em relação ao CNC, pra mim a idéia de ter uma oficina padrão é descabido, acho que a gente tem que respeitar cada um o trabalho, a gente já vem fazendo isso. Isso nem é discutido (Mariana).

Sobre as **relações com outros cineclubes**, **Mariana** fala do *circuito cineclubista de estréias*, em que havia uma troca de filmes de diversos estados. No Rio Grande do Sul, há um contato próximo com o cineclube *Vagalume*, de Caçapava do Sul, que surgiu após uma oficina de cineclubismo do *Lanterninha*. Além disso, conta que muitos dos filmes exibidos no *Cineclube Unifra*, de Santa Maria, são emprestados pela locadora da *CESMA*.

Gabriel fala de sua **relação com o movimento nacional**, citando a jornada e a pré-jornada que aconteceram em Santa Maria e que ele colaborou na organização e também que se atualiza por conta das listas de discussão da internet. Diz que discute ações que devem ser tomadas, mas que atualmente tem apenas opinado, sendo que a articulação nacional fica por conta de **João, Mariana** e Luiz Alberto Cassol⁹².

Ricardo e Bruno dizem ter pouco contato com o movimento nacionalmente. **Ricardo** conheceu cineclubistas durante a 26ª *Jornada Nacional de Cineclubes* que aconteceu em 2006, em Santa Maria, mas que **João e Mariana** são os integrantes que mais se envolvem nesse contato e discussão. Ele diz acompanhar os assuntos pelas listas de discussão e pelo material que os outros cineclubistas trazem quando vão aos encontros, “não participo porque tenho outras funções. Também entendo que eles podem dar conta daquilo por mim”.

Sobre a participação do cineclube no campo cinematográfico, **Mariana** observa que é uma proposta de vários cineclubes estarem ligados a projetos que se relacionem com cinema, ou seja, participando de **palestras, festivais, eventos** fora do cineclube, buscar se relacionar, já que muitos cineclubistas são também realizadores. O *Lanterninha* sempre participa do festival *Santa Maria Vídeo e Cinema* (SMVC). **Gabriel** também fala da parceria entre *Lanterninha*, *Santa Maria Vídeo e Cinema*, *Estação Cinema* e *TV OVO*, criando uma rede de relações no campo cinematográfico local.

Ele também relata sobre os vídeos produzidos pela equipe do cineclube. Um deles é o documentário “Fragmentos de uma história”, com depoimentos de antigos cineclubistas sobre a história do *Lanterninha*. Outro, “Fragmentos”, seria um clipe das atividades itinerantes e além disso, haveria um material bruto, que ainda precisa ser

⁹² Coordenador-geral do *Santa Maria Vídeo e Cinema* (SMVC), diretor de curtas-metragens e vice-presidente do CNC. Referência em termos de atuação no campo cinematográfico e cineclubista na cidade. É membro do *Lanterninha Aurélio*, embora não de forma atuante nas mostrassemanais e itinerantes.

trabalhado, com depoimentos de outros cineclubistas sobre a história do *Lanterninha*. Segundo **Gabriel**: “No caso do *Lanterninha Aurélio*, fica fácil produzir porque tem essa parte da TV OVO: a gente sabe como gravar, como editar. Tem cineclubistas que têm essa formação audiovisual. Tem outros cineclubes que não, que se caracterizam mais pela exibição.”

Analisando os relatos dos entrevistados sobre as relações com o movimento cineclubista e com o campo cinematográfico, é possível pensar que o *Lanterninha Aurélio* é um cineclube que tem articulações e uma participação efetiva na representação nacional (CNC) através de membros que também detém papel importante nos mesmos, ou seja, há uma atuação política. Entretanto, ela se distingue entre os membros, sendo que **João** e **Mariana** parecem ser os mais envolvidos. Eles expressam engajamento na discussão de questões presentes no movimento nacional, inclusive pontos de vista divergentes, como a questão de uma oficina-padrão e regimento interno, criticada por Mariana. Gabriel e Ricardo dizem apenas acompanhar os assuntos que vêm através de emails das listas de discussão.

O *Lanterninha* mantém relações com outros cineclubes, principalmente via participação e organização de eventos, em momentos mais formalizados. Existem relações regionais, que parecem ser mais significativas em termos de cineclubes que eles ajudaram a formar, como o *Vagalume*, de Caçapava do Sul. Ele mantém certas formas de relação com o contexto local, como com o *cineclube Unifra*. Entretanto, esse contato parece se dar mais em termos de empréstimos de filmes de acervo. Arrisco dizer que a proposta do cineclube *Unifra* em exhibir filmes mais atuais, assim como o fato de ser um espaço de exibição ligado a uma instituição de ensino superior, que atua também como uma atividade complementar aos alunos, seja um dos fatores que colaboram para um envolvimento não tão próximo.

Quanto à participação no campo cinematográfico, especialmente local, o cineclube envolve-se com o SMVC, organizando mostras durante o festival, assim como oficinas e exposições. Quanto às produções do cineclube, elas são possibilitadas por conta da parceria com a TV OVO e tratam de materiais acerca da história do *Lanterninha*, expressando preocupação pela recuperação de uma memória cineclubista.

5.2.4 Concepções e sentidos relacionados ao contexto cinematográfico brasileiro

Para **Mariana** o **consumo de cinema no país** é direcionado por uma lógica televisiva, sendo que os filmes nacionais de maior bilheteria seriam os produzidos e distribuídos pela *Globo Filmes*, que seguiriam um formato estético e narrativo das telenovelas. Segundo ela, nunca se formou uma indústria cinematográfica nacional. Ela cita a tentativa da *Vera Cruz*, fala do fenômeno de produção quando havia 80, 90 longas por ano no período das Chanchadas, como sendo durante a ditadura ou um pouco antes. Ela disse que foi aí que o cinema nacional atingiu em maior número a população, o que teria como consequência dois desdobramentos. Um deles é de que pra muitos o cinema brasileiro só produziria isso, sendo que até hoje as pessoas dizem que filmes nacionais só têm *sacanagem*, opinião que ela discorda. E o segundo desdobramento seria um esgotamento, sendo que o público cansou do que era exibido. Ela exemplifica com *Teixeirinha*, como uma fórmula que em um momento acaba. Mariana fala que o público cansou da estética do *Cinema Novo*, por exemplo, assim como já estaria cansando da questão da violência abordada pelo cinema nacional atual. Mariana diz que cinema não é apenas a obra fílmica, mas ela gosta de saber sobre o contexto, os valores, o financiamento público, as formas de exibição.

As concepções e os sentidos sobre o contexto cinematográfico brasileiro também se expressam nos objetivos do cineclube em levar o que ela chama de um cinema menos comercial, referindo-se aos filmes norte-americanos de grande distribuição. Mariana fala que de todas as artes, o cinema seria o mais caro. O cineclube se posicionaria diante do contexto buscando filmes que tenham sido lançados até no máximo o ano de 2005. Essa seria uma das propostas do *Lanterninha*, pois ela não vê sentido em utilizar o espaço para exibir lançamentos e sim conseguir movimentar produções que as pessoas já não assistam mais, por exemplo. Mariana também trata da discussão sobre os direitos de exibição:

Eu tenho pavor de comprar direito, não gosto da idéia de comprar direito autoral de filme. Tem a Programadora, que é nessa linha, mas eu acho que o realizador tem que ser muito besta pra querer vender esse filme, entrar nessa lógica de mercado e não ter essa percepção, de que tá sendo aberto um espaço pra ele a favor. (Mariana)

Gabriel cita os valores nas salas de cinema, falando que são muito caros e critica as salas nos *shoppings*. Ele fala com nostalgia dos antigos cinemas de calçada da cidade e

do cinema enquanto um elemento de convívio social. Ele diz que o cinema é muito consumido, de modo que seu consumo de várias formas e em vários espaços de recepção. Relata que ainda há o costume das pessoas locarem filmes durante os finais de semana ou assistirem nos canais a cabo ou mesmo fazerem *download* da internet.

Para **Gabriel**, um consenso do movimento cineclubista é valorizar o cinema nacional e outros tipos de cinema que buscam um olhar diferente. Para **João**, o **cinema brasileiro** ou de qualquer outra nacionalidade têm a característica de representar sentimentos, anseios, visões de mundo. E, por conta disso, uma população que não tem acesso a filmografia de seu país é pobre culturalmente, intelectualmente. Ele diz que entende que “os filmes existem para serem vistos, são feitos para serem vistos”.

Ao analisarmos as falas dos cineclubistas, vemos que elas trazem elementos que denotam que estes sujeitos tem consciência de questões relevantes relativas ao contexto cinematográfico onde o cineclube está inserido. Consideram as restrições do cenário cinematográfico em relação à exibição de filmes nacionais e se propõem a atuar exatamente neste nó do mercado. É possível perceber também convergências em relação às propostas do CNC, reiteradas pelo próprio slogan “Filmes são feitos para serem vistos”.

Mariana relata fases do cinema nacional e traz elementos sobre a questão das pornochanchadas, tais como a idéia de que filme brasileiros só trazem sexo e palavrões. É interessante considerar que isso foi algo citado por uma entrevistada durante a etapa exploratória desta pesquisa. Gabriel aborda o consumo de filmes no espaço doméstico, algo que marca a assistência fílmica no país nas últimas décadas, assim como a mudança das salas de cinema para os *shopping centers*, algo que teve início durante a década de 90.

Existe uma valorização das produções nacionais, e a idéia de que um país que não exhibe seus próprios filmes é *pobre culturalmente*. Apesar de considerarem questões importantes sobre o cenário, existem visões monolíticas em relação, principalmente, às produções norte-americanas amplamente distribuídas. Os cineclubistas não parecem considerar a complexidade do processo de recepção por parte dos sujeitos, que ainda que naturalizados em uma cultura de consumo dos tais filmes *blockbusters*, também produzem sentidos e apropriações diante do que é assistido.

5.2.5 Relações e sentidos referentes às políticas públicas

As sessões itinerantes já existiam antes de serem financiadas pela Lei de Incentivo à Cultura. Em 2004, os cineclubistas decidiram submeter um projeto à seleção, o qual foi aprovado, mas eles acabaram não conseguindo o recurso, pois, segundo **Mariana**, eles não tinham experiência e não sabiam como trabalhar com esse sistema de captação de recursos. Foi em 2005 que eles aprovaram o projeto *Cesma in Cultura*, que seguiu sendo aprovado até hoje. Segundo Mariana, eles fizeram um projeto melhor estruturado, em nome da CESMA. Entretanto, esse projeto não abarca apenas as itinerâncias, mas uma série de atividades da cooperativa, como o festival de música *Cesma in Blues*, para o qual é destinado cerca de 50% do recurso. Para o *Cesma In Cultura 2008*, foram aprovados 35 mil reais, que são doados pelo *Banco do Brasil*.

Os recursos obtidos com a LIC serviriam com os gastos com transportes e com equipamentos para as itinerâncias. O transporte e os equipamentos são alugados da TV OVO. Essa parceria gerou também a aprovação de um projeto para os *Pontos de Difusão Digital*, em que foram disponibilizados equipamentos para as sessões.

Para Mariana, a questão das políticas públicas para a cultura é bastante complicada. Em relação à produção além do estímulo essa prática também viciaria o produtor que não estabelece mais outros tipos de parceria. Outra questão seria a verba restrita, que faz com que muitos projetos não se realizem, assim como a prestação de contas demorada, especialmente em Santa Maria. Mariana fala que uma falha seria o país não ter um órgão que regule a distribuição como foi com a *Embrafilme*. Ela entende que é preciso que a sociedade se aproprie dos recursos públicos e considera que a CESMA tem um projeto com essa função social. Porém, ela entende que não bastariam apenas os recursos da Lei de Incentivo em Santa Maria, mas sim, um fundo, como o *Fundo Nacional de Cultura*, em que não é preciso captar o recurso.

Mariana considera a *Programadora Brasil* como algo muito importante, que tem uma proposta e uma curadoria muito interessante. Segundo ela, o fato de selecionar os filmes em ciclos, em temáticas, já são maneiras de propor exhibições e de direcionar a proposta para os cineclubes. Ela fala que não adianta ter uma *Secretaria de Audiovisual* que só incentive a produção, pois se os filmes não forem vistos, eles não servem.

Gabriel fala da importância da *Programadora Brasil*, no sentido de divulgar filmes nacionais que foram feitos e incentivados com o dinheiro público e que deveriam

estar acessíveis a todos. Assim como o *Ponto de Difusão Digital*, pois muitos cineclubes não conseguem fazer suas sessões por falta de equipamentos. Ele diz que de alguns anos para cá o *Ministério da Cultura* tem feito ações para descentralizar produções, especialmente. Ele considera que muitas coisas ainda precisam mudar, pois nem todos os cineclubes, por exemplo, podem pagar pelos pacotes da *Programadora Brasil*.

Ele também considera que os *pontos de cultura* são importantes, pois existem vários *pontos de cultura* cineclubistas. Assim como ações do próprio movimento cineclubista de trocas, intercâmbios que são importantes.

João considera que a aproximação com o CNC possibilita o reconhecimento da atividade do *Lanterninha* como uma das mais importantes do país, assim dá a possibilidade de entender o funcionamento de algumas políticas públicas do setor audiovisual, “Coisa que a gente até ouvia falar, mas até então não sabia como transitar ou de que maneira chegar. Dessa forma a gente conseguiu organizar uma jornada nacional de Cineclube com o dinheiro público, né? Através do Fundo Nacional de Cultura. Aprendemos esse caminho”.

Ele diz que através do CNC conseguiram acesso à *Programadora Brasil* e ela teria um reflexo importante em relação à problemática enfrentada com os direitos autorais. Ele diz que o CNC entende que tanto a *Programadora Brasil* quanto os *Pontos de Difusão* só foram viabilizados por influência política do conselho, sendo que Claudino de Jesus, presidente do CNC, esteve presente durante o processo de estruturação destas propostas.

Sobre os filmes disponibilizados pela *Programadora* ele considera que são produções importantes para a filmografia nacional, “Mas tem muita coisa que é bastante específica, né? Pra um público de cinéfilos, pro exercício da cinefilia. E às vezes a gente não consegue trabalhar com esse material Prestaria pra uma sessão mais restrita. Mas são avaliações que a gente vai fazendo hoje”.

Os relatos dos entrevistados manifestam que o uso e o domínio das políticas públicas vão se gestando ao longo do tempo. A relação com o CNC, por exemplo, amplia o domínio destas políticas públicas, assim como a discussão de pontos relativos a essas políticas. O próprio conselho atuaria no sentido de elaborar políticas que possibilitassem o trabalho dos cineclubes pelo país.

Percebe-se que as políticas citadas são as que o cineclube se envolve diretamente, como a *Programadora Brasil*, a *Lei de Incentivo à Cultura*, os *Pontos de Difusão Digital* e os *Pontos de Cultura*. Elas facilitam o trabalho do cineclube no sentido de fornecer uma

estrutura, relacionada a equipamentos e transporte. Além disso, a disponibilização de um acervo de filmes nacionais garante que a atividade não tenha problemas com a questão dos direitos autorais, assim como amplia as possibilidades de curadoria de filmes.

5.3 As Mostras Itinerantes

Neste item busco reconstruir elementos relacionados às mostras itinerantes, tais como os sentidos sobre a atividade, o processo de organização e as concepções a respeito da audiência. Aqui a constituição do cineclube enquanto uma mediação parece tornar-se mais visível.

5.3.1 Propostas e sentidos relativos às mostras

Para **João, o principal objetivo das exibições itinerantes** é o de buscar a democratização do acesso ao audiovisual, o que para ele é fazer cineclubismo. Uma tentativa de democratizar uma filmografia que poucas pessoas têm acesso (em especial a brasileira e os curtas-metragens), ou que não podem ver com uma exibição de qualidade, com bom som e tela grande, por exemplo. Ao tratar da proposta das itinerâncias, ele fala dos materiais que teve acesso quando começou a trabalhar na CESMA, na década de 90. Ali havia relatos de itinerâncias em vilas e comunidades periféricas de Santa Maria e isso despertou um interesse nele, em saber o que acontecia nas sessões nesses locais, “Porque aqui a gente tava nessas sessões, aqui no centro eram muito voltada pro meio universitário, um público mais crítico que tem um interesse específico. Eu tinha muita curiosidade em saber como isso funcionava em outro lugar, outro local”. Foi então que, a partir de 2004, com a equipe da retomada e com a *TV OVO*, eles começaram as itinerâncias.

A idéia quando começaram era a de levar filmes a quem não tinha acesso e “bater na tecla” dos filmes diferenciados, porque segundo ele, filmes norte-americanos mesmo em comunidades rurais as pessoas assistem:

Era essa a intenção, fazer uma mobilização pro pessoal que não tem acesso. (...) Então a gente acaba cumprindo um papel, tinha gente que freqüentava cinema em outra cidade, fazia muito tempo que não via, não tinha essa possibilidade, tinha outros que nunca foram, nunca tiveram essa oportunidade. (João)

Ele diz que existem diferenças nas propostas das itinerâncias do *Lanterninha* na década de 70 e as de atualmente, por conta do período em que se vive. Naquela época ele diz que havia uma possibilidade de trabalhar com filmes diferenciados, porque a interferência dos líderes comunitários e dos cineclubistas era maior. Hoje em dia, ele percebe que as comunidades pedem determinados filmes, principalmente norte-americanos que eles já ouviram falar, mas que não têm acesso:

Mas a gente procura ainda não exibir esse tipo de filmes e exibir outros materiais, mas percebe que a intenção deles é de ver esses filmes. A diferença em relação ao que se exibia no tempo anterior, acho que é essa, mas o interesse das pessoas acho que continua o mesmo. A gente percebe que mesmo as pessoas estando vendo um filme que não era exatamente o que elas queriam ver, elas são muito mais atenciosas do que uma sessão no centro da cidade. Acho que pela coisa da novidade, de tá vendo um filme numa tela grande, acho que nesse sentido continua sendo válido. (João)

Segundo ele, na periferia isso é mais evidenciado:

Mesmo que hoje exista uma banalização da imagem, que as escolas estejam mais aparelhadas. (...) A maneira como a gente apresenta isso e monta esse ciclo todo, provoca um encantamento, principalmente das crianças e dos jovens que têm um pouco de interesse por essas novas tecnologias. É uma coisa que acompanha toda a história do cinema, esse fascínio pela tecnologia, pelo novo.

Mariana também fala do acesso e do momento em que a prática cineclubista semanal parece se esgotar:

Tem uma hora que é isso que tu percebe. Sessão lotada, público bom. Mas é um público acadêmico, universitário, classe média que frequenta. Tu consegue trabalhar umas obras cinematográficas, aprofundar um pouco mais essa questão de trabalhar com cinema, mas tu não tá vendo ali a população. Tipo, as pessoas também tem que ter acesso. (Mariana)

Ao mesmo tempo, ela diz que a questão do acesso parece clichê e se questiona “Até que ponto as pessoas precisam dessa ponte, né? Acho que isso é bastante questionável, se é importante o cinema pras pessoas ou não, ou pra quem que é importante”. Ela diz que a locação de DVDs é comum, mas depende do tipo de filme. “A gente não pode negar essa influência da televisão, né. Além do que é assistido, o que é

sugerido pra ti assistir. Não só o que tu assiste na própria TV, mas o que ela acaba te estimulando a procurar no cinema e procurar nas locadoras”. Considerando isso, a função do cineclube para ela seria a de trabalhar com o cinema nacional, já que a maioria dos filmes exibidos nas salas comerciais não são filmes brasileiros e os que são, são da *Globofilmes*.

Para **Ricardo** os objetivos são que as pessoas se interessem por cinema, busquem informações sobre os filmes, os diretores, para que loquem outros filmes e não assistam só o que passa na televisão. **Bruno** pensa que, além de divulgar o cinema, é uma oportunidade das pessoas assistirem a um filme em uma tela grande e cercado de outras pessoas.

Para **Gabriel**, o objetivo sempre foi o de levar o cinema, não deixar as exhibições só no centro da cidade. Pensar em exhibições gratuitas, em várias comunidades, já que as pessoas não se deslocam tanto para ir a uma atividade cultural. Para ele, a sociedade está organizada para o trabalho, de modo que as pessoas que moram na periferia deslocam-se apenas trabalhar e o lazer passa a ser a televisão:

Na televisão, a gente não precisa nem comentar. Uma grade de programação moldada há 30 anos, principalmente pela TV Globo, que não produz uma reflexão sobre produtos audiovisuais, não tem um cinema bom, de qualidade. Teledramaturgia, que é o carro chefe, que não traz assuntos que a comunidade possa se identificar. Se identificar, se identificam, porque acabam criando ídolos e se aproximam desse ideal. Mas não tem assuntos que tenham a ver com a própria relação deles com a comunidade que eles estão vivendo. Com a função do Cineclube, a gente consegue fazer, quebrar um pouco dessa rotina trabalho, casa, lazer, televisão. A gente consegue fazer com que as pessoas saiam de suas casas e vão para um espaço público. Quando é sessão em espaço público, num centro comunitário e tal, quebrando essa rotina e consegue até criar uma reflexão sobre o filme que foi passado. Quando é em escola, também a gente consegue mostrar o cinema para as crianças que nunca passa em televisão. E consegue mostrar pra elas que existem outras formas de produção audiovisual e que inclusive podem colaborar na educação deles. (Gabriel)

Segundo ele, a proposta das itinerâncias não teria mudado, o que mudou foi a maneira que o cineclube encara isso, de forma mais natural agora, como se estivessem mais acostumados com o funcionamento das sessões, com os imprevistos, mas ele pensa que o retorno para as comunidades seria o mesmo. Com o tempo de experiência, ele diz que já passaram por diversas dificuldades, como a escolha dos filmes, com locais desconhecidos. Ele consegue estabelecer diferenças entre as exhibições itinerantes e as na sede do cineclube, no sentido de que nas primeiras, a comunidade vê o que está acontecendo e na segunda, quando os receptores chegam, já está tudo organizado.

Quando ele fala da proposta das itinerâncias, ele se refere à questão do *contexto situacional da recepção*, de transformar espaços tais como salas de aula e praças em locais de projeção de filmes.

Mariana percebe que existe um **alinhamento da proposta itinerante** do *Lanterninha*, no sentido de que existe muita gente no país desenvolvendo tal prática. Ela cita cineclubes que só funcionam assim, que são mambembes, além de um projeto (que ela não sabe o nome), em que um grupo roda a América Latina indo a universidades, mas apesar dessa diferença de públicos, existe uma semelhança nos filmes escolhidos, que seriam nacionais. Entretanto, segundo ela, este projeto compraria os direitos para exibir os filmes, algo que ela não concorda. Ela cita outros projetos itinerantes, como o do *Vagalume*, nos moldes do *Lanterninha*, já que surgiu de oficinas ministradas pelo cineclube de Santa Maria, além disso ela também relembra um outro projeto itinerante que acontecia em Santa Maria em 2006, mas não sabe exatamente como funcionava.

Gabriel também cita o cineclube *Vagalume* como um exemplo de prática itinerante, mas imagina que devam existir muitos outros que também realizem projetos nesse sentido no país. Ele fala do *RodaCine RGE*, com um projeto que admira e que tem possui um projetor de 35mm que o cineclube não tem. Esse equipamento traria o barulho, a película e a função de estar mostrando o que ele chama de “ter o cinema ali, o físico”. Ele também cita Hermano Viana, do projeto *Ideário*, que veio a Santa Maria e projetava em diferentes espaços, como nos corpos das pessoas.

João também fala do cineclube de Caçapava e acha que há uma proximidade com outros projetos no sentido de exibição de curtas-metragens:

Acho que 95% de quem trabalha com itinerância chegou a conclusão que o curta é a solução por causa dessa dificuldade de prender a atenção de um público por um determinado tempo que é maior e em condições adversas, de desconforto e tudo mais. E outro ponto convergente é que em algumas oportunidades a gente pode exibir essa produção local. Não só de curtas, mas desses produtos da TV nas comunidades. Sei que em muitos outros cineclubes existe isso. Como o pessoal conseguiu equipamento, tão retratando uma comunidade (João)

Analisando as falas dos entrevistados, podemos perceber que o cerne da proposta das itinerâncias seria a democratização do acesso ao cinema, promovendo a exibição de uma filmografia diferenciada, particularmente brasileira e em curtas-metragens, tendo elos com a discussão nacional sobre um contexto cinematográfico. Os sentidos também estão relacionados a proporcionar uma experiência de recepção diferenciada, ligada a boa

qualidade do som, dos equipamentos de projeção, uma grande tela, assim como a possibilidade de uma recepção coletiva de filmes e uma *quebra* na rotina dos sujeitos. Existem significados sobre uma idéia de modificação de gosto e de constituição de competências relativas a essa filmografia diferenciada.

Há por conta dos cineclubistas o reconhecimento de uma dificuldade em lidar com o novo contexto midiático dos receptores, diferente do que era enfrentado nas décadas de 70 e 80. Há percepções de distinções, tratadas por João, sobre um reconhecimento de público com diferentes competências em relação a consumo de televisão, de DVDs.

Nesse sentido, a proposta de exibição de curtas se constitui não só com o objetivo de exibir esse formato que tem pouco espaço de exibição, mas surge também como estratégia de aproximação com este público diferenciado. Ela é pensada especialmente em relação ao público jovem, irrequieto, como uma das tentativas de se conectar, de responder a esse receptor que também é competente, pois já não é aquele sujeito que nunca assistiu a um filme. É uma estratégia de aproximação com os sujeitos, que parecem ser receptivos em relação a esses filmes. Existe também uma crítica totalizante à televisão, que desconsidera brechas e qualidades na mesma.

Os cineclubistas também reconhecem um alinhamento da proposta de itinerâncias do cineclube com outros projetos do país, como o *RodaCine RGE*, o *Acenda uma vela*, do *Ideário*, assim como a prática do cineclube *Vagalume*, de Caçapava do Sul.

5.3.2 Processo de organização das mostras itinerantes

A **negociação** para a realização das exibições acontece de forma variada, por vezes as comunidades entram em contato com o cineclube (muitas delas já receberam itinerâncias em outro momento) ou outras vezes é a equipe do *Lanterninha* que propõe a atividade. Segundo **Mariana**, a negociação acontece principalmente por telefone. Existe também uma carta de apresentação do cineclube, às vezes encaminhada por fax para as escolas. Não existe um agendamento com meses de antecedência, as sessões vão sendo marcadas de acordo com os contatos, com a disponibilidade das comunidades e do cineclube.

Gabriel relata alguns processos de negociação:

Por exemplo, quando a gente faz na *Nonoai*, a gente tem uma ótima relação com o pessoal da associação de moradores lá, já teve oficina da *TV OVO* lá. Então a gente procura a associação. Lá na Kennedy também. Como teve a tentativa do núcleo da TV, a gente tinha contato com a associação comunitária. Com faz muito tempo que a gente trabalha, a gente tem proximidade com várias associações na cidade. Principalmente com associação comunitária ou grupos que desenvolvem algum trabalho comunitário, social. A gente parte muito daí.

Ele relata que é preferível fazer um contato com essas associações do que ter uma negociação mais institucionalizada, com subprefeituras de distritos da cidade, por exemplo, pois é com esse contato mais informal que as sessões funcionam melhor. Gabriel conta em 2008, como as exhibições foram principalmente em escolas, houve uma **definição dos locais** por região geográfica. Se é feito uma sessão na região oeste, então procuram fazer posteriormente nas outras áreas.

Mariana conta que eles buscam não repetir os locais, para poder diversificar, já que pelo projeto da LIC são apenas dez sessões anuais. Ela diz que a **frequência** é mensal, mas isso não é regular. Em alguns meses não acontecem sessões, em outros há mais de uma. **João** ressalta que isso acontece de acordo com os contatos e com a condição da equipe, de tempo e de deslocamento. Além disso, o clima também interfere, já que no inverno fica muito difícil fazer exhibições ao ar livre. Durante os meses de frio eles procuram trabalhar com escolas, pois sabem que existe uma condição de abrigar a sessão e também há público garantido.

Mariana observa que os **filmes escolhidos** atualmente têm sido os **curtas-metragens**. No início eram utilizados os do acervo do SMVC, no sentido de mobilizar aqueles filmes e de exhibir também o que é produzido na cidade. Para ela, exhibir um filme santa-mariense passa a idéia de “é possível fazer”. Depois, com aquisição dos DVDs da *Programadora Brasil*, eles passaram a explorar outros filmes. Ela diz que com os curtas é mais fácil acertar o gosto do público, porque existe um número maior de possibilidades:

Trabalhar com cinco curtas, é impossível o cara não gostar de um. Com longa metragem, tu pode acertar ou não. Dispersa mais, o longa meio cansa, né? Acho que o curta tem isso. Pra criança, sempre funciona. A criança cansa, é o famoso vinte minutos. Daí assim tu consegue prender a atenção por mais tempo. Assiste um, assiste outro. (Mariana)

Ela observa que já exibiram filmes do *Mazzaropi*, *Teixeirinha*, também *Lisbela e o prisioneiro*, que é da *Globo Filmes* e que foi um pedido da comunidade. Segundo ela, durante a negociação não é “tão imposto”, a equipe sugere, mas existe um diálogo. Ela conta que antes isso era mais debatido, existia mais tempo, mas mesmo hoje eles tentam

fazer isso.

Na exibição no *Cuíca*, por mim acompanhada, **Mariana** e **Ricardo** (que gosta muito de filmes brasileiros) pensaram em exhibir algo relacionado à música e então chegaram ao documentário *Cartola – música para olhar*, que segundo ela é bacana e tranquilo, apesar de ter um pouco mais de uma hora de duração. Já **João** estava pensando em trabalhar com o filme *Fantasia*, uma animação da *Disney*, que é musical. Os únicos filmes norte-americanos exibidos pelo cineclube nas itinerâncias são animações.

Ricardo relata que para o público adolescente eles já exibiram filmes do Jorge Furtado, como *Houve uma vez dois verões*. Para crianças, já exibiram filmes como *CineGibi*, *Procurando Nemo* e *Os incríveis*, os dois últimos animações norte-americanas. Ele ressalta a questão de que os curtas-metragens prendem mais a atenção dos espectadores, especialmente quando as sessões têm pessoas de diferentes idades, porque podem se identificar com um ou outro filme.

Bruno também fala de curtas-metragens, que seriam filmes que não são exibidos no cinema. Gabriel fala que os critérios são estabelecidos de acordo com quem vai assistir, mas que o propósito é o de **valorizar a produção nacional**:

Por ser um filme do nosso país, às vezes por ser filme do nosso estado, a gente pode criar essa questão da identificação, que é uma coisa que falta na Televisão, que eu tinha te dito, da gente não conseguir se enxergar. Talvez, no cinema do nosso país, a gente consiga se enxergar. Teve em sessões da praça, o *Lisbela e o Prisioneiro*, que por mais que seja uma temática do nordeste e do norte do país, pega porque a língua nos une. É um tema que as pessoas não estranham muito. E é engraçado, é uma comédia. Mas eu acho que é um cinema que, como é nosso, a gente pode ter uma identificação. E isso é importante, pra tá valorizando nossa produção e não tá buscando ídolos ou referências num cinema que é sempre a mesma coisa, o grande cinemão norte-americano, produção de grandes estúdios. (Gabriel)

João conta que a maior dificuldade, além de organizar a sessão com a comunidade, é a escolha dos filmes. Ele diz que os anos de experiência com as itinerâncias trouxeram elementos para eles saberem o que funciona e o que não funciona. Por conta disso, é que muitos filmes se repetem, como os curtas-metragens. *Leonel Pé-de-vento* é um deles, que segundo **João** precisa estar em todas, já que agrada crianças e adultos.

Mariana, por sua vez, também fala dessa experiência e diz que nem sempre o curta-metragem ajuda. Ele colabora porque o sujeito não precisa ficar prestando atenção durante uma hora e meia, mas como existe uma falta de conhecimento sobre o curta-metragem, isso pode provocar um certo desinteresse também.

João conta que muitas vezes a proposta das comunidades é de filmes que estão em evidência na mídia, principalmente os norte-americanos, mas eles não trabalham nessa perspectiva. Ele relata que muitas vezes eles têm uma expectativa em relação aos filmes que não se realiza. Além disso, longas-metragens teriam a dificuldade de prender a atenção do público:

Então o curta-metragem, uma curadoria de curtas bem escolhidos cumpre uma função ali que é das pessoas entenderem que aquilo também é cinema, que os filmes também podem ser feitos em Santa Maria, que é mais próximo do que eles podem pensar. Mas eu acho que o que se pensa é tentar levantar todos esses fatores, tomar uma decisão e torcer pra que tenha sido a decisão correta, nem sempre é.

João relata uma das primeiras exibições que fizeram na COHAB Fernando Ferrari, em que exibiram filme *Domésticas*. Segundo ele, a escolha foi errada, já que a sessão estava lotada de crianças e havia uma cena de conotação sexual. Mas o problema principal teria sido o de que não houve uma identificação com o filme. O espaço estava sendo usado para o encontro, mas não para a assistência fílmica. O filme tratava de um segmento da classe trabalhadora que é muito comum naquela comunidade, mas que ele acredita que aquelas pessoas, que trabalharam a semana toda nas casas dos patrões não quiseram assistir aos problemas que eram retratados no filme.

Ele diz que a principal preocupação tem sido a de saber as características da comunidade e as vontades daqueles sujeitos. A partir daí eles avaliam as possibilidades de exibição. Ele também fala que existe uma preferência não escondida de trabalhar com filmografia brasileira:

Às vezes a gente vai com uma proposição e erra, às vezes a gente coloca um filme que eles querem, vê que eles gostaram, mas aí a gente fica um pouco descontente com isso, porque pelo cineclube a gente trabalha por uma democratização do audiovisual, ou seja, os filmes americanos, por exemplo, que são o exemplo principal. Todos, todos, mesmo na comunidade rural têm acesso pela televisão, é o que eles tão acostumados a ver e a gente procura trabalhar com outras coisas pra ver se de repente a tem uma contribuição, senão a gente não precisaria estar indo. Claro que tem uma atividade de convívio, mobilização em função da atividade que por isso só já vale. Mas o ideal é que a gente possa contribuir não dentro de uma proposta ideológica, mas uma proposta de democratização de uma filmografia brasileira que pouca gente tem acesso. (João)

Mariana conta um **processo de negociação de filmes** em que a comunidade queria algo relacionado à questão da terra e sugeriram o filme *Dois filhos de Francisco*. Entretanto, a equipe do cineclube não estava disposta a exhibir esse filme, já que isso havia

sido logo após toda a divulgação do filme pela *Rede Globo*. Ela diz que seria um filme facilmente encontrado e que iria passar na televisão. Então eles optaram por exibir um filme de *Mazzaropi* e ela conta que foi bom, que havia muitas senhoras e que houve um debate ao final, algo que raramente acontece. Foi então que eles explicaram para a comunidade porque não exibiram o filme pedido e que eles estariam indo lá por conta de uma proposta diferente.

Ricardo também relata outro processo em que os sujeitos também pediram para que *Dois Filhos de Francisco* fosse exibido:

A gente levou outro que não gostaram tanto, a gente levou outro pra não ceder, se entregar pro cinemão. Tava toda comunidade, mas não gostaram tanto. Não se identificaram muito com a história do filme. Ah, mas não ia passar o outro, ah, vou embora. Ah, foi umas dez pessoas embora.

Ricardo fala, ainda, de uma outra negociação em que exibiram *Houve uma vez dois verões* e que foi uma sugestão do agente mediador. Ele pensa que precisam ser filmes que os receptores vão gostar de ver, mesmo que não fossem exibidos nas sessões regulares do cineclube. Mesmo assim, **Gabriel** fala que existem recusas do cineclube, porque segundo ele, a idéia de cinema de muitas pessoas é a de filmes norte-americanos. Então pedem filmes como *Homem-aranha*:

Esse a gente recusou, disse que tinha outros filmes. Preferencialmente, a gente busca trabalhar com cinema nacional. A gente já fez algumas animações, tipo os “Sem Floresta”, que funcionou muito bem. Essas animações que não servem só pra crianças, que são pra público de todas as idades, tem uma mensagem, tipo uma moral de história. Mas grandes filmes, tipo... agora vou cair no jargão: grandes enlatados americanos, a gente procura não usar. O cinema Europeu, pras sessões itinerantes, acho que tem uma linguagem mais lenta. A gente procura estritamente trabalhar com o cinema nacional.

João fala que já houve sessões canceladas ou que perderam a data porque não havia um consenso em relação aos filmes exibidos. Ele pensa que o cineclube não é intransigente em relação a isso, mas que é preciso marcar uma posição. E quando acontece de exibirem algum filme norte-americano, eles exibem curtas-metragens antes, para apresentar um outro formato, outras narrativas possíveis. Mas **Mariana** relata que é difícil a comunidade vir com uma proposta fechada de filmes, que o que mais acontece é explicarem o tipo de público, então eles decidem pela faixa etária, pela censura, ou se algum professor quer trabalhar com alguma temática.

Nesta dimensão de análise percebe-se uma importante atuação do cineclube enquanto mediação. A relação entre cineclube e agentes mediadores não parece ser

inegociável, ainda que prevaleça a proposta do cineclube. Parece-me que em alguns momentos eles precisam ceder para estabelecer nexos com esse público, entretanto há um limite nessa relação, sendo que aqui se expressa a questão do poder do cineclube diante das decisões de organização da mostra.

A escolha dos filmes exibidos nas itinerâncias parece ter se constituído ao longo dos anos da atividade. A partir da experiência eles vão sabendo o que *funciona* ou não nessas sessões. Um dos critérios de seleção seria a censura, definida a partir da idade dos sujeitos. Parecem buscar filmes que estabeleçam algum tipo de identificação com os sujeitos, seja pela idade, profissão, elementos culturais. De todo o modo, a proposta de exhibir filmes brasileiros prevalece. Entretanto, filmes como *Dois Filhos de Francisco*, amplamente distribuído, não são considerados pelos cineclubistas, apesar de pedidos pelos receptores. Outro exemplo são as animações norte-americanas, que parecem ser o único tipo de produção desta nacionalidade permitida nas sessões.

Os curtas-metragens parecem ser novamente a estratégia de conexão com os receptores, especialmente as crianças. O curta-metragem *Leonel Pé-de-vento*, por exemplo, é um dos filmes que eles sabem que faz sucesso entre os receptores. Há segundo eles a dificuldade em relação ao longa-metragem, por conta da dificuldade de atenção.

5.3.3 Concepções sobre a audiência das mostras

Gabriel relata que o **público** varia, mas em linhas gerais, se for em escola, são crianças que não estão acostumadas a sentar e prestar atenção por um tempo longo. Se são jovens, são sujeitos acostumados com a linguagem televisiva. **João** também fala sobre os receptores de escolas, já que o ano de 2008 foi marcado por esse tipo de exibição. Segundo ele isso nem sempre é bom, porque às vezes os alunos vão obrigados à sessão. Quando o público das escolas é de adolescente, ele diz que é complicado, pois estão ali pela vontade do professor, diferente de sessões como na praça da *Vila Nonoi*, em que as pessoas aparecem se querem. Ele diz que nas escolas, muitas vezes, existe bagunça e, por conta disso, têm preferido trabalhar com um número reduzido de alunos, no máximo duas turmas, também para que os professores possam fazer um trabalho continuado, que o filme sirva como um apoio didático.

João relata que nas comunidades vão muitas crianças acompanhadas por pais e avós. Senhores e senhoras que receberam convite e foram estimulados a ir. São pessoas que se conhecem, que foram à exibição para se encontrar, tomar chimarrão juntos. Mas também vão muitas crianças pela disponibilidade de tempo e então, são acompanhados por algum adulto. Além disso, o público adulto é em maioria feminino.

Ele diz que não consegue saber se essa audiência é vista da mesma forma que no início do projeto, porque as práticas das itinerâncias não teriam uma duração suficiente para que isso fosse respondido. Além disso, eles não têm conseguido retornar a todos os lugares em que já foram para obter ter alguma informação.

Mariana fala que a questão não seria pensar nessa audiência enquanto “ah, pobrezinhos, não tem acesso, não podem pagar pra ir ao cinema”. Ela considera que o mais interessante é promover uma movimentação da comunidade em torno da sessão, e citando um outro cineclubista, de participar daquela “alegria”. Que quando a sessão acontece em locais da comunidade e não em escolas, existe uma variedade de idades, cultura, nível de escolaridade, valores.

Ela conta que a sessão feita no *Cuica*, projeto cultural e social, a proposta não foi só por uma questão financeira já que, existem crianças de diferentes situações econômicas ali. Ela também fala que já fizeram sessão em uma escola privada e que foi interessante da mesma forma. Entretanto, em cada lugar a sessão é diferente. A expectativa em relação à exibição seria um ponto fundamental, já que receptores que moram em zonas rurais, por exemplo, esperariam muito mais a atividade, por ser algo diferente. Ela cita que existem regiões onde sequer existe sinal para telefone celular e onde o deslocamento dos receptores até a sessão é bastante difícil.

Para **Ricardo**, os receptores são acostumados com as telenovelas, o que considera que para eles seja fácil de entender. Ele faz uma comparação: “a gente acha fácil olhar um filme e explorar todos os caminhos que a gente tinha falado antes, eles acham fácil isso, novela”. Ele problematiza no sentido de que são sujeitos competentes em telenovelas, assim como os cineclubistas seriam em relação ao cinema. Ele diz que por conta disso, os filmes exibidos precisam ser “mais fáceis”, “se for criança tem que exibir *Os incríveis*, *Procurando Nemo*, não um infantil como *Valentin*, *O balão branco*. “Eles não têm o entendimento que a gente tem, que a gente vai adquirindo nas quartas-feiras”.

Bruno fala que o público das itinerâncias é bastante diferente do da mostra semanal, onde vão estudantes e trabalhadores mais velhos. Ele considera que nas sessões itinerantes o público é formado por crianças e famílias. Ele diz que as crianças de escolas

públicas teriam menos acesso ao cinema do que as de escolas particulares.

Mariana conta que a **recepção** se dá de forma diferente de acordo com o espaço de exibição. Nas escolas o estímulo seria maior já que os professores exploram o assunto em sala de aula, ou há um debate ainda durante a sessão. Ela diz que o processo de recepção é muito subjetivo, que ela espera que a sessão desperte algo nas pessoas, mas não há um **retorno** imediato. Ela diz que o papel é fazer uma provocação, levar coisas diferentes. Que de algum modo isso desperte algo, como por exemplo, que alguém da comunidade venha a participar das oficinas da TV OVO, ou venha a realizar seus próprios curtas-metragens. Além disso, eles estão lá divulgando o cineclube, mostrando que todas as quartas-feiras eles realizam sessões no centro da cidade.

Bruno diz que muitas pessoas ficam assustadas, acham estranho ou dão muita risada. Nas itinerâncias o público não estaria acostumado com a projeção ou com os filmes exibidos. O **retorno** seria oferecer uma distração, para que as pessoas saíssem de casa, deixassem de ver a novela e fossem lá assistir ao filme. Segundo ele, qualquer que seja o filme, isso traz alguma informação, enquanto a telenovela nunca muda, sempre exhibe as mesmas coisas.

Gabriel fala que o **retorno** é imediato quando as pessoas vão falar com eles, agradecer ou dizer que gostaram do filme ou quando aplaudem no final, por ser um espetáculo. Ele conta que a idéia é a de que as pessoas possam dizer: “Pô, isso existe, isso foi feito aqui... Isso é o nosso cinema”. Que o cineclube consiga, com os filmes, mostrar que existem vários cinemas, feitos por várias pessoas, que são feitos no Brasil e que abordam problemas nacionais. Que essa reflexão consiga ser feita. Além disso, que a sessão quebre uma rotina, que as pessoas participem da função e, quebrando a rotina, ele diz que é “óbvio” que se faça uma reflexão, “Eu acho que em todo mundo deve provocar alguma coisa. Até em quem não gostou... Pelo menos alguma reflexão é obrigado a provocar”.

João relata que existem **retornos** diferenciados, que há os que não gostam, os que gostam, os que não têm interesse, mas que ficam na sessão porque toda a comunidade está ali. Mas que a intenção é a de levar o cinema a quem não tem acesso. Ele fala que é possível perceber o retorno pelos tantos para voltar às escolas onde as sessões foram feitas, por exemplo.

Quando perguntados se eles **se aproximam do mundo popular** de outras maneiras além das sessões itinerantes, apenas Gabriel conta ter um contato maior com as comunidades, por conta da sua trajetória. Ele cresceu na Vila Caramelo, onde começaram

as oficinas da TV OVO. Por conta disso, ele diz conhecer um pouco do perfil dos adolescentes desses locais, que não teriam lazer. Ele diz que isso é uma preocupação nas comunidades, de tentar resolver os problemas dos adolescentes, que têm muito tempo ocioso e acabam se envolvendo em delitos, uso de drogas, entre outros. Então ele percebe que as comunidades procuram criar atividades de modo a mudar essa rotina e ele percebe que a TV OVO e as atividades do *Lanterninha* podem contribuir nesse sentido. É possível que por conta da trajetória de Gabriel e dos contatos estabelecidos a partir das atividades da TV OVO, ele se coloque como um importante negociador no processo de agendamento das sessões itinerantes.

A concepção de audiência dos cineclubistas parece ser construída a partir de elementos advindos do contato, da prática com estes sujeitos. Eles caracterizam os receptores, principalmente, enquanto crianças e jovens, naturalizados em uma linguagem televisiva. Ricardo estabelece diferenças entre os cineclubistas e os receptores a partir de competências midiáticas, sendo que os primeiros seriam competentes em filmes e os segundos em telenovelas.

Crianças e adolescentes seriam os principais receptores das sessões em escolas e também estariam presentes nas exhibições em comunidades por conta do tempo livre. Ainda nessas últimas mostras, há a presença de muitas mulheres. Além disso, existem receptores de diferentes, escolaridade, valores e culturas. Os relatos trazem dados de que os cineclubistas percebem que nos bairros e vilas agrupam-se vizinhos e amigos para verem os filmes, sendo que estão ali por vontade própria. Nas escolas, ao contrário, muitos dos alunos estão presentes por obrigação.

Mariana diz que não vê os receptores enquanto *pobrezinhos* e *coitados* pela falta de acesso ao cinema. Ela percebe diferenças em relação à expectativa dos receptores de acordo com os locais de exibição, dizendo que em zonas rurais a espera é maior, por ser uma novidade.

Quanto ao retorno da atividade para os receptores, os cineclubistas entendem como uma distração e uma quebra na rotina diária; uma provocação diante de uma filmografia diferenciada, assim como uma proposta de reflexão. Mariana também sugere que as sessões possam servir de estímulo para sujeitos que desejam realizar produções audiovisuais.

Quanto à aproximação do mundo cultural dos receptores, o único que parece circular pelo mundo popular é Gabriel, por conta de sua vivência em bairro periférico, assim como pelo seu trabalho com a TV OVO nessas regiões.

É possível pensar que, embora as concepções dos cineclubistas sobre os receptores alimentem-se de informações concretas obtidas nas experiências das itinerâncias, a relação o universo popular e sua cultura carece de aprofundamento; permanecem também, como visto anteriormente, concepções de passividade e definições desta cultura pela carência, desconhecendo potenciais de produtividade e de apropriação das mesmas.

6. AS ITINERÂNCIAS DESDE A RECEPÇÃO

A proposta deste capítulo é a de descrever e analisar como se constituem as mediações que configuram o processo de recepção das mostras itinerantes, assim como os sentidos e apropriações produzidos pelos sujeitos a respeito das sessões e dos filmes exibidos. O texto que segue foi estruturado na seguinte ordem: a análise do contexto situacional de recepção e os sentidos e apropriações dos sujeitos no espaço de recepção; a descrição e interpretação da cultura popular e da trajetória fílmica dos receptores e a análise dos sentidos e apropriações dos sujeitos.

6.1 O contexto situacional de recepção

As cinco exposições analisadas aconteceram na praça da Vila Nonoai, na escola *João Link Sobrinho*, no bairro Itararé, na sede da *CUICA*, no bairro Camobi e na sede da *APAE*, na COHAB Santa Marta. A análise descritiva foi baseada nos diários feitos a partir do procedimento metodológico de observação participante com foco comunicacional e os eixos de análise têm como base o roteiro de observação. As fotos, presentes no texto ao final de cada descrição, foram feitas por mim durante as sessões e servem como elementos de análise de dimensões, tais como disposição dos sujeitos e equipamentos no cenário, comportamento corporal dos receptores e cineclubistas, entre outros. Foram feitos também mapas para visualização da disposição dos sujeitos e dos equipamentos no espaço. Em algumas descrições estão incluídas visões dos receptores entrevistados acerca do contexto situacional de recepção. As análises interpretativas encontram-se ao final das descrições de todas as exposições, de modo que se possam estabelecer comparações entre elas.

6.1.1 A Sessão na Vila Nonoai

A itinerância na *Vila Nonoai*, região sul da cidade, aconteceu em 16 de janeiro de 2009. Essa é a quinta sessão do cineclube na vila, todas realizadas na praça principal⁹³. Na sessão observada foi exibido o filme brasileiro *Tapete Vermelho*, sendo que ele foi anunciado com um carro de som que percorreu a região dias antes. Como vários moradores já sabiam da exibição, eles começaram a chegar um pouco antes do início (marcado para as oito e meia da noite), alguns trazendo cadeiras e chimarrão. O que se percebe é que eles foram lá para ver o filme, diferentemente de outra sessão que acompanhei⁹⁴, em agosto de 2006, quando muitos moradores eram abordados por aquela exibição no trajeto para casa. Os cineclubistas presentes eram João, Vinícius e mais quatro estagiários TV OVO, dentre os quais Felipe.

A projeção seria feita (como foi em agosto de 2006) na parede lateral da sede da *Associação dos amigos da Vila Nonoai* (SAVINOI), entretanto havia muitos galhos de árvore e parte do prédio estava pichada (Veja foto 34) Por conta disso, os cineclubistas precisaram buscar uma outra tela, com uma estrutura de sustentação, e optaram por fazer a projeção na quadra de esportes da praça (Veja foto 35). Aqui é interessante perceber que eles se valeram da experiência anterior de projeção naquele local, porém não contaram com as mudanças ocorridas. O **cenário de recepção** foi composto por um **espaço físico** bastante amplo, pois ao redor da quadra ainda existia os barrancos gramados, com alguns bancos. O local não ficou escuro, pois havia a iluminação da praça. A **disposição dos equipamentos** foi feita de acordo com a possibilidade de fonte de energia, pois extensões foram ligadas à sede da associação (Veja fotos 36, 37, 38 e 39). O projetor e as caixas de som ficaram na área gramada, logo em frente à associação e o filme foi projetado do lado de trás da tela, que ficou na quadra de esportes. Ela foi colocada no lado esquerdo da quadra, perto de uma das traves.

A partir daí se deu a **disposição dos sujeitos no cenário de recepção** (Veja fotos 41, 42, 43, 44 e 45 e figura 9). Cerca de 55 pessoas assistiram ao filme, sendo que algumas saíram no meio do filme e outras foram chegando, atrasadas. É possível que isso tenha

⁹³As outras três aconteceram em 2006. Além disso, lá são realizadas oficinas na TV OVO, envolvendo os moradores do local.

⁹⁴Observação realizada para a pesquisa de conclusão de curso de especialização em Comunicação Midiática – UFSM, intitulada *Recepção Cinematográfica: um estudo de caso sobre a audiência popular do Cineclube Lanterninha Aurélio Itinerante*.

acontecido já que a exibição coincidiu com a veiculação do último capítulo da novela das oito da *Rede Globo*, *A Favorita*. Entretanto, apesar o fluxo de receptores, o número manteve-se praticamente igual até o final da sessão.

Oito estavam sentadas em cadeiras no centro da quadra, três ao fundo e as demais se acomodaram na área gramada, em torno da quadra. Do lado esquerdo do gramado, havia três grupos: três pessoas sentadas em cadeiras, seis sentadas no chão (na área inclinada) e cerca de nove, em um banco de praça. Do lado direito havia dois grupos: três pessoas sentadas em torno de um árvore e três acomodadas em blocos de concreto. As demais pessoas circulavam entre esses locais e, quando tinham interesse, se sentavam no chão. Vários jovens ficaram distantes da quadra assistindo ao filme de longe e as crianças corriam pela quadra e andavam de bicicleta. Os cineclubistas permaneceram sentados no chão, na área gramada atrás do telão, perto dos equipamentos.

As pessoas pareciam se agrupar entre famílias e amigos. Eram de diferentes idades, adultos, jovens, crianças e velhos. O número de mulheres e homens parecia ser equivalente e os sujeitos vestiam roupas simples, informais e, possivelmente, pertenceriam a extratos de classe média e popular.

Os **receptores interagiam entre si** conversando, rindo e se entreolhando, compartilhando chimarrão e refrigerante. Alguns falavam sobre o filme, como duas senhoras que comentavam se um dos personagens não ia enganar o outro e também se um dos atores não era da novela *A Favorita*. Elas também falavam que o lugar onde estavam sentadas, ao fundo da quadra, era melhor para assistir ao filme do que na área gramada onde estavam antes.

Além disso, os receptores pareciam tratar de outros assuntos, que não sobre o filme. Como a *agente mediadora* que organizou a sessão era a presidente da associação, mãe de Felipe (técnico da *TV OVO*), é moradora do local, os demais receptores conversavam com ela, ela perguntava se eles iriam assistir ao filme. Juntamente com uma moradora do bairro e aluna da *TV OVO*, a *agente mediadora* fez pipocas que foram distribuídas ao público. Quem distribuiu foi Felipe, morador do local, que pedia calma para as crianças que o seguiam, pedindo os saquinhos de pipoca. Isso também aconteceu na exibição que acompanhei em 2006 e parece ter se tornado um costume nas sessões na *Vila Nonoai*.

Os **cineclubistas interagiram** com os moradores antes da sessão, pois algumas pessoas passavam perguntando qual seria o horário do filme, mas a relação parecia ser somente informativa. Eles conversavam com a *agente mediadora*, que já tem um contato com o cineclubes há alguns anos. Quem apresentou a sessão foi João, em pé na área

gramada. Ele agradeceu a parceria entre o cineclube e a *Vila Nonoai*, disse que sabe que os moradores gostam de ver filmes e de ir para a praça se encontrar. Também comentou que estavam competindo com a *Flora*, referindo-se à vilã da novela das oito da *Rede Globo*, que teria seu último capítulo exibido naquele horário. Sobre o filme, ele comentou que era a história de um matuto que queria ver um filme do *Mazzaropi* e que tinha um pouco menos de 120 minutos de duração. Logo após ele deu início à projeção.

Durante a sessão, os **cineclubistas** permaneceram sentados no chão perto dos equipamentos, numa área distante do público e pouco interagiram com os moradores, sendo que Vinícius circulava entre as pessoas fotografando. Uma criança e um senhor se sentaram ao lado de dois cineclubistas e ficaram assistindo ao filme do lado de trás da tela, eles riam e se entreolhavam.

Sobre a **interação entre receptores e filmes**, era possível ver a expressão de atenção das pessoas, sendo que em várias cenas, ouvia-se as *risadas*. Elas pareciam bastante compenetradas, pois, apesar das cerca de duas horas de filme, do desconforto para as que estavam sentadas no chão e dos mosquitos que incomodavam, a maioria ficou até o final sentada em seus lugares. Em relação ao **comportamento dos receptores**, a **disposição corporal** era variada, havia os que estavam sentados nas cadeiras e os que estavam no chão e tentavam se acomodar da melhor forma, até mesmo deitados. A *movimentação* acontecia, principalmente, na área em torno da quadra e também ao fundo, onde algumas crianças andavam de bicicleta. Sobre os *ruídos* havia conversas, além do barulho dos carros, mas como o espaço era amplo e o som do filme de boa qualidade, pouco atrapalhava a recepção.



Fotos 33 e 34: Espaço onde seria a sessão (com árvore em frente e paredes pichadas) e novo espaço definido para a exibição.



Fotos 35 e 36: Cineclubistas montando o telão ao lado de uma das traves.



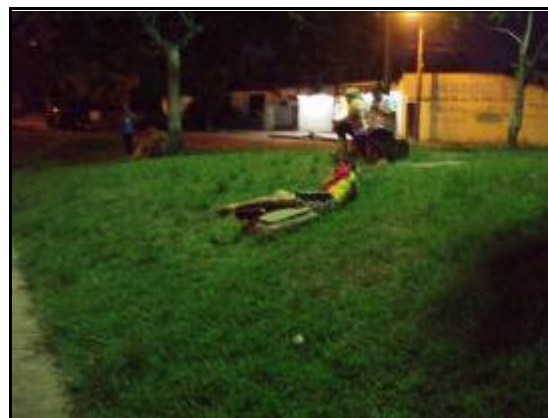
Fotos 37 e 38: Equipamentos acomodados no gramado.



Fotos 39 e 40: Cineclubista montando a sessão e crianças brincando de *sombras* com a projeção, de bicicleta e cineclubistas durante a sessão (dois em primeiro plano) e receptores ao fundo, na quadra.



Fotos 41 e 42: Receptores sentados em cadeiras e em almofadas trazidas de casa, na área gramada em torno da quadra.



Fotos 43 e 44: Receptores sentados em cadeiras no centro da quadra; espectador deitado no gramado e outros acomodados em blocos de concreto e encostados em árvores.

Exibição: NONOAI

Disposição dos sujeitos e objetos no contexto situacional de recepção.

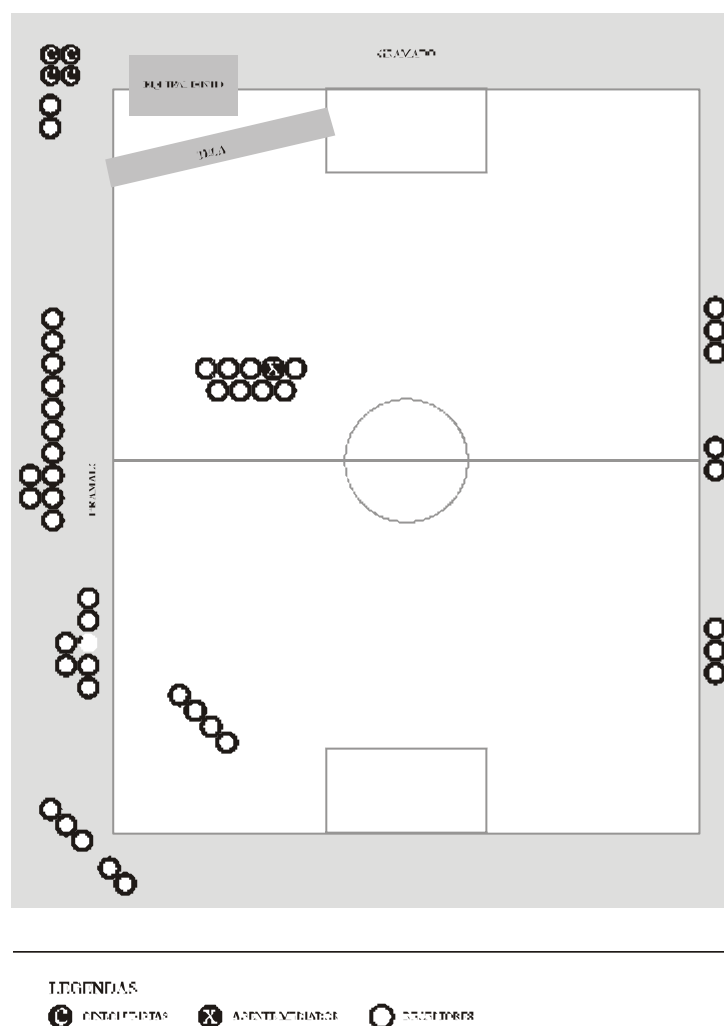


Figura 9: Disposição dos sujeitos no contexto situacional de recepção – exibição na Vila Nonoai. Arte: Calixto Bento.

6.1.2 Sessão na escola João Link Sobrinho – Bairro Itararé

A sessão feita na escola *João Link Sobrinho*⁹⁵ aconteceu no dia 30 de setembro de 2008, uma quinta-feira, às 14 horas. Os cineclubistas presentes foram **João, Bruno** e

⁹⁵A *Escola Estadual de Ensino Fundamental João Link Sobrinho* possui 267 alunos. A turma de terceira série da professora Ana, que organizou a sessão, faz parte do projeto por ela coordenado chamando “Resgatando Cidadania”. Esse projeto tem atividades ligadas à saúde, meio ambiente e valores sociais, atendendo aos alunos e seus familiares. Este trabalho foi iniciado por ela, em setembro/2008, a pedido da 8ª Coordenadoria Regional de Educação (CRE). Segundo a professora, as crianças seriam carentes de família, de saúde, de limites, de valores, discriminadas socialmente e dentro da escola.

Felipe, estagiário da *TV OVO*. Quem organizou a sessão foram **Mariana** e **Gabriel**, que não estavam presente. Antes de ir os cineclubistas não sabiam a idade das crianças tampouco quantas seriam. A sessão foi marcada com a turma da 3ª série da professora **Ana**. Os filmes usados foram os de um DVD organizado por **Bruno**, que também foi exibido na APAE. Eles decidiram exibir apenas quatro curtas-metragens e não os cinco do DVD, porque João precisava estar cedo na cidade.

O **cenário de exibição** foi a sala de aula, que fica isolada das demais, em um prédio atrás do prédio principal da escola. O **espaço físico** era pequeno e foi organizado com as crianças dentro da sala, já que a professora queria que eles acompanhassem o processo (Veja foto 46 e 47). A **interação entre cineclubistas e receptores** foi intensa desde o início. Logo que os cineclubistas chegaram, as crianças ficaram agitadas. *João* entrou na sala, contou que era da *CESMA* e da *TV OVO*, e que atividade tinha a função de levar curtas-metragens para que os alunos pudessem ver coisas diferentes das exibidas na *Rede Globo* e no *SBT*. Quando chegaram, João perguntou se eles gostavam de filmes, sendo que responderam sim e deram exemplos como os filmes “O idiota”, “O baixinho”. A **interação entre agente mediador e alunos** era no sentido de fazer com que as crianças ficassem calmas e prestassem atenção em tudo para depois fazer um relatório. As crianças falavam muito e disseram que depois da sessão iriam querer autógrafos de toda a equipe.

Para arrumar salão espaço, a professora, os alunos e os cineclubistas *organizaram as classes*, que foram colocadas no fundo da sala, enquanto as *cadeiras* foram colocadas na frente, para que mais uma outra turma da terceira série também pudesse participar, o que foi algo tumultuado. Quanto à **disposição dos objetos no cenário**, a sala tinha cortinas claras e era decorada com os trabalhos dos alunos, enfeites de *Halloween* e tecido nas paredes que, segundo a professora, eram para tapar os buracos da sala (Veja fotos 48 e 49).

Como foram duas turmas de terceira série, eram cerca de 36 alunos na sala de aula. Quanto à **disposição dos sujeitos no cenário**, a turma da professora *Ana* ficou praticamente toda nas últimas fileiras, em cima das classes e a outra turma nas fileiras da frente, nas cadeiras (Veja foto 50 e figura 12). A maioria das crianças era do sexo *feminino*, pareciam ter cerca de 10 anos, mas havia algumas mais velhas (Veja fotos 51, 52 e 53). Eles usavam roupas simples.

Ainda sobre as **interações entre receptores e cineclubistas**, João falou para os alunos sobre o telão, o projetor, o aparelho de DVD. Enquanto montavam, João dizia que

a tela e o projetor substituíam a televisão. Ele disse que Bruno era técnico e um dos alunos perguntou se era técnico de futebol. Este aluno e outro conversavam muito sobre futebol e vestiam camisetas de time. João então explicou que ele era técnico dos equipamentos e que só ele sabia mexer. Então, o garoto perguntou se ele não ensinava isso para o resto da equipe do cineclube e João respondeu que sim, mas que eles nunca aprendiam e, por isso, Bruno precisava sempre estar presente, para ver se estava tudo certo e para não dar choque em ninguém. As crianças pareciam muito curiosas com o nome *TV OVO* e brincavam dizendo que sairia um pinto de dentro da TV ou que ela quebraria. Então João pediu que Bruno explicasse e ele disse que era *Oficina de Vídeo da Zona Oeste* e por isso ficou *TV OVO*.

Ainda sobre a interação, a professora Ana pediu que os alunos não dessem risada alta, “Uma risadinha e deu”, disse ela. João pediu que não fizessem barulho, disse que poderiam fazer, mas desde que não atrapalhasse a sessão. João começou a sessão e perguntou se os alunos sabiam o que era um curta-metragem. Ele explicou que era um audiovisual curto e apresentou o vídeo *Beleza Oculta*, dizendo que era sobre a CUICA. Ele então perguntou se alguém conhecia a CUICA. Logo falou que era um documentário da TV OVO sobre a CUICA, que tinha três minutos e 15 segundos e que até vinte e cinco minutos seria um curta metragem. Em relação **ao comportamento dos alunos** ao assistirem a esse filme, eles ficaram em silêncio, como foi toda a sessão. Alguns davam *risada*, dois meninos com camisetas de time *brigavam* ao fundo, mas nada que se comparasse à agitação inicial.

Ao final de cada filme, João fazia um *comentário*. Após *Beleza Oculta* ele disse que a professora poderia pedir que os alunos da CUICA fizessem uma apresentação na escola. Ele também falou que todos os nomes que apareceram nos créditos do vídeo têm uma função. Bruno disse que eram pelos menos vinte alunos da TV OVO envolvidos na produção. Então, João disse que viriam as animações. A primeira foi *Alma Carioca* e quanto à **interação entre crianças** e filme, elas davam risadas na cena em que o personagem principal não consegue tocar flauta. Quando *Alma Carioca* acabou, João disse que os nomes que apareceram nos créditos são como nas telenovelas e nos telejornais. Ele perguntou se os alunos haviam gostados e eles disseram que sim.

Então, começou o curta-metragem *Historietas assombradas (para crianças malcriadas)*. Sobre a **interação entre crianças e filme**, na cena inicial diante de um movimento de *zoom in*, duas meninas disseram “Quando tá entrando, dá um coisa”, por conta do movimento. Quando um dos personagens arranca os olhos de outro, outros

receptores falavam: “Ai, que horror!”, “Tomei um susto!”. Em uma cena onde um dos personagens maltrata um gato, os alunos davam risada e quando esse mesmo personagem aparece como *Corpo Seco*, elas faziam expressão de medo (Veja fotos 54 e 55).

Quando acabou o curta-metragem *Historietas assombradas (para crianças malcriadas)*, João disse: “Tem muita gente que vai dormir direitinho hoje, né? E o Ananias?” E um dos receptores disse: “O coração foi embora”. Depois João falou que seria exibido o curta-metragem *Leonel Pé-de-vento*. Ele disse que era uma história bonita, que se passava na *Quarta Colônia* e explicou o que era a região de imigração italiana. Um dos alunos respondeu que já havia assistido. Os alunos repetiam algumas falas, como “Presente, Profe”, quando os personagens respondiam a lista de presenças. Isso já aconteceu com o mesmo filme durante a exibição na escola *Acácio Vieira*, em Formigueiro.

No momento em que o filme *Leonel Pé-de-Vento* acabou, João perguntou se eles gostaram e os alunos responderam que sim. Ele disse que o filme foi feito com vários desenhos, que quem fez foram pessoas de Porto Alegre. Contou que como a equipe nunca havia visto um carro de boi ou como se pisava em uma cerca, o diretor precisou fotografar para mostrar a eles. João falou que era possível *pensar com o curta*, que a personagem *Mariana* foi a única que se aproximou de *Leonel*. Disse que quando *Mariana* falou com o *nono Orlando*, ele buscou um livro e que como ele era uma pessoa mais velha e tinha mais conhecimento, ele foi representado em uma biblioteca.

João falou que *Mariana* rompeu com o preconceito e que o filme, então, trata de preconceito e de amizade. Um dos meninos disse que viu o filme no *Animania*, da TVE. João perguntou quem lia jornal, sendo que alguns levantaram as mãos. Ele falou que a charge do jornal *Diário de Santa Maria* é feita por Elias, o mesmo que fez os desenhos de Leonel.

Uma das crianças perguntou se existia *Pé-de-vento*, algo que também aconteceu na escola de Formigueiro. João disse que a professora explicaria. João ainda perguntou porque os curtas-metragens seriam um produto audiovisual. E respondeu que eram áudio e vídeo e que nem todas as histórias seriam verdadeiras. Disse que o curta-metragem sobre a CUICA era verdade, mas que as outras são ficção, porque são produto da imaginação.

Depois, ele se despediu e disse que em 2009 se organizariam para fazer outra sessão. Foi então que a professora pediu que eu escrevesse o nome de todos e a função no quadro-negro para que os alunos colocassem no relatório que deveriam entregar.

Sobre a **disposição dos sujeitos no espaço e o comportamento**, Felipe ficou toda a sessão sentado no meio dos alunos, perto da mesa com os equipamentos. **João** circulava e tirava fotografias. Bruno saiu da sessão e foi resolver algumas coisas, sendo que depois voltou para buscá-los. A professora circulava na lateral direita da sala e fazia expressão de apavorada para as crianças, ela parecia *interagir* por expressões com eles de acordo com o filme exibido (Veja foto 56). Sobre o **comportamento dos alunos**, eles estavam apoiados com as mãos nas classes ou sentados com as pernas dobradas. Eles se espreguiçavam, possivelmente por estarem mal acomodados.

6.1.2.1 Sentidos e apropriações dos receptores entrevistados sobre a mostra

Durante a exibição, Raquel e Fernando contam não ter falado que ninguém da equipe do *Lanterninha*, de todo modo, houve uma **interação dos cineclubistas** com os alunos de forma coletiva. Fernando diz ter se sentado ao lado de um colega, em uma cadeira, no meio da sala. Segundo ele, decidiu se sentar nesse lugar porque era melhor para enxergar os filmes. Raquel estava sentada no meio, mas ao fundo, em cima das classes, perto de duas amigas. Ela também fala que escolheu aquele lugar para enxergar melhor a tela.

Fernando diz que os colegas conversavam durante a sessão, mas menos do que conversam normalmente em sala de aula. Segundo ele, durante as aulas os alunos conversam o tempo todo e a professora acaba xingando. Ele disse que os alunos estavam mais quietos no dia da exibição, porque era preciso prestar atenção no filme. **Raquel** também conta que os alunos conversavam assuntos que não eram sobre o filme no dia da sessão, mas que ela e suas amigas faziam silêncio porque a professora havia pedido.

Fernando diz que achou diferente assistir a um filme na sala de aula em relação a assistir em casa e a diferença principal seria o filme escolhido. Ele diz que em casa assiste a filmes que tenham carros e que assustem, o que não havia nos curtas-metragens exibidos na itinerância. **Raquel** diz que foi bom assistir em sala de aula e achou diferente porque na itinerância havia um telão e também porque em casa costuma assistir a filmes diferentes dos que foram exibidos, em especial filmes de terror.

Veja dois desenhos feitos por alunos não entrevistados sobre o contexto situacional de recepção:



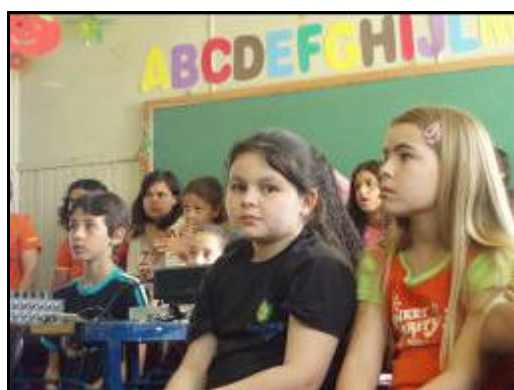
Figuras 10 e 11: Desenhos dos alunos sobre a sessão itinerante.



Fotos 45 e 46: Cineclubistas organizando a sessão enquanto alunos acompanham.



Fotos 47 e 48: Telão montado em frente aos armários da sala de aula e detalhe da luminosidade nas janelas.



Fotos 50, 51, 52 e 53: Receptores durante a sessão.



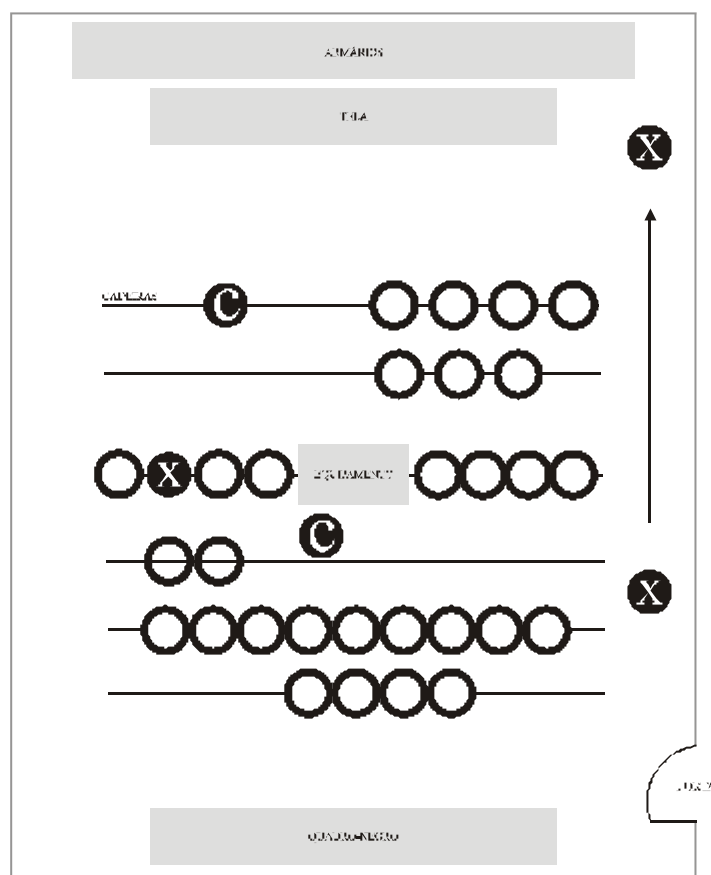
Fotos 54 e 55: Expressão das meninas tapando os olhos e alunos em cima das classes.



Fotos 56 e 57: Agente Mediadora observando os alunos e receptores durante a sessão.

Exibição: ITARARÉ

Disposição dos sujeitos e objetos no contexto situacional da recepção.



LEGENDAS

● CONTEÚTOS ● ATENÇÃO MEDIADA ● RECEPTOS

Figura 12: Disposição dos sujeitos no contexto situacional de recepção – exibição Itararé. Arte: Calixto Bento.

6.1.3 Sessão na sede da *CUICA* – Bairro *Camobi*

A exibição na sede da *CUICA* (projeto que atende crianças do bairro Camobi e promove oficinas de percussão)⁹⁶ aconteceu no dia 18 de agosto de 2008, um sábado, às

⁹⁶ *CUICA* é um projeto cultural, idealizado por Antônio, que organizou a sessão junto com o cineclube. A sigla significa *Cultura, Inclusão, Cidadania e Arte*. Ele funciona em uma casa no bairro Camobi e é apoiado por uma série de empresas. As atividades são realizadas em parceria com escolas públicas da região e funcionam desde 2005. São quatro escolas envolvidas diretamente, mas Antônio diz que o número de escolas envolvidas indiretamente é muito maior. Os alunos dessas escolas vão até a sede da *CUICA* para as aulas, assim como também são ministradas oficinas nas escolas. Os alunos que frequentam a sede da

15 horas. O filme exibido pelo cineclubes foi *Cartola – Música para os olhos*. A sede é uma casa adaptada para as aulas de percussão e a sessão aconteceu no auditório do projeto. Antes que os cineclubistas chegassem já havia alguns espectadores, cerca de seis meninos alunos do projeto.

Logo a equipe do *Lanterninha* chegou e começou a organização do **cenário de exibição**. O **espaço físico** era amplo, uma sala já com cadeiras dispostas em fileiras. O cineclubistas decidiram colocar um telão fixado na parede, sendo que os alunos que já estavam no local ajudaram dizendo onde enxergavam melhor a projeção (Veja foto 62). Esta foi uma das poucas **interações entre cineclubistas e receptores**, sendo que um dos espectadores presentes deu risada e disse: “é a opinião do público”. Como havia grandes janelas perto do teto, Antônio e um dos seus alunos cobriram com um tecido preto, para bloquear a entrada de luz (Veja fotos 58 e 59). Estavam presentes Mariana, Ricardo e Gabriel naquela sessão, além de dois estagiários da *TV OVO*, sendo que um deles era **Felipe e Vinícius** (cineclubista que estava morando fora do país). Gabriel e Antônio eram os que mais organizavam o espaço. Gabriel, Felipe e uma estagiária da *TV OVO* tomavam conta dos **equipamentos de projeção** e do som, que foram **dispostos** em frente ao telão. Eles colocaram o projetor em cima de instrumentos e de caixas de instrumentos (Veja fotos 60 e 61). A casa onde é a sede da *CUICA* já foi uma escola de idiomas, por isso em cima das portas que dão para o auditório vêm-se palavras em inglês com a indicação de *bathroom* (banheiro), por exemplo. Na parede onde foi colocado o telão havia um grande espelho, sendo que enquanto os alunos olhavam o filme, também podia se enxergar. Do lado esquerdo do telão existia um relógio (que já estava fixado na parede) e possibilitava que os receptores controlassem o tempo do filme. Do lado direito do telão ainda havia uma televisão e do lado esquerdo um piano.

Enquanto a sala estava sendo arrumada, os receptores foram chegando. Eram em sua maioria crianças e adolescentes, totalizando 32 pessoas, somadas a cineclubistas e funcionários da *CUICA*. Os receptores pareciam de classes populares e vestiam roupas simples. A **disposição dos sujeitos** foi feita nas nove fileiras de cadeiras já organizadas e era possível perceber os grupos que iam se formando (Veja figura 13). Nas primeiras fileiras estavam sentadas as crianças menores, mais ao fundo estavam os meninos e

CUICA seriam cerca de 40 crianças, estudantes de escolas públicas, entre nove e dezessete anos. Antonio diz que os alunos da *CUICA* seriam *queridinhos* do bairro, pois representam a região com o seu trabalho. Além das oficinas de percussão os alunos aprendem dança e teatro.

meninas adolescentes, alguns cuidando de irmãos pequenos (Veja fotos 63, 64, 65, 66 e 67). Além da questão da idade, os agrupamentos formaram-se por gênero, já que havia grupos de meninas e grupos de meninos.

Antônio, **agente mediador**, sentou-se na última fileira e os **cineclubistas** espalharam-se pela sala, mas sempre nos cantos. Os estagiários da *TV OVO* estavam juntos, do lado direito das fileiras e os demais cineclubistas do lado esquerdo, sendo que um estava em cima de uma mesa, perto da porta.

Quanto às **interações**, era possível ver os **receptores** conversando entre si, assim como os **cineclubistas** falavam entre si, mas não havia uma maior **interação** entre os dois grupos. Houve um momento de fala dos cineclubistas com os receptores, quando apresentaram o filme a ser exibido. Gabriel falou sobre as itinerâncias, o apoio da *TV OVO*, da *CESMA* e da *LIC*. Ele apresentou cada um da equipe e as crianças bateram palmas. Mariana falou rapidamente sobre o filme e Gabriel comentou que muita gente acha chato documentário, mas que eles não achariam e brincou que se achassem o problema era deles. Depois, expliquei a respeito dos questionários e das fotos que faria. Logo em seguida, Antônio disse que a exibição seria como um cinema, onde se fecha a porta e só se vai embora quando acaba a sessão. Ele disse que talvez organizassem outras sessões e então aceitariam sugestões de filmes. Gabriel brincou que talvez passassem *O Incrível Hulk* para eles. As falas foram em tom de brincadeira e descontração e enquanto aconteciam, um dos cineclubistas fotografava.

Sobre as **interações entre os cineclubistas e entre cineclubistas e agente mediador**, durante a sessão a equipe do *Lanterninha* somada a Antônio e a uma colaboradora do CUICA bebiam chimarrão, que circulava somente entre eles. Havia uma relação próxima entre Antônio e a equipe, pois já fizeram outras atividades juntos, em especial com a *TV OVO*. Assim que o filme acabou, não houve debate entre cineclubistas e receptores. Entretanto, enquanto desmontavam os equipamentos, Ricardo e Vinícius conversavam com alguns alunos sobre os ensaios, mas não identifiquei se falavam sobre filme.

Na metade do filme os adolescentes, principalmente, começaram a **conversar entre si**. Quanto às **interações entre receptores e filmes**, um dos meninos dizia que queria ir embora e outro, da mesma fileira, quando pensou que o filme havia acabado disse: “Terminou, vamos embora”. Quando o pai de Cartola dizia que o filho não gostava de estudar, um dos adolescentes respondeu: “Nem eu”. Em outro momento, quando um dos entrevistados disse que Cartola cantava com ou sem dentadura, outro receptor disse:

“Baaahh!”.

Quanto ao **comportamento dos receptores**, a sessão foi **silenciosa**, aparentemente acontecendo pouca **dispersão e movimentação**. Uma das crianças que estavam sentadas nas primeiras fileiras parecia estar dormindo. Uma das dispersões aconteceu quando um cachorro entrou na sala, então **Vinícius** segurou o animal, enquanto **Antônio** o tirou do local. As crianças olhavam e **riam** da situação. As crianças menores, com menos de sete anos de idade eram as que se **movimentavam** mais. Um dos receptores (irmão de **Juliana**) bebia água e se movimentava muito, porém a mãe das crianças veio buscá-lo, e avisou que as meninas tivessem cuidado para atravessar a rodovia, que estava muito movimentada. Os **cineclubistas** permaneciam em seus lugares, movimentando-se para buscar a cuia de chimarrão que circulava entre eles. Além disso, **Antônio** e o **Vinícius** fotografavam a sessão. Alguns cineclubistas e receptores, estavam quase deitados, com as cabeças apoiadas no encosto das cadeiras ou nos braços.

Em alguns momentos, os receptores pareciam dispersos, conversavam um pouco, mas mesmo assim *não foi uma sessão ruidosa* e eles permaneceram até o final da exibição. Eles *pouco riam ou expressavam qualquer outra reação*. Como a exibição foi em uma escola de música, imaginei que alguns alunos pudessem cantarolar as músicas ou mesmo acompanhar o ritmo batendo nas cadeiras ou no corpo, mas ouvi isso apenas em um momento do filme, durante uma música, o que não se repetiu mais.

É possível que a fala de Antônio e o espaço da escola de música, tenha contribuído para que os receptores ficassem em silêncio e permanecessem lá, como uma obrigação. Porém, parece também que o fato de estarem assistindo a algo novo, diferente, tenha chamado a atenção, já que muitos não eram mais alunos da CUICA e poderiam ir embora a qualquer momento, mas não o fizeram.

6.1.3.1 Sentidos e apropriações dos receptores entrevistados sobre a mostra

Sobre **a situação de recepção**, **Juliana** disse que sentou na terceira ou quarta fileira, que melhor para enxergar. Disse que as pessoas estavam mais sentadas e que deveriam estar prestando atenção. Ela falou que assistir a um filme lá era legal, mas diferente do que assistir em casa, porque a tela era maior. Ela diz que não falou com ninguém do cineclube, que lembra de Gabriel, mas não sabe o que ele disse.

Em relação à **situação de recepção**, **Pedro** conta que não conversou com ninguém do cineclube. Que decidiu se sentar na quarta fileira, para ter uma visão melhor. Ele diz que as pessoas estavam mais quietas, porque com barulho não há como escutar o filme.

Bianca diz, a respeito da **situação de recepção**, não ter conversado com ninguém do cineclube durante a sessão. Ela disse que um dos cineclubistas falou para todos que iria passar um filme do Cartola e fazer umas brincadeiras. Ela disse que estava *sentada* na penúltima fileira, em frente ao professor Antônio. *Decidiu sentar* lá porque quando chegou já estavam todos nos seus lugares, então ela sentou no fundo, junto com outras meninas e funcionárias da CUICA. **Bianca** conta que as pessoas estavam quietas, o que às vezes não acontece, “Porque às vezes é bastante bagunçado. Tipo assim, quando eles não gostam do filme eles não ficam prestando atenção”. Ela imagina que as pessoas tenham gostado do filme e por isso mantiveram o silêncio. Bianca conversou um pouco com uma das amigas, mas que não seria sobre o filme o assunto.

Assistir ao filme na CUICA foi bom para Bianca, porque a tela era grande e melhor de assistir e entender. Ela, que já foi uma vez a uma sala de cinema, disse ter sido bem parecido, já que havia as cadeiras, a tela e estava escuro.

Sobre a **situação de recepção**, **Carolina** disse que não conversou com ninguém do cineclube. Ela estava sentada em uma das últimas fileiras, com algumas amigas. Carolina conta que uma das meninas não parava de incomodá-la, conversando e pedindo seu celular emprestado. Para que a menina parasse, ela ameaçou, “Se tu não parar quieta, eu vou sair daqui ou vou chamar o Antônio e o Antônio não vai mais fazer exibição”. Ela disse que uma das meninas dizia que não queria ver o filme e que queria ir embora. Carolina conta que as amigas escutaram o apelido de um dos cineclubistas e começaram a dar risada e conversar. Sobre a **movimentação**, ela disse que só viu uma menina ir ao banheiro e que um dos meninos que estava sentado na fileira em frente à sua discutiu com outra receptora, mas ela não sabe o porquê.

Carolina disse que gostou de assistir ao filme na CUICA porque era melhor do que ficar em casa, era mais animado. Ela disse que em casa a televisão é pequena, mas na sessão é uma tela bem grande, além de ter bastante gente, como no cinema.



Fotos 57 e 58: Antônio colocando tecido preto para bloquear a entrada de luz na sala.



Fotos 59 e 60: Cineclubista organizando equipamento de projeção em cima de instrumentos.



Foto 61: Espaço de exibição: fileiras, telão, relógio e espelho.



Fotos 62 e 63: Dispositão corporal dos receptores durante sessão.



Fotos 64 e 65: Cineclubista (mulher) no canto esquerdo da fileira e receptores durante a sessão.



Foto 66: Crianças menores sentadas na primeira fila de cadeiras.

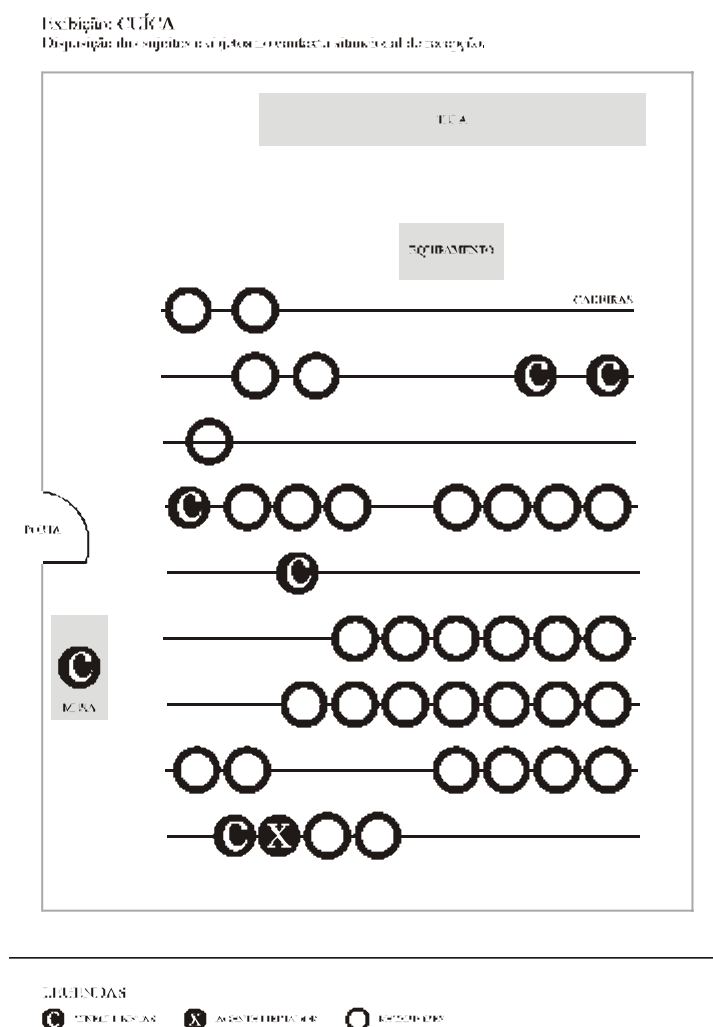


Figura 13: Disposição dos sujeitos no contexto situacional de recepção – exibição CUICA. Arte: Calixto Bento.

6.1.4 Exibições na sede da APAE – COHAB Santa Marta

As exibições na sede da APAE (Associação de pais e amigos dos excepcionais)⁹⁷ foram feitas no dia 22 de outubro, uma quarta-feira, às 10h da manhã e às 14h. Os filmes exibidos foram curtas-metragens organizados por Bruno em um mesmo DVD (os mesmos exibidos na escola *João Link Sobrinho*), eram títulos da *Programadora Brasil*, além dos filmes *Beleza Oculta* e *Leonel Pé-de-vento*. A exibição foi negociada com

⁹⁷A APAE *Jandira Toledo* atua na região há 40 anos. Os alunos atendidos gratuitamente desenvolvem uma série de atividades, como oficinas de padaria, reciclagem de papel, cartanagem, artesanato, jardinagem e horticultura. Durante as aulas são desenvolvidas as habilidades dos alunos portadores de necessidade especiais.

Gabriel, que não estava presente. Durante a manhã, estavam João, Bruno e outro estagiário da TV OVO e à tarde Mariana e Bruno. Mariana relatou sobre a preocupação em relação à curadoria dos filmes, mas a diretora da APAE disse que ela deveria escolher filmes como se fosse para qualquer outra criança, que não as tratassem de forma diferenciada.

Quanto ao **cenário de exibição**, as sessões foram feitas no salão da escola, que fica ao lado do prédio principal. Já havia cadeiras de plástico dispostas em fileiras e aparelho de som próprio. **O espaço físico** não era muito grande, sendo que foram organizadas cinco fileiras, com trinta cadeiras. O telão foi colocado em um suporte e os equipamentos de projeção no centro da primeira fileira de cadeiras (Veja fotos 68 e 69). Na sala havia aparelhos de fisioterapia e no fundo um grande espelho. As cortinas eram grossas, o que fez com que o ambiente ficasse bastante escuro. Na sessão da manhã havia 20 alunos, pois muitos faltaram por conta da chuva e havia ainda quatro professoras e alguns funcionários. Eram cerca de vinte alunos, metade homens e metade mulheres, de diferentes idades, entre adultos e adolescentes. À tarde eram cerca de 15 pessoas, entre crianças pequenas e adultos, que vestiam roupas simples.

Durante a manhã estava chovendo, então os alunos foram chegando aos poucos, trazidos pelos professores e protegidos por guarda-chuvas. As professoras indicavam alguns lugares e pediam que se acomodassem. Sobre a **interação entre receptores e cineclubistas**, logo que a sessão da manhã começou, João disse que era da CESMA e da TV OVO, que iriam exibir animações, que eram desenhos animados e que depois conversariam. À tarde, quando Mariana chegou alguns dos alunos disse, “Bem-vinda!”. Mariana começou a sessão dizendo que seriam cinco histórias e terminaria uma e logo começaria outra. Ela disse que eram como os desenhos que eles assistem na televisão e que o primeiro curta foi feito em Santa Maria, na CUICA. Então, uma das **professoras** disse que eles tinham um aluno que tocava lá. Sobre a **interação entre receptores e agentes mediadores**, durante a tarde, um dos alunos pediu pipoca, mas as professoras disseram que não tinham e que outro dia fariam.

Durante o primeiro curta, *Beleza Oculta*, os alunos da manhã mantiveram *silêncio* sendo que alguns *movimentavam a cabeça no ritmo da música*. Logo depois foi exibido *Alma Carioca*, um dos alunos **interagiu com o filme** dizendo “Olha o violão” e voltou a falar posteriormente sobre coisas que reconhecia no filme. No momento em que o personagem principal não conseguiu tocar flauta eles riram, assim como aconteceu à tarde e também na sessão na escola *João Link Sobrinho*.

Quanto ao **comportamento dos receptores**, durante o filme *Historietas Assombradas*, muitos *prestavam bastante atenção*, porém três alunos *dormiam*. À tarde, dois alunos também pareciam dormir. Um dos alunos da manhã *levantava-se* várias vezes, algumas para ir ao banheiro, o que fez com que uma das professoras chamasse a sua atenção e depois o retirasse da sala.

Sobre a **disposição no cenário e o comportamento dos cineclubistas**, João movimentava-se fazendo algumas fotografias, mas permaneceu boa parte do tempo sentado no chão, do lado direito da sala junto com um estagiário da TV OVO (Veja foto 70 e figura 14). Bruno ficou sentado entre os receptores, perto dos equipamentos.

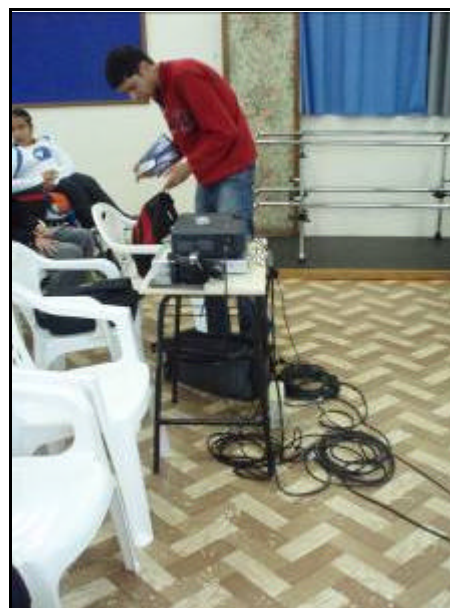
Ainda sobre a **interação entre receptores e filmes**, durante a exibição de *Leonel Pé-de-vento* pela manhã, um dos alunos reconheceu e apontou que havia um galo, enquanto outros se movimentavam ao som da trilha sonora. Ao final da sessão, **João interagiu com os alunos** perguntando o que eles haviam achado sobre a sessão. Um deles disse que gostou muito da Mariana (personagem), que era uma menina boa. As professoras começaram a chamar os alunos pelos nomes e pedir que os alunos dissessem algo. Um deles disse que gostou do bodoque que os personagens de *Leonel Pé-de-vento* usavam, uma das professoras disse que havia gostado do personagem Ananias de *Historietas Assombradas*. Outra professora comentou que nos alunos são tímidos, mas que em aula falam mais e que ela acha o trabalho do cineclube interessante porque eles levam os filmes para diversos lugares. João falou que *Leonel Pé-de-vento* teve um núcleo de produção em Porto Alegre, mas que foi feito também em Santa Maria e em Santa Cruz. Que os desenhos eram do chargista Elias, do *Diário de Santa Maria* e que o sotaque dos personagens era da região da *Quarta Colônia* e comentou que o filme trata da questão do preconceito.

À tarde, um dos alunos **interagiu com o filme e com as professoras**, tocando uma bateria imaginária, imitando alunos do CUICA que apareciam no vídeo *Beleza Pura*. Durante a exibição de *Mitos do Mondo*, enquanto apareciam diferentes tipos de pessoas brasileiras, dentre eles negros, uma das crianças disse para a outra: *Olha lá tu!* Porque as crianças também eram negras. Sobre o **comportamento dos alunos**, eles se mantiveram a maior parte da sessão em *silêncio*, apenas *riam* em alguns momentos e se *entreolhavam* como aconteceu pela manhã.

As professoras mantiveram-se mais *ao fundo* nas duas sessões. Uma das professoras pediu que os alunos *fizessem silêncio* e disse para um deles trocar de lugar. Durante o filme *Historietas assombradas para crianças mal-criadas*, uma das

professoras que assistiu pela manhã falou em voz alta para os demais, “Eu gosto do Ananias”.

Sobre a **disposição dos cineclubistas no cenário, comportamento e interação**, Mariana permaneceu um tempo sentada à esquerda, na primeira fileira e depois se sentou do lado direito, no chão, perto de Bruno (Veja figura 15). Ela fez algumas fotografias da sessão e conversou com algumas crianças, mas não era possível saber o assunto. Antes de *Leonel Pé-de-vento*, Mariana interagiu com os receptores dizendo que seria o último curta-metragem. Quando acabou, ela perguntou qual eles haviam gostado mais e eles disseram que o último. Então, ela perguntou se eles não tinham ficado com medo do *Historietas Assombradas(para crianças malcriadas)* e eles disseram que não. Como aconteceu pela manhã, uma das professoras perguntou para cada aluno o que havia achado dos filmes. Uma das alunas disse que gostou do da bonequinha, outra disse que foi o da menina malcriada. Uma das professoras disse que era muito válida atividade muito válida e Mariana disse que quando eles quiserem, o cineclube poderia voltar.



Fotos 68 e 69: Telão e cineclubista organizando a sessão.



Fotos 70, 71 e 72: Cinclubistas sentados no chão e receptores durante a sessão da manhã, detalhe para os equipamentos de fisioterapia na terceira foto, ao fundo.



Fotos 73, 74 e 75: Receptores durante a sessão da tarde.

6.1.5 Análise

As observações das mostras trazem elementos para pensar que a espacialidade configura a recepção das sessões, em diversos aspectos. No caso da exibição na quadra de esportes da *Vila Nonoai*, o amplo cenário permite a alocação dos sujeitos em várias posições e distâncias da tela. Os receptores espalham-se pelo local, especialmente no gramado. É possível que isso tenha sido por conta do conforto, já que não havia cadeiras para sentar. Entretanto, é interessante pensar nas lógicas de uso do próprio espaço da quadra de esportes, onde é comum que os espectadores fiquem nos gramados, assistindo aos jogos. O telão colocado a lado da trave (ainda que tenha sido pela necessidade de ligar os equipamentos na luz) situa-se em um lugar estratégico da quadra, um ponto fundamental para onde converge o espetáculo. É interessante pensar em lógicas culturais de uso de espaço, como nos lembra Hall (1982) com a *proxêmica*.

Isso é visto também na sala de aula da escola *João Link Sobrinho*. A lógica escolar também perpassa a configuração espacial: disposição das cadeiras, carteiras, presença da professora (mediadora) interagindo com os alunos, agindo no controle dos comportamentos, expressando sentidos através da gestualidade. O espaço pequeno da sala favoreceu a interação entre os alunos, pois mesmo que ficassem agrupados junto às seus melhores amigos, estavam ao lado de outros colegas. A lógica de turmas (uma turma na parte de trás e a outra na parte da frente) e de relações entre alunos (grupos, colegas) também se expressa na ocupação do espaço. O mesmo aconteceu nas exposições da *APAE*, onde a sala era menor, sendo que os lugares onde os alunos sentavam-se eram definidos pelas professoras. Já na *Vila Nonoai* e na sede da *CUICA*, por conta dos espaços mais amplos, era perceptível a formação de grupos. Na *Nonoai*, especialmente, os agrupamentos se davam entre famílias e vizinhos e na *CUICA*, por idade e gênero.

Nos modos de se colocar no espaço e nos comportamentos se expressam não só as marcas de uso do local, mas também as da assistência televisiva e da cultura popular. Na quadra da *Nonoai*, os sujeitos se colocam como se estivessem diante de um jogo, ainda que um grupo pequeno tenha levado cadeiras e colocado no centro da quadra. Na escola *João Link Sobrinho* o silêncio da sala de aula permanece, assim como na *CUICA* e na *APAE*. Na praça da *Nonoai* elementos da cultura popular como o ruído, a sociabilidade, se expressam. A formação de grupos parece seguir a lógica do parentesco, da vizinhança, da amizade, importantes traços da cultura popular.

O modo de assistência no espaço doméstico também se revela, com sujeitos até

mesmo deitados na grama, vendo o filme da maneira mais confortável que encontram. Comentários ouvidos na exibição da *Nonoai* parecem expressar o acionamento de matrizes e lógicas da telenovela, com o reconhecimento de atores do filme e que estavam estrelando uma novela da *Rede Globo* naquele período.

Os agentes mediadores atuam de diferentes formas no contexto situacional. No caso da *Vila Nonoai*, a agente mediadora parece exercer papel de anfitriã, uma ponte entre mundos dos receptores e dos cineclubistas. Ela recebe e lida com os sujeitos, porque conhece a lógica das exibições, ela faz a ligação entre os dois universos culturais. Na *APAE*, as professoras atuam pedindo silêncio e fazendo também a ligação entre receptores e cineclubistas, incentivando a fala e ajudando os cineclubistas na relação com os alunos.

Na sessão da *CUICA* o agente parece realizar a mediação entre espectadores e cineclubistas, assim como um controle, ao falar que os receptores só deveriam sair no final da sessão. Considerando a estreita relação que ele tem com seus alunos, pelo respeito e pela amizade, é possível que essa fala tenha sido um ponto importante para que os alunos permanecessem até o fim. Na escola *João Link Sobrinho*, algo semelhante também parece acontecer entre a professora e os alunos, sendo que a professora manteve-se boa parte da sessão em pé, cuidando para que os alunos se comportassem e ficassem em silêncio.

A disposição física dos cineclubistas em todas as sessões, sempre no entorno, parece manifestar o domínio do espaço, a diferença entre papéis, assim como uma distância entre a sua cultura e a dos receptores. É interessante considerar que os cineclubistas sentam-se no meio dos receptores apenas quando o equipamento de projeção está nesse local. Durante a sessão na *CUICA*, o chimarrão, elemento da cultura regional, partilhado apenas entre cineclubistas e agentes pareceu expressar as posições diferenciadas em relação aos receptores.

Quanto à interação dos cineclubistas com os receptores, na sessão da *Vila Nonoai*, a fala de João atua no sentido de marcar sentidos sobre proposta cineclubista, quanto à distinção entre filme exibido e a telenovela, a valorização da ocupação do espaço público, assim como a preparação para a assistência, adiantando temáticas do filme e tempo de duração. João não parece, nesse caso, ter um papel tão importante quanto o exercido na sessão da escola *João Link Sobrinho*, onde sua ação era pedagógica, demarcando sentidos. Ele busca orientar a forma de relação dos alunos com os filmes (manter o silêncio), ensina competências cinematográficas (processo de produção, tipo de filme) e

dirige a leitura sobre o conteúdo dos curtas. Talvez a interação, a provocação e o estímulo dos próprios alunos tenham gerado esse maior contato.

A atenção dispensada pelos receptores aos filmes parece ser diferenciada. Na exibição da *Nonoai* as risadas parecem expressar um reconhecimento cultural, considerando a presença da comicidade no filme, também como um elemento importante da cultura popular. As lógicas permitem a fruição do filme, fazendo que com um reconhecimento cultural se produza ali.

Na escola *João Link Sobrinho*, os comportamentos dos receptores expressam regras da cultura escolar, da cultura geracional, assim como uma relação de encantamento com a técnica. Percebe-se isso também nas falas dos alunos e nos desenhos, onde a grande tela de projeção tem destaque.

Parece haver um interesse pelo filme *Historietas assombradas*, um envolvimento com algo da matriz do suspense e do terror. Ainda que não sejam os filmes que eles normalmente assistem, não são totalmente estranhos, sendo que eles parecem se reconhecer. Há também uma relação com o filme Leonel *Pé-de-Vento* e um questionamento sobre se a condição de *pé-de-vento* do personagem, se realmente existiria. Os relatos dessa sessão expressam a percepção de diferenças entre os filmes escolhidos e os assistidos em casa (filmes de ação, terror, suspense). Entretanto, o reconhecimento dessa diferença não parece significar não gostar, sendo que talvez existam conexões culturais com os curtas.

Durante a sessão na *CUICA*, o silêncio e a gestualidade pareciam expressar pouca conexão com o filme, talvez certa indiferença ou pouco entendimento. Na falas dos receptores da *CUICA* há a expressão também de distinção entre o filme exibidos e os filmes consumidos pelos alunos. Há também o destaque para a tela grande e para a experiência coletiva. As sessões da *APAE*, por sua vez, parecem expressar um reconhecimento dos receptores com a trilha musical dos curtas-metragens exibidos, assim como o reconhecimento cultural.

6.2 O universo cultural da recepção

Neste item a intenção é reconstruir e analisar a cultura dos receptores em termos dos aspectos que interessam à investigação. São eles: perfil dos entrevistados, o cotidiano e a trajetória cinematográfica/fílmica dos mesmos.

6.2.1 Aspectos do cotidiano dos entrevistados

Neste eixo de análise exploro elementos da cultura popular dos receptores que são expressos nas práticas cotidianas, a partir das seguintes dimensões: perfil dos entrevistados, relações com a família e o bairro, elementos da vida escolar, relações com os meios de comunicação, e as atividades de lazer.

a) *Fernando*

Fernando, 10 anos, cursa a terceira série na escola *João Link Sobrinho* e **vive** com dois irmãos, a mãe e o padrasto. A mãe trabalha em uma padaria fazendo os alimentos e o padrasto trabalha no supermercado *Carrefour*, segundo ele, “arrumando as coisas”. Seus irmãos também estudam na *Escola João Link Sobrinho*. Ele mora bairro *Itararé* e diz gostar de lá.

Em relação à **vida escolar**, afirma ter estudado antes em outra escola municipal e há pouco tempo está freqüentando as aulas com a professora Ana na escola *João Link Sobrinho*. A diferença entre as aulas anteriores e essa, segundo ele, é que antes eles faziam continhas e agora fazem cálculos. Além disso, eles fazem a atividade do brechó, onde as crianças exercitam o raciocínio matemático e fazem compras e também a atividade do moranguinho, onde as crianças experimentam a fruta e também fazem cálculos.

Sobre o contato com **meios de comunicação**, Fernando diz que só lê **jornais** de vez em quando, porque sua mãe não assina mais. **Televisão** ele diz assistir todos os dias, pela manhã e à noite, antes de dormir. Pela manhã ele assiste a desenhos animados na *Rede Globo*. Seus preferidos são: *Quarteto Fantástico*, *Três Espiãs Demais*, *Padrinhos Mágicos* e *Yin Yang Yo*. À noite ele diz assistir aos filmes que são exibidos nos canais

abertos. Ele possui **computador e internet** em casa e usa para entrar no *Orkut*, jogar e ouvir música.

Sobre suas **atividades de lazer**, o entrevistado diz gostar de escutar música, em especial pagode. Ele ouve o que passa na rádio, mas também em CDs, que são do tio ou da mãe. Ele diz saber tocar tambor, que foi seu tio quem ensinou. Ele toca com seu tio e também sozinho, para sua mãe e avó escutarem. Por conta disso, Fernando relata que os curtas-metragens onde havia personagens tocando instrumentos lhe chamaram a atenção. Além de tocar, **Fernando** gosta de jogar futebol com os amigos e de brincar de esconde-esconde.

b) Raquel

Esta entrevistada tem 9 anos, cursa a terceira série da escola *João Link Sobrinho*, **vive** com sua mãe, que tem 28 anos e com seu avô, que tem 58 anos. Seu avô é aposentado e sua mãe cuida de uma idosa e, por conta disso, precisa dormir no trabalho algumas vezes. Nessas horas ela é cuidada por seu avô. Ela **mora** no bairro *Itararé* desde pequena, diz gostar da região e não considera um local perigoso para viver. Ela tem primos que vivem perto e brinca com eles.

Raquel sempre **estudou** na escola *João Link Sobrinho* e conta que gosta de lá. Não se envolve com outra atividade ou curso além das aulas na escola. Como **atividade de lazer**, ela gosta de ir para a casa de sua tia, que vive em outro bairro e passar os finais de semana. Lá ela brinca com uma prima de quatro anos. Raquel conta que não brinca com outros amigos além dos da escola e que quando chega em casa, faz as tarefas e brinca sozinha de boneca.

Em relação ao **consumo midiático**, esta entrevistada diz assistir à **televisão** todos os dias, pela manhã, à tarde e à noite. Ela assiste a desenhos animados pela manhã, em especial os de *Tom e Jerry*. **Rádio** ela também diz escutar, principalmente os programas que veiculam músicas de pagode e funk. Ela conta que escuta rádios FM, mas não sabe dizer qual especificamente. Também não sabe precisar a frequência, apenas diz que é de vez em quando. **Jornal** sua mãe traz aos sábados e às segundas-feiras e ela gosta de ler matérias sobre futebol, em especial sobre seu time, que é o Internacional. Na sala de aula era possível perceber que o assunto futebol e as disputas entre Grêmio e Inter são pautas frequentes entre os alunos. Eles falam sobre os times, vestem camisetas e discutem entre si quando o tema é o futebol.

c) *Pedro*

Este entrevistado tem 12 anos e vive em *Camobi* há cerca de seis anos. Ele nasceu em Porto Alegre, depois morou em Santa Maria, no *Alto da Boa Vista* e logo foi para Camobi. Ele diz gostar de morar lá porque tem primos e amigos que vivem perto. Pedro **mora** com sua mãe, seu padrasto e duas irmãs, de 10 e 17 anos. Sua mãe tem 32 anos, é faxineira da escola onde ele estuda, seu padrasto tem 22 anos e trabalha em uma fábrica e seu pai mora em Porto Alegre, onde é segurança.

Em relação à **vida escolar**, Pedro está na 5ª série de uma escola pública, ele diz que suas matérias preferidas são inglês, matemática, português e geografia e a que menos gosta é ciências. Além das aulas no colégio, ele fazia aulas de percussão na *CUICA*, durante um semestre de 2007. Ele diz que gostava, mas que precisou se mudar por um tempo e voltar para o *Alto da Boa Vista*. Ele tocava conga e já se apresentou na escola com o grupo. Pedro gostava das aulas, porque aprendia muito sobre música e sobre instrumentos. Ele também conta que já participou de aulas de futebol em uma escolinha.

Quanto ao consumo **midiático**, Pedro diz assistir **televisão** todos os dias, principalmente a novela *Cabocla*, que era exibida na *Rede Globo* à tarde e o *Globo Esporte*. Ele relata assistir televisão das 13h às 16h e depois à noite, quando assistia à novela *A Favorita*. Conta que lê o **jornal** *Diário de Santa Maria*, mas somente as editorias de esportes e polícia. **Rádio** ele diz escutar pouco, sempre FM. Ele gosta de música sertaneja, assim como sua mãe e irmã e de pagode, como do grupo *Exaltasamba*, que um dos primos adora e tem os CDs. **Computador** ele não tem em casa e só usa na escola para jogos.

Sobre suas **atividades de lazer**, ele diz que joga bola na rua e videogame com seus primos. E também faz suas tarefas de casa e estuda as matérias que tem mais dificuldade. Pedro conta que gosta de carnaval e já foi ver um ensaio da escola *Unidos do Camobi*, mas nunca assistiu a um desfile.

d) *Juliana*

A entrevista tem 11 anos e quando perguntada sobre a **vida familiar e o bairro**, Juliana diz **morar** com sete pessoas, sua mãe, seus três irmãos e sua cunhada. Além deles, vivem junto mais quatro cachorros e um gato. Apenas sua mãe trabalha na casa, ela é diarista. Ela **vive** no bairro *Camobi*, na *Vila do Beijo*, região com pouca estrutura de saneamento e moradia. Ela mora lá desde muito pequena, há dez anos. Diz que às vezes é bom e às vezes é ruim viver lá. Diz que é ruim porque há muita briga e já morreu muita

gente, como um rapaz que há poucos dias havia tomado um tiro em uma briga. Ela diz que é bom porque existe uma praça para elas brincarem e também porque permitem que joguem bola na escola fora do horário de aula.

Sobre a sua **vida escolar**, além de estar na 4ª série, ela faz um curso de informática gratuito, onde diz aprender a digitar e desenhar no computador, mas diz nunca ter usado internet. Ela diz já ter estudado em três escolas públicas e repetido um ano. Ela conta que no colégio onde está agora, as disciplinas são mais fáceis do que na escola onde reprovou. Sua matéria predileta é o inglês e ela sabe os nomes de animais, cores, dias da semana, meses do ano. Juliana diz que compreende algumas palavras em inglês que são faladas em programas de televisão, por exemplo.

Juliana diz, em relação ao seu **consumo midiático**, que gosta de assistir **televisão**, em especial, as telenovelas que passam à tarde, filmes, *Videogame* (apresentado pela Angélica), jornais da *RBS TV* e desenhos animados que passam nos programas da *Xuxa*. Ela diz escutar de vez em quando **rádio**, em especial ao programa *João Carlos Maciel* e programas que tenham bastante música. Ela gosta de samba, pagode. De grupos como *Tradição* e da cantora *Luka*.

Juliana diz que quando não está na escola gosta de brincar de teatro e de jogar volêi, principalmente com uma amiga que a acompanhou na exibição na *CUICA*, assim como também gosta de olhar televisão, ler e estudar inglês.

e) Bianca

Bianca tem 15 anos e sempre **morou** em Camobi. Diz que gosta de lá, porque tem tudo perto. Ela **vive** com a mãe, que é diarista, uma irmã, um irmão, marceneiro e uma prima, que também é diarista. No mesmo terreno existe outra casa onde vivem seus tios e avó. Ela tem algumas amigas que vivem na região e também fazem aulas na *CUICA*. Ela **estudou** até a oitava série do ensino fundamental e diz parou esse ano porque sua mãe não conseguiu vaga na escola. Ela já fez um curso de computação na UFSM, que durou três meses. Atualmente, ela ensaia na *CUICA* segunda, quinta e sexta-feira, onde aprende a tocar vários instrumentos de percussão e faz apresentações com o grupo.

Quanto ao **consumo midiático**, Bianca diz que assiste **televisão** todos os dias, principalmente à noite, porque gosta de telenovela e de jogos de futebol. Ela gosta dos canais *Globo* e *Record*. **Jornal** ela diz que não lê e **rádio** ela gosta de *Atlântida* e *Medianeira FM*, que ouve todos os dias de manhã e à tarde. Ela gosta muito de música e

diz que as da banda *NX Zero* são suas preferidas.

Nas **horas de lazer**, gosta de ouvir música, olhar televisão, ficar com os amigos e escrever coisas sobre o seu dia-a-dia em um caderno, que ela diz que ninguém mais lê.

f) Carolina

Esta pesquisada tem nove anos e **vive** no bairro Camobi desde que nasceu. **Mora** com sua mãe, dois irmãos e uma sobrinha. A mãe é diarista e uma irmã é manicure. No terreno onde ela mora, existem ainda cinco casas de familiares. Carolina diz que é bom morar no local, mas que sua mãe não deixa que brinque com os vizinhos, porque considera que não são boa companhia. Ela brinca com a prima, o irmão e a sobrinha.

Ela está na terceira série do ensino fundamental, já trocou de **colégio** três vezes e é possível que mude de novo, pois que terá que repetir o ano. A disciplina que ela mais gosta na escola é matemática. Na escola ela diz que não tem muitos amigos, porque pensam que ela é chata. Além da escola, ela fez percussão na *CUICA* durante um ano, mas parou, porque não havia quem a levasse até as aulas.

Sobre os **meios de comunicação**, Carolina diz que atualmente não lê **jornal**, porque sua mãe não assina mais, já que não tem como pagar. Ela lia a seção de horóscopo e notícias sobre acidentes. Quanto à **televisão**, ela diz que gosta de assistir às partidas de futebol do Grêmio com toda a família, à telenovela *Cabocla*, sendo que também assiste aos programas do *Disney Channel* e aos videoclipes que passam no *Multishow*. Ela gosta de rock e de músicas de *street dance*, como chama. Seus artistas preferidos são Pitty, Jenifer Lopez, Britney Spears e T.A.T.U. Ela diz que assiste televisão de manhã e à noite, mas não todos os dias. No **rádio** ela escuta música, em especial *funk*.

Nas **horas de lazer**, a menina brinca com o irmão, a prima e a sobrinha, “A gente ontem tava brincando que e a gente era bem rico, que a gente tinha uma casa bem grande, sabe? A gente brincava de desfile de moda e pegava as roupa da mãe”. Ela também revela que sabe sambar e que foi sua tia quem a ensinou. Carolina já desfilou no carnaval de rua pela escola *Unidos do Camobi* e durante a entrevista colocou as botas de salto alto da mãe e mostrou como sabia sambar.

g) Análise

Quanto ao perfil e aos aspectos da cultura no cotidiano, os dados indicam que os entrevistados são adolescentes e crianças moradores de duas regiões da cidade, Itararé e Camobi, marcadas por mesclas culturais, como descrito no terceiro capítulo deste texto.

Em relação às ocupações dos pais e de outros que moram nas casas, elas se distribuem entre trabalho assalariado e informal e sinalizam, entre outros fatores, a condição popular (condição econômica subalterna).

A família da maioria dos entrevistados é extensa, ou seja, moram na casa, além dos pais e filhos algum outro parente, como primos. Uma das entrevistadas, Carolina, menciona a moradia de vários núcleos familiares no mesmo terreno. Aqui se expressa traço cultural comum na organização da família popular. Além disso, a família de dois entrevistados é recombinada, ou seja, vivem mãe, padrasto e filhos.

Quanto à vida escolar, todos tiveram trajetória de ensino em escola pública, sendo que alguns mudaram de escola por causa da repetência. Alguns realizam ou realizaram cursos, de percussão na CUICA (Pedro, Bianca e Carolina), assim como de computação (Carolina e Bianca), sendo todos projetos gratuitos. Nesse sentido, a extensão da educação formal se dá nesses projetos públicos.

Sobre o consumo midiático, a televisão prevalece neste consumo, pois todos a assistem diariamente. Essa importância da televisão certamente tem a ver com o lugar social e com as opções disponíveis, com as competências, com um *habitus* instituído. Ela opera uma hegemonia na ocupação do tempo do lazer das crianças e adolescentes entrevistados, pois se institui como atividade rotineira, compondo o *ethos* midiaticizado dos mesmos. Entretanto, os tempos televisivos também são organizados pela temporalidade escolar. Alguns assistem aos desenhos animados que são veiculados pela manhã, porque estudam à tarde. Outros assistem à telenovela *Cabocla*, exibida na *Rede Globo* à tarde, porque estudam de manhã.

A televisão aberta é maioria nas casas, entretanto Carolina tem acesso à televisão a cabo, adquirida a partir de uma *tática* de consumo. Como muitos familiares moram no mesmo terreno, o sinal é dividido entre as casas, assim como a mensalidade. Ainda que seja uma prática ilegal, torna-se uma maneira de ampliar a oferta do consumo televisivo.

Em relação ao consumo televisivo, os desenhos animados estão presentes na assistência de quatro entrevistados, de ambos os sexos (Fernando, Raquel, Juliana e Carolina). Penso que não são apontados por Bianca e Pedro, talvez por conta da idade, já que são os mais velhos, 15 e 12 anos, assim como por conta do horário da escola de Pedro, que é à tarde. Há também o consumo de telenovela, por quatro receptores, Pedro, Juliana, Bianca e Carolina. Isso indica um *habitus* se consolidando ainda não infância, indicando que a recepção de telenovela transcende questões de masculino e feminino. Ainda sobre a televisão, os pesquisados relatam a assistência de jogos de futebol e de

programas sobre esportes, novamente indicando um consumo transgênero, pois esse fala é comum à Pedro, Bianca e Carolina. Os filmes são citados apenas por Fernando e Juliana, possivelmente por não ser um consumo diário, ainda seja muito comum entre eles.

Sobre o consumo de rádio, quatro dos entrevistados falam a respeito e dizem escutar, principalmente, músicas. Gostam de vários estilos musicais, com destaque para pagode, *funk*, *pop rock* e música sertaneja. Parece existir aqui um traço da cultura adolescente juvenil, revelado pelo consumo musical. Os jornais impressos são poucos consumidos, são citados por Pedro, Raquel e Juliana, como leitores esporádicos. As editorias lidas são de esporte, polícia, assim como o horóscopo. Os pesquisados revelam táticas de consumo, quando Raquel fala que sua mãe traz, possivelmente da casa dos padrões. Eles expressam esse consumo esporádico por conta da dificuldade de acesso, citada por Carolina, que diz que sua mãe já assinou, mas atualmente não tem condições financeiras de pagar. Entretanto esse consumo esporádico pode estar relacionado também a uma falta de vínculo com essa cultura letrada, uma característica também reveladora deste universo popular.

Quanto ao uso de computadores, ele parece ser pouco expressivo, já que apenas um possui computador e internet em casa. Ele usa o Orkut, assim como joga e escuta música. Pedro fala que utiliza o computador na escola, também para jogar. Juliana usa o computador para fazer desenhos em sua aula de informática. É possível pensar que a forma de utilização, para jogos, Orkut e música seja comum a essa faixa de crianças e adolescentes. O consumo musical, os jogos, o Orkut enquanto rede de relacionamentos expressam também traços da cultura juvenil.

Finalmente, a hegemonia da televisão tratada no início desta análise tem a ver com a restrição de acesso a outras mídias, como o computador, assim como a diferentes opções de lazer. Entretanto, também permite pensar que a sua oferta possibilita a constituição de vínculos com esses receptores. A oralidade, a audiovisualidade se conectam com a cultura popular, muito mais do que a cultura letrada dos jornais.

6.2.3 Trajetória cinematográfica / fílmica

A proposta deste item é recuperar a trajetória de contato e de consumo com o cinema dos receptores, a partir dos seguintes aspectos: a socialização com o cinema, a assistência de filmes em salas de cinema, pela televisão, DVD e internet, os atravessamentos midiáticos, as relações com o contexto cinematográfico local, os gostos cinematográficos, os usos do cinema, as competências cinematográficas e os sentidos a respeito do contexto cinematográfico nacional.

a) *Fernando*

O entrevistado conta que o **primeiro filme** que assistiu foi *Velozes e Furiosos*, quando tinha sete anos, ou seja, há três. Entretanto, ele conta que antes dos sete anos assistia a filmes, que ele chama de filmes de criança, que servem para dar risada. Mas ele considera *Velozes e Furiosos* como o primeiro filme de verdade que assistiu. Ele convive com seu padrasto que gosta muito de cinema e, além dele, sua mãe e irmãos também gostam de assistir a filmes, sendo que todos teriam um gosto parecido. Pelo relato de Fernando, percebe-se que seu padrasto exerce um papel configurador em relação às preferências do entrevistado. É o padrasto quem loca, compra ou baixa os filmes que a família assiste, a maioria filmes de ação, que se tornaram os preferidos de Fernando.

Ele conta que nunca foi a uma **sala de cinema**, mas que assiste a filmes quase todos os dias pela **televisão**. Em especial à noite, pela *Rede Globo*, *SBT*, *TNT* e *Band*. Ele vê os filmes nos canais *TNT* e *Telecine Pipoca* na casa de sua avó, que vive perto e possui tv a cabo. Lá ele vê com sua avó, seu irmão, seus primos. Ele diz que escolhe os filmes que vai assistir na televisão *zapeando* entre os canais.

Além de assistir a filmes que são exibidos pelos canais de televisão, ele também compra e loca **DVDs**. Ele gosta de filmes de terror e de *filmes de carro*, “É de carro, de apostar corrida que vale dinheiro. E tem que pular uma rampa, daí”. Ele refere-se a *Velozes e Furiosos*, um filme marcante para ele. Esse filme foi seu padrasto quem escolheu para a família olhar e ele já assistiu mais de duas vezes, pois compraram o DVD. Eles assistem aos filmes em DVD no computador, que possuem há cerca de um ano. Ele diz que compram e às vezes locam DVDs. Além disso, também fazem **download da internet**. As locações são feitas em um locadora longe de sua casa e não acontecem todos os meses, já as compras de DVDs são feitas no supermercado Carrefour, onde

trabalha seu padrasto.

Fernando confunde-se com questões de frequência de assistência ou de origem dos DVDs, se são comprados, baixados na internet. Ele diz que seu padrasto fez *download* dos filmes *O Atirador*, *O homem de ferro* e *Transformers*. São filmes norte-americanos, de ação, sendo que os dois últimos são baseados em histórias em quadrinhos e *Transformers* também em uma animação. Sobre o filme *O Homem de Ferro*, Fernando diz que é o **filme que mais gosta**. Foi ele quem pediu para o padrasto e conta que é um filme sobre “um homem que faz um robô, que voa e luta”, mas desconhece as relações do filme com a história em quadrinhos. Ele também não sabe dizer que gênero de filme seria esse.

Segundo ele, desde pequeno gostava desse tipo de filme, apesar de dizer que assistia a *filmes de criança* anteriormente, filmes que *fazem rir*. Ele não sabe dizer por que as pessoas assistem a filmes, diz apenas que é porque gostam. Ele também diz não saber **nomes de atores**, tampouco diz saber como um **filme foi feito**. Fernando conta que nunca havia assistido a um **curta-metragem** e diz que muitas vezes os filmes que assiste duram mais de uma hora.

Quando perguntado sobre os filmes exibidos na televisão, ele diz que se pudesse escolheria outros mais legais, mas não consegue desenvolver essa afirmação. Ele diz que não sabe onde foram feitos os filmes que assiste, mas que já viu a filmes da *Xuxa* e do *Didi* e que imagina que foram feitos no Brasil.

b) Raquel

Esta entrevistada conta que nunca foi a uma **sala de cinema** e que imagina que lá tenha uma tela grande e muitas cadeiras, pois já viu na televisão. Ela conta que assiste a filmes desde os sete anos, ou seja há dois anos, e que antes assistia apenas a desenhos animados. Atualmente ela conta que vê **filmes pela televisão**, na *Globo*, *SBT*, *Band*. Ela vê aos finais de semana, nos feriados e nas férias e quando vai à casa de sua tia. Ela relata que sabe os horários em que passam filmes, como no dia da entrevista, que passaria um filme às 14:15 no SBT e que o filme seria *Débi e Loyd*, que ela viu a propaganda anunciando.

Raquel fala que assiste a **filmes pela televisão** com a sua família, com o avô e a mãe e que eles gostam de assistir a comédias. Entretanto, ela conta não gostar muito de comédias, porque eles não “têm nada do que ela gosta”. Provavelmente, ela queira se referir a elementos que estão presentes nos filmes de terror, que são os seus prediletos.

Apesar dessa preferência, ela diz que o filme que assistiu pela televisão e que mais gostou foi *Tom e Jerry*, que é seu desenho animado predileto também.

Quando os filmes da televisão não lhe agradam, ela coloca um **DVD** de sua preferência. Seus filmes prediletos são os de terror, como *Jogos Mortais*, *Drácula*, *A Rainha* e filmes de vampiro. O que mais gosta dentre estes é *A Rainha*, porque ela “come o coração das pessoas”. Raquel assiste a filmes em DVD desde pequena e atualmente, vê pelo menos uma vez por semana. Assim como Fernando, ela diz que antes dos sete anos assistia a *filmes de crianças*, que eram desenhos, os quais ela não considera realmente como filmes. Ela relata que o primeiro filme que ela assistiu foi *Drácula* e quem lhe mostrou foi a prima mais velha, de 19 anos, que gosta muito de filmes de terror.

Em casa ela possui aparelho de DVD há pouco tempo, mas costumava assistir nas casas de sua tia e prima. Ela vê os filmes junto com sua prima mais velha, sendo que são comprados ou locados em uma locadora que não fica perto de sua casa. Raquel e sua prima vão direto à prateleira dos filmes de terror e escolhem pela capa. Apesar de enfatizar os filmes de terror, ela diz que o último filme em DVD que assistiu foi *Pica-Pau*, um DVD que ela comprou. Possivelmente, porque ela não assiste a filmes de terror sozinha em casa, somente na casa de sua prima mais velha.

Raquel conta que eram filmes como *Pica-Pau* e *Scooby-doo* que ela assistia antes dos sete anos, em casa. Isso porque sua mãe não deixava que ela assistisse a filmes de terror, já que dormia sozinha e ficava com medo. Ela conta que agora pode assistir porque dorme com a sua mãe. Ela loca filmes em DVD uma vez por semana, mas não é segura nessa resposta. Em relação aos **gostos cinematográficos**, o filme que menos gosta de ver é comédia, mas não sabe dizer por que. Ela diz nunca ter assistido a um curta-metragem, pois os filmes que costuma assistir são longos. Ela fala que os filmes curtos são melhores, pois é possível assistir a mais de um, como foi na sessão itinerante. Raquel conta que sabe o que é um trailer de cinema e diz que já locou o filme *Treze fantasmas* por isso. Ainda sobre as **competências cinematográficas**, ela diz não conhecer atores, diretores e não imagina como um filme foi feito e que conhece apenas atores das telenovelas.

Sobre o **contexto cinematográfico local**, ela diz que já ouviu falar do SMVC, porque sua mãe e uma amiga já foram ao *Theatro Treze de Maio* assistir às mostras, mas ela não foi junto. Ela acha que os filmes que assiste não foram feitos no Brasil porque não são falados em português, só inglês e espanhol e ela precisa colocar legenda para entender. Sobre os filmes exibidos nas sessões itinerantes ela acha que foram feitos no

Brasil, porque são legais, mas não sabe desenvolver uma resposta nesse sentido. Raquel diz que assiste a um filme quando, “encho o saco de só olhar televisão. E não tem mais nada pra ver, então eu pego um pra olhar”. Ela conta que na televisão passa sempre o mesmo filme, como *Vovozona*, uma comédia norte-americana, que ela diz ter enjoado já, de tantas vezes que foi exibido.

c) Pedro

Sobre a **socialização com o cinema**, Pedro conta que o **primeiro filme que assistiu** foi dos *Trapalhões*, aos quatro anos, em casa. Ele convive com sua mãe e seu padrasto que gostam muito de assistir filmes. Já mostraram filmes da *Xuxa* para sua irmã e *Missão Impossível* para ele. Ele diz que sua mãe gosta muito de filmes de terror, mas que para os filhos ela traz filmes de animação e de *diversão*. Ele também conta que sua mãe lhe apresentou os filmes de *Teixeirinha*, como *Tropeiro Velho*, *Coração de Luto*, *Ela Virou Freira*. Ele diz que gosta, assim como gosta das músicas de *Teixeirinha*. Os DVDs com os filmes são de sua tia, que os empresta. Sua mãe também lhe mostrou o filme *Dois filhos de Francisco* e filmes do *Mazzaropi*, que ele diz que são comédias para dar risada. Ela também trouxe o filme *Albergue*, de terror, que assistiu só um pouco, porque era muito violento.

Ele nunca foi a uma **sala de cinema**, já que sua mãe não teria dinheiro e que, então, eles locam e assistem em casa. Ele imagina que deva ser bom olhar filmes em salas de cinema, porque o espaço é maior, tem muita gente que às vezes não são conhecidas, há um telão e pipoca. Ele imagina que deve ser parecido com o Theatro Treze de Maio, onde foi assistir a uma peça de teatro.

Pedro diz que assiste a **filmes pela televisão** três ou quatro vezes por semana, “eu olho na *Sessão de Sábado*, segunda-feira, na *Sessão da Tarde*, e quinta-feira. Ah, e domingo, na *Temperatura Máxima*, às vezes eu olho”. Esses são programas da *Rede Globo* que exibem filmes e Pedro relata que os da *Sessão da Tarde* de segunda e quinta-feira são os melhores. Ele fala que quando menor assistia somente aos domingos, porque não gostava muito de assistir a filmes e preferia brincar. Ele via aos domingos, pois passavam filmes dos *Trapalhões*. A partir do momento em que começou a ter o costume de olhar com frequência, passou a gostar e a assistir mais. Ele diz que o último filme que havia assistido pela televisão foi *Van Helsing*, na *Rede Globo*, no *Domingo Maior*.

Pedro diz que alguns filmes que são exibidos na televisão são bons, como os de comédia, para rir e se divertir. Os de terror ele não olha, assim como não gosta dos *filmes*

de *guria*, como os da *Xuxa*, *As Panteras*, as *Três Espiãs*, onde ele diz que aparecem só meninas. Os **mais marcantes** que ele assistiu pela televisão foram os dos *Trapalhões* e *Coração de Luto*, do *Teixeirinha*, na *Rede Globo*. Os filmes dos *Trapalhões* ele não sabe dizer os títulos específicos, mas fala que gosta das brincadeiras de *Didi*, como quando ele briga com os outros.

O menino também assiste a **filmes em DVD**, que sua mãe loca, até duas vezes por semana. Normalmente é ela quem escolhe os filmes, mas ele diz que às vezes ele também decide qual vai assistir. Quando é ele quem escolhe, loca filmes de *luta*, como os do *Rambo*, mas também dos *Trapalhões* e do *Didi*, como *Didi, o Caçador de Tesouros*. Sua família possui aparelho de DVD há cerca de oito meses e ele costuma assistir aos finais de semana, mas também segunda ou terça-feira e sempre assiste de dia. Sua tia e prima também possuem DVDs e emprestam para eles, títulos como *Lavador de Almas*, *Caçador de Monstros*. Ele assiste com a família, irmãs, padrasto e mãe. Ele diz que os **filmes mais marcantes** que já viu em DVD foram *Cão de Briga* e *Desafio Mortal* e *O Grande Dragão Branco*, que seriam *filmes de luta* como ele chama. Mas os seus preferidos seriam os filmes de comédia dos *Trapalhões*.

Pedro afirma que, além de assistir a filmes em casa, ele já viu na escola, nas aulas de história, por exemplo, com assuntos relacionados ao que está sendo tratado na disciplina. Em relação aos **atravessamentos midiáticos**, ele diz olhar no jornal, de vez em quando, o que irá passar na televisão, como os filmes que são exibidos na *Sessão da Tarde*. Ele diz saber o que é um **trailer**, “por exemplo quando a gente vai olhar um filme, aparece um pedaço dos outros filmes. (...) Pra quem não olhou, olhar, né? Eu acho que é pra isso que serve, que eles botam. De filme novo, lançamento”, mas fala não gostar muito de ver. Sobre o **contexto cinematográfico local**, Pedro diz já ter ouvido falar no SMVC, que sua tia já comentou uma vez, mas não sabe explicar.

O **tipo de filme que ele diz mais gostar** é de ação. Que quando mais novo gostava dos filmes dos *Trapalhões*, mas a partir do momento em que viu filmes de ação, passou a gostar mais desse gênero. O primeiro que ele assistiu foi *Missão Impossível*, sendo que o DVD era de uma prima e agora ele mesmo tem um DVD. Pedro descreve um filme de ação como, “meio misturado. Tu olhas, aparece uma parte de terror... tem um lá que é *Alien vs Predador*, que aparece uma parte de ação, outra de animação e outra de terror, meio misturado”. Apesar dessa afirmação, ele ainda diz que os filmes que mais gostou de assistir foram os de *Mazzaropi* e *Trapalhões*, de comédia que ele descreve como, “É de rir. É meio misturado. Um pouco de animação, de comédia, umas partes de

terror. Misturado, assim. Comédia é só pra gente rir, mesmo. Que eles fazem trapalhada, brincadeira”.

Ele diz que o tipo de filme que **menos gostava** quando menor eram os de terror. Atualmente ele olha, mas diz ainda ter medo. Ele já assistiu filmes como *Jason*, *Chuck*. Ele diz que é muito assustador e que só assiste com a sua mãe e prefere ver de manhã, porque à tarde brinca e esquece. Porque senão, “Na hora de dormir, é louco. Fico lembrando as partes de mais terror, a gente lembra e não dorme, fica de olho aberto. (...) Eu fecho os olho e começo a pensar nas coisas boas que eu fiz de tarde. Daí eu durmo tranquilo...”.

Em **relação aos usos do cinema**, Pedro diz que assiste porque gosta, porque sente um amor pelos filmes. Que ama assistir aos filmes de comédia dos Trapalhões, por exemplo, desde a primeira vez que viu. Sobre as **competências cinematográficas**, ele fala que conhece atores como, “tem de luta, do Jean-Claude Van Damme... tem outro de luta, do Sylvester Stallone. O *Rambo*, também. O do *Titanic*, o Leonardo DiCaprio. Esses que eu lembro. E dos *Trapalhões*, o Didi!”. Pedro descreve como um filme é feito:

“eles tem tipo um corredorzinho de trem, sabe? Aí eles fazem a cena e vem com a câmera filmando. Aí quando eles querem mudar a filmagem eles pegam e desligam a câmera que eles estavam gravando antes e passam pra outra. Eu acho que é assim, não sei. Apareceu num filme, num trailer de filme, como ele foi gravado. Aí eu me lembrei agora” (Pedro)

Quanto aos **sentidos sobre o cinema brasileiro**, Pedro diz que os filmes que assistiu e que foram feitos no Brasil são os dos *Trapalhões*, os da *Xuxa*, do *Teixeirinha* e *Mazzaropi* e que acha *Dois Filhos de Francisco* também. Ele diz que os outros filmes que assiste foram feitos nos Estados Unidos porque existem prédios, hotéis e cassinos que não têm muito no Brasil.

Sobre s **filmes que passam na televisão**, eles diz que alguns são bons, mais nem todos. Que os ruins são os *filmes de guria*, como já citado. Ela acha que muitas pessoas assistem aos filmes brasileiros, “Porque nós assistimos de outros, né? Dos Estados Unidos, da África, por exemplo. Acho que a gente assiste os deles e eles assistem os da gente”.

d) Juliana

Sobre a **socialização com o cinema**, Juliana conta que assistiu aos **primeiros filmes** com cinco ou sete anos de idade na escola. A professora colocava animações para

os alunos assistirem e, então eles faziam desenhos a respeito. Ela conta que quando menor só assistia a animações. Ela convive com seu irmão e cunhada que gostam muito de ver filmes, sempre de terror, sendo que mostraram para ela filmes como *Chuck* e a *Cadeia do Diabo*. Sua mãe prefere os filmes de comédia.

Ela nunca foi a uma **sala de cinema**, mas imagina que a tela seja grande e o espaço escuro. Ela diz ter vontade de ir, porque são exibidos filmes que ela ainda não assistiu. Ela conta assistir a **filmes pela televisão**, principalmente após a novela das oito da *Rede Globo*, como na *Tela Quente*. Juliana assiste a filmes pela televisão duas vezes por semana, à noite e à tarde que vê a propaganda e gosta do filme que irá ser exibido. Um dos filmes que ela gostou foi *Matilda*. Ela vê acompanhada de seu irmão mais novo ou de toda família à noite, no quarto da mãe. Ela fala que quando menor assistia menos a filmes.

Ela também costuma assistir a **filmes em DVD**, aos finais de semana ou sempre que tem tempo. Seu irmão loca os filmes e depois empresta para ela olhar. E depois da família assistir, o filme ainda passa pela casa de uma vizinha e então é devolvido à locadora. Os filmes que seu irmão loca são, principalmente, de terror. Mas ela diz que ele também escolhe alguns de comédia, como *O pequenino*. Os de terror ela não assiste sozinha, porque tem medo e por isso não olha à noite antes de dormir, mas sempre de manhã ou à tarde. Apenas assiste à noite se for dormir junto com a sua mãe. Ela não lembra exatamente há quanto tempo a família tem DVD, mas diz que aos seis anos já assistia.

Quando ela escolhe para assistir sozinha, coloca os filmes da *Barbie*, de comédia e de terror. Ela diz que o filme da *Barbie* e um dos esquilos, que não sabe dizer o título, foram os que ela mais gostou de assistir em DVD. A família possui uma coleção de filmes falsificados, como os das imagens que seguem, *Bambi*, *Robôs*, *Boneco Assassino*, *Barbie*, *Xuxa*.



Fotos 76, 77, 78 e 79: DVDs da família de Juliana.

Sobre **atravessamentos midiáticos**, Juliana diz que não lê notícias sobre filmes em jornais ou revistas, assim como não sabe o que é um trailer de cinema. Em relação aos gostos, ela afirma que os filmes preferidos são os da *Barbie* e os de terror. Ela fala que nos filmes de terror acontecem mortes e nos de comédia coisas engraçadas para rir. E nas animações, como da *Barbie*, gosta porque não se assusta, já que aparecem bichos e natureza. O filme que menos gostou foi *Chuck, o Boneco assassino*, porque não é tão assustador.

Em relação aos **usos do cinema**, Juliana conta que assiste a filmes porque gosta, para se divertir. Sobre as **competências**, ela não sabe nomes de atores, mas imagina que os filmes sejam feitos nos Estados Unidos. Ela diz que se faz um filme passando para o computador, depois para o CD e o DVD. Juliana acha que em um filme trabalha o diretor, mas que não sabe o nome de nenhum porque não presta atenção nos créditos quando o filme termina, já que não acha importante. Ela não sabe dizer se já assistiu a algum filme brasileiro e acha que os filmes que passam na televisão são bons.

e) Bianca

Esta entrevistada diz que não se lembra exatamente dos **primeiros filmes** que assistiu nem a idade, mas que era criança e que gostava dos filmes da *Xuxa*. Ela fala que não convive com ninguém que tenha lhe apresentado algum filme.

Ela foi uma vez a uma sala de cinema, em um *shopping* em Santa Catarina, em fevereiro de 2008. Bianca viajou com os padrões de sua tia, que é cozinheira. Lá, eles a convidaram para assistir a *Meu nome não é Johnny*, mas não sabe por que eles escolheram esse filme, apenas acha que deveria ser o melhor. Bianca conta que gostou do filme, que era sobre a vida de um viciado em drogas, que foi preso.

Em relação à assistência de filmes **pela televisão**, Bianca diz que vê duas ou três vezes por semana, nas segundas e nos sábados, às vezes sozinha. Ela também assiste com a sua avó e com os amigos. Algumas vezes vai até a casa dos amigos assistir a filmes, algo que não fazia quando mais nova. Ela também conta que quando menor assistia menos a filmes e que hoje se interessou e vê mais. Diz que espera ver o que vai passar e então decide se vai assistir ou não. Bianca vê sempre depois da novela e que o último filme que havia assistido era *O vôo da Fênix*. Ela diz que o filme que mais lhe marcou foi *Fred Krueger*, quando ela tinha nove anos. Bianca diz ter morrido de medo, porque era de terror e que depois que terminou ela não queria ir até a cozinha.

Apesar de não ter aparelho de DVD em casa, Bianca assistia a **filmes em DVD** na casa de uma amiga. Durante 2007 elas se reuniam uma vez por semana para assistir e levavam refrigerante e pipoca para comer durante o filme. Além delas, mais duas amigas se reuniam. A amiga dona da casa era quem escolhia os filmes, que eram principalmente de terror e alguns de comédia. **Bianca** conta também ter assistido a um **filme baixado da Internet**, na casa de uma amiga. O filme foi *Tropa de Elite*. Quanto aos **atravessamentos midiáticos**, ela diz não ler nada a respeito de filmes, tampouco assistir a trailers. Bianca também não conhece o SMVC, relacionado ao contexto cinematográfico local.

Em **relação aos gostos**, Bianca diz que seus **preferidos** são os de suspense e de terror. Quando menor, sua mãe não deixava que ela assistisse a filmes desse gênero, mas a partir dos nove ou dez anos ela permitiu. Ela descreve um filme de terror como uma história onde aparecem fantasmas e monstros e de suspense quando as pessoas pensam “O que vai acontecer?”. Para Bianca não há filme que ela não goste. Quando pequena seus prediletos eram do *Didi* e quando adolescente foi *Tropa de Elite*, porque ela diz que a maioria dos policiais brasileiros são como os retratados no filme, que tratam mal as

peessoas e acham que são autoridades. Bianca não sabe **por que gosta** de assistir a filmes. Quanto a **competências cinematográficas**, ela fala que não se lembra de nomes de atores ou diretores. Ela diz que os profissionais que trabalham em um filme são os câmeras e o diretor.

Sobre os sentidos a respeito do **cinema brasileiro**, ela diz que assiste a filmes nacionais, como *Carandiru*, que ela assistiu pela televisão. Os locados em DVD pela amiga, ela diz que não imagina onde eram feitos e que os filmes exibidos pela televisão são bons.

f) *Carolina*

Quanto à **socialização com o cinema**, Carolina conta que tinha cinco anos quando assistiu ao primeiro filme e que foi *O Rei Leão*. Ela assistiu em casa, pela televisão. Ela conta que sua mãe, seu irmão e um primo gostam muito de filmes, e que os prediletos são os de terror. Mas ela diz que eles lhe apresentaram vários filmes de criança, como *Madagascar*, *Selvagens*, *A coisa tá feia*. Sua tia possui vários filmes, como do *Shrek*, porém não empresta, então quando ela vai visitar, **Carolina** pode assistir aos filmes.

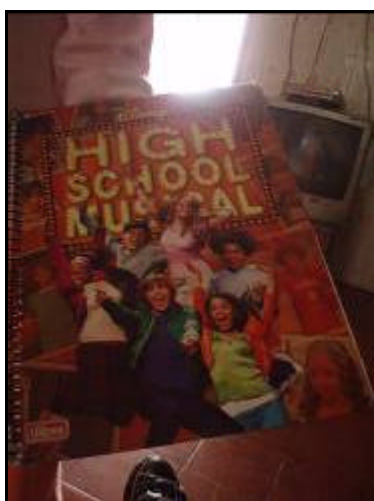
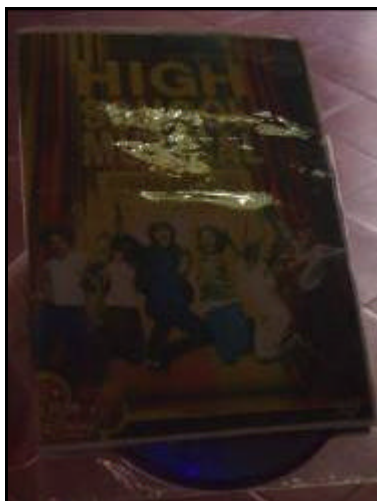
Carolina nunca foi a uma **sala de cinema**, mas diz que “Cinema é um monte de gente. Tu pensas que é uma televisão grande, mas é um lençol”. Ele revela que queria ir ao cinema com o irmão quando estreou o filme *Crônicas de Nárnia e o Príncipe Caspian*, mas não puderam porque estava chovendo. Ela e o irmão estavam ansiosos para assistir *High School Musical 3 - o ano da formatura*, que iria estreiar em breve, porque se diz apaixonada pelo filme.

Carolina diz que assiste a **filmes pela televisão**, principalmente os de terror, que diz não ter medo. A família possui TV a cabo, sendo que o sinal é compartilhado entre os familiares e os vizinhos, então ela tem acesso a vários canais onde são exibidos filmes. Carolina cita o filme como *Gritos Mortais*. Ela escolhe os filmes pela revista eletrônica da NET, no canal 37, onde é veiculada a programação, “Eu vejo a propaganda. Daí a propaganda que dá eu vou no canal. Por exemplo: se vai dar o filme *Todo mundo em Pânico 4* e vai dar no *Action*, eu vou lá no *Action*”. O canal que ela mais diz assistir é o *Telecine Pipoca*, onde os filmes são dublados.

Durante a entrevista a mãe ajuda dizendo outros canais, como *HBO*, *Telecine Premium*, *Light*, *Cult*. Carolina pega o controle e vai mostrando os canais, como *TNT*, *FOX*, *Telecine Pipoca*, *Premium*, *Cult*. Quando perguntada, ela diz que no *Telecine Cult* passam filmes de violência.

Quando mais nova, ela fala que assistia a muitos **filmes pela televisão**, muito mais do que atualmente, porque agora tem compromissos como a escola e antes não tinha. Por conta disso, ela só assiste a filmes à noite, com sua mãe, primo, irmãos, assim como quando era menor. Ela relata que assistia a filmes pela televisão, na *Rede Globo*, porque era o canal que tinha a melhor sintonia e porque eles não tinham DVD. Carolina gostava de filmes da *Moranginho* e da *Hello Kitty* e diz que agora gosta de filmes de ação e de terror.

Carolina gosta muito da série de filmes *High School Musical*, que assiste na *Globo*, no *Disney Channel*, mas que também possui o **filme em DVD**. Ela diz que é muito interessante, que já assistiu umas *cem mil* vezes.



Fotos 81, 82 e 83: DVD e cadernos de Carolina com capa do *High Scholl Musical*.

Sua família possui aparelho de DVD há cerca de dois anos. Ela conta que quando menor, pedia que sua mãe buscasse os filmes na videolocadora. Atualmente ela loca, mas possui alguns como do *High School Musical*. Carolina não tem idéia de quantas vezes por semana assiste a filmes em DVD, mas que é mais a frequência dos que são exibidos pela televisão. Ela conhece os filmes que vai locar, porque já assistiu pela TV. Carolina diz que os que mais gostou foram *High School Musical*, o *Madagascar*, *Selvagem*, *Moranginho* e *O Rei Leão*. Ela diz que o filme *High School Musical* tem mais de duas horas de duração, então ela pausa e faz pipoca para comer.

Quanto aos **atravessamentos midiáticos**, Carolina fala que vê trailers e propagandas de filmes pela televisão, “Eu sei mais ou menos, né? Mais ou menos! Aparece quando vai dar um filme, como é um filme. Se é violento... Várias coisas, né? Onde vai dar, que horas, o mês... tudo!”. Ela diz que marcou o dia de alguns filmes como *Pânico*, *O Massacre da Serra Elétrica*, *Jason*, só que sua mãe não deixou que ela olhasse, porque têm muita violência.

Carolina não sabe o que é o **SMVC**, mas já assistiu a **filmes em outros espaços**, como em sessões na escola. Sobre os gostos, ela cita novamente *High School Musical* e o compara ao seriado mexicano *Rebelde*, que também gostava de assistir pela televisão, dizendo que no último os personagens estão em uma escola e possuem uma banda. O *High School Musical* ela diz ser interessante porque trata de música, mas de várias outras coisas que ela não sabe explicar. Carolina também cita como seus prediletos os filmes *Pânico na Floresta*, *Todo mundo em Pânico 1*, *Todo mundo em Pânico 2*, *Todo mundo em Pânico 3*, *Todo mundo em Pânico 4*. Ela diz que a série *Todo Mundo em Pânico* seriam filmes de comédia, “Comédia é assim, ó: que nem no *Faustão* e no *Toma lá da Cá* a gente começa só rir, rir, rir. E no *Casseta e Planeta* também. Porque as piadas... as piada do Martin, sabe? Que aparece na rádio”. Quanto aos filmes de terror e de ação ela diz, “Terror e ação às vezes é a mesma coisa, né? Porque aparece um monte de bicho, coisas e vultos pra todos os lados, sabe? É isso! Mas eu só vi uma vez filme de ação”.

Sobre os **usos do cinema**, ela diz assistir a filmes porque gosta e para se animar e ficar alegre, principalmente quando assiste a comédias. Os de terror ela diz que as pessoas vêm para ficar com medo, mas que ela não sente medo:

Meu irmão tem medo.(...) Ele tem medo quando a gente tá olhando filme de terror. Ele quando quer ir no banheiro, de pede pra eu acender a luz. (...) Porque eu sei que nessas coisas eu não acredito, não é verdade. Não existe. Tem gente que acredita. Eu não acredito nada!! Aparecem umas histórias

urbanas no Gugu, dá todos os domingos de tarde. Assisto, assisto! Adoro assistir aquilo lá porque eu não tenho medo!

Sobre as **competências cinematográficas**, Carolina cita o nome de todos os personagens do *High School Musical*, mas não sabe o nome dos atores. Ela diz que para fazer um filme são necessárias muitas pessoas e ~~que~~ acha que irá aprender isso no colégio. Já assistiu a muitos **filmes brasileiros** no *Telecine Pipoca*, mas quando pergunta para sua mãe, ela responde que os filmes exibidos não são nacionais, mas dublados. Ela diz que acha os **filmes exibidos na televisão** muito bons.

g) Análise

Os relatos dos entrevistados revelam que o consumo de filmes se inicia na infância, com desenhos animados e filmes brasileiros, como os da *Xuxa* e dos *Trapalhões*. São sujeitos que nasceram nesta cultura de consumo de filmes, se socializam desde a infância e adquirem um *habitus*. Os depoimentos expressam a ação socializadora da família na constituição do gosto por filmes na trajetória das crianças, porém não apenas da família nuclear, mas também extensa, a partir de membros como tios e primos. É possível perceber a presença um *ethos* midiaticizado e certos tipos de competências fílmicas e cinematográficas. É uma geração que cresceu assistindo TV e filmes.

As condições concretas de oferta e acesso também marcam estas configurações. O não consumo de filmes em salas de cinema vai implicar também que não se desenvolveu um *habitus* de ir ao cinema, isso não faz parte do universo cultural desses sujeitos. Porém, há variadas *táticas* que possibilitam a ampliação do acesso às produções fílmicas: o empréstimo, a assistência na casa de parentes e amigos que dispõem de DVD, TV Paga; além do *download* da internet. São diversas as *táticas* de consumo, como o relato de Juliana, que diz que os filmes locados por seu irmão circulam entre a família e os vizinhos até serem devolvidos.

A televisão se destaca no consumo de filmes, com frequência semanal. O DVD também está presente, nas casas dos entrevistados ou de parentes e amigos. A variedade de formas de consumo parece ampliar as competências cinematográficas dos sujeitos. A possibilidade de locação e compra de DVDs parece tornar esses sujeitos mais autônomos em relação ao consumo de filmes. Eles passam a conhecer mais títulos, elementos das narrativas, personagens. A diferença em relação a competências entre Bianca, que

consume principalmente filmes exibidos pela televisão aberta e os outros, que também assistem em DVDs, é visível.

O gosto por filmes se constitui, majoritariamente, em relação ao cinema norte-americano, sendo que terror, suspense, ação e comédia constituem os gêneros preferidos. Percebe-se o pouco conhecimento acerca dos filmes nacionais, com exceção para os filmes de *Xuxa*, *Didi* e *Os Trapalhões*, com apelo infantil. Outro destaque é o caso do menino cuja mãe o socializou em filmes nacionais (*Mazaropi*, *Teixeirinha*) de forte apelo popular, com matrizes culturais que permitem o reconhecimento cultural. O que predomina é o consumo dos filmes norte-americanos, o que implica dizer que a constituição de competências vai se dar por esses filmes.

Os entrevistados expressam, em maior ou menor grau, conhecimentos de filmes e, à sua maneira (na fala infantil), o domínio de matrizes destes gêneros. São competências de uma cultura textualizada e não gramaticalizada e correspondem a outro modo de fruição dos textos, à lógica de gêneros. Os personagens são citados e não os atores. As competências não correspondem às da cultura da cinefilia, do cineclubismo, de todo modo, eles possuem esquemas mentais para entender o que é consumido.

Há distinções nos gostos em relação ao sexo dos entrevistados, filmes de luta para os meninos, *Barbie*, *High School Musical*, para as meninas, que remetem aos diferentes universos culturais dos receptores, à cultura de gênero. Entretanto, existem filmes que transcendem a essa questão, como os de terror. As diferentes fases da vida correspondem a diferenças no tipo de filme consumido: animações e desenhos na infância e outros tipos ao crescerem.

A virada aos sete anos parece marcar uma posição “mais adulta” e talvez isso tenha a ver com o reconhecimento do que seriam os primeiros filmes assistidos. Seria a entrada das crianças num consumo adulto, especialmente com os filmes de terror. Entretanto, isso parece se chocar com elementos da cultura infantil e, por conta disso, eles falam do medo de dormir após assistirem aos filmes. De todo modo, eles elaboram *táticas* para assistir: vêm acompanhados ou durante o dia, ou ainda, dormem com os pais. Estabelece-se aí a participação cada vez mais cedo num universo de consumo adulto, enquanto ainda são crianças psicologicamente.

6.3 As mostras itinerantes na perspectiva dos receptores

Que sentidos os receptores produziram e como se apropriaram das mostras itinerantes organizadas pelo *Lanterninha Aurélio* é o foco das análises deste item. Compreendendo que foram duas exposições distintas e articuladores de diferentes sentidos diante da experiência de recepção, as descrições são realizadas a partir de cada uma delas.

6.3.1 Conhecimento, preparação e sentidos relacionados ao cineclube e à mostra

a) Exposição na escola João Link Sobrinho

Fernando conta que **ficou sabendo** da exposição momentos antes, quando a professora avisou, mas não entrou em detalhes. **Raquel** também respondeu a mesma coisa, que não ficou sabendo dias antes. Ela disse que a professora apenas falou que seriam exibidos alguns filmes, mas não especificou quais seriam. Como a sessão foi em horário de aula, os alunos não tiveram opção para decidir se queriam ou não ficar.

Sobre a **preparação para a exposição**, **Fernando** conta que a professora pediu que se comportassem, que não era para incomodar, conversar, nem dar muita risada. Ele nunca havia assistido a outra sessão do cineclube, tampouco havia ouvido falar no *Lanterninha*. Para ele, um **cineclube** é um cinema, ou seja, “um monte de pessoas assistindo a um filme”. Apesar de nunca ter ido a uma sala de cinema, ele disse que existe uma tela grande, que ele viu quando foi exibido algo sobre isso na televisão. Uma sessão em uma sala de cinema seria diferente da projeção em sala de aula, porque a tela seria maior e haveria mais gente.

Raquel também nunca havia ouvido falar no cineclube. Ela manteve-se em silêncio quando perguntada sobre o que seria um cineclube e **porque a equipe do Lanterninha faria esse tipo de atividade**. **Fernando** também não soube responder sobre os motivos da sessão em sua escola. Apesar do silêncio em relação a essa pergunta, ambos responderam que uma das diferenças entre assistir aos filmes em sala de aula e não em casa, seriam os filmes. Eles conseguem estabelecer diferenças ao fazer essa comparação, dizendo que em casa eles assistem a filmes de terror e de ação.

b) Exibição na sede da CUICA

Juliana conta que ficou **sabendo da exibição** quando Antônio distribuiu as filipetas em sua escola. Ele apenas disse que o cineclube iria fazer uma exibição na CUICA e falou o nome do filme, mas não explicou nada a respeito do que seria exibido. Ela foi com uma amiga e com dois irmãos. Diz ter convidados os colegas, mas eles não foram. Ela fala que decidiu ir porque gosta de filmes.

Sobre as relações com o cineclube e a proposta, Juliana nunca havia ouvido falar no *Lanterninha* e imagina que um **cineclube** seja um cinema. Diz que eles **organizam** esse tipo de itinerância para que as pessoas possam ver filmes e também para ver como ficou o filme, como as pessoas acham que ficou o filme.

Sobre a **preparação para a mostra**, **Pedro** conta que Antônio entregou filipetas na sala de aula um dia antes da exibição. Ele foi junto com sua irmã mais nova de dez anos e decidiu ir porque achou que era importante e porque não tinha nada para fazer em casa no sábado à tarde.

Pedro diz que nunca havia ouvido falar sobre o *Lanterninha Aurélio*, mas conhecia a TV OVO por conta que um evento da CUICA, em que a TV participou e exibiu um vídeo. Pedro diz que um cineclube deve ser um cinema pequeno, onde é de graça, para a vizinhança olhar. Ele acha que a exibição itinerante foi organizada para mostrar que quem quiser participar da CUICA pode ir lá e aprender a tocar instrumentos.

Bianca soube da exibição uma semana antes, quando Antônio convidou os alunos e pediu que ajudassem a distribuir as filipetas para as famílias e amigos. Ela disse que também ajudou a entregar em uma apresentação na escola pública *Júlio do Canto*. Antônio disse que seria um filme sobre a música e a vida de Cartola. Ela decidiu ir assistir porque já havia participado de gravações da TV OVO, mas nunca tinha assistido a um filme no cineclube e queria saber como era. Bianca foi acompanhada da irmã.

Sobre as **relações com o cineclube e com a proposta**, **Bianca** diz que já havia ouvido falar no cineclube, porque uma vez leu um jornal da TV OVO, em que existia uma matéria sobre as itinerâncias, segundo ela, mostrando uma exibição até em outra cidade, com crianças olhando. Ela disse achar a proposta legal, porque existem pessoas que não têm televisão e não podem ver filmes e desse modo eles poderiam. Ele acha que o **cineclube organiza esse tipo de atividade** para as pessoas aprenderem, porque as crianças aprendem olhando. Bianca diz que um **cineclube** seria uma exibição de filmes, em cidades e em outros lugares. Ela também já teve contato com a TV OVO, pois eles

fizeram um vídeo onde os alunos apareciam tocando e se chamava *Belezas da Minha Terra*. Ela conta que apareceu no vídeo e que ele foi exibido depois para os alunos.

Carolina soube da exibição quando Antônio e seus alunos da *CUICA* fizeram uma apresentação dias antes e entregaram filipetas para os alunos da escola de Carolina. Ela disse que como estava escrito hora, local e que era de graça, sua mãe deixou que fosse. Ela decidiu ir sozinha, para ver qual era o filme, já que se diz muito interessada em filmes. Segundo ela, muitos dos seus colegas pensaram que haveria uma apresentação de música como houve na escola, mas ela se deu conta de que não, de que seria um filme. Em relação ao **cineclube e à proposta**, ela não conhecia o *Lanterninha*, tampouco sabe o que é um cineclube. Ela acha que as itinerâncias são feitas para mostrar para as pessoas, porque Antônio disse que era interessante.

c) *Análise*

Em relação ao **conhecimento da mostra, na escola João Link Sobrinho isso aconteceu** momentos antes, como atividade da aula. Na sede da *CUICA* houve uma divulgação antecipada e, inclusive, distribuição de filipetas. A posição do agente mediador, no caso da exibição na *CUICA*, parece ter contribuído para legitimar a exibição e pode ter contribuído para a decisão de participar de alguns. Essa decisão também parece ter sido tomada pelo gosto por filmes, além da curiosidade e do conhecimento da TV OVO.

Em termos da **preparação da mostra** na atividade escolar, a professora busca demarcar regras de comportamento durante a sessão antes do início, mas não há preparação em relação ao conteúdo do filme. Na sessão da *CUICA*, o agente antecipa, ainda que minimamente, o conteúdo do filme.

Sobre o conhecimento acerca do cineclube, a maioria dos entrevistados não conhecia e nem tinha ouvido falar do *Lanterninha Aurélio*; as mostras são, portanto, o primeiro contato com o mesmo. No caso de Bianca, o conhecimento das atividades itinerantes é mediatizado, adquirido através de reportagem de jornal. A maioria também **nunca foi ao cinema**, mas expressa noções ou um imaginário do que seja e a partir da televisão, em experiências mediatizadas.

A definição do que seria um cineclube, para metade deles (Juliana, Fernando e Pedro) se associa ao cinema, como um monte de pessoas assistindo, um cinema pequeno,

de graça. Para Bianca, está relacionada às itinerâncias, enquanto exhibições de filmes em cidade e outros lugares. Outros (Raquel e Carolina) não conseguem responder. Neste sentido, a experiência de participação em uma mostra não parece ser suficiente para permitir a compreensão do que seja um cineclube.

Quanto ao sentido das mostras, na visão de Juliana e Carolina, seria para mostrar filmes para pessoas, para que possam ver filme. Bianca associa com aprendizagens, porque as crianças aprendem olhando. Pedro relaciona ao projeto CUICA, como uma divulgação. Outros dois entrevistados não souberam responder. Ou seja, o sentido sobre a realização das mostras não é apreendido por metade dos entrevistados. Arriscaria dizer que um dos motivos seria a forma de proceder dos cineclubistas durante as exhibições, que não tiveram a preocupação de esclarecer efetivamente o que seria a atividade. Ainda que o papel de João na sessão da escola tenha sido bastante pedagógico, houve uma discussão acerca da TV OVO e não sobre o cineclube *Lanterninha Aurélio*. Já durante a sessão na CUICA, a fala a respeito do cineclube foi restrita. Existe um anúncio da atividade, mas não são expressos os objetivos da proposta.

6.3.2 Sentidos e apropriações relativos aos filmes exibidos

O objetivo deste item é descrever e analisar de que modo os receptores entrevistados apropriaram-se e produziram sentidos em relação aos filmes exibidos nas mostras itinerantes, compreendidos como propostas de ação do *Lanterninha Aurélio*. Considerando que foram duas exhibições distintas e, portanto, os receptores produziram diferentes sentidos diante dos filmes exibidos, as análises são agrupadas em torno das referidas sessões.

a) Exhibição na escola João Link Sobrinho

Os curtas-metragens exibidos nesta sessão foram: *Beleza Oculta*, *Alma Carioca*, *Historietas Assombradas (para crianças malcriadas)* e *Leonel Pé-de-vento* (Veja anexo A). Os três últimos fazem parte do catálogo da *Programadora Brasil*.

Beleza Oculta (2007) é um documentário de 3 minutos e 15 segundos, produzido

pela TV OVO sobre a *CUICA* e dirigido por Paulo Tavares. Foi produzido durante as oficinas do projeto *Geração Beleza* e envolveu os alunos da TV. Traz entrevistas com três alunos da *CUÍCA*, assim como imagens de ensaios do projeto. O curta-metragem *Alma carioca: um choro de menino* (2002), é uma animação de 5 minutos, dirigida por William Côgo. De acordo com a sinopse do filme:

Em uma roda de choro, no meio da rua, em plena zona portuária do Rio de Janeiro, Pixinguinha, Donga e João da Baiana tocam seus instrumentos e recebem a visita de um garoto que se encanta com a música e acaba aprendendo seus primeiros mistérios com estes mestres criadores de uma música genuinamente brasileira que é conhecida em todo o mundo⁹⁸.

Historietas Assombradas (para crianças mal-criadas) (2005), dirigido por Victor Hugo Borges é uma animação em 35mm, com 15 minutos de duração. É um filme de animação em técnica mista, utilizando *stop-motion* e animação 3D. É composto de três histórias, inspiradas livremente em lendas do folclore brasileiro, que dão ênfase a um aspecto peculiar nos contos infantis: o medo⁹⁹.

Leonel Pé-de-Vento é um curta-metragem em animação, 35 mm, com direção de Jair Giacomini. O projeto foi viabilizado com financiamento do *Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas do Gênero Animação*, promovido pelo *Ministério da Cultura* em 2004. A produção começou em 2005 e foi finalizada em julho de 2006. De acordo com a sinopse do curta:

Leonel nasceu pé-de-vento e, por causa dessa condição, vive isolado, lá em cima do morro, tendo como companhia apenas seu pai e sua mãe. Mas um dia, ele é descoberto pelos guris da escola, que espalham a notícia de sua existência. Tudo pode mudar então na vida de Leonel. Principalmente quando Mariana se interessa em descobrir a história do menino. Num clima meio realista, meio mágico, o filme aborda diversos temas, como a passagem da infância para a adolescência, a dor e a solidão causadas pelo preconceito e a convivência com as diferenças. A história se passa no tempo atual em um lugarejo fictício. Mas os cenários e a caracterização dos personagens foram inspirados em um lugar real, Vale Vêneto, pequeno povoado do município de São João do Polêsine, na Quarta Colônia Italiana, centro do Rio Grande do Sul¹⁰⁰.

Quanto aos relatos dos entrevistados, **Raquel** conta que nunca havia **ouvido falar** sobre os curtas-metragens exibidos e que achou a **escolha** apropriada, porque os filmes

⁹⁸ Disponível em: <http://www.almacarioca.net/sexta-nobre-alma-carioca-um-choro-de-menino/>. Acesso em: 19 de fev. 2009.

⁹⁹ Disponível em: <<http://www.historietas.info>>. Acesso em: 24 de out. 2007.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.leonelpedevento.com.br/contato.htm>>. Acesso em: 24 de out. 2007

eram legais. Sobre se pudesse escolher o que seria exibido, ela permanece em silêncio e diz não saber o que responder.

A adolescente diz que o filme que mais lhe **chamou a atenção** foi *Leonel Pé-de-Vento*, que considera interessante. Ela diz lembrar que *Leonel Pé-de-Vento* andava no ar e dormia nas árvores e relata:

E teve uma vez, a *Mariana* foi lá ver ele. Daí ela também pegou uma escada, subiu na árvore e ele tava dormindo. Aí ela acordou ele e ele saiu correndo. Daí depois as amigas dela perguntaram porque ela tinha que ir embora mais cedo. Aí ela disse que tinha que sair com a mãe dela. Daí ela foi lá com o *Pé-de-Vento*. Aí o *Pé-de-Vento*... sempre tinha uns guris que tacavam pedra nele, um dia o pai dele viu ele todo vermelho e o pai dele ficou brabo com os guris. (Raquel)

Além do curta *Leonel Pé-de-Vento*, **Raquel** diz se **lembrar** de outro onde havia uma garota e porquinhos. Ela diz não se lembrar do nome de um dos personagens, mas que ele comia os olhos dos animais, caso eles bebessem a água dele. Ela diz que nesse curta-metragem havia uma menina e que o avô dela contava histórias, que a garota estava em cima da cama e que a história dos porcos era uma das que o avô contava para a neta. Quando perguntada sobre os outros filmes, ela diz não se lembrar. Então, questionei se ela se lembrava do curta *Alma Carioca* e ela relatou: “Não sei se era um gurizinho, que ele tava vendo uns homens tocarem, daí ele caiu e o homem deu uma flauta pra ele tocar, só que ele não sabia. E depois ele começou a tocar e viu os gurizinhos. Era numa rua.”

Fernando permaneceu em silêncio quando perguntado sobre **os filmes que mais gostou** e diz lembrar que foram três filmes exibidos. Ele fala que um filme era de comédia e o outro “de carro”. Ele pareceu confundir-se, falando de seu filme preferido *Velozes e Furiosos*, mas que não foi exibido durante a sessão itinerante. Ele comenta sobre o curta-metragem *Leonel Pé-de-Vento*. Em seu relato diz que os personagens estavam indo para a escola e depois foram a um lugar onde estava Leonel, o qual era chamado de *Pé-de-Vento* porque ficava no ar e morava em cima de uma árvore. Esse menino teria como amigos uma menina, que seria Mariana e mais um grupo de meninas.

O menino também se lembra de outros dois filmes, mas não dos títulos. O primeiro seria sobre um menino que tocava bateria e o outro sobre pagode. Quando perguntado se o primeiro filme era um desenho ou se havia pessoas reais, ele lembrou-se que havia pessoas que tocavam instrumentos e disse que a equipe da TV OVO fez o filme. Sobre o segundo, ele relatou que havia adultos e crianças que tocavam instrumentos. E quando perguntado como ele sabia que o que estavam tocando era pagode, ele disse que gostar do gênero musical e saber tocar tambor.

Quando perguntados sobre as **sensações sentidas** durante a exibição, **Raquel** fala que se sentiu alegre ao ver *Leonel Pé-de-vento*. **Fernando** diz ter ficado feliz ao ver o mesmo curta-metragem. Quando perguntado se há algo no curta-metragem *Leonel Pé-de-Vento* que possa se relacionar com algo de sua vida, **Fernando** permanece em silêncio. Já Raquel afirma que, assim como *Leonel*, ela já foi atingida na escola por uma pedra, um lápis e um boné.

Fernando conta que os **filmes foram feitos** a partir de uma gravação e **Raquel** diz não saber. Sobre a **circulação de sentidos**, ela diz que quando chegou em casa conversou com a sua mãe sobre o que viu. Contou que falou que a sua turma assistiu à sessão e também contou que foi o pessoal da *TV OVO* que fez a sessão. Ela disse que depois da exibição a professora entregou uma folha para eles escreverem sobre a atividade e para depois entregar.

Abaixo seguem alguns desenhos feitos pelos alunos da escola *João Link Sobrinho*, que não foram entrevistados individualmente:





Figuras 16, 17, 18, 19 e 20: Desenhos de alunos da escola João Link Sobrinho acerca dos filmes assistidos.

Cinco desenhos retratam os personagens de *Leonel Pé-de-vento*, que parece ter mexido com a imaginação dos alunos, já que ele aparece caminhando no ar. Até mesmo um aluno perguntou se essa condição de *Pé-de-vento* realmente existiria, algo que também aconteceu na escola *Acácio Vieira*, durante a pesquisa exploratória. Além, disso, ele aparece sempre sorrindo nos desenhos, assim como no segundo desenho há um coração no corpo de uma menina, que seria Mariana, a qual se aproxima de Leonel. Assim como também aconteceu na escola *Acácio Vieira*, é possível que um dos sentidos

acerca do curta-metragem é que trate de uma história de amor entre Leonel e Mariana.

No último desenho, são também retratados personagens do curta-metragem *Historietas Assombradas*, em que o coração do menino *Ananias* vai embora e ele vira o *Corpo Seco*. Durante a sessão, várias crianças riram e expressaram outras reações diante deste curta, que parece também ter chamado bastante a atenção.

Quanto aos sentidos e apropriações dos alunos entrevistados, os dois lembram-se do filme *Leonel Pé-de-vento*, sabem contá-lo à sua maneira, expressando a riqueza da cultura oral neste contar. O filme chama a atenção dos dois e é possível que alguns dos motivos seja o fato do curta mexer com a imaginação, estimular a fantasia, por ser um menino que caminha no ar e nunca desce ao chão. A narrativa parece de fácil entendimento e eles parecem se reconhecer de alguma maneira com a história e com Leonel. Raquel, até mesmo relata situações que já aconteceram com ela e pelas quais Leonel também passa no filme.

Raquel também se lembra de uma das histórias de *Historietas Assombradas*, a do Boitatá. Ela e suas amigas taparam os olhos enquanto assistiam a esse curta. É possível que existam elementos ligados ao mundo infantil, com fábulas e histórias que estabeleçam uma relação de reconhecimento. Isso também aconteceu com os alunos da escola *Acácio Vieira*, que sabiam até mesmo as falas dos personagens desse curta-metragem.

Fernando, por sua vez, se lembra do filme “do menino que tocava bateria e outro pagode”, ou seja, *Beleza Oculta*. Na fala dele é possível perceber que este marcar tem relação com a cultura musical do menino, que propicia o reconhecimento cultural.

Ambos, Raquel no seu silêncio e Fernando na sua resposta, expressam que suas escolhas seriam diferentes se pudessem fazê-lo em relação ao que o cineclube escolheu. E neste caso, é possível vislumbrar que os gostos se orientam para outros gêneros e tipos de filme, certamente configurados na trajetória de consumo fílmico. Entretanto, a despeito disso, parece-me que alguns dos curtas conseguiram prender a atenção deles. Nestes casos, parece que os filmes possibilitaram, mesmo sendo distintos daqueles que eles mais assistem, algum tipo de reconhecimento cultural.

b) Exibição na sede da CUICA

O filme exibição na CUICA foi o documentário *Cartola – Música para os olhos* (2007). A direção e o roteiro são de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda. O filme tem 88 minutos e é permeado de imagens de arquivos e de cenas de diversos filmes brasileiros, além disso a censura é de 10 anos. De acordo com a sinopse:

Esta é a história de Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola. Um dos mais importantes compositores da música brasileira de todos os tempos, Cartola é o autor de obras-primas como “O Mundo é um Moinho”, “As rosas não falam”, entre outras. Os diretores Lírío Ferreira e Hilton Lacerda mostram a importância de Cartola para a música brasileira, traçando um emocionante painel do autêntico samba de origem e seus principais expoentes. Um retrato de um homem que renasceu várias vezes. (Sinopse do filme distribuído pela Europa Filmes, veja anexo B).

Em relação aos **sentidos sobre o filme** exibido, **Juliana** diz que nunca tinha **ouvido falar** no filme. Diz ter achado legal e que se pudesse, teria **escolhido** *Cartola* mais um outro filme, como de comédia, terror e aventura, porque diz gostar muito de assistir. Ela **resume** como um filme era sobre o *Cartola*, que seria um homem do samba. Conta que foi a primeira vez em que ouviu falar dele. **Juliana** diz que ele era um trabalhador, que tocava violão. Sobre o samba, ela diz que só lembra que ele tocava violão e que as mulheres sambavam. A cena que mais lhe **chamou a atenção** foi a parte sobre o samba, que ele tocava violão perto de uma velhinha e que tocava música de carnaval, samba e pagode, mas que ela não conhecia, apesar de gostar muito dos ritmos. Ela disse que o filme parecia ser antigo, pelas pessoas que apareciam e que ele não deveria nem ser nascida quando fizeram o filme. Sobre os **personagens**, **Juliana** diz que *Cartola* era idoso e magro, que usava óculos e chapéu, mas não lembra se era negro. Outra parte que lhe marcou e que ela diz **não ter gostado**, foi quando ele “estava morrendo, ou morreu... tinha aquela parte, ele que tava no caixão. Era quase no final.” Ela diz que porque não gosta de ver isso mortes e, por isso não gosta de filmes de guerra, apesar de adorar filmes de terror que ela descreve como um gênero em que aparecem mortes.

Ela conta que o que **sentia durante o filme** era não entender algumas partes, mas que decidiu ficar até o final porque queria ver todo o filme:

Algumas coisas que eu não entendia. Só quando eu não sabia muito quem era o Cartola, olhava para um e para outro, não sabia quem era o Cartola, quem era a mulher dele. Sabia que tinha filho mas não sabia quem era. Não entendi

muito isso aí. Só isso daí. É que tinha um monte de gente, não conseguia saber. Falava muito, não sabia quem era o Cartola. (Juliana)

Juliana acha que as pessoas primeiro gravam para depois mostrar no cinema. Ela diz que as imagens eram da cidade de cartola e que a maior parte das imagens foram feitas para este filme. Diz que o filme foi feito para relembrar o Cartola, que ela, por exemplo, não conhecia e que todos gostavam dele. Quando perguntada se o filme era como novela ou como reportagem, de modo a perceber se ela havia entendido alguns elementos narrativos do documentário, ela diz que um pouco era como filme e um pouco como reportagem. Ela diz que aprendeu alguma coisa com o filme, mas não sabe dizer o que. Ela acha que o filme foi feito no Brasil, mas não sabe desenvolver a resposta. Ela diz que esse filme seria um filme de aventura, mas que não sabe explicar porque não assiste a muitos filmes de aventura.

Sobre a **circulação de sentidos**, **Juliana** diz que conversou apenas com uma amiga que também estava lá sobre o filme, e que a amiga disse que era bom. Diz ter contado para sua mãe, mas que não se lembra da conversa.

Pedro diz que **gostou do filme**, mas que **se pudesse escolher**, escolheria um de diversão, como “*Trapalhões*, do *Chaves*, do *Pica-Pau*. De comédia, também. O do *Pica pau* só aparece desenho. O dos *trapalhões* aparece um pouco de diversão, um pouco de ação, tem uma parte de ficção também. Assim, aparece mais terror.” Ele conta que o filme *Cartola - música para os olhos* era antigo, porque tratava de carnavais da Mangueira e de outra escolas. Ele diz que o filme seria de 1963, data que conta ter visto no filme. **Pedro resume o filme** como sendo sobre a história de Cartola, um dos fundadores da Mangueira, homem pobre, que saía para as rodas de pagode tocar pandeiro. Segundo ele, Cartola saiu de casa aos 14 anos, porque havia muita briga entre seus pais. Então, quando o pai dele se separou e foi embora, ele saiu de casa também. Sua vida foi difícil, mas quando mais velho, ele fez músicas de carnaval para Mangueira e fez sucesso. Era casado, mas **Pedro** não lembra quem era a mulher dele. Ela era moreno, cabelo branco, um pouco alto e magro. Pedro diz que além de Cartola, também apareciam no filme sua família, seus amigos, a rainha de bateria e mais um monte de gente.

Quando perguntado se era só sobre ele ou se tinham outras histórias, **Pedro** diz que era sobre a história da Mangueira, como ela foi fundada junto com a história dele. A **cena que mais lhe chamou a atenção** foi quando o pai de Cartola começou a brigar com a mãe dele e, então, ele foi embora de casa. Só que o pai dele se mudou para outro lugar e Cartola ficou na rua. Ele diz que estava achando “triste a história dele. Mas depois que

ele ficou formado, que ele começou a cantar na Mangueira, daí melhorou. Eu achei triste porque ele vivia de briga com o pai dele, aí eu achei triste. Depois ele se formou, casou, teve filho, começo a cantar na Mangueira, aí eu achei legal”. Ele diz que em **relação a sua vida** o filme não tem nada parecido sobre brigas, só felicidade.

Pedro conta que **aprendeu e se divertiu** com o filme. “Quando ele cantava carnaval, daí eu começo a cantar. Cada um pega um balde, uma lata e começa a cantar. Música assim, do Cezar Menotti e Fabiano, Vitor e Léo... um samba”. Ele diz não conhecer nenhuma **música** do filme, mas que eram boas.

Apesar de dizer que não imagina **como se faz um filme** ele conta que as cenas devem ter sido gravadas para o filme. Sobre a **circulação de sentidos**, **Pedro** diz que só comentou com a sua irmã, que ela falou que gostou do carnaval e achou tristes as brigas na casa de Cartola.

Em relação aos **sentidos sobre o filme**, **Bianca** diz nunca ter ouvido falar no filme *Cartola – Música para os olhos*, mas diz ter gostado porque tinha bastante a ver com música, samba e com o que a *CUICA* faz. Ela diz que se pudesse ter **escolhido** o filme, teria elegido esse mesmo, porque aprendeu bastante sobre Cartola e sobre música. Disse que o **filme contou** a vida do Cartola e sobre o samba. Sobre o Cartola o filme contava que ele era sambista, que cantava, mas diz não lembrar se tratava de algo de sua vida particular. Ele era baixo, de pele morena e magro. Ela acha que ele era casado e tinha um filho, mas não tem certeza. Ela diz que sua vida foi difícil, que em um momento um homem foi à casa de Cartola com uma arma e deu um tiro nele. Essa cena teria sido a mais marcante, já que Cartola pediu para que o homem não o matasse na frente das crianças. Ela diz que no filme eles estariam tentando retratar a vida dele dessa forma, com um ator.

Bianca conta que o filme era antigo e todo em preto e branco. Ela diz que todas as cenas foram feitas para o filme, ou seja, não havia nenhuma imagem de arquivo ou de outros filmes. Ela disse que o que **menos gostou** no filme foi que ele era todo em preto e branco, porque ela não está acostumada a ver filmes assim. **Bianca** conta que o filme é um documentário, que seria um documento sobre a vida dele. Este foi o primeiro documentário que ela assistiu, mas diz que ficou sabendo o que era um documentário no colégio. Ela revela que ficou sabendo que o filme exibido seria um documentário quando uma das funcionárias da *CUICA* lhe disse.

Ela disse que não lembra **o que sentiu** enquanto assistia ao filme, que o tempo de duração foi bom, mas que no final cansou um pouco por estar sentada e parada. Em

relação às **músicas** ela diz que não conhecia nenhuma, mas que gostou e não achou muito diferente, já que na CUICA eles tocam samba também.

Bianca acha que o filme **pode servir para sua vida** caso ela precise saber ou responder algo sobre o Cartola. Ela imagina que os **passos para fazer um filme** sejam fazer um roteiro e gravar. Ela diz que nem todas as pessoas que estavam no filme eram atores, já que nas imagens dos desfiles de carnaval muitos estariam ali só para “fazer volume”. Em relação à **circulação de sentidos**, ela disse que comentou com Antônio que tinha achado bom o filme.

Quanto aos **sentidos sobre o filme**, **Carolina** diz nunca ter ouvido falar em *Cartola- Música para os olhos* e que se pudesse teria escolhido os filmes de animação *Selvagem* ou *Madagascar*, que ela já assistiu. Ela diz que eles poderiam ter escolhido outro filme, mas que ela gostou bastante do que foi exibido. Carolina acha que o filme é para pessoas mais velhas assistirem, porque tratava de samba. Ela diz que **o filme** é diferente do que os que assiste em casa, que não tratam de samba. Ela diz que aparecia Cartola, que era um homem que gostava muito de samba e que ele morreu, mas ela não sabe como. **Carolina** diz que ele estava velho e que havia uma bandeira do Brasil em cima do seu caixão. Ele era negro, casado, não tinha filhos. **Carolina** relata uma cena em que havia um menino de trem, que ela acha que era Cartola. Para ela, o filme foi feito há pouco tempo, mas não explicar o porquê. Ela diz que havia muitas pessoas no filme, que cantavam e sambavam no Rio de Janeiro. No início do filme apareceria uma mulher cantando, depois as pessoas começaram a tocar pandeiro, cavaquinho, violão, tambor. Ela fala que a cena que mais lhe marcou foi quando apareceu imagens de carnaval de rua, em que apareciam muitas pessoas cantando e dançando, mas ela não sabe se Cartola também aparecia. Ela também descreve outra cena em que a tela ficou escura e apareciam mulheres cantando, só ela não conseguia prestar atenção por conta de uma amiga que estava conversando:

Era uma parte que uma mulher tava cantando e daí ficou uns dez ou cinco minutos da mulher cantando. Depois apareceu o Cartola e depois, dois meses depois, o Cartola morreu. A tela era escura, só que daí tinha uma luz fraquinha pra trás, né? Daí começou a ir mais pra frente a câmera, assim, daí começou a aparecer a mulher cantando. Tava preto, assim. Daí tinha uma câmera de longe, que era tudo branco, sabe? Daí, quando a câmera ia um pouco mais pra frente, aparecia mais um pouco da mulher cantando. Aparecia ela.

Quanto às **músicas**, **Carolina** não conhecia e diz que gostou mais ou menos. As músicas que apareceram no início e no meio do filme ela diz ter gostado, entretanto uma

das músicas que apareceu no final do filme ela diz não ter gostado, porque tocou enquanto Cartola estava morto, dentro do caixão. **Carolina** fala que a história de Cartola é real porque as pessoas não morrem de *faz-de-conta*, e ele estava num caixão, como seu pai que faleceu há oito anos. Ela disse que **não gostou de uma cena** onde um homem dava um tiro em Cartola e que ela acha que realmente aconteceu “Eu não gostei porque isso não dá pra fazer com as pessoas. É errado. Com os mais velhos, né?”.

Ela disse que enquanto assistiu **sentiu** que era uma coisa que ela nunca tinha visto, então ficou olhando e observando tudo. Carolina disse que um **filme deve ser feito** com um narrador. E que para fazer um filme sua mãe sempre diz que ela precisa ir à escola, senão não poderá fazer nada, pois a realização de um filme precisa de muita coisa. Para ela o filme é mais **curto** do que os que ela vê, que durariam duas horas e meia. Ela acha que o filme foi **feito no Brasil** porque havia uma bandeira do país em cima do caixão de Cartola.

Carolina, apesar de no início dizer que não conhecia Cartola, depois comentou que havia uma imagem e o nome de Cartola em um desfile da escola de samba *Unidos do Camobi*, na qual já desfilou. Quando a circulação de sentidos, **Carolina** conta que comentou com a sua tia que quando chegou na sessão ela pensou em não olhar o filme, pois não gosta de *filme assim*. Aos poucos ela foi gostando do filme, das músicas e ficou para assistir.

De modo geral me pareceu que os entrevistados tiveram dificuldade em conseguir acompanhar a narrativa do filme, tanto que o contar parece difícil enquanto um relato coeso. Para muitos deles, me parece que a música marca mais do que a narrativa propriamente, o samba e o carnaval têm destaque. Estes elementos são reconhecidos e remetem à cultura musical de muitos deles e inclusive a vivências, como a de Carolina que já desfilou na escola de samba. Pedro parece resumir melhor a proposta do filme, possivelmente pela sua experiência no projeto CUICA, onde aprendeu questões relativas à música, mas também por conta de competências diferenciadas, como às ligadas à sua trajetória fílmica. No caso de Pedro há uma relação entre o momento marcante da morte do Cartola e da separação dos pais. Ainda que não relate, é possível que o drama da vida do Cartola se conecte com o drama vivido pelo adolescente, que tem pais divorciados.

Algo semelhante acontece com Carolina e Juliana, que relatam a morte de Cartola. A própria Carolina diz que Cartola estava em um caixão, assim como seu pai quando morreu. A questão da morte de Cartola, marcante também para Bianca, é algo interessante. A cena em que “Cartola” aparece tomando um tiro em frente à sua família,

faz parte de um outro filme, em que Cartola atuou como ator. Para esses sujeitos, que não conhecem Cartola, não sabem o real motivo de sua morte, tampouco compreendem elementos narrativos desse documentário, que é permeado de imagens de arquivo e de cenas de outros filmes, entendem que Cartola realmente morreu após ser baleado. Parece haver recusas da linguagem audiovisual e da forma de construção entre as respostas.

Relatos relacionados aos materiais para acionamento de memória

A idéia da utilização dos suportes de memória surgiu como uma tentativa de acionar lembranças acerca do filme Cartola – Música para os olhos. Seis imagens do filme foram selecionadas, encontradas em sites da internet. Elas foram impressas em papel fotográfico tamanho 10x15.



Foto 83: Cartola e sua esposa, Dona Zica¹⁰¹.

Juliana respondeu que a imagem **A** seria a mulher de Cartola, **Bianca** diz não se lembrar, **Carolina** diz que essa era a mulher de Cartola.



Foto 84: Nelson Sargento¹⁰².

¹⁰¹Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/images/stories/noticias/cartola_03102006b.jpg>. Acesso em: 5 de nov. 2008.

¹⁰²Disponível em: <http://www.cinemacomrapadura.com.br/filmes/img/3339-2007-04-06-23:34:22_3.jpg>.

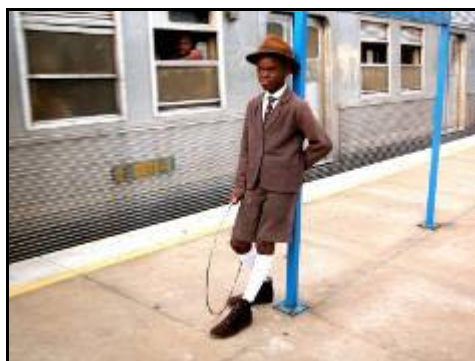
Juliana não sabe se é Cartola, já **Pedro** diz que era um amigo de Cartola que era da Mangueira, **Bianca** diz que era Cartola tocando um samba sobre a Mangueira.



c

Foto 85: Cartola trabalhando no Ministério da Agricultura¹⁰³.

Em relação à **imagem C** Juliana diz que não lembra, **Pedro** fala que era Cartola.



d

Foto 86: Ator representando Cartola quando jovem¹⁰⁴.

Para **Juliana** a **imagem D** seria ele com dez anos, para **Pedro** seria um ator representando Cartola quando ele saiu de casa e que essa cena seria antiga, já que esses

Acesso em: 5 de nov. 2008

¹⁰³ Disponível em: <<http://odia.terra.com.br/blog/cinelandia/images/cartola03.jpg>>. Acesso em: 5 de nov. 2008.

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com.br/filmes/cartola/cartola01.jpg>>. Acesso em: 5 de nov. 2008

trens não existem mais, pois os metrô de hoje em dia são diferentes, **Bianca** diz não se lembrar da cena, **Carolina** diz que era um menininho que chegava de trem e que essa cena foi gravada há muitos anos, pois os trens de passageiros não existem mais.



e

Foto 87: Cartola e seu pai¹⁰⁵.

Juliana diz que a **imagem E** seria ele com o pai dele, para **Pedro** seria Cartola fazendo uma homenagem para seu pai;



f

Foto 88: Grupo de samba na favela¹⁰⁶.

A **imagem F Juliana** conta que não lembra, **Pedro** diz que era uma cena bem no início do filme, mostrando um ensaio em uma favela e que Cartola estava assistindo, **Bianca** diz que eles estavam tocando um samba sobre gente na favela e que foi quase no final do filme, para **Carolina** essa cena apareceu no início do filme, quando uma mulher estava cantando e ela acha que essa imagem foi gravada há muitos anos, antes de ela nascer.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://odia.terra.com.br/blog/cinelandia/images/cartola03.jpg>>. Acesso em: 5 de nov. 2008.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/images/stories/noticias/cartola_03102006b.jpg>. Acesso em: 5 de nov. 2008

Parece-me que o uso das imagens do filme pouco ajudou em termos de estimular uma memória coerente da narrativa. Os entrevistados expressam tentativas de reconhecimento dos personagens e de certos acontecimentos, mas não uma narrativa que demonstre um domínio mais amplo da proposta do filme. Destaco os sentidos quanto à imagem D, sendo que para Pedro e Carolina essa cena teria sido gravada há muitos anos (apesar do filme ser de 2007 e essas imagens terem sido gravadas há pouco tempo), pois não existem mais trens de passageiros como estes. Possivelmente, a vivência em uma cidade que já foi marcada pela presença de trens (que estão desativados há muito tempo), faça com que os sujeitos estabeleçam esse tipo de referência, desconhecendo que em grandes cidades, os trens urbanos são bastante utilizados.

7 CONCLUSÃO

A proposta desta pesquisa foi investigar o processo de recepção das mostras itinerantes de cinema organizadas pelo cineclubes *Lanterninha Aurélio*, buscando compreender os sentidos, usos e apropriações que os receptores realizam das exibições e as mediações que as configuram. Do momento de definição deste objetivo geral, assim como das questões do problema de pesquisa até esta conclusão, uma série de elementos foi sendo adicionada à complexa trama que estruturou esta investigação.

Para compreender o contexto em que estavam inseridos tanto a prática cineclubista quanto os receptores das mostras, foi desenvolvida uma contextualização que abarcou o processo de *mediatização*, em especial o âmbito da *mediatização cinematográfica*, principalmente em relação contexto brasileiro. Nesse sentido, as características desse cenário foram percebidas na proposta cineclubista do *Lanterninha Aurélio* e no consumo diário dos sujeitos da recepção. Os dados obtidos expressam que a hegemonia dos filmes estadunidenses, revelada por autores como Bernardet (1979), Gatti (2000), Selonk (2005), têm conseqüências no consumo de filmes pelos receptores entrevistados e na prática do cineclubes *Lanterninha Aurélio*. Os receptores assistem majoritariamente a filmes dessa nacionalidade, sendo o gosto e as competências cinematográficas marcadas pela trajetória de assistência ligada a esses filmes. O *Lanterninha*, por sua vez, atua como uma forma de resistência diante do cenário constituído.

O nó do mercado cinematográfico, quanto à exibição de filmes brasileiros, também se expressa nos poucos filmes nacionais assistidos pelos receptores, com exceção para os de forte apelo infantil e popular como os da *Xuxa* e dos *Trapalhões*. Já em relação ao cineclubes, a divulgação de produções nacionais torna-se uma bandeira, compartilhando também da proposta do movimento nacional que trabalha nesse sentido.

O consumo de filmes no ambiente familiar, apontado no capítulo de contextualização por García Canclini (2005) e a elitização da prática de recepção em salas de cinemas é algo que também se expressa na trajetória fílmica dos receptores pesquisados, constituindo importante elemento da mediação das competências, que vão configurar o processo de recepção das mostras do *Lanterninha*.

O cineclubismo, enquanto movimento que se propõe a promover uma prática diferenciada de consumo de cinema, marcada por uma proposta crítica e educativa, assim

como pela cinefilia, parece ser compartilhado pelo *Lanterninha Aurélio*. Há uma idéia de cineclubes como espaço de formação de sujeitos competentes em lógicas cinematográficas, o que realmente parece se expressar na trajetória da equipe do cineclubes, formada *no e pelo Lanterninha*.

Além disso, se durante a ditadura o *Lanterninha* compartilhou da proposta dos demais clubes de cinema do país, enquanto focos de resistência ao regime, desde o período da *retomada*, há também uma busca comum em relação à discussão do mercado cinematográfico instituído. As itinerâncias, por sua vez, parecem ser uma forte proposta de ação nesse sentido. As relações do cineclubes com as políticas públicas parecem expressar concretamente o funcionamento dessas propostas do governo (especialmente federal), no sentido de ampliar a exibição e o consumo de cinema nacional. E é na atividade das itinerâncias que esses projetos funcionam, com os equipamentos fornecidos, os recursos disponibilizados e os catálogos de filmes comprados.

O cineclubes, entendido enquanto uma mediação no processo de recepção das itinerâncias, vai se constituindo desse modo também pelo fato de como os filmes chegam aos receptores. Ou seja, o encontro entre receptores e filmes não seria o mesmo, se não promovido pelo *Lanterninha*. Há incluído nesse encontro toda a proposta do cineclubes, em possibilitar o acesso de uma filmografia diferenciada, enfatizar a questão de uma recepção coletiva, a quebra da rotina, assim como a disponibilização de bons equipamentos de projeção. Além disso, ele se coloca como uma mediação a partir do momento em que define os filmes. Apesar de haver uma negociação, é possível perceber que a proposta do cineclubes prevalece, revelando aqui a questão do poder do cineclubes no processo interacional.

No *contexto situacional de recepção* também se vê o cineclubes se constituindo enquanto mediação. As relações entre receptores e cineclubistas são marcadas, particularmente, pela distância. O poder é expresso na disposição dos cineclubistas no cenário, dispondo-se em volta dos receptores e quase nunca no meio. Eles dominam o espaço, os equipamentos de projeção e as falas que são, muitas vezes, pouco explicativas.

Entretanto, há sessões em que a interação acontece de outra forma, como a da escola *João Link Sobrinho*. Lá, os receptores instigaram, provocaram os cineclubistas, gerando uma relação mais próxima. Nesta sessão os cineclubistas também participaram da construção de sentidos dos filmes, explicando-os. Essa é uma outra forma de constituição da mediação cineclubes construída no espaço de recepção.

Na ação do cineclubes enquanto mediação, me parece que a idéia dos cineclubistas

acerca do público seja essencial. Eles possuem informações que vêm de uma experiência concreta e por isso também buscam estabelecer estratégias de conexão com o público, como a utilização de curtas-metragens. Um exemplo é *Leonel Pé-de-vento*, citado por vários entrevistados e que os cineclubistas têm consciência de que “faz sucesso”. Por conta disso, eles sempre procuram exibi-lo, no início ou no final da sessão, pois sabem que é significativo.

Porém, apesar de conhecerem alguns elementos acerca desse público, os dados que obtive me levam a questionar até que ponto eles entendem que esses sujeitos possuem competências instituídas, até onde compreendem a instituição de um *habitus* *mediatizado*. Há dados que revelam uma visão de um receptor passivo, assim como a valorização de uma cultura legitimada (que seria a deles e dos filmes que consomem), enquanto parecem desqualificar o gosto popular, especialmente ligado aos filmes norte-americanos de ampla distribuição mas também relacionado ao consumo televisivo. Embora tenham consciência de todo um contexto gerado pelo mercado, parecem desconsiderar que essa hegemonia expressa também elementos que conectam o universo e a cultura dos receptores com os filmes que assistem.

Os elementos ligados à trajetória midiática dos receptores resultaram essenciais para compreender a recepção das mostras. As competências midiáticas (cinematográfica e televisiva), entendidas a partir dos conceitos de *ethos* *mediatizados* (SODRÉ, 2006), **habitus** *mediatizado*, pensado a partir das concepções de Bourdieu (1994), assim como de gêneros (MARTÍN-BARBERO, 2003), compõem uma mediação relevante no processo. Os relatos dos entrevistados expressam a constituição de *ethos* *mediatizados* na sua trajetória de relações com a mídia, com o reordenamento de rotinas, hábitos, costumes por conta do seu consumo diário. O *habitus* *mediatizado*, promove gostos, competências, esquemas mentais, que são expressos pelos sujeitos enquanto são recuperadas as suas trajetórias especialmente em relação ao cinema. A mediação das competências midiáticas revela um *habitus* marcado pela posição de classe, com restrição de acesso a determinados bens culturais, porém também a expressão de táticas, como propõe Certeau (1994), nas formas de ampliação de consumo, com a TV a cabo dividida pelos parentes, os DVDs falsificados, os *downloads* da internet, os DVDs que são locados e circulam.

As *competências* são ativadas por conta dos *gêneros*, que são as estratégias de comunicabilidade, a vinculação entre emissão e recepção. O domínio de determinados gêneros, como os relacionados aos desenhos animados, parece estabelecer relações de reconhecimento dos receptores quanto aos filmes exibidos. Os documentários,

desconhecidos pelos sujeitos, parecem causar estranhamento e uma certa recusa, onde não há uma vinculação ou um horizonte de expectativas que se realize.

De todo modo, se não há uma vinculação quanto às *competências midiáticas*, diferentes em relação à cultura cineclubista e à cultura midiática dos receptores, é possível que se identifique a mediação da *cultura popular* como configuradora de reconhecimentos. Há o estabelecimento de comparações entre a vida dos receptores e elementos dos filmes. A cultura musical, as questões do cotidiano e elementos da cultura geracional parecem ser elementos que permitem estabelecer conexões com muitos dos filmes exibidos. Há filmes, como *Leonel Pé-de-Vento*, que estimulam a imaginação das crianças, assim como outros que se relacionam com experiências vividas. A cultura musical é reconhecida no samba e no carnaval de *Cartola – Música para os Olhos*.

O *contexto situacional de recepção*, media sentidos e também possibilita apropriações dos sujeitos quanto ao espaço. Essa mediação é construída na modificação do cenário a partir dos equipamentos tecnológicos e das diversas interações que ali se realizam. O espaço modificado parece causar um certo estranhamento aos receptores, pois são sujeitos que têm um *habitus midiaticizado* constituído na trajetória de assistência fílmica no ambiente familiar. A questão da técnica, com os equipamentos e o telão parece marcar os sentidos sobre a atividade, assim como a recepção coletiva. O poder dos cineclubistas naquele espaço, assim como o dos agentes mediadores, controlando a movimentação, a saída dos alunos e o silêncio também parece ser marcante.

Em relação aos conceitos utilizados para pensar tal mediação, certamente a idéia de *situação fílmica* (METZ, 1982 citado por FRAGOSO, 2000) não se aplicaria, pois essa experiência não é marcada pela imobilidade, escuridão, silêncio, distanciamento das pressões do cotidiano. As lógicas culturais de usos destes espaços cotidianamente também configuram a disposição e o comportamento dos sujeitos, com no caso da quadra de esportes da *Vila Nonoai* e da sala da aula da escola *João Link Sobrinho*. Nesse sentido, a idéia de Silva (2002), considerando que o cinema é também o lugar e as práticas que vinculam o lugar, me parecem essenciais para pensar as itinerâncias. Do mesmo modo, são importantes as idéias de Hall (1982) quanto aos códigos culturais de ocupação espacial e de Birdwhistell (1982) considerando que a gestualidade também expressa elementos do processo comunicacional. A noção de *situacionalidades limítrofes*, que misturam o público e o privado, discutido por Silveira (2004) também se revela na observação das itinerâncias, em que o espaço da rua parece se mesclar ao da televisão familiar, como na praça da *Nonoai*.

Quanto às apropriações dos sujeitos no espaço das itinerâncias, um dos dados que mais me chamaram a atenção foi quanto à função inicial do local ter grande importância. Ou seja, se em um primeiro momento eu imaginava que a praça era fortemente modificada com a presença da técnica, um olhar mais atento me fez perceber que as regras de uso do local da quadra de esportes da *Nonoai*, assim como as da sala de aula da João Link Sobrinho e dos auditórios da CUICA e da APAE são indissociáveis das formas de apropriação do espaço.

Sobre o encontro entre a cultura cineclubista e a cultura popular dos receptores, existem na proposta do *Lanterninha*, além do acesso ao cinema, significados sobre uma idéia de modificação de gosto e de constituição de competências relativas a essa filmografia diferenciada. Entretanto, apenas um encontro não se revela suficiente para realizar isto. Há o reconhecimento de distinções e um estranhamento diante de uma filmografia diferenciada, porém a flexibilização e o alargamento de um *habitus* que acontecem com os quadros do cineclube formados as sessões semanais das quartas-feiras, não parece se instituir em relação aos sujeitos das exposições itinerantes.

Quanto às apropriações dos sujeitos em relação aos filmes exibidos, parece existir um reconhecimento e um relato dos curtas-metragens, elaborando detalhes especialmente do curta *Leonel Pé-de-vento*. Quanto ao documentário *Cartola – Música para os olhos*, é visível a dificuldade de contar enquanto um relato coeso. Chamam mais a atenção a música e o carnaval do que a narrativa, além de estabelecerem relações com as vidas particulares e com as experiências do cotidiano. Quanto à escolha dos filmes, os receptores expressam que poderia ter sido outra, orientada para gêneros que são dominados por eles, configurados na trajetória de consumo. Em relação aos sentidos gerados pelos receptores acerca do cineclubismo, me parece que haja uma falta de conhecimento anterior acerca da prática. Entretanto, há também uma falta de esclarecimento na interação entre cineclubistas e receptores no momento de sessão.

Trago também, nesta conclusão, elementos para o próprio cineclube refletir a respeito da sua atividade. Parece-me que, caso o projeto se estruturasse de outra forma, poderia haver uma atividade formativa efetiva. Percebe-se que as crianças, pelo menos, não são fechadas diante dos filmes exibidos e talvez essa atividade pudesse afetá-las mais profundamente. Parece-me que, se a negociação fosse mais flexibilizada, pelo menos nas primeiras sessões, estabelecendo uma relação de abertura, confiança e troca, penso que filmes diferenciados, como os curtas-metragens e os brasileiros poderiam ser recebidos de outra maneira por esses sujeitos.

Entretanto, para tal tarefa, seria necessária também uma maior organização e agendamento, assim como a presença mais seguida em determinadas regiões. Ou seja, priorizar um número menor de locais de exibição, de modo que fosse possível retornar com mais frequência. Além disso, penso que um maior envolvimento dos cineclubistas com os receptores, abrindo espaço para a conversa e o debate pudesse facilitar essa interação. Ainda que relatem ser difícil o debate no final, talvez o modo como isso aconteça possa intimidar os sujeitos. Um debate em uma itinerância não poderia ser elaborado do mesmo modo como um debate em uma sessão das quartas-feiras do cineclubes. Seria o caso de criar outras formas de abordagens pensadas para o universo cultural daqueles receptores.

Os exemplos de aceitação do curta-metragem *Leonel* são pistas de possibilidade de conexão da atividade das itinerâncias com o universo cultural dos receptores. Isso mostra que o *habitus* orienta um gosto, mas não é algo rígido e imutável. E que é possível redefinições, caso o trabalho do cineclubes seja repensado. Mesmo o documentário *Cartola*, demonstra um potencial que o cinema brasileiro parece ter de conectar com elementos culturais dos sujeitos. Há uma abertura nesse processo de recepção que se pode pensar em termos de reconhecimento, de expressão de traços, de questões constitutivas de uma cultura.

Quanto aos procedimentos metodológicos desta pesquisa, relato uma dificuldade diante do público analisado, como consequência do próprio objeto. Não imaginava que durante a pesquisa sistemática teria de fechar minha amostra em crianças e adolescentes, já que o público das itinerâncias não é somente esse. Pensava em sujeitos de classes populares, porém de diferentes idades e gêneros. Possivelmente, a coleta de dados teria sido mais rica, caso eu tivesse criado outras estratégias para obter informações desse grupo específico, assim como se tivesse conseguido estabelecer um contato mais prolongado. Entretanto, isso não foi algo possível diante do período de realização destinado à pesquisa. De todo modo, penso que a estratégia metodológica me permitiu ainda assim coletar dados importantes, especialmente por conta da combinação de procedimentos, como as entrevistas, a observação participante e os questionários.

Finalmente, com o término desta pesquisa, surgem novos questionamentos para investigações futuras. Uma delas me parece ser a necessidade de pensar de forma mais aprofundada as propostas dos filmes exibidos e das suas relações com os receptores. Existem elementos próprios das narrativas que poderiam ser melhor explorados, de modo a pensar nas estratégias e nos elementos que possibilitam o reconhecimento cultural dos

sujeitos diante do que é assistido. Outra questão que se abre no final desta investigação é a de pensar se e como certas atividades cineclubistas podem se vincular a práticas de uma cidadania cultural e comunicativa, questão esta que me acompanhará em mais uma jornada de pesquisa no doutorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

ALMEIDA, Antônio Milton Oliveira. **O horizonte da recepção**: os laços entre o espectador e a imagem midiática. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea)- Universidade Federal da Bahia.

AMORIM, Lidianie Ramirez. **Os modos de ver documentário**: um estudo de recepção do gênero no meio universitário. 2005. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Comunicação Social)- Universidade Federal de Santa Maria.

ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte-americana. In: Hohlfeldt, Luiz; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera (orgs.). **Teorias da Comunicação**: Conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

BAMBA, Mahomed. Propostas para uma abordagem crítica do trailer. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; e FABRIS, Mariarosaria (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI**. São Paulo: Najara Edições, 2005.

_____. A recepção dos filmes africanos no Brasil. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). **Estudos de Cinema-Socine VII**. São Paulo: Annablume, Socine 2006.

BAUER, Martin W.; GASKEL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BONIN, Jiani Adriana. Estratégia multimetodológica de captação de dados em pesquisa de recepção: a experiência da investigação Telenovela, identidade étnica e cotidiano familiar. **Rastros**, Joinville, v.1., p.6-18, 2004.

_____. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidade de construção de um projeto. In: MALDONADO, Efendy et. Al. **Metodologias da pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre:

Sulina, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria prática. In: **Pierre Bourdieu**. ORTIZ, Renato (org.). São Paulo: Editora Ática, 1994.

BIRDWHISTELL, Ray L. Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo. In: BATESON, BIRDWHISTELL, GOFFMAN et. al. **La nueva comunicación**. Barcelona: Kairós, 1994.

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

CÉSAR FILHO, Francisco; JESUS, Claudino. 30 anos de cineclubismo. **Revista Programadora Brasil**, n. 1, fev. 2007. p. 28-33. Disponível em: <<http://programadorabrasil.com.br>>. Acesso em: 20 de mai. 2008.

CESÁRIO, Lia Bahia. Reflexões sobre as atuais políticas públicas para o cinema no Brasil em meio à transnacionalização da cultura. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, nº 18, Dez. 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CORRÊA, Roselaine Casanova. **Cenário, cor e luz**: amantes da ribalta em Santa Maria (1943-1983). Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.

DALCOL, Francisco. O Irmão do cinema. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 10 set. 2002. 2º caderno, p.1.

FRAGOSO, Suely. “Situação TV”. In: MALDONADO, Alberto Efendy et. al. **Mídias e processos socioculturais**. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GASTALDO, Édson et al. A bola no bar. Apontamentos sobre a recepção coletiva de jogos de futebol midiaticizados em locais públicos. In: JACKS, Nilda et al (orgs). **O que**

sabemos sobre audiências? Estudos latino-americanos. Porto Alegre: Armazém Digital, 2006.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

_____. Exibição. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

GONÇALVES, Carlos Pereira. **Cinema brasileiro, anos 90: recepção, mediações e consumo cultural dos paulistanos**. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

GRIGNON, Claude & PASSERON, Jean-Claude. **Lo Culto y Lo Popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

HALL, Edward T. Proxémica. In: BATESON, BIRDWHISTELL, GOFFMAN et. al. **La nueva comunicación**. Barcelona: Kairós, 1994.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte/Brasília: UFMG, Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JACKS, Nilda. Estudos brasileiros de recepção: a produção acadêmica da década de 90. In: **Boletim Temático Alaic** - Estudos de Recepção. Boletín Comunicación 20, Ano IV, Nov/Dez. 2004. Disponível em: < <http://www.eca.usp.br/alaic/boletim20/nildaj.htm>>, Acesso em: 16 de mai. 2008.

JACKS, Nilda; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

KLEIN, Eloísa Joseane da Cunha . **Ademar Gonçalves da Rocha: Vida de Projeção**. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2004.

LACERDA, Juciano de Souza. **Ambiências Comunicacionais e vivências midiáticas digitais**. Conexões e sentidos entre espacialidades pessoais, arquitetônicas e digitais: um estudo da experiência dos internautas em telecentros de acesso público gratuito dos

projetos Paranavegar e Faróis do Saber – Curitiba (PR). 2008. Tese (Tese de doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo et. Al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

_____. 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.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MAGNANI, José Guilherme. Quando o campo é a cidade. Fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme; TORRES, Lílían de Lucca (orgs). **Na Metrópole**. Textos de antropologia urbana. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2000.

MALDONADO, Alberto Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção: a perspectiva transmetodológica. **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro, n.9, p.1-23, 2002. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.br>>. Acesso em: 19 de nov. 2002.

_____. Praxis teórico/metodológica na pesquisa em comunicação: fundamentos, trilhas e saberes. In: MALDONADO, Alberto Efendy et. Al. **Metodologias da pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: WILTON, Mauro. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

_____. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MASCARELLO, Fernando Soares. **Viva Glauber, Viva Hollywood**: Por uma teoria

plural do espectador cinematográfico. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

_____. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: **Estudos de Cinema: Socine II e III/ Socine**. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. A Screen-theory e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org) et al. **Estudos de Cinema 2000- Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. Cidade de Deus: Crítica e público. In: CATANI, Afrânio Mendes et. al. (orgs). **Estudos Socine de Cinema: Ano IV**. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

_____. **Os Estudos Culturais e a Espectatorialidade Cinematográfica: Uma abordagem relativista**. 2004. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação)- Universidade Federal de São Paulo.

_____. Procura-se audiência cinematográfica desesperadamente, ou como e porque os estudos de cinema seguem textualistas. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; e FABRIS, Mariarosaria (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI**. São Paulo: Najara Edições, 2005.

_____. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. In: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (orgs.). **Mídia e recepção: televisão, cinema e publicidade**. Salvador: Edufba, 2006.

_____. Procura-se audiência cinematográfica brasileira desesperadamente. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs). **Estudos de Cinema- Socine VII**. São Paulo: Annablume, Socine 2006.

MATA, Maria Cristina. De la cultura masiva a la cultura mediática. **Diálogos de la Comunicación**. Lima, n.56, p.80-90, Out. 1999.

OLIVEIRA, Cristina. Um espelho para a comunidade. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 23 de nov. 2004. Diário 2. p.3.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **Recepción televisiva**: tres aproximaciones y una razón para su estudio. México: Universidad Iberoamericana, 1991.

_____. **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. La Plata (Argentina)/Jalisco (México): Universidad Nacional de la Plata; IMDEC, 1996.

_____. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desdobramentos. In: **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. **O telespectador frente à televisão**: uma exploração do processo de recepção televisiva. **Communicare**. São Paulo, v.5, ano 1, 2005. Disponível em: <http://www.facasper.com.br/cip/communicare/5_1/pdf/04.pdf>. Acesso em: 10 out. 2008.

PASCHOAL, Sônia Maria Alves. **O cinema e o estudante universitário**: os limites da recepção. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Universidade Estadual Paulista.

POMMER, Mauro Eduardo. O espectador é um Outro. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org) et al. **Estudos de Cinema 2000- Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

RIGO, Mauren. Cinema em Expansão. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 14 de mar. 2007. Diário 2, p. s/n.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **Mercadores de Sentido**: Consumo de mídia e identidades juvenis. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SALVO, Mauro. Lei de Incentivo à Cultura (LIC-RS) e o Cinema Gaúcho. In: VALIATI, Leandro; FLORISSI, Stefano (orgs.). **Economia da cultura: Bem-estar econômico e evolução cultural**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Airton Ricardo Tomazzoni. **No embalo do videoclipe**: a dança midiaticizada na televisão e a recepção do público adolescente. 2004. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

SCHMITZ, Daniela Maria. **Mulheres na moda**: recepção e identidade feminina nos editoriais de moda da revista Elle. 2007. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

SELONK, Aletéia. **Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais:** um estudo comparado da distribuição cinematográfica nacional e estrangeira. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- PUCRS. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/index.htm>>. Acesso em: 20 de mar. de 2008.

SILVA, Dafne Reis Pedroso da. **Uma história brasileira:** João Moreira Salles e o popular. 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social)- Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria.

_____. **Recepção Cinematográfica:** um estudo de caso sobre a audiência popular do *Cineclube Lanterna Aurélio Itinerante*. 2006. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Comunicação Midiática)- Centro de Ciências Sociais Humanas, Universidade Federal de Santa Maria.

SILVA, Francine Nunes da. **Cineclube Lanterna Aurélio:** um estudo etnográfico sobre cineclubismo e sociabilidade em Santa Maria. 2007. Trabalho de Conclusão de curso (graduação em Ciências Sociais)- Universidade Federal de Santa Maria.

SILVA, Josimey Costa da. O cinema como fronteira entre a comunicação massiva e uma sociabilidade comunitária. VI CONGRESSO LATINOAMERICANO DE CIÊNCIAS DE LA COMUNICACIÓN/ALAIC. GT Estudos de Recepção. 2002.

_____. **No limite da traição:** Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SILVA, Josimey Costa da; ROCHA, Rose de Melo. Lectura Imagéticas e urbanidade em ações culturais nas cidade de Natal e São Paulo: apontamentos sobre proposições comunicacionais. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília: Intercom, 2006, p. 9-10.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da. **Situacionalidades televisivas:** comunicação, consumo e cultura material. 2003. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação)- Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

_____. Sobre a “naturalização” da domesticidade televisiva: uma problematização e um protocolo para a observação empírica. **Alceu**. Rio de Janeiro, v. 4, . p. 65-77, Jan/Jul. 2004

_____. O televisor na visualidade das vitrines: comunicação, consumo e cultura material. **Revista Comunicação, mídia e consumo**. Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), São Paulo, v.2, n.4, Jul. 2005.

SIQUEIRA, Jair Alan Cortes. **Perfil do espectador de cinema em Santa Maria**. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação)- Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiaticização. In: MORAES, Denis (org.). **Sociedade Midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

TEIXEIRA, Paulo Henrique. **Lanterninha Aurélio**: Resistência e história. Disponível em: <<http://cineclubelanterinhaaurelio.blogspot.com/search?updated-max=2008-08-28T15%3A47%3A00-03%3A00&max-results=20>>. Acesso em: 16 jun. 2008.

THOMPSON, Paul. A entrevista. In: _____. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

WINKIN, Yves. Descer ao campo. In: _____. **A nova comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. São Paulo: Papirus, 1998.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 1995.

Sites consultados

Banco de Teses – Capes

Disponível em: <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/>> . Acesso em: 15 de fev. 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – Unisinos

Disponível em:

http://www.unisinos.br/ppg/comunicacao/index.php?option=com_content&task=view&id=132&Itemid=162&menu_ativo=active_menu_sub&marcador=162>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – USP

Disponível em: <<http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/comunicacao/outros-ccom/dados/>> Acesso em: 15 de fev. de 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA

Disponível em: <<http://www.poscom.ufba.br/>>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação - UFRGS

Disponível em: <http://www.ppgcom.ufrgs.br/ted.php>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUCRS

Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/index.htm>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Banco de teses do Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Unicamp

Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/list.php?tid=29>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Band

Disponível em: <http://www.band.com.br>. Acesso em: 30 de mai. 2008.

Biblioteca Online de Ciência da Comunicação

Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 16 de fev. 2008.

CESMA

Disponível em: <http://www.cesma.com.br>. Acesso em: 12 de out. 2007.

Cine Tela Brasil

Disponível em: <http://www.cinetelabrasil.com.br/>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

Cineclube Lanterna Aurélio

Disponível em: <http://www.cineclubelanterinhaaurelio.blogspot.com>. Acesso em: 25 de abr. de 2008.

Cinema BR em Movimento

Disponível em: <http://www.cinemabremovimento.com.br/jornal.aspx>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

Conselho Nacional de Cineclubes

Disponível em: <http://www.cnc.utopia.com.br>. Acesso em: 1º de jun. 2008.

Diálogos de la comunicación

Disponível em: www.dialogosfelafacs.net. Acesso em: 16 de fev. 2008.

Documentación en ciencias de la comunicación

Disponível em: <http://ccdoci.iteso.mx/cat.aspx>. Acesso em: 16 de fev. 2008.

Google Acadêmico

Disponível em: <http://scholar.google.com.br>. Acesso em: 16 de fev. 2008.

IBGE

Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em: 27 de mai. 2008.

Ideário

Disponível em: <http://www.ideario.org.br>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

Instituto de Altos Estudos Universitários

Disponível em: <<http://www.iaeu.es>>. Acesso em: 16 de fev. 2008.

Kinoforum

Disponível em: <<http://www.kinoforum.org>>. Acesso em: 13 de mai. de 2008.

Mostra Brasil

Disponível em: <<http://www.mostrabrasil.org.br/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

Ponto de Cultura Rio Claro

Disponível em: <<http://www.pcrc.utopia.com.br>>. Acesso em: 1º de jun. 2008.

Portal Farrapo

Disponível em: <<http://www.farrapo.com.br>>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

Portcom

Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em: 16 de fev. 2008.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFPE

Disponível em: <<http://www.ufpe.br/>>. Acesso em: 15 de fev. 2008.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFRJ

Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/>> . Acesso em: 15 de fev. 2008.

Programadora Brasil

Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br>>. Acesso em: 14 de mai. 2008.

Rede Globo

Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/>>. Acesso em: 30 de mai. 2008.

Rede Record

Disponível em: <<http://www.rederecord.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008.

Revelando os Brasis

Disponível em: <<http://www.revelandoosbrasis.com.br>>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

RodaCine RGE

Disponível em: <http://www.rge-rs.com.br/rodacine_rge>. Acesso em: 10 de abr. de 2008.

RodandoCine

Disponível em: <<http://www.rodandocine.com.ar/blog/>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC)

Disponível em: www.smvc.org.br. Acesso em: 30 de mai. 2008.

SBT

Disponível em: <<http://www.sbt.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008.

Ulbra TV

Disponível em: <<http://www.ulbratv.com.br>>. Acesso em: 30 de mai. 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ROTEIROS DA PESQUISA EXPLORATÓRIA

Entrevista estruturada- cineclubistas

1) Perfil do participante

Nome:

Idade:

Profissão

Escolaridade

2) Trajetória pessoal

2.2) Relações com o cinema

Assistência

- 1) Desde quando você assiste cinema?
- 2) Quais são as suas primeiras lembranças em relação ao cinema?
- 3) Quais são os seus filmes favoritos?
- 4) Que tipo de filme você mais gosta de assistir? Por quê?
- 5) Quantas vezes por mês você costuma assistir filmes?
- 6) Como você assiste e com quem?

Sentidos para o cinema

- 7) O cinema serve para o que na sua vida?
- 8) Que papel o cinema pode ter na vida das pessoas?

Concepções de Cinema

- 9) Qual a sua opinião sobre o cinema brasileiro?
- 10) O que falta no cinema brasileiro?
- 11) Como você pensa o consumo de cinema brasileiro no Brasil e no exterior?
- 12) Qual a sua opinião sobre o consumo de cinema pelos brasileiros?
- 13) Como você pensa a distribuição de cinema no país?
- 14) O que você acha que a televisão e os cinemas locais deveriam exibir?
- 15) O que você pensa sobre os festivais de cinema brasileiros?

Produção Cinematográfica

- 16) Você já produziu algum material audiovisual?

Formação relacionada ao cinema

- 17) Você já fez algum curso ou oficina relacionado ao cinema? Como foi e qual a importância para a sua prática?

Participação no campo cinematográfico

- 18) Você se envolve com festivais e mostras de cinema? Quais e como?
- 19) Você já ministrou oficinas sobre cinema?

Vida Pessoal e cinema

- 20) O que ou quem é motivo de inspiração para seus trabalhos ? Por quê?
- 21) Que aspectos da sua vida familiar, acadêmica e profissional influenciam seu trabalho?

3) Trajetória cineclubista

3.1) Relações com o movimento cineclubista

Formas de relação

- 22) Como você se aproximou do cineclubismo?
- 23) O que lhe motivou a ser cineclubista?
- 24) Como você começou a participar do cineclubes Lanterninha Aurélio?
- 25) O que é ser cineclubista?
- 26) Sua forma de consumir, de dar sentido ao cinema mudou depois que você se envolveu com o cineclubismo? Como?
- 27) De que formas você se envolve com o movimento cineclubista?
- 28) Quais são as suas relações com outros cineclubes?
- 29) Qual o seu papel como cineclubista ao realizar uma mostra itinerante?
- 30) Qual o seu papel prático nas mostras fixas e nas itinerantes?
- 31) Por que você decidiu participar da organização de mostras itinerantes de cinema?

Tempo de relação

- 32) Há quanto tempo você se considera cineclubista?

Processo de organização das mostras itinerantes

-Negociações com escolas e comunidades

- 33) Como as exibições são negociadas?
- 34) Relate alguns processos de negociação com as comunidades.

-Definição dos locais

- 35) Como vocês escolhem os locais de exibição?

-Definição dos filmes

- 36) Como você caracteriza os filmes exibidos e por que são escolhidos?
- 37) Qual a sua principal preocupação ao escolher estes filmes?
- 38) Vocês já se recusaram a exibir algum filme sugerido pelos moradores? Por quê?

Relato de exibição

- 39) Fale sobre alguma exibição que tenha lhe marcado. Por quê marcou?

Objetivos das mostras itinerantes

- 40) Qual o principal objetivo das mostras itinerantes?
- 41) Os objetivos são os mesmos do passado? O que mudou?

Concepções sobre a audiência

- 42) Que audiência é pensada para estas mostras? Por quê?
- 43) Ela é pensada, atualmente, da mesma forma que no passado? O que mudou?
- 44) A interação com a audiência mudou a sua concepção?
- 45) Como você percebe a recepção de cinema por parte dessa audiência?
- 46) Na sua opinião, qual o retorno obtido pela audiência da mostra?
- 47) Além da realização dessa mostra, você se aproxima do mundo popular de outras formas? Quais?

Implicações de pesquisas no trabalho

- 48) De que forma você percebeu a pesquisa anterior realizada?
- 49) Quais as implicações da pesquisa realizada na forma de você pensar a sua atividade?
- 50) De que forma outras pesquisas influenciaram o trabalho de vocês?

ROTEIRO ENTREVISTA COM AGENTE MEDIADORES

1) Perfil

Nome
 Idade:
 Profissão:
 Escolaridade
 Endereço:
 Telefone

2) Processo de organização

- Como foi a organização da exibição? Você entrou em contato com o cineclube? Por quê?
- A comunidade, escola, alunos, participaram da organização? Como?
- Que filme ou tipo de filme você sugeriu para os cineclubistas? Por quê?
- Ele foi exibido? Por quê?
- Como você descreveu a audiência para os cineclubistas?
- Como foi a divulgação de exibição? Quem participou?

3) Relações com o cineclube

- Você conhecia o cineclube?
- Que relações você tem com o cineclube?
- Por que cineclube realiza esse tipo de atividade?
- É a primeira vez que você assiste a uma exibição do cineclube?
- Você já tinha ouvido falar ou participado de outras exibições itinerantes de cinema?

4) Sentidos sobre a atividade

- O que lhe motivou a organizar essa exibição?
- Você acha essa exibição importante? Por quê?
- O que você achou da exibição?
- Como você percebeu o público durante a exibição? Por quê?
- Qual foi o retorno dos receptores com essa exibição?
- Você conversou com as pessoas depois da exibição? O que lhe disseram?

5) Papel na comunidade/ escola

- Que atividades você exerce na comunidade? Com o que você se envolve?

QUESTIONÁRIO RECEPTORES

1) Perfil

Idade: ____ anos

() menino () menina

Série: _____

Escola: _____

Profissão do pai: _____

Profissão da mãe: _____

Bairro: _____

2) Você costuma assistir a filmes (seja pela tv, cinema, videocassete, dvd, cineclubes ou qualquer outra forma)?

() Sim.

() Não.

3) Há quantos anos ou desde que idade você assiste a filmes?

4) Quantas vezes?

() uma vez por semana ou mais

() uma vez a cada quinze dias

() uma vez por mês

() uma vez a cada três meses

() duas vezes por ano

() uma vez por ano

5) Onde você assiste? (pode marcar mais de uma resposta)

() Em salas de cinema

() Em cineclubes ou outras exibições gratuitas de filmes

() Em casa, pela televisão

() Em casa, pela televisão a cabo

() Em casa, eu loco e assisto em dvd ou videocassete

() Em casa, eu compro dvds ou fitas VHS

() Em casa, baixo pela internet

() Na escola

() Outro lugar: _____

6) Com quem você assiste? (pode marcar mais de uma resposta)

() sozinho

() com meus amigos

() com a minha família

7) Você já tinha assistido a alguma outra sessão de filmes do Cineclube Lanterninha Aurélio?

() Sim. Onde? Quando?

() Não.

8) Você gostou do(s) filme(s) que assistiu na sessão de hoje?

() Sim. Por quê

() Mais ou menos. Por quê?

() Não. Por quê? _____

9) O que te chamou mais a atenção no(s) filme(s) de hoje? Por quê?

Se você puder responder a algumas perguntas outro dia, complete:

Nome: _____

Endereço: _____

Cidade: _____

Telefone(s): _____

ROTEIRO ENTREVISTA RECEPTORES

1) Perfil

Nome:

Idade:

Profissão (ou do pai e da mãe):

Endereço:

Telefones:

2) Itinerância Cineclube Lanterninha Aurélio

2.1) Preparação para a exibição

10) Como você soube da exibição?

11) Houve preparação?

12) Por que foi assistir?

2.2) Relações com o cineclube Lanterninha Aurélio

13) Você já tinha assistido a alguma outra mostra itinerante do cineclube?

14) Já tinha ouvido falar no cineclube Lanterninha Aurélio?

15) Por que você acha que a equipe do cineclube organiza esse tipo de exibição?

16) Você sabe o que é um cineclube?

2.3) Situação de recepção

17) Você falou com alguém da equipe durante a exibição?

18) Você lembra onde estava sentado durante a exibição?

19) Com quem você foi assistir?

- 20) As pessoas se movimentavam, conversavam? Por que você acha que isso aconteceu?
- 21) O que você achou da exibição?

2.4) Sentidos sobre o filme

- 22) Você já tinha ouvido falar sobre o filme?
- 23) Achou que a escolha do filme foi apropriada?
- 24) Se você pudesse escolher, que filme gostaria de ter assistido? Por quê?
- 25) O mais lhe chamou atenção no filme? Por quê?
- 26) O que você menos gostou? Por quê?
- 27) Que sensações você lembra ter sentido enquanto assistia ao filme? Em que momento específico você sentiu isso?
- 28) Como você resumiria a história contada no filme?
- 29) Você acha que esse filme pode servir de alguma forma na sua vida? Tem alguma relação com a sua vida?
- 30) Você imagina como o filme foi feito?

2.5) Circulação de sentidos

- 31) Você comentou com alguém sobre o que assistiu? O que você conversou?
- 32) Os professores fizeram alguma atividade posterior sobre o filme? Como foi? (no caso de exibições em escolas)

3) Trajetória cinematográfica

3.1) Socialização com o cinema

- 33) Você lembra dos primeiros filmes que assistiu?
- 34) Você convive ou conviveu com alguém que gosta muito de cinema?
- 35) Você lembra de alguém (amigo, familiar) que tenha lhe mostrado algum filme, ou lhe “ensinado” a gostar de algum tipo de filme?

3.2) Assistência de filmes (salas de cinema)

- 36) Você já foi ao cinema?
- 37) Quantos anos você tinha quando foi pela primeira vez?
- 38) Qual a frequência atual?
- 39) Onde você assiste?
- 40) Com quem você vai?
- 41) Como é o “ritual” para assistir a um filme?
- 42) Como você escolhe os filmes que vai assistir?
- 43) Qual a diferença entre assistir um filme em casa e um filme em uma sala de cinema?
- 44) Qual foi o último filme que você assistiu?

3.3) Assistência de filmes (televisão)

- 45) Você assiste filmes pela televisão?
- 46) Desde quando você assiste?
- 47) Com que frequência?
- 48) Com quem você assiste?
- 49) Como é o “ritual” para assistir a um filme?

50) Como você escolhe os filmes que vai assistir?

51) Qual foi o último filme que você assistiu?

3.4) Assistência de filmes (videocassete/ DVD)

52) Você assiste filmes em DVD ou videocassete?

53) Desde quando você assiste?

54) Com que frequência?

55) Com quem você assiste?

56) Como é o “ritual” para assistir a um filme?

57) Como você escolhe os filmes que vai assistir?

58) Você compra DVDs ou grava filmes?

59) Qual foi o último filme que você assistiu?

3.5) Outras formas de assistência de filmes

51) Você baixa filmes da internet?

52) Você já assistiu ou assiste filmes em outras formas de exibição coletiva na cidade ou região?

3.6) Atravessamentos midiáticos

60) Você lê comentários em jornais, internet ou assiste a programas televisivos ou radiofônicos sobre filmes?

61) Você assiste trailers de filmes? Onde?

3.7) Relações com o contexto cinematográfico local

62) Você conhece o Festival Santa Maria Vídeo e Cinema? Já assistiu a alguma das mostras?

63) O que você achou sobre o fechamento das salas de cinema comerciais da cidade? Você sente falta?

3.8) Gostos cinematográficos

64) Que tipo de filme você mais gosta? Por quê?

65) Que filme você mais gostou de ver? Por quê?

66) Que filme você menos gostou de ver? Por quê?

3.9) Usos do cinema

67) Você acha que o cinema serve para quê na sua vida?

68) E na vida das outras pessoas?

3.10) Competências cinematográficas

69) Você conhece diretores e atores de cinema? Cite alguns.

70) Você sabe como um filme é feito?

71) Quais seriam os passos para se fazer um filme?

39) Que profissionais trabalham na produção de um filme?

72) Você já assistiu a filmes de curta-metragem?

73) Quanto tempo você acha que um filme deve ter?

3.11) Sentidos sobre o cinema brasileiro (produção e consumo)

- 74) Você gosta de filmes brasileiros? Por quê?
- 75) O que você acha dos filmes que passam na TV?
- 76) Você acha que as pessoas assistem filme brasileiros? Por quê?

5) Trajetória pessoal

5.1) Meios de Comunicação

- 77) Você assiste televisão? Com que frequência?
- 78) Quais são seus programas prediletos? Por quê?
- 79) Você lê jornal? Qual?
- 80) Quais suas seções prediletas? Por quê?
- 81) Você ouve rádio? O que gosta de ouvir e por quê?

5.2) Vida profissional

- 82) Qual sua profissão?
- 83) Desde quando você trabalha com isso?
- 84) Por que optou por essa área?
- 85) O que você mais gosta na sua profissão?
- 86) O que menos gosta?

5.3) Vida escolar

- 87) Até que ano você estudou? Onde e por quê?
- 88) Você gostava do seu tempo de escola?
- 89) Quais eram suas disciplinas preferidas?
- 90) Você fez algum outro tipo de curso?

5.4) Vida familiar e bairro

- Com quem você vive? Quais as idades, profissões?
- 91) Desde quando você mora aqui?
- 92) O que você acha deste bairro?
- 93) Você participa de alguma atividade no bairro?
- 94) Como é a sua relação com a vizinhança?

APÊNDICE B - Informações e sinopses dos filmes exibidos durante a sessão na *Escola Municipal Acácio Antônio Vieira*, em Formigueiro

Leonel Pé-de-vento

Leonel Pé-de-Vento é um curta-metragem em animação, 35 mm, com direção de Jair Giacomini. O projeto foi viabilizado com financiamento do Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas do Gênero Animação, promovido pelo Ministério da Cultura em 2004. A produção começou em 2005 e foi finalizada em julho de 2006.

“Leonel nasceu pé-de-vento e, por causa dessa condição, vive isolado, lá em cima do morro, tendo como companhia apenas seu pai e sua mãe. Mas um dia, ele é descoberto pelos guris da escola, que espalham a notícia de sua existência. Tudo pode mudar então na vida de Leonel. Principalmente quando Mariana se interessa em descobrir a história do menino. Num clima meio realista, meio mágico, o filme aborda diversos temas, como a passagem da infância para a adolescência, a dor e a solidão causadas pelo preconceito e a convivência com as diferenças. A história se passa no tempo atual em um lugarejo fictício. Mas os cenários e a caracterização dos personagens foram inspirados em um lugar real, Vale Vêneto, pequeno povoado do município de São João do Polêsine, na Quarta Colônia Italiana, centro do Rio Grande do Sul”

Disponível em: <<http://www.leonelpedevento.com.br/contato.htm>>. Acesso em: 24 de out. 2007

Historietas Assombradas (para crianças mal-criadas)

(SP, 2005, animação, 35 mm, 15')

Direção: Victor Hugo Borges

É um filme de animação em técnica mista, utilizando stop-motion e animação 3D. É composto de três histórias, inspiradas livremente em lendas do folclore brasileiro, que dão ênfase a um aspecto peculiar nos contos infantis: o Medo. As histórias são produzidas em 3D, utilizando o render (acabamento) cel shade (*computação gráfica simulando o visual de cartoon 2D*), entremeadas com animação stop-motion de bonecos, do núcleo narrativo.

Disponível em: <<http://www.historietas.info>>. Acesso em: 24 de out. 2007.

Disfarce Explosivo

(SP, 2000, animação, 35mm, 7')

Direção: Mário Galindo

“Juca Piau cria galinhas em seu pequeno sítio para vender na vila próxima. Um dia, duas delas se recusam a ser vendidas usando vários disfarces para enganar Juca Piau”.

Disponível em: <<http://www.programadorabrazil.org.br>>. Acesso em: 16 de dez. 2007.

Isabel e o Cachorro Flautista

(SP, 2004, ficção/animação, 35mm, 14')

Direção: Christian Saghaard

“Isabel mora na praia e tem uma ligação especial com o mar. No dia da festa de Iemanjá, um cachorro pega a flauta de Isabel e foge, mergulhando no mar. Isabel mergulha atrás dele e a aventura continua até os dois chegarem numa cidade submersa: São Paulo”.

Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br>>. Acesso em: 16 de dez. 2007.

Mitos do mundo: como surgiu a noite

(RJ, 2005, animação, vídeo, 6')

Direção: Andrés Lieban

“Baseada em um mito de criação dos índios brasileiros, esta animação nos leva à idade dos sonhos. Nessa idade, os objetos tinham vida e a noite vivia aprisionada em um côco que pertencia à cobra grande- uma terrível feiticeira”.

Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br>>. Acesso em: 16 de dez. 2007.

APÊNDICE C – ROTEIROS DE PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA ETAPA SISTEMÁTICA

**Questionário receptores :
perfil, consumo de cinema e sentidos sobre os filmes exibidos**

1) Perfil

Idade: _____ anos

Sexo: () masculino () feminino

Escolaridade

Profissão

Bairro

2) Você costuma assistir a filmes (seja pela tv, cinema, videocassete, dvd, cineclubes ou qualquer outra forma)?

() Sim.

() Não.

4) Quantas vezes?

() uma vez por semana ou mais

() uma vez a cada quinze dias

() uma vez por mês

() uma vez a cada três meses

() duas vezes por ano

() uma vez por ano

5) Que tipo de filme você gosta de assistir? Dê exemplos dos seus filmes preferidos.

6) Você tem o costume de assistir a filmes brasileiros?

() Sim.

() Não.

7) Onde você assiste? (é possível marcar mais de uma resposta)

() Em salas de cinema

() Em cineclubes ou outras exhibições gratuitas de filmes

() Em casa, pela televisão

() Em casa, pela televisão a cabo

() Em casa, eu loco e assisto em dvd ou videocassete

() Em casa, eu compro dvds ou fitas VHS

() Em casa, baixo pela internet

() Na escola

() Outro lugar: _____

Mais questões no verso da folha.

8) Com quem você assiste? (é possível marcar mais de uma resposta)

() sozinho

() com meus amigos

() com a minha família

() Outros. Quem?

9) Desde que época você assiste a filmes?

() Desde criança

() Desde adolescente

() Desde adulto

10) Você já tinha assistido a alguma outra sessão de filmes do Cineclube Lanterninha Aurélio?

() Sim. Onde?

Quando?

() Não.

11) Você gostou do(s) filme(s) que assistiu na sessão de hoje?

() Sim. Por quê?

() Mais ou menos. Por quê?

() Não. Por quê?

12) O que te chamou mais a atenção no(s) filme(s) de hoje? Por quê?

Se você puder responder a mais perguntas outro dia, por favor, complete:

Nome:

Endereço

Cidade:

Telefone(s):

Roteiro de entrevista estruturada com receptores: Sentidos e apropriações sobre a mostra itinerante
--

1) Perfil

Nome:

Idade:

Profissão:

Endereço:

Telefones:

2) Sentidos e apropriações sobre a mostra itinerante do Cineclube Lanterninha Aurélio

2.1) Preparação para a exibição

Como você soube da exibição?

Houve alguma preparação? Qual?

Por que você foi assistir?

2.2) Relações com o cineclube Lanterninha Aurélio e com a proposta

Você já tinha assistido a alguma outra mostra itinerante do cineclube?
 Já tinha ouvido falar no cineclube Lanterninha Aurélio?
 Você sabe o que é um cineclube?
 Por que você acha que a equipe do cineclube organiza esse tipo de exibição?

2.3) Situação de recepção

Você falou com alguém da equipe do cineclube durante a exibição?
 Você lembra onde estava sentado durante a exibição? Por que você escolheu este lugar?
 Com quem você foi assistir? Por quê?
 As pessoas se movimentavam, conversavam? Por que você acha que isso aconteceu?
 E você?
 Qual a sua opinião sobre assistir um filme naquele local? Foi diferente do que assistir em casa ou em uma sala de cinema? Por quê?

Roteiro de entrevista estruturada com receptores: Trajetória pessoal e elementos do cotidiano

1) Perfil

Nome:
 Idade:
 Profissão:
 Endereço:
 Telefones:

2) Trajetória pessoal e elementos do cotidiano

2.1) Meios de Comunicação

Você assiste televisão? Com que frequência?
 Quais são seus programas prediletos? Por quê?
 Você lê jornal? Qual? Frequência?
 Quais suas seções prediletas? Por quê?
 Você ouve rádio? O que gosta de ouvir e por quê? Frequência?

2.2) Vida profissional

Qual sua profissão?
 Desde quando você trabalha com isso?
 Por que optou por essa área?
 O que você mais gosta na sua profissão?
 O que menos gosta?

2.3) Vida escolar

Até que ano você estudou? Onde e por quê?
 Você fez algum outro tipo de curso?

2.4) Vida familiar e bairro

Com quem você vive? Quais as idades, profissões?
 Desde quando você mora aqui?
 O que você acha deste bairro?
 Você participa de alguma atividade no bairro?
 Como é a sua relação com a vizinhança?

2.5) Lazer

Quais são suas atividades de lazer?
 Quanto tempo, em média, você dedica a essas atividades?

Roteiro de entrevista estruturada com receptores: Sentidos e apropriações sobre os filmes exibidos

1) Perfil

Nome:
 Idade:
 Profissão:
 Endereço:
 Telefones:

2) Sentidos e apropriações sobre os filmes exibidos

2.1) Sentidos sobre o filme

- Você já tinha ouvido falar sobre o filme?
- Achou que a escolha do filme foi apropriada? Por quê?
- Se você pudesse escolher, que filme gostaria de ter assistido? Por quê?
- O mais lhe chamou atenção no filme? Por quê?
- O que você menos gostou? Por quê?
- Que sensações você lembra ter sentido enquanto assistia ao filme? Em que momento específico você sentiu isso?
- Como você resumiria a história contada no filme? O que achou da história?
- Quais os personagens mais marcantes? Por quê?
- Que situação/cena foi mais marcante? Por quê?
- Você lembra da trilha sonora? Algo lhe marcou?

- O que você achou do tempo de duração do filme? É o mesmo tempo dos filmes que você costuma assistir? Qual a diferença?
- Você acha que esse filme pode servir de alguma forma na sua vida? Tem alguma relação com a sua vida?
- Você imagina como o filme foi feito?

2.2) Circulação de sentidos

Você comentou com alguém sobre o que assistiu? O que você conversou?

Os professores fizeram alguma atividade posterior sobre o filme? Como foi? (no caso de exibições em escolas)

**Roteiro de entrevista estruturada com receptores:
Trajetória pessoal de relações com o cinema / filmes**

1) Perfil

Nome:

Idade:

Profissão:

Endereço:

Telefones:

- 2) Trajetória cinematográfica/ filmica** | para os itens 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7:
perceber mudanças no hábito de assistir filmes, filmes marcantes, tipos de filmes
(descrever como são os gêneros), como era antes: infância, adolescência e fase adulta.

2.1) Socialização com o cinema

- Você lembra dos primeiros filmes que assistiu?
- Você convive ou conviveu com alguém que gosta muito de cinema?
- Você lembra de alguém (amigo, familiar) que tenha lhe mostrado algum filme, ou lhe “ensinado” a gostar de algum tipo de filme?

2.2) Assistência de filmes (salas de cinema)

- Você já foi ao cinema?
- Quantos anos você tinha quando foi pela primeira vez?
- Qual a frequência atual?
- Onde você assiste?
- Com quem você vai?
- Como é o “ritual” para assistir a um filme?
- Como você escolhe os filmes que vai assistir?
- Qual a diferença entre assistir um filme em casa e um filme em uma sala de cinema?

- Quais os filmes mais marcantes que você assistiu no cinema? Por quê?
- Qual foi o último filme que você assistiu?

2.3) Assistência de filmes (televisão)

- Você assiste filmes pela televisão?
- Desde quando você assiste?
- Com que frequência?
- Com quem você assiste?
- Como é o “ritual” para assistir a um filme?
- Como você escolhe os filmes que vai assistir?
- Quais os filmes mais marcantes que você assistiu?
- Qual foi o último filme que você assistiu?

2.4) Assistência de filmes (videocassete/ DVD)

- Você assiste filmes em DVD ou videocassete?
- Desde quando você assiste?
- Com que frequência?
- Com quem você assiste?
- Como é o “ritual” para assistir a um filme?
- Como você escolhe os filmes que vai assistir?
- Você compra DVDs ou grava filmes?
- Quais os filmes mais marcantes que você assistiu?
- Qual foi o último filme que você assistiu?

2.5) Outras formas de assistência de filmes

- Você baixa filmes da internet?
- Você já assistiu ou assiste filmes em outras formas de exibição coletiva na cidade ou região?

2.6) Atravessamentos midiáticos

- Você lê comentários em jornais, internet ou assiste a programas televisivos ou radiofônicos sobre filmes?
- Você assiste trailers de filmes? Onde?

2.7) Relações com o contexto cinematográfico local

- Você conhece o Festival Santa Maria Vídeo e Cinema? Já assistiu a alguma das mostras?

2.8) Gostos cinematográficos

- Que tipo de filme você mais gosta? Por quê?
- Descreva o gênero dos filmes que você gosta de assistir.

- Que tipo de filme você menos gosta? Por quê?
- Que filmes você mais gostou de ver? Por quê?
- Que filmes você menos gostou de ver? Por quê?

2.9) Usos do cinema

- Você acha que o cinema serve para quê na sua vida?
- E na vida das outras pessoas?

2.10) Competências cinematográficas

- Você conhece diretores e atores de cinema? Cite alguns. Opine sobre eles.
- Você sabe como um filme é feito?
- Quais seriam os passos para se fazer um filme?
- Que profissionais trabalham na produção de um filme?
- Você já assistiu a filmes de curta-metragem?
- Quanto tempo você acha que um filme deve ter?

2.11) Sentidos sobre o cinema brasileiro (produção e consumo)

- Você costuma assistir a filmes brasileiros? Por quê?
- Você gosta de filmes brasileiros? Por quê?
- Cite alguns filmes brasileiros que você tenha assistido.
- O que você acha dos filmes que passam na TV?
- Você acha que as pessoas assistem filme brasileiros? Por quê?

Roteiro de entrevista estruturada com cineclubistas:
Trajetória cineclubista e as relações com o movimento cineclubista e com o projeto
de exposições itinerantes de cinema

1) Perfil do participante

Nome: _____

Idade: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

2) Relações com o cineclubismo

2.1) Trajetória cineclubista

- Como você se aproximou do cineclubismo?

- O que lhe motivou a ser cineclubista?
- Como você começou a participar do cineclube?
- Há quanto tempo você se considera cineclubista? Por quê?
- Sua forma de pensar o cinema e de consumir mudou depois que você se envolveu com o cineclubismo?
- Qual o seu papel hoje e antes no cineclube?
- Por que você decidiu participar da organização de mostras itinerantes de cinema?
- Qual o seu papel ontem e hoje nas mostras?
- De que formas você se envolve com o movimento cineclubista?

2.2) Proposta e sentidos sobre o cineclubismo e as mostras itinerantes

- O que é ser cineclubista?
- Qual a proposta / objetivos do cineclubismo? Mudou no tempo em que você está?
- Qual a importância ou papel do cineclubismo?
- De que modo o cineclube forma outros cineclubistas? Como você se envolve nessa formação?
- Quais são as relações do cineclube com o movimento cineclubista? E quais são as suas?
-

2.3) Proposta e sentidos sobre as mostras itinerantes

- Qual o principal objetivo da proposta da mostras itinerantes?
- Os objetivos são os mesmos do passado? O que mudou?
- Existe um alinhamento com as propostas de outros cineclubes ou é específica do Lanterninha?
- Qual o papel de um cineclubista ao realizar uma mostra itinerante?
- Você conhece outras exibições itinerantes de cinema? Existe alguma relação do cineclube com esses projetos? Qual a opinião do cineclube sobre elas?

2.4) Concepções e sentidos sobre o contexto cinematográfico brasileiro

- Como o cineclube pensa o consumo de cinema brasileiro no Brasil? E em Santa Maria? E você?
- Como o cineclube pensa a distribuição e exibição de cinema no país? E em Santa Maria? E você?
- Questões como essas são discutidas no cineclube? De que modo?

- Como o cineclube pensa a exibição de filmes na televisão e nos cinemas? E você?
- O que o cineclube pensa sobre as relações entre cinema norte-americano e cinema brasileiro? E você?
- O que vocês discutem sobre cinema brasileiro e cinema norte-americano no cineclube?

2.5) Relações e sentidos sobre políticas públicas

- Você conhece algumas políticas públicas de incentivo à distribuição e à exibição de cinema no país. Cite-as. Qual a relação do cineclube com essas políticas?
- Como o cineclube pensa as políticas públicas de distribuição e de exibição de cinema no país? E você?
- Por que vocês decidiram submeter o projeto à LIC?
- que implicações a lei de incentivo à cultura tem no trabalho de vocês?
- Com quais outras políticas públicas a atividade está relacionada?
- Que implicações elas têm no trabalho?

2.6) Participação do cineclube no campo cinematográfico

- O cineclube se envolve com festivais e mostras de cinema? Quais e como? Você participa?
- O cineclube já organizou oficinas sobre cinema/cineclubismo? Você já ministrou alguma? Qual a importância dessas oficinas?
- O cineclube já produziu algum material audiovisual? Como é e por que foi feito? Qual foi sua participação?

3) Processo de organização das mostras itinerantes

3.1) Negociações com escolas e comunidades

- Como as exibições são negociadas?
- Relate alguns processos de negociação com as comunidades.

3.2) Definição dos locais

- 38) Como vocês escolhem os locais de exibição?

3.3) Definição dos filmes

- 39) Como você caracteriza os filmes exibidos e por que são escolhidos?
- 40) Qual a sua principal preocupação ao escolher estes filmes?
- 41) Vocês já se recusaram a exibir algum filme sugerido pelos moradores? Por quê?
- Por que a preferência é por filmes brasileiros?

3.4) Relato de exibição

- Fale sobre alguma exibição que tenha lhe marcado. Por que marcou?

5) Concepções sobre a audiência

- Que audiência é pensada para estas mostras? Por quê?
- Ela é pensada, atualmente, da mesma forma que no passado? O que mudou?
- A interação com a audiência mudou a sua concepção?
- Como você percebe a recepção de cinema por parte dessa audiência?
- Na sua opinião, qual o retorno obtido pela audiência da mostra?
- Além da realização dessa mostra, você se aproxima do mundo popular de outras formas? Quais?

6) Implicações de pesquisas no trabalho

- De que forma você percebeu a pesquisa anterior realizada? E o texto de qualificação?
- Quais as implicações da pesquisa realizada na forma de você pensar a sua atividade?
- De que forma outras pesquisas influenciaram o trabalho de vocês?

Roteiro de observação: contexto imediato de recepção

1) Composição do cenário de recepção (pensar sentidos)

- espaço físico
- objetos
- distribuição dos objetos (arranjo) - fazer mapa (inspiração pesquisa Gastaldo e Lacerda)
- caracterização dos receptores (pensar classe social, idade, sexo)

2) Distribuição dos sujeitos no cenário (pensar sentidos) - fazer mapa (inspiração pesquisa Gastaldo e Lacerda)

- agrupamentos (ver idades, sexo, famílias, casais)
- disposição dos cineclubistas no cenário
- disposição dos agentes no cenário

3) Interações (pensar sentidos sobre hierarquias, relações de poder, etc.)

- entre receptores
- entre cineclubistas e receptores
- entre agentes e receptores
- entre agentes e cineclubistas
- entre receptores e filmes (imagens e sons)

4) Comportamento dos receptores (pensar sentidos)

- disposição corporal
- movimentações
- gestualidade
- sonoridade (risos, gritos, conversas)

5) Comportamento dos cineclubistas (pensar sentidos)

- disposição corporal
- movimentações

Anexo A - DVD com os curtas-metragens exibidos nas três itinerâncias do *Cineclube Lanterninha Aurélio*, na sede da APAE e na Escola João Link Sobrinho

Anexo B - DVD do filme *Cartola – Música para os olhos*, exibido na CUICA.