

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

LUCAS GUIMARÃES BLUNCK SCHUINA

CINECLUBISMO E TERRITÓRIOS DIGITAIS:
Pesquisa sobre cineclubes do Espírito Santo no contexto da pandemia de
Covid-19

VITÓRIA-ES
2023

LUCAS GUIMARÃES BLUNCK SCHUINA

CINECLUBISMO E TERRITÓRIOS DIGITAIS:

Pesquisa sobre cineclubes do Espírito Santo no contexto da pandemia de Covid-19

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Zanetti

VITÓRIA-ES
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S383c Schuina, Lucas Guimarães Blunck, 1990-
Cineclubismo e territórios digitais : Pesquisa sobre cineclubes
do Espírito Santo no contexto da pandemia de Covid-19 / Lucas
Guimarães Blunck Schuina. - 2023.
224 f. : il.

Orientadora: Daniela Zanetti.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Cineclubismo. 2. Plataformas digitais. 3. Espírito Santo. 4.
Território. 5. Pandemia. 6. Covid-19. I. Zanetti, Daniela. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 316.77

Lucas Guimarães Blunck Schuina

Cineclubismo e territórios digitais: Pesquisa sobre cineclubes do Espírito Santo no contexto da pandemia de Covid-19

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Territorialidades, na linha de pesquisa a Estéticas e linguagens comunicacionais.

Aprovada em 28 de agosto de 2023.

Comissão Examinadora

Dra. Daniela Zanetti
(Orientadora – PÓSCOM/UFES)

Prof. Dr. Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira
(Examinador Interno – PÓSCOM/UFES)

Profa. Dra. Ariane Diniz Holzbach
(Examinadora Externa – PPGCOM/UFF)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por DANIELA ZANETTI - SIAPE 2552309 Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR Em 31/08/2023 às 15:58

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/784789?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes), cuja bolsa parcial me permitiu prosseguir com esta pesquisa de mestrado.

À minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Daniela Zanetti, por ter me acompanhado nesse percurso desde o início.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom/Ufes), que me permitiram enxergar novos horizontes ao longo da pesquisa.

Aos meus pais, Paulo e Simone, e ao meu irmão, Victor, pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Aos companheiros e companheiras de Cineclube Jece Valadão, que continuam depositando suas esperanças no cineclubismo, especialmente: Jéssica, Victorhugo, Tamiris, Natássya, Márcio, Weber, Luciene, Cafifa e Bruno.

Aos companheiros e companheiras da Organização dos Cineclubes Capixabas (OCCa), pela possibilidade de me somar à luta em defesa do cineclubismo no Espírito Santo.

Aos colegas de turma do PósCom/Ufes, por dividirem comigo seus sonhos e seus medos e me enriquecerem um pouco mais.

Aos colegas do Ponto de Encontro Cineclubista (PEC); minha pesquisa, com certeza, ficou muito mais rica com nossas leituras e debates.

Aos meus amigos Honório e Fabiano, que me deram hospedagem em Vitória sempre que precisei.

Aos profissionais de saúde mental que cuidaram de mim durante o período do mestrado – passei por momentos difíceis, mas vocês seguraram minha mão.

Aos colegas da Comunicação da Prefeitura de Cachoeiro de Itapemirim, com quem tive a honra de trabalhar entre 2017 e 2022, especialmente Cláudia Sabadini e Felipe Ribeiro, pela compreensão nos momentos em que eu tive que me ausentar.

À Marina Balarini, que chegou chegando já no finalzinho, me encheu de amor e tornou a vida mais leve, mesmo nos momentos de mais dificuldade.

Dedico este trabalho a Beto Souza (1949-2023), meu mentor no cineclubismo.

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre as formas de atuação dos cineclubes do estado do Espírito Santo nas plataformas digitais durante a pandemia de Covid-19, que impossibilitou as práticas tradicionais cineclubistas mas que, por outro lado, favoreceu a emergência de novas maneiras de “assistir juntos, mas à distância”. O objetivo da investigação é fazer um registro histórico desse período e estudar os impactos nas formas de socialização e fruição estética de obras audiovisuais pelos participantes, bem como nos modos de territorialização dos cineclubes. O estudo se fundamenta em autores que refletem sobre as práticas cineclubistas contemporâneas, sobre as plataformas digitais e as novas formas do audiovisual em rede e sobre os conceitos de território e territorialidades. O capítulo 1 disserta sobre os conceitos de território e territorialidades aplicados aos cineclubes, e apresenta o um histórico do cineclubismo no Brasil e no Espírito Santo. O capítulo 2 trata da cultura audiovisual em rede contemporânea e seus impactos na atividade cineclubista. O capítulo 3 apresenta o trabalho de coleta e análise de dados sobre o cineclubismo capixaba. Por meio de pesquisa documental, foram encontrados 117 cineclubes no Espírito Santo entre 2003 e 2022, dos quais 29 realizaram ações pela internet durante a pandemia. Através de um questionário on-line, também foram coletadas as opiniões de pessoas que participaram das atividades dos cineclubes capixabas nesse período. E por meio de entrevistas em profundidade com representantes de cinco cineclubes, respectivamente, das cidades de Águia Branca, Baixo Guandu, Muniz Freire, Vitória e Vila Velha, chegou-se a informações qualitativas sobre os cineclubes. Do ponto de vista metodológico, tratou-se de uma pesquisa participante, uma vez que o autor atuou no Cineclube Jece Valadão, de Cachoeiro de Itapemirim, no decorrer da investigação. A conclusão do estudo é de que as mídias digitais contribuíram para que os cineclubes construíssem novas redes de parceria durante a pandemia, mas que seus participantes tiveram prejuízos em termos de interação social e na relação com os territórios onde estão localizados.

Palavras-chave: Cineclubismo. Plataformas digitais. Espírito Santo. Território. Covid-19.

ABSTRACT

This research focuses on the ways in which film clubs in the state of Espírito Santo act on digital platforms during the Covid-19 pandemic, which made traditional film club practices impossible but which, on the other hand, favored the emergence of new ways of “watching together, but at a distance”. The objective of the investigation is to make a historical record of this period and to study the impacts on the forms of socialization and aesthetic fruition of audiovisual works by the participants, as well as on the territorialization modes of the film clubs. The study is based on authors who reflect on contemporary film club practices, on new digital platforms and new forms of networked audiovisual and on the concepts of territory and territorialities. Chapter 1 discusses the concepts of territory and territoriality applied to film clubs, and presents the history of film clubs in Brazil and Espírito Santo. Chapter 2 deals with contemporary network audiovisual culture and its impacts on film club activities. Chapter 3 presents the work of data collection and analysis on capixaba film clubs. Through documentary research, 117 film clubs were found in Espírito Santo between 2003 and 2022, of which 29 carried out actions over the internet during the pandemic. Through an online questionnaire, the opinions of people who participated in the activities of the capixaba film clubs during this period were also collected. And through in-depth interviews with representatives of five film clubs in the cities of Águia Branca, Baixo Guandu, Muniz Freire, Vitória and Vila Velha, qualitative information about the film clubs was obtained. From the methodological point of view, this was a participant research, since the author worked at Cineclube Jece Valadão, in Cachoeiro de Itapemirim, during the course of the investigation. The conclusion of the study is that digital media contributed to the film clubs building new partnership networks during the pandemic, but that their participants suffered losses in terms of social interaction and in the relationship with the territories where they are located.

Keywords: Film clubs. Digital platforms. Espírito Santo. Territory. Covid-19.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DO CINECLUBISMO.....	16
1.1. Cineclube como instituição do público.....	16
1.2. Espaço de exposições audiovisuais e encontros como organização de territórios culturais	19
1.3. Territorialidades simbólicas: as identidades dos cineclubistas.....	23
1.4. Território jurídico-político e o movimento cineclubista.....	28
1.5. As múltiplas escalas territoriais da mostra <i>Olhares Sobre Cachoeiro</i>	31
1.6. Histórico no Espírito Santo.....	32
1.6.1. Cine Falcatrua e a chegada das mídias digitais.....	38
1.6.2. Novas organizações e novos recursos.....	41
1.6.3. Mapeamento cineclubista.....	43
CAPÍTULO 2. TERRITÓRIOS DIGITAIS E CULTURA AUDIOVISUAL EM REDE.....	54
2.1. <i>Cibercineclubismo e plataformização</i>	55
2.2. <i>Streaming</i> e cultura dos dados.....	60
2.3. A pandemia de covid-19 e o impulsionamento das dinâmicas do audiovisual em rede e ao vivo.....	71
CAPÍTULO 3. CINECLUBES CAPIXABAS E CULTURA DIGITAL DURANTE A PANDEMIA: COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	77
3.1. Metodologia.....	77
3.2. Experiência com o Cineclube Jece Valadão durante a pandemia.....	81
3.2.1. Cinema e Proteção Mútua.....	82
3.2.2. Ver e aprender nos cineclubes: a experiência do minicurso <i>Forças do feminino no cinema brasileiro</i>	87
3.2.3. I Festival Tela Curta Cachoeiro.....	92
3.2.3. 15 anos do Cineclube Jece Valadão.....	96
3.3. Identificação dos cineclubes com atividades durante a pandemia.....	98

3.4. Questionário direcionado ao público dos cineclubes do Espírito Santo.....	107
3.5. Entrevistas em profundidade com representantes de cineclubes do Espírito Santo....	126
3.5.1. Adaptação on-line.....	134
3.5.2. Desafios e soluções tecnológicas.....	136
3.5.3. Estratégias de divulgação.....	137
3.5.4. Relações com públicos e comunidades.....	139
3.5.5. Interação.....	141
3.5.6. Curadoria e disponibilização de filmes.....	143
3.5.7. Questões organizacionais.....	144
3.5.8. Avaliação e futuro na internet.....	146
3.6. Análise de dados: <i>territórios-rede</i> e a sobrevivência dos cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia.....	148
CONCLUSÃO.....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156
APÊNDICE A – ESTRUTURA BÁSICA DAS PERGUNTAS PARA ENTREVISTAS. 171	
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM GIANDRO GOMES, DO CINECLUBE MUNIZ FREIRE.....	172
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM VÊNUS OLYVIER, DO CINECLUBE CINEMAQUI.....	179
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM LUCIANO GUIMARÃES, DO CINECLUBE ECO SOCIAL.....	186
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM FABÍOLA MOZINE, DO CINECLUBE CINE POR ELAS.....	194
APÊNDICE F – ENTREVISTA COM LUCIANA DE PAULA, DO CINECLUBE EL CARACOL.....	203
APÊNDICE G – LISTA DE CINECLUBES NO ESPÍRITO SANTO (2003-2022).....	209

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa da distribuição de cineclubes por cidade no Espírito Santo (2003-2022).....	59
Figura 2 – Postagem do Cineclube Jece Valadão com instruções para uso de plataforma em sessão on-line.....	93
Figura 3 – Postagem de divulgação de bate-papo com representante do COPM.....	95
Figura 4 – Live realizada pelo Cineclube Jece Valadão no dia 13 de agosto de 2020.....	96
Figura 5 - Comentário de usuário do YouTube sobre o vídeo Uma breve história do cineclubismo.....	97
Figura 6 – Colagem com as artes de divulgação do minicurso Forças do feminino no cinema brasileiro nas redes sociais.....	100
Figura 7 – Captura de tela do segundo encontro do minicurso Forças do feminino no cinema brasileiro.....	102
Figura 8 – Postagem de recordação de uma das mesas de debate do I Festival Tela Curta Cachoeiro.....	104
Figura 9 – Comentário de desaprovação a gritos de “Fora Bolsonaro” em mesa de debate do I Festival Tela Curta Cachoeiro.....	106
Figura 10 – Exibição de filme durante evento comemorativo do Cineclube Jece Valadão....	109
Figura 11 – Mapa das macrorregiões do Espírito Santo.....	110
Figura 12 – Atividade do Cineclube Muniz Freire em aula no formato híbrido realizada em escola da zona rural de Muniz Freire.....	138
Figura 13 – Sessão do Cineclube CinemAqui, em Baixo Guandu, em dezembro de 2021....	139
Figura 14 – Arte de divulgação de sessão on-line do Cineclube Eco Social em 2021.....	140
Figura 15 – Live do Cine Por Elas em 2021.....	141
Figura 16 – Live do Cineclube El Caracol em 2020.....	142

INTRODUÇÃO

Na tarde de 14 de março de 2020, o Cineclube Jece Valadão, de Cachoeiro de Itapemirim, no estado do Espírito Santo, se reuniu para dar início ao primeiro ciclo de exibições regulares de filmes em seis anos. O local escolhido foi o auditório do Espaço Viva, no centro da cidade – o Centro Cultural Nelson Sylvan, onde o cineclube funcionava, havia ficado inutilizável após a enchente de janeiro daquele ano no município.

As exibições fariam parte do projeto *Cinema e Proteção Mútua*, contemplado no edital de Cineclubismo de 2019, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES). Eu fui o responsável por elaborar o projeto, focado em filmes sobre trabalho. E chamei para aquela primeira sessão, dedicada a mulheres no trabalho, a minha prima, Jéssica Grillo, que faz parte da União Cachoeirense de Mulheres (UCM), para mediar o debate pós-sessão.

Pouco mais de dez pessoas acomodaram-se nas cadeiras brancas de plástico do Espaço Viva para assistir a três curtas-metragens: *Acorda, Raimundo... Acorda!* (1990), *Território do Desprazer* (2017) e *Estado Itinerante* (2015). O arquivo digital de *Território do Desprazer* foi disponibilizado pela produtora Pique-Bandeira Filmes, gratuitamente. No caso de *Estado Itinerante*, a diretora disse que o filme poderia ser encontrado no YouTube. *Acorda, Raimundo... Acorda!* também foi baixado do YouTube, sem contato prévio com os produtores.

O debate, transcrito em meio aos *flashes* da fotógrafa que registrava o evento, transitou por temas como trabalho doméstico, legalização da prostituição e violência de gênero. A própria fotógrafa sentiu-se à vontade para deixar a câmera de lado por alguns instantes e falar de experiências pessoais com o filho pré-adolescente.

Finalizado o debate, as pessoas presentes se juntaram em um tablado de madeira que fazia as vezes de palco para posarem para o clique final. Logo em seguida, parte do grupo se dirigiu em dois táxis até um bar da cidade, lotado, para que o bate-papo se prolongasse em meio a copos de cerveja.

Aquele ambiente de trocas e descontração, no entanto, já se encontrava ameaçado pelas notícias dos primeiros casos de Covid-19 no Espírito Santo. As primeiras notícias davam conta de um novo coronavírus se espalhando em países da Ásia, sobretudo na China, onde teria se originado a propagação. As imagens de agentes protegidos com roupas especiais dispersando desinfetantes nas ruas e medindo a temperatura de moradores pareciam cenas de ficção científica. No intervalo de algumas semanas, porém, já era possível ver países como a

Itália enfrentando o caos na rede de saúde, com milhares de pessoas infectadas ao mesmo tempo e muita gente morrendo sem atendimento adequado. No Brasil, o vírus chegou, provavelmente, através de turistas vindos da Europa e Estados Unidos (PINHEIRO, 2020), e, a despeito do *negacionismo* científico propalado pelo próprio Governo Federal, tivemos que adotar as mesmas medidas de combate à pandemia a partir de março de 2020: manter o distanciamento social, usar máscara de proteção quando sair de casa e fazer a higiene das mãos.

A Covid-19 é uma doença infecciosa ocasionada pelo vírus SARS-CoV-2, e teve seus primeiros registros na cidade de Wuhan, na China, em dezembro de 2019. Entre os principais sintomas da doença estão febre, cansaço e tosse seca, mas, em alguns casos, também pode ocasionar perda de paladar ou olfato, congestão nasal, conjuntivite, dor de garganta, dor de cabeça, dores nos músculos, erupções cutâneas, náusea, diarreia, calafrios e tonturas. Apesar de a grande maioria das pessoas apresentar os efeitos mais leves da doença, trata-se de um vírus respiratório com alto nível de propagação, o que gera pressão sobre os sistemas de saúde. Além disso, pessoas com comorbidades são mais suscetíveis às formas mais graves da Covid-19. Variantes mais resistentes do coronavírus também surgiram a partir da propagação desenfreada (OPASa, s.d.).

No Brasil, a pandemia evoluiu a partir de “ondas”, fases em que o número de casos estava mais evidenciado. O pico da primeira onda se deu entre abril e maio de 2020. A segunda onda teve início em dezembro de 2020 e alcançou seu ápice em março de 2021, sendo a responsável pelo maior número de óbitos. Em fevereiro de 2021, começou-se a vacinar a população, mas, por falta de doses de reforço, houve uma terceira onda de propagação no início de 2022, ainda que o número de mortes tenha sido bem mais baixo do que nos períodos anteriores. O Ministério da Saúde revogou a vigência da emergência sanitária nacional em abril de 2022, quando a maior parte dos Estados começava a abolir as medidas restritivas de vez, apesar de a Organização Mundial da Saúde (OMS) ter reforçado a necessidade do alerta internacional no mesmo mês. O país ainda enfrentaria mais um período de elevação de casos e internações em outubro de 2022, mesmo que com consequências bem menos dramáticas. O Brasil chegou a mais de 200 mil óbitos em 2020, mais de 600 mil em 2021 e pouco mais de 700 mil até novembro de 2023 (PANDEMIA, 2023). Em 5 de maio de 2023, a OMS declarou o fim da Emergência de Saúde Pública decorrente da Covid-19 (OPASb, 2023).

Ao longo de pouco mais de dois anos, portanto, tivemos que nos adaptar às medidas restritivas, em meio às incertezas sobre o futuro, aos temores sobre um aprofundamento da crise e de não poder contar com atendimento médico adequado numa eventual infecção e à revolta contra o comportamento do presidente Jair Messias Bolsonaro e de seus apoiadores, que a todo momento minimizavam a situação e zombavam de quem aderisse às medidas restritivas.

Com isso, aquela primeira sessão de retomada do Cineclubes Jece Valadão acabou sendo o único encontro presencial de todo o projeto. Nos meses seguintes, nosso grupo precisou reterritorializar-se nas redes da internet. Em um curto espaço de tempo, as sessões em ambientes físicos e confraternizações em bares se transformam em videoconferências e *lives*, com novas dinâmicas de encontros e de acesso a filmes. O desejo de retomada da atuação nos territórios físicos de Cachoeiro, após tanto tempo sem regularidade, teve que dar lugar a uma nova forma de territorialização, por entre os fluxos digitais.

A vontade de submeter essa experiência pessoal à análise científica serviu como um dos pontos de partida para a proposição do projeto de pesquisa de mestrado ***Cineclubismo e territórios digitais: estudo sobre cineclubes do Espírito Santo no contexto da pandemia de Covid-19***, que realizei, entre 2021 e 2023, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (PósCom/Ufes). Entretanto, este projeto não se restringiu a vivências pessoais, direcionando-se a analisar, também, experiências de outros cineclubes do estado. A Organização dos Cineclubes Capixabas, por exemplo, lançou, em julho de 2020, o documento *Como fazer um cineclubes na pandemia?* (OCCA, 2020), um guia com alternativas para a realização de sessões cineclubistas por meio de plataformas na internet.

O Espírito Santo é um dos quatro estados da região Sudeste do Brasil (junto a Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro), com uma população de 3.833.486 pessoas – 15º no ranking populacional entre o conjunto de estados do país (IBGE, 2022^a) –, e o cineclubismo tem um papel histórico importante para as ações ligadas ao setor audiovisual estadual. Suas marcas podem ser encontradas entre os cinéfilos do Centro de Estudos Cinematográficas (CEC), nos anos 50 do século XX, e o surgimento dos primeiros críticos cinematográficos da imprensa da Grande Vitória (VIEIRA JR., 2015, p. 38); no primeiro ciclo de produção cinematográfica estadual, na década de 1960 – para alguns, o “Cinema Novo Capixaba” (ALMEIDA, 1967, p. 14-17); no efervescente cineclubismo universitário, entre 1974 e 1989,

e a resistência cultural dos últimos anos da Ditadura Militar (1964-1985); na experiência ruidosa do Cine Falcatrua com *downloads* ilegais e os primeiros cineclubes digitais; e no avanço representado pelos editais do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura), a partir de 2009.

Interessou-me, portanto, analisar essa função histórica do cineclubismo no Espírito Santo, sobretudo a partir dos impactos das novas mídias. O surgimento e consolidação das mídias digitais nas últimas décadas têm proporcionado intensas transformações no cinema e audiovisual contemporâneos, em termos de produção, circulação e distribuição. Conforme Martino (2014), diferentemente de mídias analógicas como o disco de vinil e o jornal impresso, que dependem de suportes físicos, a digitalização envolve o armazenamento e processamento de dados e informações (incluindo imagens e sons) por meio de códigos numéricos. Isso potencializa novas práticas sociais e formas de relacionamento com produtos culturais, com maior interatividade e facilidade de compartilhamento.

Com a pandemia, os efeitos da digitalização adquiriram uma nova perspectiva. Por um lado, o período pandêmico se apresentou como algo *sui generis*, fora da trajetória esperada de nossas ações cotidianas, não podendo haver, portanto, generalizações quanto ao que se dará posteriormente. De outro, parece pouco razoável dizer que uma situação tão extrema para a população mundial não deixará marcas para os tempos futuros. Já no início da pandemia, começaram a surgir especulações sobre o futuro do setor audiovisual, com o aprofundamento de mudanças que estavam em curso há décadas, como o consumo de filmes e séries em aparatos domésticos (SOUSA, 2020). No caso específico do cineclubismo, novos modelos de atuação nas mídias digitais ganharam forma e, por isso, senti a necessidade de investigá-los com rigor.

Para dar seguimento ao projeto, realizei uma pesquisa para localizar os cineclubes atuantes no Espírito Santo nas últimas décadas, a partir de um cruzamento de informações das bases de dados da OCCa, das listas de contemplados nos editais do Funcultura e das próprias redes sociais dos cineclubes. Com isso, foram encontradas menções a 117 cineclubes ou projetos cineclubistas que tiveram alguma atividade no estado entre 2003 e 2022. Desse total, pelo menos 29 cineclubes realizaram atividades pela internet durante a pandemia, entre sessões, festivais, oficinas, *workshops*, seminários e ações em rede com outros grupos.

As ações desses 29 grupos formaram o objeto de análise desta dissertação: os cineclubes Eco Social (Águia Branca); CinemAqui (Baixo Guandu); Jece Valadão e Rota dos

Parques (Cachoeiro de Itapemirim); Ambiental e Colorado (Cariacica); Montanha Sagrada (Divino de São Lourenço); Clube do Cinema de Domingos Martins (Domingos Martins); Badaró (Guaçuí); Seu Manoelzinho (Mantenópolis); Cine Muqui (Muqui); Muniz Freire (Muniz Freire); Empreender (São Mateus); Baú Cultural, Cine Por Elas, Cine Rabisco e Panela Audiovisual (Vila Velha); Afoxé, Aldeia, Animazul, Cine Arte Clã, Cine Teatro Ribalta, El Caracol, ES Cineclubes Diversidade, Projeto Cultural Rubem Braga, Quadro-a-Quadro, São Jorge, Tio Anísio e Valente (Vitória).

Dentre os 29 cineclubes, optei por realizar entrevistas com cinco deles, para obter informações mais aprofundadas: Eco Social, CinemAqui, Muniz Freire, Cine Por Elas e El Caracol. Entretanto, o emprego de diferentes técnicas de coleta de dados, conforme apresentadas no capítulo 3, teve como objetivo traçar um panorama da atividade cineclubista capixaba como um todo.

Diante dessa grande variedade de experiências, coube indagar ao longo da pesquisa: que semelhanças e diferenças poderiam ser encontradas nas ações realizadas pelos cineclubes? Como se deram os processos de reterritorialização dos grupos capixabas nas mídias digitais nesse período, e o que isso pode representar para os modelos de cineclubismo, inclusive no pós-pandemia?

No início da pesquisa, uma das hipóteses que formulei foi a de que os cineclubes do Espírito Santo vivenciavam formas de territorialização mais móveis. De um lado, o ciberespaço permite suplantar barreiras físicas e, portanto, atrair uma quantidade de participantes maior para as atividades. Por outro lado, a proximidade geográfica continuaria tendo um papel relevante na atração de público para as ações. Uma segunda hipótese foi a de que o ritual tradicional que tem marcado as ações dos cineclubes historicamente – sessões presenciais de filmes seguidas de debates, com regularidades preestabelecidas – passaram a conviver com novas formas de compartilhamento de temporalidades (encontros virtuais, atividades assíncronas, periodicidade flexível).

Com a conclusão da pesquisa, posso dizer que essas hipóteses não se confirmaram em sua totalidade. De fato, nos cineclubes do Espírito Santo que examinamos com maior profundidade, a diminuição das barreiras geográficas materiais potencializou a construção de novas redes territoriais, e alguns arranjos regionais se fortaleceram. No entanto, a dificuldade de inserção nas comunidades locais se aprofundou, muito por conta dos desafios de inclusão digital de públicos que habitam territórios periféricos. Por causa disso, muitos cineclubes

tiveram esvaziamento de público. No que diz respeito ao hábito de se estabelecer as atividades cineclubistas a partir da díade exibição e debate, essa tradição cineclubista parece prevalecer no imaginário dos cineclubistas, mesmo que algumas adaptações tenham sido feitas durante a pandemia – e que não necessariamente se manterão no pós-pandemia.

Tendo em vista essas questões elencadas, o objetivo geral da pesquisa foi o de estudar as relações do cineclubismo com as mídias digitais e os impactos causados pela pandemia de Covid-19 nas formas como os cineclubes capixabas se organizam e lidam com seus respectivos territórios. Em termos de objetivos específicos, destaco a proposta de registrar as ações dos cineclubes do Espírito Santo no período entre 2020 e 2023, marcado por um evento de saúde pública com consequências para o conjunto de atividades humanas ao redor do globo. Isso se relaciona a outro objetivo, de identificar possíveis tendências de organização dos cineclubes com o fim das restrições relativas ao combate ao coronavírus. Nessa perspectiva, o meu objetivo também foi o de contribuir para a produção da memória relacionada à atividade cineclubista no Espírito Santo, juntando-me a outros trabalhos a respeito do tema, em âmbito acadêmico ou não.

Em conformidade com a área de concentração do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, esta dissertação buscou analisar o cineclubismo nas mídias digitais a partir da intersecção entre os processos comunicacionais e os fluxos territoriais. Para Martín-Barbero (2006, p. 53), a comunicação começou a ocupar “um lugar estratégico na configuração de novos modelos de sociedade”, deixando de ser meramente instrumental para se tornar estrutural no contexto da globalização. Santos (2006) também compara o papel da informação nas sociedades contemporâneas à importância dada à energia em outras épocas.

Em todos os casos, a informação tem um papel parecido àquele que no passado remoto era destinado à energia. Antigamente, sobretudo antes da existência humana, o que reunia as diferentes porções de um território era a energia, oriunda dos próprios processos naturais. Ao longo da história é a informação que vai ganhando essa função, para ser hoje o verdadeiro instrumento de união entre as diversas partes de um território. (SANTOS, 2006, p. 257)

Reis e Zanetti (2014) também reforçam que os conceitos de comunicação e informação têm destaque nas discussões sobre território e territorialidade, em especial quando se amplia o debate para além de uma compreensão estritamente geográfica. Em alguns casos, o meio *técnico-científico-informacional* é apontado como central para a modificação dos territórios e para a constituição das relações de poder no interior deles. Em outros, é dada ênfase ao papel central conferido à comunicação em si mesma. Desse modo, a emergência da

internet e das tecnologias digitais, com toda a sua potência e capacidade de perfurar as barreiras simbólicas ou materiais, desvela novas experiências espaciais e territoriais

Entre os múltiplos fluxos que atuam na constituição dos territórios, encontramos a força da comunicação, seja como paradigma organizador das relações, seja como máquina operadora dos processos de circulação de ideias, discursos, valores ou riquezas. (REIS; ZANETTI, 2014, p. 19)

Os fluxos comunicacionais na contemporaneidade também têm papel de relevo no conceito de multiterritorialidades de Haesbaert (2020), em oposição ao que chama de mito do fim dos territórios. Para o autor, a globalização e as novas formas de comunicação em rede não implicam um processo de apagamento dos territórios, como defendido por autores como Paul Virilio e Pierre Lévy. Na contemporaneidade, defende Haesbaert, impera, ao contrário, a “explosão” de territorialidades, a partir do surgimento de *territórios-rede*, mais fluidos e descontínuos, que se sobrepõem aos modernos *territórios-zona*, representados pelos Estados nacionais e outras formas tradicionais de identificação geográfica.

A ideia de fim dos territórios na contemporaneidade, segundo o autor, revela ausência de uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de território – muitas vezes interpretado como sinônimo de palavras como espaço, área ou lugar. Entretanto, Haesbaert argumenta que território diz respeito às modulações de poder no interior dos espaços, e não ao espaço em si mesmo. Ele defende, ainda, uma visão relacional de território, que não o restrinja à ocupação de espaços materiais.

(...) o que vemos hoje é a importância de exercer controle sobre fluxos, redes, conexões. (...) Territorializar-se, desta forma, significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo “poder” sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais (para alguns também enquanto indivíduos), poder este que é sempre multiescalar e multidimensional, material e imaterial, de “dominação” e “apropriação” ao mesmo tempo. (HAESBAERT, 2020, p. 97)

Levando em conta essa ideia de territorialização como mediação espacial, o autor afirma que a existência não é possível sem território: todo processo de desterritorialização em um lugar pressupõe reterritorialização em outro. Ele também argumenta que os conceitos “território” e “territorialidades” compõem dois polos de interação mútua, o primeiro fazendo referência à materialidade territorial e o segundo relativo à dimensão simbólica, à ideia de território (HAESBAERT, 2004, p. 4-5).

Nas últimas décadas, no Brasil, alguns pesquisadores se dedicaram a analisar novas territorialidades digitais dos cineclubes, dentro do que Bamba (2005) chama de *cibercineclubismo*. As condições do ciberespaço, baseada na imersão e na interação, permitiriam novas formas de organização cineclubista em rede – ou, ao menos, que façam alusão a características dessa prática cultural. Ferreira (2010) aponta que fóruns de compartilhamento de arquivos *torrent* de filmes se mostram como comunidades de troca de conteúdos e interação entre usuários, com regras semelhantes aos estatutos dos cineclubes tradicionais. Essas vivências em rede, em sua visão, atuam em convergência com as experiências em ambientes físicos.

Assim, Ferreira enxerga na *cibercinefilia* uma nova perspectiva para o consumo cinéfilo de raridades, por meio de uma errância pela *web* à procura de novos filmes, novas cinematografias, uma vontade colecionista que alimenta a paixão pelo cinema. A *flanerie* virtual e o *do it yourself* tecnológico levam os consumidores de raridades à formação de cineclubes para o compartilhamento de seus gostos estéticos. Trata-se de uma nova forma de se relacionar com os produtos audiovisuais – por extensão, com a paixão intensa pela imagem em movimento –, condicionada pelo desenvolvimento tecnológico (*Ibidem*, p. 12-30).

Essa discussão sobre cinefilia e cineclubismo nas mídias digitais é deslocada para o âmbito da crítica cinematográfica por Nogueira (2006). A autora analisa o papel da internet na expansão e renovação da crítica, em um ambiente de recuo da atividade a partir da década de 1970, quando o espaço para esse tipo de discurso começa a ser reduzido a “guias de consulta rápida”. Nos ambientes on-line, destaca a autora, cinéfilos passaram a ter espaço ilimitado para escrever seus textos, além de poderem fazer trocas em rede. Ela destaca a experiência da revista *Contracampo*, que, na primeira década do século XXI, estabeleceu-se como uma referência para a cinefilia brasileira, sobretudo do eixo Rio-São Paulo, com seus textos densos, manutenção de listas de discussão por e-mail, realização de mostras de divulgação do cinema brasileiro e de uma “Sessão Cineclubes” no Rio de Janeiro. Nogueira enxerga nessas ações um ambiente de partilha semelhante à experiência cineclubista que potencializou o surgimento da *Nouvelle Vague* francesa e do Cinema Novo brasileiro, entre os anos 1950 e 1960, com o culto ao cinema exalado por esses movimentos.

Nesses termos, os autores falam de um cineclubismo sem cineclubes. Nas palavras de Bamba (2005, p. 6), o cineclubismo “morreu e foi ressuscitar na internet” – o que faz referência a um declínio da atividade cineclubista a partir da década de 1980. Ele classifica a

cibercinefilia e o *cibercineclubismo* como duas práticas de recepção que se retroalimentam nas redes digitais, por meio da proliferação de sites, blogs e fóruns de discussão em que o público encontra espaço para partilhar sua paixão ostentatória pelo cinema. O autor, porém, demarca diferenças entre os dois termos.

Este estar junto num cineclube se acompanha também de uma vontade de participar de uma relação de inter-subjetividade. Talvez seja neste aspecto que o cineclubismo marque toda a sua diferença com relação à cinefilia dentre as práticas espectatoriais. Enquanto o termo de cinefilia é usado em geral para se referir tanto à relação de tipo passional e individual com o cinema, o cineclubismo (pelo menos no Brasil) é, antes de tudo, um conceito e, ao mesmo tempo, uma maneira particular de se relacionar com o cinema. O termo neste caso passa a recobrir toda uma ideologia que vai além de uma simples atitude de consumo compulsivo dos filmes. Dentro desta lógica, os cineclubes se estruturam como espaços para a manifestação espontânea de uma forma de comunicação estética compartilhada e pública sobre os filmes. (BAMBA, 2005, p. 5)

O cineclubismo, portanto, não se resume a mera paixão *cinefilica*. Ao longo da história, os cineclubes se apresentaram como ambientes de exercício da coletividade em atividades diversas ligadas e/ou mediadas pelo cinema.

Outro trabalho que possui estreita relação com o tema desta pesquisa é o artigo de Gabriel Menotti Gonring (2015) sobre o Cine Falcatrua. Surgido em 2003 como um projeto de extensão do Departamento de Comunicação Social da Ufes, o Cine Falcatrua reuniu um grupo de estudantes que passaram a utilizar as redes da internet (quando começavam a se popularizar) para baixar filmes e promover exibições públicas na universidade. O projeto, porém, sofreu um duro revés a partir da publicação de uma reportagem no jornal *Folha de São Paulo*, em 2004, e o subsequente processo judicial movido por empresas distribuidoras de alguns dos filmes exibidos contra a universidade, pelo fato de o grupo infringir direitos de propriedade das produções audiovisuais.

Revisitando essa experiência, Gonring destaca a apropriação e resignificação das novas tecnologias por seus usuários: do consumo individual, o ato de baixar e assistir a filmes mostrou novas possibilidades de experiências coletivas e do uso criativo das redes. Além de instigar, ainda que involuntariamente, um debate sobre a questão dos direitos de propriedade a nível nacional, o Cine Falcatrua também jogou luz para as possibilidades da digitalização para os cineclubes, em um período em que as tecnologias analógicas ainda eram as mais utilizadas.

[...] o Cine Falcatrua parecia querer rearranjar a estrutura do circuito cinematográfico, fazendo pontes entre as instituições estabelecidas nesse contexto e o consumo midiático desautorizado. Adotando essa mentalidade, os estudantes logo se tornaram muito eficientes na distribuição de filmes. Poderíamos dizer,

empregando os termos de Vilém Flusser, que de meros funcionários do dispositivo eles se tornaram literalmente seus programadores, capazes de definir como o dispositivo opera [...]. (GONRING, 2015, p. 102)

Também explorando a questão dos direitos de propriedade intelectual, mas já no contexto da pandemia, está o trabalho de conclusão de curso de Dias (2022). Ele descreve o processo de adaptação do projeto cineclubista Cine UFSC, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), para os ambientes digitais, e a descoberta de que vários filmes não estavam em domínio público, como pensava. O autor, então, fez um levantamento do acervo da *Sessão de Cinema da TV UFSC* e pesquisou os detentores dos direitos autorais por meio da política de uso aceitável do YouTube, para tecer uma reflexão teórica a respeito de direitos autorais e domínio público. Ele listou 116 filmes produzidos na primeira metade do século XX, 100 deles de longa-metragem, sendo 70,3% pertencentes aos Estados Unidos. Dos longas-metragens, 26% puderam ficar visíveis e disponíveis para assistir gratuitamente no YouTube.

O autor alerta para mudanças na legislação de direitos autorais nos Estados Unidos, em 1997, quando o prazo para que uma obra caísse em domínio público passou de 75 anos a 95 anos após o lançamento – muito por conta do *lobby* da Disney, uma vez que o personagem Mickey Mouse entraria em domínio público em 2003. Diante dessa realidade, Dias, em consonância com autores que discutiram extensamente essa questão, aponta para a necessidade de compatibilização entre os direitos autorais e o acesso da população aos bens culturais, de forma que os direitos fundamentais não se sobreponham uns aos outros.

Dias nota também que a legislação brasileira não contempla o *fair use* (uso justo), algo que nos Estados Unidos permite o uso de obras por terceiros, em alguns casos, sem necessidade de autorização ou remuneração dos detentores dos direitos, o que joga todos os cineclubes na ilegalidade. Apesar desses desafios, o autor aponta que o YouTube representou uma solução para o projeto, uma vez que permitia saber com clareza quem detinha os direitos das obras e como elas poderiam ser exibidas.

Além desse trabalho citado acima, é possível encontrar diversos outros estudos de caso sobre cineclubes e utilização de mídias digitais no período da pandemia, entre 2020 e 2022. Uma pesquisa na plataforma Google Acadêmico utilizando os termos “cineclube” e “pandemia” apresentou 532 resultados – devido ao grande número, não foi possível identificar quantos trabalhos, de fato, se referiam ao tema. Aqui, destaco mais dois deles, que apresentam mais duas perspectivas distintas: a de ambientes escolares de ensino fundamental e a de um projeto de extensão de uma universidade pública.

Em sua dissertação de mestrado profissional, Silva (2021) aborda o processo de implantação de cineclubes escolares (sobretudo em escolas de tempo integral) no Distrito Federal, por meio de ambientes virtuais, durante a pandemia. Trata-se do projeto IncubaCINE, relacionado a uma proposta da Secretaria de Educação daquele Estado, visando a promoção da educação audiovisual. O autor destaca pressupostos da Base Nacional Curricular Comum (BNCC) para a defesa do projeto, como a necessidade de ampliação do repertório cultural dos estudantes e o “letramento” audiovisual, bem como a importância de se trabalhar atividades em ambientes digitais durante e no pós-pandemia. As atividades do projeto foram desenvolvidas por meio do serviço on-line G-Suite, desde ações de divulgação por e-mail até exibição de filmes e videoconferências para debates – isso por conta de uma parceria da Google com a Secretaria de Estado da Educação do Distrito Federal (SEEDF).

O autor, então, promoveu oficinas para educadores sobre as ferramentas do G-Suite, encontrando alguma resistência às tecnologias por parte de alguns deles, e também sobre linguagem audiovisual, utilizando a série *No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais*, transmitida pelo Canal Futura entre 2006 e 2008. Esse primeiro momento serviu como um esboço do Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) desenvolvido pelo autor, tendo como público principal os estudantes, direcionado ao aprendizado de linguagem audiovisual.

Já Oliveira *et al.* (2020) fazem um relato, em um artigo científico, do projeto de extensão Cine GEASur, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Surgido em 2019, como forma de divulgação de temáticas ambientais, o grupo cineclubista decidiu migrar para o ambiente on-line a partir da pandemia, com a realização de *lives* de discussão no YouTube sobre filmes já disponibilizados gratuitamente na plataforma. Esse movimento também implicou maior inserção nas redes digitais, com criação de páginas em plataformas e ações de divulgação. Os autores citam o grande interesse do público, mas também relatam dificuldades para se lidar com as tecnologias, como problemas de conexão com a internet durante as atividades e um relativo desconhecimento prévio das plataformas, em um primeiro momento.

Após a conclusão do trabalho de pesquisa bibliográfica, tomei contato com outros dois trabalhos lançados nos meses finais de 2022 estreitamente relacionados com o tema desta dissertação. Um deles é o *e-book Cineclubismo à distância: Descentramentos no Cinema Brasileiro Contemporâneo* (2022). O livro surgiu a partir do CINE UEM, que, durante a pandemia, realizou *lives* com cineastas brasileiros contemporâneos, através de uma parceria

entre os cursos de Comunicação e Multimeios da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São quatro textos que tratam especificamente de questões relacionados a cineclubismo durante a pandemia (prefácio, introdução e dois artigos), e outros 13 textos com transcrições das *lives* realizadas ou análises das obras dos cineastas que participaram. No prefácio, Patrícia Moran argumenta que o ecossistema cinematográfico passava, então, por mudanças profundas.

O público e os filmes têm sofrido alterações, as formas de ver e estar junto também. A própria noção de presença foi abalada, notadamente a partir do isolamento demandado pela pandemia. Há uma copresença, presença de imagens simultaneamente exibidas, ou conforme o jargão, copresença de imagens síncronas. A dimensão física cedeu à imagem e nos transformamos, não sem prejuízo da corporeidade. Os corpos foram mutilados, talking heads, rostos em baixa resolução, e, dependendo do sinal, as imagens em movimento se sucedem soluçando como um gago. A presença à distância desorganiza as referências espaçotemporais. Sem espaço percorrido, acaba o intervalo, uma dimensão do tempo importante para a memória, uma marcação de momentos auxiliando o tempo e seus eventos com a dimensão espacial. (MORAN, 2022, posição 74-79).

O outro trabalho sobre o tema foi a dissertação de mestrado *Os públicos no digital: As interações em práticas cineclubistas universitárias no contexto da pandemia do COVID-19*, do colega Gabriel Bon Rabello (2022). Nesse trabalho, Rabello analisou as atividades de quatro cineclubes universitários das cidades do Rio de Janeiro e Niterói durante a pandemia, por meio de etnografia para a internet e entrevistas com representantes dos cineclubes. Em seu trabalho, Rabello analisa a sociabilidade dos públicos das sessões, levando em conta as modificações nos rituais cineclubistas, uma série de convenções implícitas e explícitas a respeito do formato de uma sessão cineclubista: a exibição e o debate, o posicionamento espacial dos debatedores, etc.

Nesse sentido, o contexto da pandemia traz uma modificação radical nos rituais cineclubistas, posto que o espaço presencial, que por muito tempo foi pré-condição para as sessões, é substituído por um espaço digital repleto de especificidades. Nem mesmo atos enraizados nas práticas das exibições, como a ação de cumprimentar outros participantes presentes na reunião, acontecem da mesma forma em um ambiente digital, o que exemplifica esta alteração ritualística. (RABELLO, 2022, p. 37)

Isso não implica delimitar, segundo o autor, o presencial e o digital como duas realidades diferentes, havendo, ao contrário, uma continuidade a partir de ambos. Além disso, Rabello nota a presença de referentes territoriais nas interações do público, o que poderia ser observado no esforço do público em se localizar geograficamente durante as interações (*Ibidem*, p. 91)

A minha contribuição para essa série de trabalhos sobre cineclubismo em plataformas digitais durante a pandemia se deu por meio da realização de uma pesquisa participante sobre o cineclubismo do Espírito Santo. De acordo com Peruzzo (2011, p. 125), a pesquisa participante “consiste na inserção do pesquisador no *ambiente natural* de ocorrência do fenômeno e sua *interação* com a situação investigada”. Segundo a autora, na área da Comunicação Social no Brasil, esse tipo de pesquisa ganhou força entre os anos 80 e 90 do século XX, sob influência de áreas de conhecimento como sociologia e educação, no contexto da redemocratização e ascensão dos movimentos sociais (*Ibidem*, p. 128). Ao longo desse período, a pesquisa participante adquiriu três finalidades principais para o campo da Comunicação: 1) estudar fenômenos importantes ligados a experiências populares de comunicação, que, em décadas precedentes, se mostraram pouco expressivas nas universidades do Brasil; 2) realizar estudos de recepção de conteúdos da mídia que ultrapassem a perspectiva de passividade das audiências; 3) dar retorno dos resultados de pesquisa aos grupos pesquisados (*Ibidem*, p. 131).

Para Peruzzo (2011, p. 133-138), esse tipo de pesquisa pode ser encontrado em três modalidades distintas. Na *observação participante*, o pesquisador acompanha todos os processos, mas não se confunde com o grupo pesquisado, mantendo uma relação de autonomia em relação a este. Já na *pesquisa participante*¹, o pesquisador interage com o grupo pesquisado, acompanha suas ações e desempenha algum tipo de papel cooperativo, sendo referido em alguns trabalhos como “investigação militante” (*Ibidem*, p. 137). Na *pesquisa ação*, por sua vez, as etapas da pesquisa são construídas junto com o grupo pesquisado, de forma a contribuir para a solução de um problema específico. A autora salienta, porém, que, em qualquer das três modalidades, a pesquisa pode ser complementada com a combinação de diversas técnicas de coleta de dados, como análise documental, entrevistas e estudos de dados secundários.

No caso do estudo que resultou nesta dissertação, utilizei a modalidade da *pesquisa participante*. O meu trajeto de pesquisa não foi trilhado a partir de um planejamento coletivo, como pressupõe a *pesquisa ação*. Por outro lado, também não é possível dizer que realizei as ações com independência, ainda que relativa, em relação ao grupo observado, como na

1 Ao longo de sua exposição, a autora se refere à “pesquisa participante” como denominação *guarda-chuva* para uma variedade de formatos de pesquisa em que o pesquisador desempenha diferentes níveis de interação com o grupo pesquisado. Entretanto, ao elencar três modalidades desse tipo de pesquisa no campo da Comunicação Social, a autora lança mão da mesma denominação utilizada na tipificação geral em uma modalidade específica. Aqui, seguimos as denominações conforme postuladas por Peruzzo (2011).

observação participante. Durante o meu percurso, cooperei diretamente com as ações do Cineclube Jece Valadão e da Organização dos Cineclubes Capixabas (OCCa), da qual me tornei diretor de Comunicação em dezembro de 2020. Muitas das ações que realizei nesses dois espaços de atuação tiveram origem em leituras teóricas, e essas ações, por sua vez, geraram novas questões para serem analisadas em âmbito acadêmico, sempre em movimento dialético. Foi, afinal, uma pesquisa feita de forma individual – não por acaso, utilizo a primeira pessoa do singular na redação da dissertação -, mas com ampla colaboração com ações coletivas.

Dentro dessa perspectiva, os dois primeiros capítulos desta dissertação foram destinados à elaboração teórica das questões enfocadas na pesquisa. O capítulo 1 estabelece parâmetros de análise da noção de território relacionada ao cineclubismo conforme me propus a estudar. Assim, cheguei a três *escalas territoriais* nas quais podemos identificar os cineclubes: o território como espaço de encontros dos cineclubistas; as identidades culturais territorialmente mediadas dos cineclubistas; e a noção mais tradicional de território jurídico-político e suas implicações para o movimento cineclubista brasileiro. Nesse mesmo capítulo, há uma descrição do histórico da atividade cineclubista no Espírito Santo e apresentação de dados coletados entre 2020 e 2021 pela OCCa.

No capítulo 2, o objetivo foi analisar os territórios digitais e a cultura audiovisual em rede na qual o cineclubismo se insere. Nesse sentido, analiso os impactos da *plataformização* potencializada pelas grandes empresas de tecnologia na transformação do ecossistema midiático das últimas décadas. Outro ponto abordado é a ascensão das plataformas de *streaming* e do mercado de Vídeo sob Demanda (*Video on Demand, VoD*) e seus impactos no consumo de filmes e séries, assumindo centralidade em um espaço antes dominado pelos *downloads* ilegais. Também procurei tratar da questão da curadoria nos ambientes digitais, partindo de uma noção abrangente do termo, de organização e seleção de produtos midiáticos. Por fim, discorro sobre práticas midiáticas que ganharam força durante a pandemia, como as transmissões ao vivo (*live streamings*) e as *watch parties*.

O capítulo 3 apresenta os resultados da etapa de pesquisa de campo. Para conseguir as informações, utilizei diversas técnicas de pesquisa. A identificação dos cineclubes capixabas se deu por meio de pesquisa documental. As opiniões e os relatos dos cineclubistas sobre as vivências durante a pandemia foram capturadas por meio de um questionário direcionado aos públicos dos cineclubes, bem como por entrevistas feitas com representantes de cinco

cineclubes que realizaram atividades em plataformas digitais nesse período. E a minha própria experiência no Cineclube Jece Valadão é relatada a partir de técnicas de observação. Ao fim deste percurso, espero ter contribuído para a produção de conhecimentos a respeito de uma parte importante do setor audiovisual no Espírito Santo.

CAPÍTULO 1. TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DO CINECLUBISMO

A primeira vez que estive em uma sessão cineclubista foi no ano de 2007, em Cachoeiro de Itapemirim, cidade de 185.784 habitantes, localizada ao Sul do Espírito Santo (IBGE, 2022b). Numa noite de quarta-feira, em uma sala cedida pela escola particular de ensino médio Guimarães Rosa, o Cineclub Jece Valadão exibiu *Assassinos por natureza* (1994), filme *cult* que satiriza a espetacularização da violência por programas de televisão sensacionalistas. Um projetor digital ligado a um aparelho de DVD emitia as imagens para uma tela branca colocada em cima de uma lousa verde, e o áudio saía de duas caixas de som, uma de cada lado do recinto.

Cerca de 20 pessoas se acomodaram em carteiras estudantis, um público constituído, em geral, por adolescentes entre 16 e 17 anos, como eu, e jovens na faixa dos 20 anos. Em grande parte, eram estudantes de escolas e faculdades particulares de Cachoeiro, mas, exceto pelo local emprestado, a atividade não tinha vinculação com instituições de ensino. O que motivava a maior parte da plateia era a vontade de estar junto a amigos em atividades não devidamente contempladas pela agenda cultural da cidade. Filmes como aquele não costumavam passar no cinema do *shopping center*, inaugurado no início dos anos 2000, após um período de quase uma década sem salas de exibição comerciais no município. Havia videolocadoras, mas, ainda assim, assistir no cineclub ajudava a economizar dinheiro com locação e ainda permitia encontrar outras pessoas com interesses semelhantes. Dessa forma, para aquela geração de jovens de Cachoeiro de Itapemirim, o cineclubismo se apresentava como um território privilegiado no que diz respeito ao acesso aos produtos da cultura cinematográfica.

Assim como ocorreu com a minha geração em Cachoeiro, desde as primeiras décadas do cinema, o cineclubismo tem servido à mobilização de anseios em torno da linguagem audiovisual, variando a cada contexto histórico e social: a defesa de filmes de caráter mais artístico; o acesso a produtos audiovisuais por classes mais populares ou mesmo grupos sociais marginalizados; o combate à repressão política e à censura; a proposição de novos modos de produção e distribuição de obras audiovisuais.

1.1. Cineclube como instituição do público

Nas últimas décadas do século XX, ganhou força a compreensão dos cineclubes como instituições do público – ou dos “públicos” de cinema e audiovisual. Um dos principais documentos do movimento cineclubista internacional é a *Carta dos Direitos do Público*, também conhecida como *Carta de Tabor*, por ter sido aprovada em um congresso da Federação Internacional de Cineclubes (FICC/IFFS) na cidade de Tabor, na República Tcheca, em 18 de setembro de 1987. A carta define dez pontos fundamentais para o desenvolvimento, organização e defesa dos direitos do público, que são, resumidamente: 1) direito a receber toda informação e comunicação audiovisual; 2) direito à arte, ao enriquecimento cultural e à capacidade de comunicação; 3) educação do público como condição fundamental, inclusive para os autores, para criar obras de qualidade; 4) os direitos do público correspondem às aspirações e possibilidades de um desenvolvimento geral das faculdades criativas; 5) os espectadores têm o direito de organizar-se de maneira autônoma para a defesa de seus interesses; 6) as associações de espectadores têm o direito de estar associadas à gestão e de participar da nomeação dos responsáveis pelos organismos públicos; 7) público, autores e obras não podem ser utilizados sem seu consentimento para fins de proselitismo político, comercial e outros; 8) o público tem direito à informação correta; 9) as organizações do público se unirão e trabalharão conjuntamente no plano internacional; 10) as associações de espectadores reivindicam a organização de pesquisas sobre as necessidades e a evolução cultural do público².

Público, nesse sentido, vai além da noção de espectador individual ou plateia, incorporando a ideia de cidadão que participa da produção cultural e se associa para demandar seus direitos em relação à comunicação como um bem público. Conforme o pesquisador e cineclubista Felipe Macedo,

O que importa essencialmente na relação entre o público e o cinema, são as condições de apropriação crítica, e não o mero acesso aos filmes (condição necessária mas insuficiente) que, por si, corresponde apenas à necessidade de criação de platéias ou, em uma palavra: mercado. A questão da apropriação de conteúdos e sentidos, com vias ao desenvolvimento da sua capacidade de expressão, é a tarefa mais essencial que se coloca hoje, e desde sempre, para o público. E sua ferramenta para tal é o cineclube. (MACEDO, 2010a, p. 41)

A palavra “público” também remete a “espaço público”. Como organização, o clube (da palavra “cineclube”) tem ligação com o que Habermas (1984) chama de instituições da

2 Versão completa disponível no site oficial da Federação Internacional de Cineclubes, em inglês, francês e espanhol: <https://infoficc.wordpress.com/documents/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

esfera pública burguesa, locais como os salões e cafés europeus do século XVIII, instituídos para a conversação e a sociabilidade entre intelectuais burgueses e aristocratas. Gabriel Tarde (2005, p. 12-13) destaca que clubes e cafés eram os locais de organização do público no período da Revolução Francesa.

Analisando a transição da Idade Média para a Modernidade, Habermas afirma que a ascensão da burguesia europeia resultou numa separação entre as esferas pública e privada, até então não delimitadas de forma clara, e na formação de uma nova forma de representatividade pública – num momento em que as ofertas culturais passaram a se tornar públicas, e não mais dependentes das vontades das cortes aristocráticas.

A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social. O meio dessa discussão política não tem, de modo peculiar e histórico, um modelo anterior: racionalização pública. (HABERMAS, 1984, p. 42).

Nesse sentido, as instituições, ainda que sejam associações privadas, possuem um caráter de atuação pública. O autor elenca três critérios básicos adotados nas instituições da esfera pública: 1) igualdade de status, na medida em que o argumento pode afirmar-se contra a hierarquia social; 2) problematização de setores até então não considerados questionáveis; 3) não fechamento do público, ou seja, a ideia de que sempre é possível agregar novos membros. Princípios similares podem ser percebidos em diversos tipos de organização de interesse público, inclusive os próprios cineclubes.

Para além da esfera pública burguesa, os clubes e associações também se tornaram locais de sociabilidade, recreação, formação moral e educação dos novos contingentes de trabalhadores urbanos – sobretudo a partir do século XIX, concomitantemente à expansão das relações de trabalho capitalistas. Origens proletárias podem ser encontradas no *Cinéma du Peuple*, organização criada em 1913, nos meios anarquistas e comunistas da França, de curta duração, e que Macedo (2010b) defende ter sido o primeiro cineclube da história. A organização procurava se contrapor ao cinema dominante e suas representações da classe trabalhadora, tendo inclusive produzido filmes próprios, como *Les Misères de l'aiguille* (1914), e apresentava algumas das características básicas dos cineclubes: projeções periódicas, debates e conferências.

Tradicionalmente, a origem do termo cineclube (junção dos vocábulos “cine” e “clube”) é atribuída ao francês Louis Delluc, que criou *O Jornal do Cineclube* (*Le Journal du Ciné-Club*, em francês) em 1920 como um boletim informativo para a entidade de mesmo nome. Porém, essa informação tem sido contestada por pesquisas mais recentes, de acordo com Costa Júnior (2015, p. 69-75). Em 15 de abril de 1907, o também francês Edmond Benoit-Lévy utilizou o termo “*ciné-club*” em sua revista *Phono-Ciné-Gazette*, para anunciar a fundação da entidade que havia acabado de criar. O cineclube de Benoit-Lévy oferecia um lugar de reunião, sala de projeção, uma biblioteca e um boletim oficial. Sua finalidade seria contribuir para o progresso do cinematógrafo (MANONNI, 2008).

Há, também, referência ao *Cinematógrafo Cine-Club*, empreendimento de Jorge Alcalde, inaugurado em 1909, na Cidade do México. Tratava-se de uma sala para 800 pessoas, que oferecia atrações variadas, como assistir às películas, acompanhar espetáculos musicais, beber refrescos. Alcalde se mudaria para Paris em 1912, e o uso do termo “*ciné-club*” por Delluc seria uma contribuição sua, segundo Álvarez (*apud* COSTA JÚNIOR, 2015, p. 72).

Dependendo da língua e do país, o nome dado aos clubes dedicados ao cinema pode variar: “*film society*” ou “*film club*”, nos países anglófonos; “*cine club*”, em espanhol; “*ciné club*”, em francês; “*circolo de cinema*”, na Itália. Mesmo no Brasil, ao longo da história, é possível ver variações (“cine clube” ou apenas “clube de cinema”). De todo modo, todos esses são termos designados para uma forma de organização que possui três características básicas, segundo Macedo (2010a): 1) não ter finalidade lucrativa; 2) ter uma estrutura democrática; 3) ter um compromisso cultural, ou ético.

Levando em conta essas noções básicas sobre cineclubismo, serão apresentados, a seguir, três possíveis eixos de análise das relações territoriais dos cineclubes, a partir das configurações históricas do cineclubismo no Brasil. O primeiro diz respeito ao espaço do cineclube como um território. O segundo está relacionado às identidades territoriais dos cineclubistas. E o terceiro se aplica a uma noção mais tradicional de território geográfico, e sua relação com a constituição de um movimento cineclubista. Esses eixos levam em consideração o fato de que, além de múltiplo, o território também é “multiescalar”, podendo uma mesma configuração territorial adquirir conformações diferentes (HAESBAERT, 2020). Logo após, será descrito o histórico do cineclubismo no Espírito Santo, estado que compõe o objeto de análise desta pesquisa.

1.2. Espaço de exposições audiovisuais e encontros como organização de territórios culturais

Um cineclube é uma organização que ocupa um determinado espaço, que se utiliza de um lugar para a realização de suas atividades. Para Milton Santos (1994), é a ocupação espacial e o uso de seus recursos que configura um território, e não a existência de um espaço em si mesma. Para isso, ele desenvolve o conceito de “território usado” como sinônimo de território.

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. (SANTOS, 1994, p. 255)

Essa perspectiva funcional de território nos dá a possibilidade de pensar os espaços ocupados pelos cineclubes, de forma concreta ou não, e as configurações assumidas no interior deles, estejam eles em centros culturais, escolas ou mesmo plataformas digitais. Também são importantes os múltiplos agenciamentos territoriais dos espaços ocupados, como no caso dos cineclubes itinerantes, que ocupam espaços públicos provisoriamente.

O desenvolvimento dos cineclubes está bastante atrelado aos aparatos midiáticos disponíveis em cada época. Na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2012), o grupo do Paredão, como ficou conhecido, é referido como um precursor do cineclubismo no Brasil. Formado em 1917, no Rio de Janeiro, reunia aficionados que frequentavam cinemas da então capital federal e se reuniam posteriormente para discussões. No entanto, não há documentos suficientes para apontar se esse grupo se constituiu, de fato, como um clube, ou que tenha tido um espaço próprio. Ainda na segunda década do século XX, há referências ao Cinema Club, de 1912, que funcionava no Club dos Democratas de Sobral (CE). Nesse caso, era um clube formado pelas elites políticas e sociais sobralenses, mais voltado ao teatro – talvez por isso as informações sobre o funcionamento do Cinema Club sejam escassas (MACEDO, 2022).

A partir dos anos 1920, a chegada no Brasil de aparelhos cinematográficos mais leves e baratos, como os da Pathé-Baby, contribuiu para o surgimento de diversos clubes de cinema amadores, segundo Lila Foster (2015). Abrangendo o formato de filme em 9,5 milímetros, mais fácil de manusear do que os de 35 milímetros, os projetores e câmeras da Pathé-Baby foram criados para ambientes domésticos, mas deram vazão para que profissionais e diletantes se apropriassem do formato para produções que buscavam emular os gêneros cinematográficos de Hollywood. As referências dessa época apontam para a existência de

clubes amadores em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre (FOSTER, 2015, p. 72).

As ações dos clubes amadores apresentam uma característica que se tornaria marcante no cineclubismo: a apropriação de aparatos audiovisuais inicialmente voltados para o consumo doméstico. Os próprios ambientes das casas de seus frequentadores foram, frequentemente, os espaços para a realização de reuniões dos grupos – o que revela a constituição de territórios cineclubistas afetuosos, informais e pouco profissionalizados. Essa característica pode ser percebida, inclusive, no Chaplin Club (1929-1931), do Rio de Janeiro, – para alguns, o primeiro cineclubes regular do Brasil –, que fazia suas reuniões na casa de Cláudio Mello, um de seus fundadores. Para se assistir aos filmes, alugava-se uma sala de exibição e cópias das películas, mas, como nem sempre era possível, o clube acabava sendo mais voltado à discussão sobre filmes do que à exibição (LOURENÇO, 2011, p. 47).

A partir da década de 1940, verifica-se uma tendência que também marcaria o cineclubismo brasileiro ao longo da história: a agregação de suas atividades a entidades como escolas, universidades e museus (CINECLUBE, 2012, p. 165). Exemplar disso é a trajetória do Clube de Cinema de São Paulo. Fundado em 1940 por estudantes da Universidade de São Paulo (dentre outros intelectuais), foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo do presidente Getúlio Vargas e reaberto em 1946. Em 1949, o clube foi anexado como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e, em 1956, tornou-se a Fundação Cinemateca Brasileira, sob o comando de seu principal idealizador, Paulo Emílio Salles Gomes. A criação da cinemateca, similar às suas homônimas na França e em outros países, representou um interesse crescente em preservar os filmes a serem exibidos, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial e a consequente perda de obras e arquivos históricos com a destruição na Europa.

A década de 1960 presenciou uma expansão até então nunca vista do cineclubismo no Brasil, chegando ao patamar de cerca de 300 cineclubes reunidos em seis federações regionais, em 1968. Ainda que esse número tenha sido insuflado artificialmente pela Igreja Católica, que tinha ampla influência na atividade cineclubista (CINECLUBE, 2012, p. 166), esse também foi um dos períodos em que a cultura cinematográfica no Brasil alcançava um de seus picos, com salas de cinema espalhadas por todas as regiões do Brasil, inclusive em cidades do interior.

Após um período de desorganização, devido à intensificação da repressão da ditadura militar, a retomada do cineclubismo na metade da década de 1970 foi marcada pela constituição de um circuito cineclubista de distribuição cinematográfica. Em 1976, foi criada a Dinafilme, órgão do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) destinado à distribuição de obras cinematográficas em película de 16 milímetros para os cineclubes (ROCHA, 2011). Filmes como *O Homem que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade, foram lançados simultaneamente no circuito comercial e no circuito cineclubista. O cineclubismo também acompanhou de perto o crescente movimento sindical que ganhou força a partir de 1978, na região do ABC paulista, promovendo exibições de filmes sobre as greves e manifestações junto aos operários, no calor do momento.

Na década de 1980, a chegada das tecnologias de vídeo e o fechamento de salas de cinema no Brasil colocou em crise o modelo de distribuição de obras em 16 milímetros. O movimento cineclubista se dividiu entre partidários de uma alteração da matriz tecnológica para o formato de 35 milímetros, utilizado pelos cinemas comerciais, e grupos defensores da continuidade de bases mais baratas, como o próprio vídeo. É nesse período que surgem, em São Paulo, cineclubes como Oscarito, Bixiga e Elétrico, com projetores de filmes em 35 milímetros e uma programação regular, mais próxima do funcionamento das salas comerciais.

No entanto, também foi na década de 1980 que surgiram os grupos ligados ao ativismo do vídeo popular e aos projetos de TV de Rua, tais como a TV Maxambomba (Baixada Fluminense) e TV Mocoronga (Pará). Tratavam-se de projetos de produção de vídeo e exibição em comunidades periféricas, com ampla participação dos próprios moradores. Em geral, os programas eram exibidos em espaços públicos, com um telão e um projetor ligado a um videocassete (PERUZZO, 2007, p. 32). Ainda que essas experiências não sejam, frequentemente, relacionadas ao cineclubismo, o formato da TV de Rua é bastante semelhante ao do cineclube itinerante.

A partir da década de 1990, a profissionalização empresarial de alguns cineclubes se acentua substancialmente, com salas de cinema com programação regular. Entretanto, eles deixam, efetivamente, de terem uma organização interna cineclubista, coletiva, tornando-se apenas salas de “cinema de arte” coordenadas por indivíduos em caráter privado, como é o caso da rede de cinemas Estação Botafogo, no Rio de Janeiro (GATTI, 2008, p. 70).

No início dos anos 2000, a virada digital deu um novo impulso ao cineclubismo. Com os novos projetores e os arquivos de filmes em formato digital, passaram a surgir

microcinemas em centros culturais e comunitários, salas de instituições educacionais e espaços públicos. Frequentemente, quando não se tratavam de DVDs comprados ou alugados nas videolocadoras, exibiam-se cópias de filmes piratas, baixadas da internet. A própria rede deu vazão ao que Bamba (2005) entende por *cibercineclubismo*, que compreende as ações em rede da multidão de cinéfilos em blogs e fóruns de compartilhamento. Assim, no século XXI, os cineclubes passaram a se relacionar com os fluidos territórios digitais, com uma interpenetração dos locais físicos pelos ambientes virtuais.

Entretanto, a facilidade de acesso aos filmes não se converteu em ganhos materiais efetivos para os cineclubes brasileiros, que, na maioria das vezes, não dispõem de espaços físicos fixos para a realização de suas atividades. Paralelamente, cresce em tamanho e influência um circuito de salas de cinema de arte, apoiadas por instituições voltadas a uma espécie de mecenato cultural, como as divisões culturais da Caixa Econômica Federal e do Banco do Brasil e o Instituto Moreira Salles (IMS). Todavia, em que pese suas contribuições para o acesso a bens simbólicos, não possuem um modo de organização coletivo. Nesse cenário, recorrer aos ambientes virtuais é também uma forma de os cineclubistas driblarem a falta de espaços específicos. A própria pandemia potencializou o surgimento de cineclubes digitais, que promovem sessões cineclubistas interativas em plataformas como Google Meet ou Discord.

Entretanto, nesses espaços virtuais, o sentido de ocupação de um lugar (não o de espaço ou território) se enfraquece. Para Augé (1994), um lugar, no sentido antropológico, é um espaço que pode ser definido em termos de relação e história, que é perpassado pelos simbolismos da cultura. O que ele nomeia como não-lugares são os espaços provisórios e de passagem que não mantêm essa mesma relação. É o que pode ser visto, por exemplo, em terminais de passageiros, supermercados, “domicílios móveis” (aviões, trens, ônibus), grandes redes de hotéis, parques de lazer, enfim, locais idênticos a si mesmos e que podem ser encontrados em quaisquer cidades, de maneira indistinta. Para o autor, a proliferação de não lugares dá a medida daquilo que chama de *sobremodernidade*, um novo tempo histórico cujo início pode ser identificado na segunda metade do século XX.

As plataformas digitais também podem ser entendidos como não lugares, locais provisórios que se acendem e se apagam na constelação do ciberespaço (ele mesmo, um não lugar por excelência).

1.3. Territorialidades simbólicas: as identidades dos cineclubistas

Ao falar em território como “quadro de vida”, Milton Santos também faz alusão ao lugar de referência para uma comunidade, dotado de certas qualidades que transcendem a mera utilização do espaço. Segundo Haesbaert (2004, p. 4), “todo território ‘funcional’ tem sempre alguma carga simbólica, por menos expressiva que ela seja, e todo território ‘simbólico’ tem sempre algum caráter funcional, por mais reduzido que ele seja”. Um exemplo disso é a “Terra Prometida” dos judeus, um imaginário em torno de uma porção espacial específica, sem que esse território seja efetivamente habitado como tal. Por outro lado, mesmo um local abstrato e totalmente voltado para uma função determinada, como uma sala virtual, é inoculado de significado por quem dele faz uso temporário.

Isso nos leva a outro eixo de análise, que é a dimensão simbólica do território, como sinônimo de “territorialidade”. Essa noção abarca o território como ideia, como mediador das identidades culturais, que muitas vezes têm um valor superior ao do território funcional, para aqueles que deles dependem. O valor atribuído à identidade territorial é o que tem mobilizado boa parte dos conflitos contemporâneos, como o de povos originários contra invasores, ou de comunidades desalojadas por grandes empreendimentos. A identidade é um dos principais fatores responsáveis pela coesão de uma comunidade, seja ela formada por indivíduos que residem na mesma região, ou a comunidade apenas formada por pessoas que compartilham determinados valores comuns (comunidade empresarial, comunidade de fãs, etc.).

Dentro dessa perspectiva, as reflexões de Peruzzo (2006) a respeito da relação entre os conceitos de comunicação alternativa, popular e comunitária contribuem para o debate sobre as identidades territoriais dos cineclubistas. Segundo a autora, o termo “alternativo” denominava a imprensa alternativa do período da ditadura militar (1964-1985). Nesse caso, os veículos de comunicação dirigidos por militantes de esquerda se colocavam como uma alternativa de fonte de informação à imprensa tradicional, mas circulando nos mesmos espaços de comercialização, ou seja, as bancas de jornal – alternativo, nesse caso, faz alusão ao modo de expressão de conteúdos que se contrapõe às formas tradicionais ou hegemônicas.

O termo alternativo também já foi empregado com frequência como sinônimo das práticas de comunicação popular alternativa, oriundas dos movimentos sociais no Brasil, entre os anos de 1970-90. Mas o conceito de popular também pode fazer referência a um popular folclórico (teatro popular, literatura de cordel, etc.) ou a um popular massivo, no caso do uso pela indústria cultural de certos códigos atrelados a uma identidade popular. Já comunicação

comunitária alude às formas de expressão de uma comunidade, nas quais os próprios indivíduos receptores também atuam no processo de produção da comunicação – ao contrário das formas exclusivamente alternativas e/ou populares em que a comunicação é apenas uma fonte de informação e formação dos receptores.

Levando isso em conta, pode-se dizer que o cineclubismo, como prática coletiva, é estruturalmente comunitário, mesmo que as delimitações das comunidades cineclubistas nem sempre fiquem claras. Mas nem sempre é exclusivamente popular ou alternativo – esse aspecto varia de acordo com os contextos geográficos, sociais e históricos, e com os valores e os modos de organização de cada cineclube em particular.

Em seu formato alternativo, a ideia de comunidade cinéfila está intrinsecamente atrelada ao cineclubismo. De origem francesa (ELSAESSER, 2005, p. 27), o termo cinefilia é frequentemente utilizado para designar a paixão intensa pelo cinema alimentada por parte de seus frequentadores mais assíduos. Escrevendo sobre a geração de cinéfilos franceses dos anos 1950, período de surgimento de movimentos artísticos como a *Nouvelle Vague*, Antoine De Baecque (2010, p. 39) define que “(...) a cinefilia é, sem dúvida, uma cultura construída em torno do cinema, um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e de sua legitimação.”

Os cineclubistas franceses dos anos 1920 estão entre os primeiros a defender a ideia do cinema como linguagem artística autônoma, em vez de servir como mera diversão para as massas. Riccioto Canudo, fundador do *Club des Amis du Septième Art*, no início do século XX, foi o responsável por lançar a ideia de “sétima arte”, que, para Ismail Xavier (1978, p. 44), se apresenta como “narração mítica” do cinema, por sua visão teleológica: o cinema como a totalização dos progressos técnicos da modernidade, o casamento da ciência com a arte, sendo o cinema a arte que funde os demais meios expressivos.

Nesses termos, a prática cineclubista se torna o lugar privilegiado para o aprimoramento do gosto, por meio do acesso a determinados filmes negligenciados pelo circuito comercial tradicional e pela realização de atividades de formação cultural, como debates e oficinas. Porém, é também no cineclube cinéfilo que se exerce certa atitude de distinção pelo gosto. Ao rememorar os tempos de Chaplin Club em uma crônica para o jornal *A Manhã*, em 1941, o escritor Vinicius de Moraes atribui o fim da entidade a sua popularização excessiva.

O Chaplin Club, de Otávio de Faria, Plínio Sussekind, Almir Castro e outros, que foi, com o filme Limite, de Mário Peixoto, a única coisa séria que tivemos em matéria de cinema no Brasil, se extinguiu por excesso de complacência. Começaram a abrir as comportas, foi entrando gente, entrando gente, acabou entrando cachorro.

Cachorro latiu, correu, começou a atrapalhar, quiseram botar cachorro para fora, se distraíram no pega-pega, quando viram estavam discutindo Rin-tin-tin, perguntando por que é que cachorro entra na igreja e charadas tais que tiveram que fechar a porta. (MORAES, 1941, s.p.)

Essa é uma atitude diversa do que representou, em termos gerais, o cineclubismo no Brasil no período final da ditadura militar, caracterizado como uma das práticas culturais que se juntaram aos movimentos pela redemocratização. Se teve o seu auge nas décadas de 1970 e 1980, o cineclubismo como prática militante continua como um paradigma relevante, que pode ser resumido no seguinte trecho de um artigo de Felipe Macedo:

O cinema, comercial, capitalista, hollywoodiano e globalizado é contra o público. O audiovisual é uma arma, ou um arsenal mesmo, de diversas tecnologias de uma classe social dominante para alienar, controlar, explorar os povos do planeta. O cineclubismo é a forma de organização desenvolvida pelo público para se contrapor a essa dominação e construir um cinema que seja a expressão de todos: o cinema do público. Essa é sua essência, papel e vocação maior. Fora disso o cineclubista cai na função de culto, hoje melhor exercida por outras instituições, ou de instrumento complementar e auxiliar da alienação e exploração do público. (MACEDO, 2011, s.p.)

Essas duas tendências, de um cineclubismo cinéfilo e um cineclubismo militante, tem convívio ao longo da história, hora se repelindo, hora se complementando. As territorialidades cineclubistas, entretanto, vão além do binômio cinefilia *versus* movimento social de massas. Sobretudo a partir da virada entre os séculos XX e XXI, entra em discussão a fratura pós-moderna das identidades culturais tradicionais.

De acordo com Stuart Hall (2006a, p. 12-13), diferentemente do sujeito moderno (individual e autossuficiente) ou sociológico (formado a partir da interação com o exterior), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade estável e unificada, mas sim várias identidades, muitas vezes provisórias e conflitantes, fruto da experiência descentrada global. Assim, a “identidade torna-se uma ‘celebração móvel’”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Martín-Barbero (2006) fala em “explosão” das identidades, argumentando que a globalização econômica se pauta por um processo contraditório de interconexão global e exclusão daqueles que não tem adequação ao mercado: a identidade local como diferença

comercializável, reforço de exotismos e hibridações para neutralizar os conflitos. As raízes, assim, se fazem raízes móveis e dissolvidas em *microrrelatos*. Por outro lado, as identidades também se apresentam como demanda por reconhecimento por existências e tradições históricas, e podem se construir por meio do diálogo e do intercâmbio, e não como pertencimento a estruturas preexistentes, como nobreza ou plebe.

Em outro trabalho, Hall (2006b) afirma que existem, pelo menos, duas formas de se pensar a identidade cultural. A primeira se vincula à redescoberta de modos de vida coletivos apagados por processos civilizadores forçados, como o colonialismo. Há nesse tipo de concepção de identidade a busca pelo retorno ao que seria a verdadeira essência de um povo, o que pode recair em um excessivo apego a uma identidade fixa que já se dissolveu. Uma segunda concepção de identidade, não totalmente apartada da primeira, procura reconhecer as identidades a partir de seus movimentos históricos. Ou seja, “As identidades culturais vêm de algures, têm histórias. Porém, tal como acontece com tudo o que é histórico, também elas sofrem transformações constantes” (HALL, 2006b, p. 24). Assim, para o autor, a identidade deve ser entendida não como um fato, mas como algo que é produzido e nunca está completo.

Do ponto de vista do cineclubismo, a relação com as identidades culturais pode ser vista, em um primeiro momento, na forma como os cineclubes individualmente reconhecem seu lugar em uma tradição pregressa de cineclubismo, seja pela via da valorização de uma cultura cinéfila ou pelo engajamento social. Junto a isso, as identidades também se materializam no modo como cada cineclubista se relaciona com sua comunidade, sua localidade, sua localização no mapa. Um grupo de determinada cidade do Brasil, por exemplo, pode ter pouca relação com a sua localização geográfica específica, com o que acontece no seu entorno.

Pode-se falar, ainda, em cineclubes como grupos ou comunidades de cinema, voltados a agregados humanos específicos ou a cinematografias distintas. Afinal, a explosão pós-moderna das identidades também se materializa em “explosão” de cineclubes, grupos cada vez menores e mais segmentados: voltados para questões de gênero, raça, sexualidade ou cinematografias específicas. No documentário *Cineclubismo na BF* (2018)³, o movimento cineclubista da região da Baixada Fluminense, do início dos anos 2000, é caracterizado por uma efervescência de pequenos grupos, alguns de caráter feminista e de outras questões de

3 Disponível em: <https://youtu.be/crPgsiB2H9c>. Acesso em: 27 jun. 2023.

política identitária, com três ou mais membros que desejam erguer suas bandeiras em territórios em disputa. Assim, os múltiplos cineclubes representam múltiplas territorialidades que o público pode acessar.

1.4. Território jurídico-político e o movimento cineclubista

Se os referenciais tradicionais de território passaram a dividir espaço com as formas mais móveis dos *territórios-rede*, tampouco desapareceram ou deixaram de ter relevância. Para Milton Santos (2005), a lógica moderna de Estados-Nação de domínio dos territórios tem dado lugar a uma visão pós-moderna transnacional, e por isso a perspectiva jurídico-política em sentido estrito não daria conta da complexidade da questão na atualidade. Entretanto, para o autor, nem todas as questões territoriais se definiram ou se definem em termos de nação e transnacionalidade, na medida em que regras são formuladas e reformuladas a nível local.

Um exemplo disso no campo da cultura foi a Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020). Destinada a socorrer o setor cultural durante a pandemia de Covid-19, devido à impossibilidade de realização de eventos presenciais, a legislação de âmbito nacional dependia de arranjos locais. Os recursos financeiros do governo federal foram repassados para Estados e Municípios desenvolverem as ações, sob a fiscalização de conselhos de cultura municipais e estaduais.

Na noção jurídico-política de território, ele é entendido como “o conjunto de terras agrupadas em uma unidade que depende de uma autoridade comum e que goza de um determinado regime” (GOTTMAN *apud* HAESBAERT, 2020, p. 67). Nessa perspectiva, território equivale a domínio estatal, mas não se restringe a espaços concretos, e incorpora relações de poder mais abrangentes no interior dos territórios. Em uma entrevista ao jornal *El País*, Pierre Lévy (*apud* HERMOSO, 2021) afirma que as grandes empresas de comunicação, como Facebook, Google e Twitter têm atuado cada vez mais como “*Estados-plataforma*”, estabelecendo uma jurisdição e um domínio próprio sobre seus usuários globais, atravessando os regramentos dos Estados nacionais.

Dentro de uma perspectiva relacional, para Raffestin (1993), o território se caracteriza pela apropriação, concreta ou abstrata, de determinados espaços, e o sistema territorial seria constituído por tessituras, nós e redes. A “tessitura” corresponde à repartição da superfície dos espaços e implica a noção de limite, de delimitação dos territórios; “nós” dizem respeito aos pontos, aos locais de referência e de poder, às posições, à “expressão de todo ego, coletivo ou

individual”; e as “redes” são sistemas de linhas que desenham tramas, seja para assegurar a comunicação ou para estabelecer limites e fronteiras. Esse sistema “é tanto um meio quanto um fim. Como meio, denota um território, uma organização territorial, mas como fim conota uma ideologia da organização” (RAFFESTIN, 1993, p. 153-156).

Como exemplo, o sistema territorial do cineclubismo no Brasil seria constituído: pelas fronteiras geográficas de cada município e dos estados (tessituras); pelos cineclubes individuais, governos estaduais, prefeituras, organizações de representação (nós); pelas plataformas digitais, blogs, mídias sociais, tecnologias de comunicação, jornadas e encontros (redes). Subjacente a esse sistema está sua conotação ideológica, o modo como os cineclubes são definidos, onde se localizam e de que forma se relacionam entre e si e o Estado.

A localização de um cineclube no mapa pode ser determinante para o acesso a recursos e ações do poder público destinada ao setor. Estados como o Espírito Santo, por exemplo, direcionam editais de cultura específicos para a atividade cineclubista. Não à toa, o movimento cineclubista sempre operou na intersecção entre Estado e formulação e reformulação de ações a nível comunitário.

Foi a partir do final dos anos 1950 que começaram a surgir as primeiras entidades representativas de cineclubes no Brasil. Dentro da Cinemateca Brasileira, foi fundado, em 1956, o Centro de Cineclubes de São Paulo, primeira entidade cineclubista representativa do país. Nesse período, além de São Paulo e Rio de Janeiro, cineclubes já se multiplicavam por diversas cidades como Belo Horizonte, Porto Alegre e Fortaleza (CINECLUBE, 2012, p. 166).

Em 1959, ocorreu a primeira Jornada Nacional de Cineclubes, espécie de congresso com deliberações sobre os rumos do movimento e mostras de filmes, dentre outras ações relacionadas à área. O Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), entidade representativa máxima, foi fundado em 1961. Em 1968, já se contavam cerca de 300 cineclubes no Brasil e seis federações regionais, e, nesse mesmo ano, foi realizada a VII Jornada Nacional de Cineclubes, que marcou uma tomada de posição clara do movimento cineclubista contra o regime militar – sendo o ano, também, de dissolução do movimento por conta do recrudescimento da ditadura (CINECLUBE, 2012, p. 166). Os cineclubes foram incluídos na lei nº 5.536, de 21 de novembro daquele mesmo ano, destinada à censura a obras teatrais e cinematográficas (BRASIL, 1968). A esmagadora maioria dos grupos e entidades representativas interromperam suas atividades, somente retomadas na década seguinte.

Em 1974, após seis anos, foi realizada a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, que culminaria no lançamento da “Carta de Curitiba”, um documento programático do movimento que tinha como uma das principais pautas a defesa do cinema nacional. Essa defesa de um programa nacional popular, entretanto, não era unânime, tendo sido representada por cineclubes de associações de bairros, de movimentos sociais e de outras correntes cineclubistas. Havia também o grupo de defensores de um “internacionalismo proletário”, que envolvia militantes estudantis e do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), bem como correntes marxistas de inspiração trotskista (MACEDO *apud* SILVA, 2014, p. 99).

Essas distintas perspectivas estavam colocadas nas lutas internas do movimento, subdividido em diversas correntes e que, mais uma vez, se dissolveria em 1989. Apenas no início dos anos 2000, surgiria uma nova “primavera cineclubista” (CINECLUBE, 2012, p. 167), com uma geração de novos cineclubistas mais interessados na valorização da cultura cinematográfica em geral do que na causa militante. E, ao contrário dos demais períodos históricos do movimento, a retomada se daria com apoio estatal.

Em 2003, o movimento cineclubista passou por uma nova reorganização, após mais de uma década de inatividade. Além do interesse de antigos e novos cineclubistas, que se organizavam de forma independente, houve uma aproximação até então inédita do Governo Federal, no primeiro ano de mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Nessa época, a Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MINC) era comandada por Leopoldo Nunes, um ex-militante do movimento cineclubista de Ribeirão Preto. Apesar das dificuldades das lideranças do movimento, muitas delas ainda envolvidas nas divergências políticas de décadas passadas (SILVA, 2014), o CNC conseguiu constituir uma nova diretoria, em 2004, e retomar a regularidade das jornadas nacionais.

Na esteira do surgimento de cineclubes digitais, muitos deles fazendo uso da pirataria, em 2006, a SAv criou a Programadora Brasil, a partir de uma parceria com a Cinemateca Brasileira e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), com distribuição de DVDs de filmes nacionais de todos os gêneros e formatos. Ao todo, foram 970 filmes e vídeos de todas as regiões do país, organizados em 295 programas, distribuídos para 1.658 instituições associadas até 2013, quando foi encerrada (FILMES, 2021). Em 2008, surgiu o Cine Mais Cultura, programa federal destinado a fornecer equipamentos de exibição e oficinas de formação para cineclubes e pontos de exibição não comercial. O programa fez parte da Rede

Cultura Viva (PONTOS, 2021), política nacional tornada lei, destinada a estimular a formação de pontos e pontões de cultura locais e regionais.

Em 2007, a Agência Nacional de Cinema publicou uma instrução normativa sobre cineclubes, segundo a qual: “Os cineclubes são espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual” (ANCINE, 2007, s.p.).

Nesse período, porém, continuaram as divisões internas no movimento cineclubista, aliada a uma dificuldade de renovação de quadros e de uma excessiva dependência dos cineclubes de apoio estatal – e de seus problemas de gestão, haja vista a crise na Cinemateca Brasileira agravada a partir de 2013 (SOUSA, 2020). Apesar disso, o CNC (atualmente, rebatizado como Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros) se mantém, tendo participado das discussões sobre auxílio emergencial à cultura durante a pandemia de Covid-19.

1.5. As múltiplas escalas territoriais da mostra *Olhares Sobre Cachoeiro*

Uma possível articulação entre as três escalas territoriais (ocupação de um lugar, território como identidade e território jurídico-político) com o cineclubismo será aqui exemplificada a partir da experiência da mostra *Olhares Sobre Cachoeiro*, que eu ajudei a organizar em 2022, junto ao Cineclubes Jece Valadão. Essa mostra foi concebida como um concurso de vídeos com múltiplas perspectivas sobre a cidade de Cachoeiro de Itapemirim – ou seja, tem como foco a porção geográfica bem delimitada de uma cidade, mas com abertura para outros “olhares” para esse mesmo espaço. A chamada indicava a aceitação de “vídeos de até 15 minutos, produzidos a partir de 2019, de qualquer gênero (documentário, ficção) ou dispositivo de captação (celulares, filmadoras profissionais, etc.)”, desde que “apresentem a cidade de Cachoeiro como elemento principal ou secundário”⁴. As três produções mais bem votadas em um júri popular ganhariam prêmios de trezentos, duzentos e cem reais, respectivamente.

O emprego da referência a “elemento principal ou secundário” teve um peso importante: o objetivo não era alcançar apenas inscrições de filmes que tematizassem Cachoeiro (nesse caso, o foco principal do filme), e sim todo tipo de vídeo que tivesse alguma representação da cidade em geral, como na utilização de uma via pública conhecida para ambientação de uma narrativa, por exemplo.

4 Disponível em: <https://cineclubesjecevaladao.wordpress.com/2022/05/19/inscricoes-olhares/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

Com um número inicial de inscritos relativamente baixo, um dos integrantes do Cineclube Jece Valadão decidiu pesquisar por vídeos no YouTube e Vimeo que tivessem a indexação geográfica de Cachoeiro de Itapemirim – o que nos remete à noção tradicional de território geográfico. Nesse movimento de busca e aproximação, esse integrante do cineclube acabou entrando em contato com pessoas dos mais diversos locais do município, sendo que muitos deles nem sequer conheciam o cineclube.

Com isso, chegamos ao número de 23 vídeos, em uma seleção eclética, em nada lembrando uma curadoria cinéfila de “bom gosto”: *fotofilmes*, vídeos de divulgação de centros culturais e pontos turísticos da cidade, *videodanças*, videoclipes de grupos de *rap* da periferia. Dessa variedade de vídeos emergiu uma Cachoeiro com múltiplas representações culturais, ora dialogando com questões históricas mais tradicionais, ora se abrindo para diálogos com culturas urbanas importadas de outras periferias do Brasil e do mundo.

A exibição dos vídeos ocorreu pela internet, em uma página do blog do cineclube⁵. Naquele momento, estávamos incertos a respeito de realizar a mostra em um lugar presencial, porque o cineclube teria que alugar um espaço por vários dias para dar conta de exibir todos os vídeos. Fazer de forma on-line era uma forma de driblar essa limitação de espaço, e também uma forma de alcançar mais público; a estratégia do voto popular, inclusive, ajudou a engajar diversas pessoas de diversos territórios de Cachoeiro. Posteriormente, os três vídeos mais bem votados foram exibidos em um evento comemorativo do cineclube em Cachoeiro, junto a outros filmes. Esse foi um momento, também, em que pudemos conhecer os autores, suas trajetórias e motivações.

Dessa forma, durante o projeto, o cineclube ocupou um território híbrido, entre digital e material, mas com um referente geográfico bem delimitado em Cachoeiro de Itapemirim. Entretanto, os próprios vídeos mostraram diferentes formas de representar a cidade e de acionamento do público.

1.6. Histórico no Espírito Santo

Não é possível deixar de lado o fato de que o Cineclube Jece Valadão, um dos focos desta dissertação, fica no Espírito Santo, estado que tem uma representação histórica destacada no movimento cineclubista brasileiro, sobretudo no período final da ditadura militar. Cineclubista capixaba, Antonio Claudino de Jesus foi presidente do Conselho

5 Disponível em: <https://cineclubejecervaladao.wordpress.com/olhares-sobre-cachoeiro/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

Nacional de Cineclubes (CNC) em mais de uma ocasião, e, posteriormente, também da Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Ao longo do século XX e no século XXI, a atividade cineclubista capixaba foi e tem sido importante como forma de organização do público de cinema e audiovisual regionalmente. Com seu espírito amador, o cineclubismo tem sido um espaço privilegiado, do ponto de vista da comunicação e da cultura, para as aspirações de um estado que ocupa uma posição marginal dentro de sua própria região no Brasil.

Situado na região Sudeste, área de maior dinamismo geográfico e econômico do Brasil, o Espírito Santo viveu, até a primeira metade do século XX, uma situação de relativo isolamento em relação ao restante do país, em grande parte devido à ausência de infraestrutura adequada e baixa atividade industrial (SIQUEIRA, 2009, p. 6). Apesar de o processo de colonização do estado datar de 1535, com o desembarque do português Vasco Coutinho no território capixaba, o primeiro ciclo de desenvolvimento socioeconômico estadual mais intenso se deu a partir do século XIX, com destaque para o cultivo do café no sul do estado. A mudança drástica do Espírito Santo nesse período, alçado ao topo da produção cafeeira nacional e, conseqüentemente, aproximando-se do que havia de mais avançado no cenário brasileiro, é chamada de “modernização escravista” por Pereira (2011, p. 221), devido ao uso em larga escala de mão de obra escravizada. Porém, a abolição da escravatura em 1888 resultou no progressivo declínio das grandes fazendas de café capixabas, em meio a um cenário de falta de incentivos para a inclusão socioeconômica dos negros recém-libertos, além do fato de a onda de imigração europeia, então incentivada para a composição de mão de obra assalariada, ter se concentrado em comunidades mais fechadas na região serrana.

O cenário de baixo desenvolvimento se alterou no Espírito Santo apenas a partir da década de 1960, principalmente com a instalação de empreendimentos industriais de grande porte na região da Grande Vitória (que compreende a capital do estado e municípios limítrofes), o que incluiu a ampliação do Porto de Vitória, que teve o Terminal de Tubarão inaugurado em 1966, e o início das atividades da Companhia Siderúrgica de Tubarão (CST – atualmente, ArcelorMittal Tubarão). O surgimento desses empreendimentos está bastante relacionado às atividades da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD – atualmente, Vale S.A.), junto a empresas subsidiárias, no beneficiamento e exportação de minério de ferro extraído em Minas Gerais. Fazendo parte desse movimento de industrialização acentuada do período, mas distante em termos geográficos e produtivos, foi inaugurada no norte do estado, em 1978,

a primeira fábrica da Aracruz Celulose (atualmente, incorporada à Suzano Papel e Celulose), uma das líderes mundiais na produção de celulose branqueada de eucalipto. Um segundo ciclo de modernização industrial pode ser verificado no Espírito Santo nestas primeiras décadas do século XXI, dessa vez deslocado para cidades do litoral norte e sul, relacionados à implantação de novos complexos portuários e exploração de petróleo (PEREIRA, 2011, p. 25).

Junto a essas atividades industriais, em termos de produção agrícola, a monocultura do café continua tendo importância para a economia do estado, bem como plantações de cana-de-açúcar, eucalipto e polos de fruticultura. Ainda assim, uma das consequências desses ciclos de modernização industrial do estado tem sido o aumento da concentração das atividades econômicas em poucas e grandes empresas produtoras de matérias-primas e bens semi-elaborados (PEREIRA, 2011, 210). O aumento do poder dessas grandes empresas não se dá sem conflitos com territórios de comunidades tradicionais, como é o caso das empresas de celulose em Aracruz e os povos indígenas, além dos impactos decorrentes das atividades de mineração – como a poluição atmosférica na Grande Vitória – e migração em massa da população para regiões periféricas das cidades onde esses empreendimentos se concentram.

Do ponto de vista cultural, o Espírito Santo é marcado por tradições e costumes de origem indígena, africana e de imigrantes europeus do século XX (italianos, alemães, pomeranos, libaneses, entre outros) (DESCUBRA, s.d.). Um dos principais patrimônios capixabas de origem indígena é a panela de barro, cujos conhecimentos de confecção são passadas de mãe para filha há, pelo menos, 400 anos. O Galpão das Paneleiras fica em Vitória, no bairro Goiabeiras. Entretanto, remanescentes dos povos originários no estado estão mais concentrados no litoral norte, sobretudo na região do município de Aracruz. No caso de imigrantes europeus, as comunidades e seus costumes e festas folclóricas mantêm suas marcas na região serrana, em municípios de clima mais frio. Por outro lado, tradições de origem africana podem ser localizadas em diversos locais do estado – como se pode constatar a partir da forte presença de grupos de Jongo, Caxambu, Bate-Flechas, Folia de Reis e Congo, manifestações que misturam dança, música e religiosidade, apresentando-se em festas e eventos populares (ATLAS, 2009).

Símbolo da modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), o cinema aportou em território capixaba nas primeiras décadas do século XX, com sessões ambulantes do cinematógrafo em parques, praças e clubes. Por volta de 1908, Ludovico Persici, pioneiro da

produção audiovisual capixaba, se encantou com exposições itinerantes em locais públicos do sul do Espírito Santo, realizadas por um homem de origem alemã. Esse contato serviu para que ele próprio inventasse a sua própria máquina de filmagem e exibição, o *Apparelho Guarany*, com o qual apresentava suas “vistas” de cidades como Castelo, Cachoeiro e Marataízes, a partir da década de 1920 (BRAVIM, 2007, p. 22).

Fernando Tatagiba (1988) também relata a ocorrência de exposições de caráter alternativo e comunitário na década de 1940. Nessa época, quando um carro “diferente” chegava a um bairro de Vitória e as luzes da praça se apagavam, a multidão se aglomerava para o início da projeção. De 1940 a 1945, uma instituição exibia, semanalmente, filmes curtos sobre a Segunda Guerra Mundial, documentários narrados em português sobre os feitos épicos dos países da aliança dos Aliados. Outra prática desse período era exibição de filmes mudos em um terreno do bairro Santo Antônio, também em Vitória, capitaneada por padres das Obras Pavonianas. Ao custo de 300 réis, moradores assistiam a filmes de Carlitos e outras comédias, acompanhadas de discos de música clássica (TATAGIBA, 1988, p. 44).

Considero importante destacar essas práticas de exibição da primeira metade do século XX no Espírito Santo, por remeterem a um ambiente de sociabilidade em torno do cinema que, em parte, se aproxima do cineclubismo. De fato, a própria Igreja Católica teria um papel significativo na expansão de cineclubes no Brasil nessa época (CINECLUBE, 2012, p. 165) – apesar de não haver elementos documentais suficientes para atestar em que medida esse movimento de fato se refletiu em terras capixabas.

Dito isso, os primeiros registros encontrados de práticas cineclubistas no Espírito Santo remetem aos anos 50 do século XX, com o Centro de Estudos Cinematográficas (CEC), também chamado de Cineclubes Capixaba. Essa associação de cinéfilos de Vitória se reunia semanalmente para debates sobre filmes e para compartilhar literatura sobre cinema, em locais como a Rádio Espírito Santo (de onde era transmitido o programa Cinelândia Capixaba, de José Américo Vidigal e Marien Calixte), auditório do Centro de Saúde e Cine Jandaia. Os associados possuíam uma carteirinha, que lhes dava direito a descontos ou gratuidade em ingressos de cinema na cidade (TATAGIBA, 1988, p. 71-72).

Na década seguinte, já sem o CEC, o acesso a “filmes de arte” na Grande Vitória era propiciada pela divisão cinematográfica do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM – ES) e por cineclubes como o da Aliança Francesa, o do Colégio Marista e, sobretudo, o Alvorada. Inaugurado em 1965 por jovens como Marcelo Osório, Edgar Bastos e Ramon

Alvarado, o Cineclube Alvorada realizava sessões semanais em locais como o Clube do Estudante Universitário, onde a intelectualidade capixaba podia conferir as últimas novidades da *Nouvelle Vague* e de grandes autores como Ingmar Bergman e Federico Fellini, além de participar dos debates. Essa cultura cinematográfica acumulada e o ambiente de trocas do cineclubismo despertou em alguns jovens a vontade de “partir para a prática” (TATAGIBA, 1988, p. 72), dando início ao ciclo de cinema amador, o primeiro ciclo cinematográfico estadual. Almeida (1967, p. 14-17), em texto para a Revista Capixaba, de agosto de 1967, classificou aquelas produções como o “Cinema Novo Capixaba”, comparando *Indecisão* (1967), de Ramon Alvarado e Rubens de Freitas Rocha, ao clássico *Os Cafajestes* (1965), comentando que aqueles jovens “não pensam somente em yê-yê-yê e festas”.

Nesse mesmo período, em Cachoeiro de Itapemirim, há registros da formação do Cineclube Gauber Rocha, com figuras como Beto Souza e Michel Misse, que se reuniam para assistir e debater filmes do circuito comercial e realizar exposições alternativas em espaços como a Rádio Cachoeiro⁶. Foi uma experiência efêmera, assim como a da turma do “Cinema Novo Capixaba”, que se dissipou por conta do aumento da repressão política e da mudança de cidade de alguns dos participantes.

O cineclubismo teria um dos seus períodos de maior movimentação no Espírito Santo entre 1974 e 1989. Nessa época, surgiram o Cineclube Universitário Claudio Bueno Rocha, do campus da Ufes no bairro Goiabeiras, em Vitória, e demais cineclubes da própria universidade – 13, incluindo no campus de Alegre (VIEIRA JR., 2015, p. 58) - e de outros espaços, como a Escola Técnica Federal do Espírito Santo (atualmente, Instituto Técnico Federal do Espírito Santo), o Departamento Estadual de Cultura e o Sesc do Centro de Vitória (MALVERDES, 2012, p. 107), além de cineclubes em bairros da Grande Vitória e no interior, tornando o estado numa referência para a atividade cineclubista brasileira (TIÃO XARÁ, 2021, p. 18).

O cineclubismo universitário, com nomes como Marcos Valério, Antonio Claudino de Jesus e Tião Xará, também representou um espaço de resistência cultural à ditadura militar. Em depoimento para o documentário *Na parede, na toalha, no lençol* (1999), um dos participantes daquele período chega a comentar que, em sua opinião, muitos ali estavam mais interessados em política do que em cinema.

6 Carlos Roberto de Souza, o Beto, fala sobre essa experiência em entrevista para o Cineclube Jece Valadão, realizada em 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ypCx_VlpUHg&t=1069s. Acesso em: 4 jul. 2022.

Essa ampla movimentação fez com que o Espírito Santo sediasse duas edições da Jornada Nacional de Cineclubes, em 1979 e 1989, ambas no município de Santa Teresa, e Claudino foi eleito e reeleito presidente do CNC em 1980 e 1982. Em 1981, foi criada a Federação de Cineclubes do Espírito Santo e, no ano seguinte, foi aprovado na Embrafilme o Projeto de Expansão do Cinema Cultural, que teve o apoio da Ufes e do Departamento Estadual de Cultura, resultando na propagação do cineclubismo pelo estado (TIÃO XARÁ, 2021, p. 18).

O cineclubismo também foi o ponto de partida para um projeto de vídeo comunitário, entre 1986 e 1987, realizado na região de São Pedro, em Vitória, pelo Balão Mágico, coletivo de estudantes da Ufes que buscava contestar o ambiente opressivo da universidade com ações culturais. De acordo com Cleber Carminati (2007, p. 106), a exibição do documentário *Lugar de Toda Pobreza* (1983) no Cineclubes Claudio Bueno Rocha provocou comoção em quem assistiu às imagens da população pobre de São Pedro, ao mesmo tempo em que compeliu os integrantes do Balão Mágico a desenvolver ações para que os próprios moradores pudessem filmar a si mesmos.

Assim como no restante do país, o cineclubismo capixaba penou, na última década do século XX, com a desarticulação do movimento nacional e os problemas de distribuição no circuito cinematográfico. O Cineclubes Ludovico Persici, que funcionava no Centro Cultural Carmélia Maria de Souza e foi o primeiro com projetor de 35 milímetros do estado, fechou na metade da década. Já o Cineclubes Universitário Claudio Bueno Rocha se tornou o Cineclubes Metrópolis, em 1992, também com projeção em 35 milímetros – mas, aos poucos, foi se adaptando às demandas do circuito comercial e perdendo as características associativas cineclubistas. Segundo Marcos Valério Guimarães (2020, p. 52-53), o Metrópolis teve mais de 50 mil espectadores até 1994, quando a universidade criou o Centro de Vivências, com um novo Teatro Universitário de 700 lugares, espaços para fotocopiadoras e lojas, e a nova sala de cinema, com 240 lugares.

Nesse período, de virada entre os séculos XX e XXI, destaca-se a criação da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta Metragistas do Espírito Santo (ABD Capixaba), entidade representativa do setor audiovisual no Espírito Santo. Entre os 25 realizadores que participaram de sua fundação, em 14 de abril de 2000, estavam integrantes do movimento cineclubista (ABD, s.p., s.d.). Além de representar a área de audiovisual em conselhos de políticas culturais, a ABD já realizou, ao longo dos anos, diversas edições de sua

Mostra de Produção Independente, voltada à produção do Espírito Santo, junto à publicação, a partir de 2008, da revista *Milímetros*, voltada à reflexão sobre o campo audiovisual capixaba.

No período de rearticulação do movimento cineclubista nacional, iniciado em 2003, o Espírito Santo teve novamente papel de destaque, com Antonio Claudino de Jesus eleito o primeiro presidente do CNC desse período. Em 2010, o Espírito Santo recebeu mais uma edição da Jornada Nacional de Cineclubes e uma assembleia da Federação Internacional de Cineclubes, para a qual Claudino foi eleito presidente, o primeiro brasileiro a ocupar o cargo.

Na aurora do século XXI, o cineclubismo no Espírito Santo foi marcado pelo surgimento dos cineclubes digitais com uso de cópias ilegais dos filmes. A digitalização possibilitou que cópias de produções audiovisuais se tornassem acessíveis a partir de um computador pessoal com acesso à internet – ainda que conexões de internet com velocidade estável tenham se tornado acessíveis a uma camada mais ampla da população a partir da segunda década do século XXI. Num contexto anterior ao surgimento das plataformas de *streaming*, essas novas práticas de download de cópias ilegais, ao mesmo tempo em que barateavam o acesso a produtos culturais para boa parte do público, também se tornaram uma dor de cabeça para a indústria cinematográfica, que tentava lidar com baixas cada vez maiores em formas tradicionais de consumo, como a venda de DVDs. Um acontecimento do cineclubismo capixaba do início do século XXI se tornou emblemático dessa disputa: o processo movido por empresas distribuidoras contra o Cine Falcatrua.

1.6.1. Cine Falcatrua e a chegada das mídias digitais

“Universidade federal em Vitória decreta ‘falcatrua’ no cinema” (ASSIS, 2004, s. p.). Esse foi o título de uma reportagem do jornal Folha de São Paulo, de 29 de julho de 2004, sobre o Cine Falcatrua, projeto que angariava adeptos na Ufes. A publicação teve como efeito um processo contra a universidade por violação de direito autoral, mas também alimentou o debate sobre cineclubismo e mídias digitais, num período em que essas ainda começavam a se consolidar. A passagem do século XX para o XXI foi marcado pela virada digital – na visão de Santaella (2003), uma transição entre a cultura das mídias, com o aparecimento de dispositivos midiáticos analógicos voltados para o consumo doméstico e/ou individual (videocassete, controle remoto, *walkman*), e a cibercultura, com a propagação das redes digitais.

O Cine Falcatrua (inicialmente, batizado como Videoclube Metrópolis) surgiu no segundo semestre de 2003, motivado por dois fatores principais. O primeiro era uma ocupação estudantil no auditório onde funcionou o primeiro Cineclube Metrópolis, em protesto contra a proposta de transformá-lo em um prédio de salas de aula. O segundo foi a chegada de novos projetores digitais, que estavam, no entender dos componentes do grupo, subaproveitados em atividades educacionais corriqueiras, como a exibição de *power point* nas salas de aula. Como alguns participantes da ocupação já utilizavam a alta velocidade da internet da universidade para baixar filmes em seus computadores pessoais, surgiu a ideia de fazer exibições coletivas semanalmente, quebrando com a ideia de consumo individual (GONRING, 2014, p. 99).

A iniciativa, formada por estudantes de comunicação, artes e psicologia, tornou-se um projeto de extensão do Departamento de Comunicação Social, ainda que atuasse com ampla autonomia. Entre os títulos exibidos estão o clássico *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969); *Kill Bill Vol. 1 e 2* (Quentin Tarantino, 2003), antes mesmo do lançamento oficial no Brasil; e *Amor Estranho Amor* (Walter Hugo Khoury, 1982), polêmica obra em que a personagem de Xuxa Meneghel aparece em uma cena de sexo com um adolescente, e cuja exibição pública estava proibida por conta de um processo jurídico movido pela apresentadora. Por causa do apelo das obras, muitas sessões reuniram centenas de espectadores, obrigando os integrantes a adaptarem as exibições para locais com maior capacidade de público.

Em uma entrevista com ex-integrantes do coletivo para a Rádio Universitária (CINE, 2013)⁷, Fabrício Noronha comentou que, na época, a discussão nos cineclubes ainda estava atrelada ao debate 35 milímetros *versus* 16 milímetros, de décadas anteriores, e que o sucesso do Falcatrua contribuiu para levar a digitalização para o debate. Ainda de acordo com Noronha, só posteriormente, em contato com a movimentação em torno da rearticulação do CNC, os participantes tomaram consciência de que o que estavam realizando era um cineclube. De todo modo, mais do que simplesmente exibir filmes (com baixa qualidade técnica), as sessões do projeto eram uma forma de os participantes “verem e serem vistos”, de estar em ambientes de confraternização e experimentar com as possibilidades proporcionadas pelas novas tecnologias.

7 Disponível em: <https://radio.ufes.br/noticias/cine-falcatrua-completa-10-anos-de-criacao>. Acesso em: 4 jul. 2022.

O texto da Folha de São Paulo (ASSIS, 2004) apresenta o ponto de vista do então diretor executivo da Associação de Defesa da Propriedade Intelectual (Adepi), Carlos Alberto de Camargo, que se preparava para acionar a universidade judicialmente: “Violar direito autoral é o mesmo que roubar um carro de alguém, com a diferença de que a propriedade intelectual é um bem imaterial” (CAMARGO *apud* ASSIS, 2004, s.p.). Rodrigo Alves de Melo, estudante de comunicação e membro do coletivo, também se manifestou:

Não estamos apenas passando filmes. Há um respaldo teórico por trás que puxa questões de como os modelos de direito autoral e propriedade intelectual são um entrave na democratização e circulação das informações na sociedade [...]. Não queremos furar o olho do Severiano Ribeiro [um dos maiores empresários de salas de cinema do país]. Apenas incentivar as pessoas a baixar filmes. (MELO *apud* ASSIS, 2004, s. p.)

O orientador do projeto de extensão, o professor do Departamento de Comunicação Social, Alexandre Curtiss, também foi ouvido, afirmando que a universidade enxergava o Cine Falcatrú com “curiosidade”, e que a legalidade das ações do coletivo ainda era uma questão controversa: “Mesmo as velhas fitas VHS, quando usadas em sala de aula, também ‘agridem’ distribuidoras e produtoras (CURTISS *apud* ASSIS, 2004, s. p.).

Além de uma queixa-crime apresentada pela Adepi, as distribuidoras Lumière e Europa Filmes moveram um processo contra a Ufes pelo fato de alguns de seus títulos terem sido exibidos pelo coletivo, o que criou tensão com a diretoria da universidade – disputa resolvida em novembro de 2007, com o pagamento de R\$ 4 mil de compensação (GONRING, 2014, p. 106). Apesar disso, o Cine Falcatrú ganhou o apoio do CNC, que organizou um abaixo-assinado em apoio ao grupo, cuja experiência se tornou central na reorganização do movimento. De certo modo, a Programadora Brasil e o Cine Mais Cultura resultaram dos holofotes jogados sobre o coletivo de Vitória.

Ainda assim, Gonring afirma que essas iniciativas governamentais acabaram engessando o cineclubismo. Abordando o primeiro edital de “Pontos de Difusão Digital”, de 2007, ele comenta que os cineclubes precisavam estar qualificados como pessoa jurídica, submeter-se à supervisão do Ministério da Cultura, organizar um número mínimo de sessões mensais e se comprometer a não exibir obras piratas, sob risco de terem os equipamentos apreendidos – o que limitava o caráter experimental das ações e desconsiderava a realidade da maioria dos grupos Brasil afora (GONRING, 2014, p. 107).

A polêmica jurídica acabou por dispersar a maior parte dos participantes. Com um grupo reduzido, o Cine Falcatrú tomou uma direção ainda mais experimental no campo das

artes visuais, trabalhando em parceria com instituições como Instituto Itaú Cultural, Paço das Artes e Museu da Vale. Entre as ações desse período estão o Festival *CortaCurtas*, uma mostra de filmes de videogame e uma oficina de roteiro para filmes pornô. As atividades do Falcatrúa foram finalizadas oficialmente em 2011, quando os cineclubes digitais já estavam na ordem do dia.

1.6.2. Novas organizações e novos recursos

Ainda que tenha alcançado maior repercussão, o Cine Falcatrúa surgiu concomitantemente a outros grupos que também utilizavam as mídias digitais, como o GRAV, outro projeto de extensão do curso de Comunicação Social fundado no mesmo ano – ainda que, nesse e em outros casos, se tratassem de propostas de cineclubes mais tradicionais, de exibição e estudo de filmes de grandes autores. A Associação de Cineclubes de Vila Velha foi fundada em 2004, para a organização de atividades no município. Também no interior do estado, em cidades como Águia Branca, Muniz Freire e Santa Maria de Jetibá começaram a surgir novos cineclubes (TEIXEIRA, s.d., s.p.), que não pararam de se multiplicar desde então.

De 2003 a 2022, podem ser localizados pelo menos 117 projetos cineclubistas pelo estado, identificados a partir de uma pesquisa realizada com base: em levantamentos anteriores da OCCa; nas listas de contemplados no edital de Cineclubismo do Funcultura, entre 2009 e 2021; e nas informações divulgadas pelos próprios cineclubes em suas páginas na internet. Os dados completos dessa pesquisa, por mim realizada ainda em 2022, serão analisados em detalhes em outro tópico deste capítulo e no capítulo 3 desta dissertação.

Em 5 e 6 de novembro de 2011, foi realizado o III Encontro de Cineclubes Capixabas, na sede do Pontão Cineclubista de Cultura⁸, em Vila Velha. Desse encontro resultou a criação da Organização dos Cineclubes Capixabas (OCCa), entidade que assumiu a missão de representar a atividade cineclubista no Espírito Santo no século XXI (OCCA, 2011). Entre os

⁸ Os Pontos ou Pontões de Cultura são os grupos, coletivos e instituições que desenvolvem atividades de caráter cultural em diversas comunidades do Brasil. Essa denominação surgiu com o Programa Cultura Viva, implementado a partir de 2004 pelo Governo Federal, com o objetivo de incentivar atividades de base comunitárias nos 27 estados do Brasil e no Distrito Federal. O programa se tornou uma política de Estado em 2014, e havia uma meta no Plano Nacional de Cultura de se chegar a 15 mil Pontos de Cultura em todo o Brasil até 2020. Entretanto, o Brasil teve uma série de recuos em políticas públicas para a cultura nos últimos anos, sobretudo na segunda metade da década de 2010, em meio às sucessivas crises políticas e institucionais. Informações sobre o Programa Cultura Viva em: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

fundadores estão jovens de uma nova geração de cineclubistas, como Leonardo Almenara, Laísa Gamaro e Luciano Guimarães.

Assim como a maior parte das organizações sociais no Brasil, a OCCa é composta por uma diretoria executiva e um conselho fiscal, com eleições de dois em dois anos. Os cargos da diretoria executiva incluem Presidência, Vice-Presidência, Primeira e Segunda Secretaria, Primeira e Segunda Tesouraria, Diretoria de Comunicação, Diretoria de Articulação e Formação, Diretoria de Práticas Cineclubistas na Educação, Diretoria de Acervo, Difusão e Memória (OCCA, 2016, s.p.). Desde a sua fundação, a OCCa já realizou seis encontros de cineclubes do Espírito Santo, em municípios como Divino de São Lourenço e Mantenópolis.

A Organização dos Cineclubes Capixabas também tem tido papel fundamental na manutenção de um edital específico para cineclubismo entre os editais do Fundo de Cultura do Espírito Santo (Funcultura), lançados anualmente pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES) – e que tem sido a principal fonte de financiamento das atividades cineclubistas estaduais. Criado por uma lei estadual (ESPÍRITO SANTO, 2008), o Funcultura destina-se a distribuir recursos públicos para a realização de projetos culturais por agentes e entidades com ou sem fins lucrativos do Espírito Santo. Para isso, são lançados editais anuais, em nove categorias: Artes Cênicas, Audiovisual, Cultura Popular, Diversidade Cultural, Patrimônio, Literatura, Artes Visuais, Música e Locomoção. Para fazer jus aos recursos dos editais, os proponentes precisam passar por um processo que abrange inscrição, avaliação, liberação do dinheiro, execução/fiscalização e prestação de contas – muitas vezes com grandes atrasos entre uma etapa e outra, seja por parte do poder público ou de quem recebeu a verba.

De 2009 a 2018, foram contemplados 3.132 projetos de 290 editais culturais, com repasse de, aproximadamente, R\$ 90,1 milhões aos contemplados (valor corrigido a partir do Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo – IPCA). “Audiovisual” foi a categoria com mais dinheiro, 23% do montante, bem como a que obteve o maior valor médio por projeto: R\$ 60,02 mil, contra R\$ 28,77 mil da média geral (IJSN, 2021, p. 34-42).

Enquadrado nessa categoria, o edital de cineclubismo foi lançado, regularmente, de 2012 a 2021, e também em 2009. Na edição de 2021, foram disponibilizados 20 prêmios de R\$ 20 mil, sendo seis para projetos em municípios com até 30 mil habitantes; quatro para projetos em municípios de 30,1 mil a 100 mil habitantes; e dez para projetos em municípios com mais de 100 mil habitantes – desde 2013, têm prevalecido estratégias para descentralizar

recursos pelas diversas regiões do estado, ainda que a maior parte continue concentrada na Região Metropolitana (IJSN, 2021, p. 47-49). Foram quatro categorias de propostas: manutenção de cineclubes; criação de novos cineclubes; formação em cineclubismo; organização e distribuição de acervos destinados aos cineclubes. A Secult segue os seguintes entendimentos de “cineclube” e “atividade cineclubista”:

a) Cineclube: Entende-se por Cineclube um grupo, organização civil ou pessoa jurídica, sem fins lucrativos, cuja atividade principal seja a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva, democrática e de livre acesso a todos.

b) Atividade Cineclubista: É o conjunto ou a aplicação pontual de atividades que promovam a pesquisa, formação sobre o tema do cineclubismo, bem como ações de difusão, em mostras e circuitos cineclubistas, além da divulgação de sessões, impressão de publicações das atividades de exibição, manutenção de sites, entre outros. (SECULT-ES, 2021, p. 3)

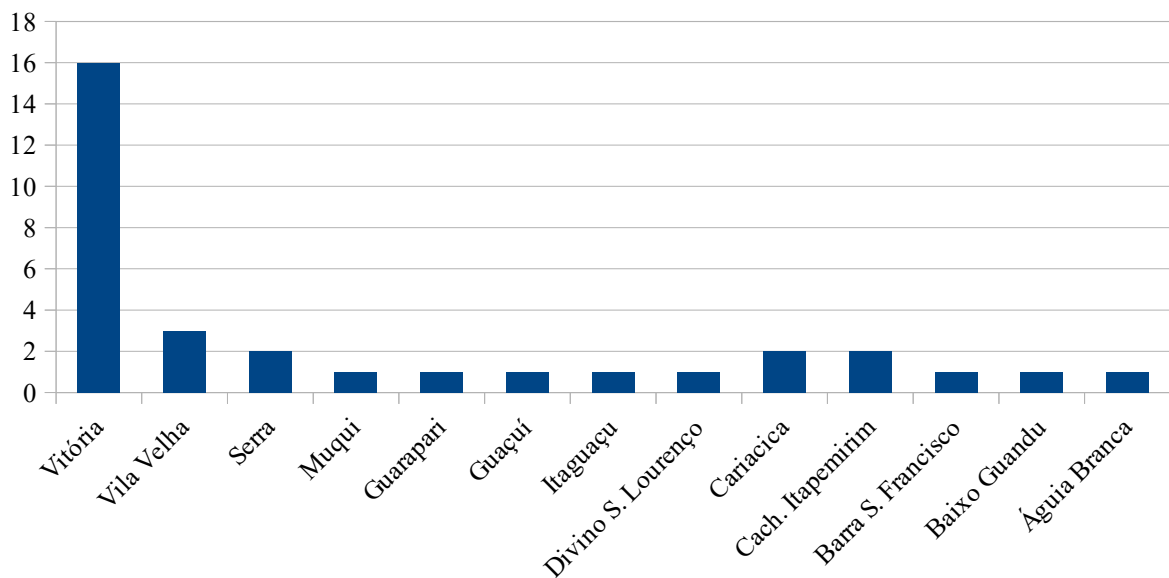
Depreende-se dessas informações que a mais importante política pública de incentivo à cultura em geral e ao cineclubismo em particular do Espírito Santo privilegia propostas com um tempo definido, em geral de 12 meses, em detrimento a programações continuadas. Se, por um lado, a existência dos editais garante o fomento, a forma como isso se dá se reflete num cenário de efemeridade dos cineclubes. São frequentes os casos de cineclubes que funcionam apenas em função de um projeto contemplado em edital, ou “atividades cineclubistas” descaracterizadas, como mostras de exibição realizadas por apenas uma única pessoa. Dos 117 projetos cineclubistas mapeados para essa pesquisa, apenas um terço ainda está em atividade.

1.6.3. Mapeamento cineclubista

No dia 30 de julho de 2020, a Organização dos Cineclubes Capixabas lançou um formulário on-line de mapeamento dos grupos cineclubistas em atuação no Espírito Santo. O formulário apresentava 45 questões, entre perguntas relacionadas a dados de contato e ao funcionamento e situação de cada cineclube, e foram aceitas respostas até meados de 2021. Como diretor de Comunicação da OCCa eleito em 2020, participei de trabalhos posteriores realizados pela organização, o que me facilitou o acesso às respostas dos cineclubes nesse questionário de 2020.

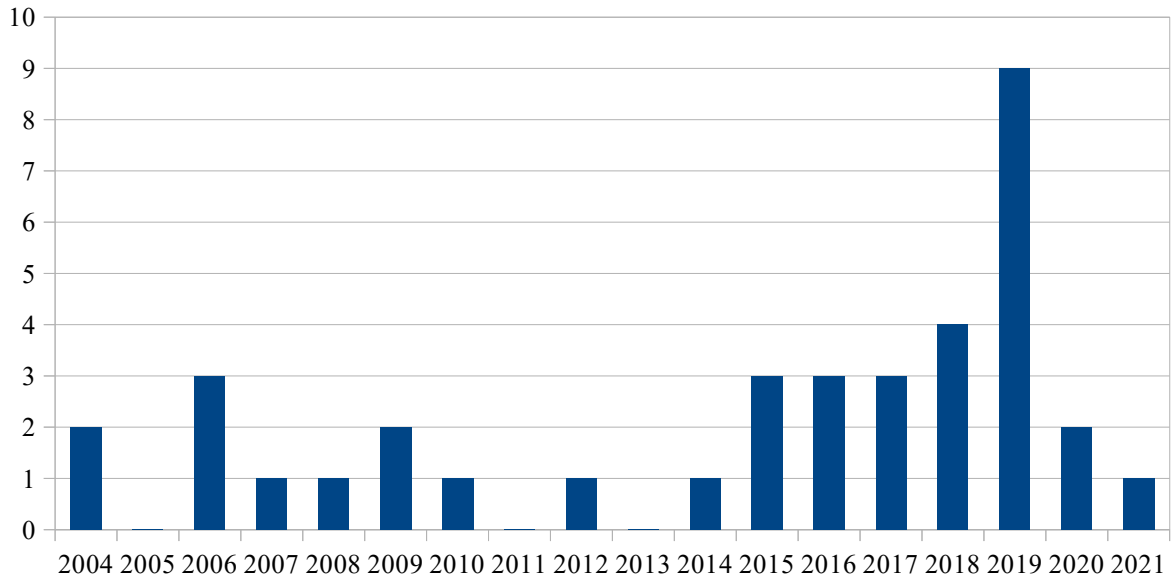
Os dados coletados com o mapeamento permitem identificar características gerais do cineclubismo contemporâneo no Espírito Santo. No total, 35 cineclubes de 13 cidades responderam, sendo que 28 declararam estarem ativos nos 12 meses anteriores ao questionário. Dos sete que não tiveram atividades, quatro disseram estarem paralisados, e os outros três faziam parte de projetos de criação de novos cineclubes contemplados no edital de Cineclubismo do Funcultura – ou seja, ainda estavam planejando o início das atividades.

Gráfico 1 - Número de cineclubes por município no Espírito Santo



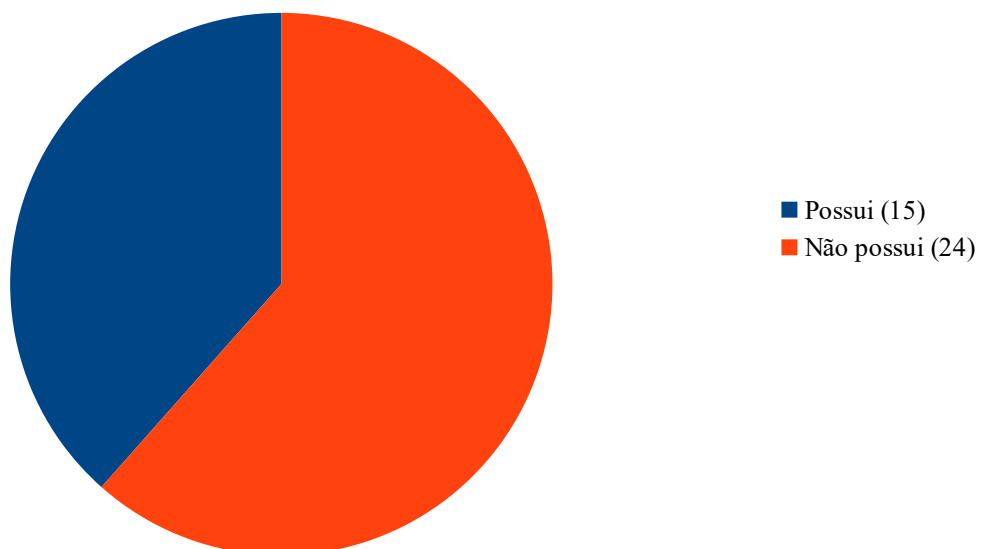
De acordo com o mapeamento, é possível encontrar cineclubes capixabas nas cidades de Vitória (16), Vila Velha (3), Cachoeiro de Itapemirim (2), Cariacica (2), São Mateus (2), Serra (2), Águia Branca (1), Baixo Guandu (1), Barra de São Francisco (1), Divino de São Lourenço (1), Guaçuí (1), Guarapari (1), Itaguaçu (1) e Muqui (1). Os cineclubes que responderam ao chamamento foram criados entre os anos de 2004 e 2021 – apenas em 2005, 2011 e 2013 não houve nenhum cineclubes fundado, entre os que participaram. Sete cineclubes apontaram 2019 como ano de fundação, o que pode ter relação com o fato de o mapeamento ter sido realizado durante o período de execução do edital de cineclubismo lançado pelo Funcultura naquele mesmo ano. Nove cineclubes foram criados entre 2004 e 2010, ou seja, tinham mais de dez anos de existência quando responderam ao questionário. Com menos de dez anos de atividades estavam 26 cineclubes, sendo que 17 deles tinham menos de cinco anos até o fechamento do questionário, e três surgiram entre 2020 e 2021, nos meses iniciais da pandemia de Covid-19.

Gráfico 2 - Número de cineclubes por ano de criação no Espírito Santo



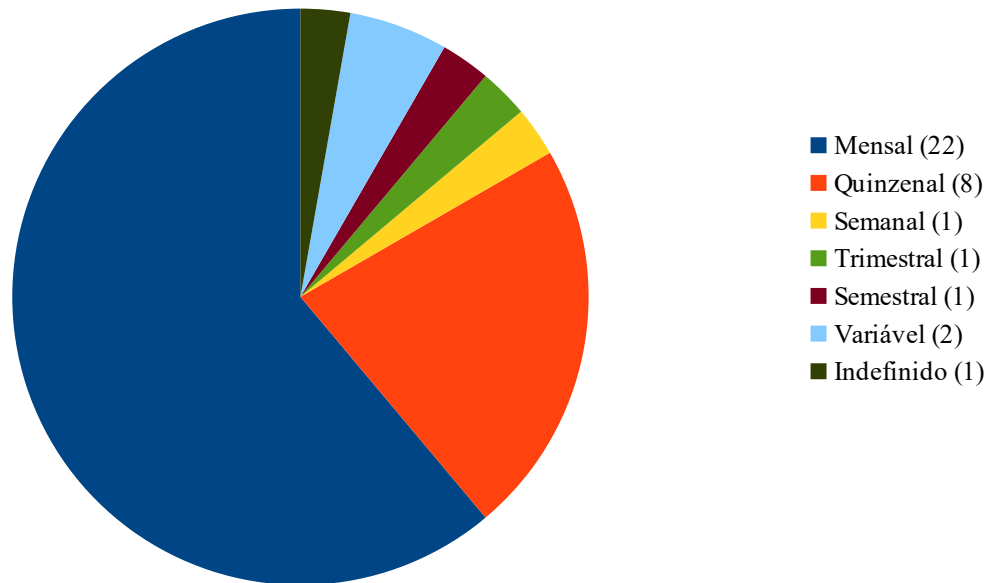
Do total, 15 cineclubes do Espírito Santo declararam possuir recorte temático ou identitário. Dos que confirmaram ter essa característica, foram citados como recortes temáticos: ambiental ou socioambiental (2); reflexões sobre o trabalho do ator de cinema (1); diversidade sexual e de gênero (1); feminismo (1); educação e rede pública de ensino (4); direitos humanos e população em situação de rua (1); cinema latino-americano (1); gênero e raça (2); infantojuvenil (1); povos indígenas (1); temáticas e formatos do cinema contemporâneo (1); e filmes patrocinados pela Lei Rubem Braga de Vitória (1).

Gráfico 3 - Recorte temático/identitário nos cineclubes do Espírito Santo



A grande maioria desses cineclubes possui periodicidade mensal (22 no total) ou quinzenal (8 no total) de atividades. Dois cineclubes informaram ter periodicidade variável de acordo com o projeto a ser executado ou com demandas internas da instituição a que está vinculado. Também houve a resposta de um cineclubes com periodicidade semanal, um

Gráfico 4 - Periodicidade das sessões dos cineclubes do Espírito Santo



cineclubes com periodicidade trimestral, mas com adequações por causa da pandemia, e um outro cineclubes que declarou realizar “pelo menos uma sessão por semestre”. Um outro cineclubes não informou periodicidade definida porque ainda estava no processo de criação.

Já em relação ao turno do dia em que as sessões são realizadas, 19 cineclubes apontaram o turno da noite; oito, turno variável; cinco, turno da tarde; um, turno da manhã; e um cineclubes ainda estava sem o turno definido.

Gráfico 5 - Turno habitual das sessões dos cineclubes do Espírito Santo

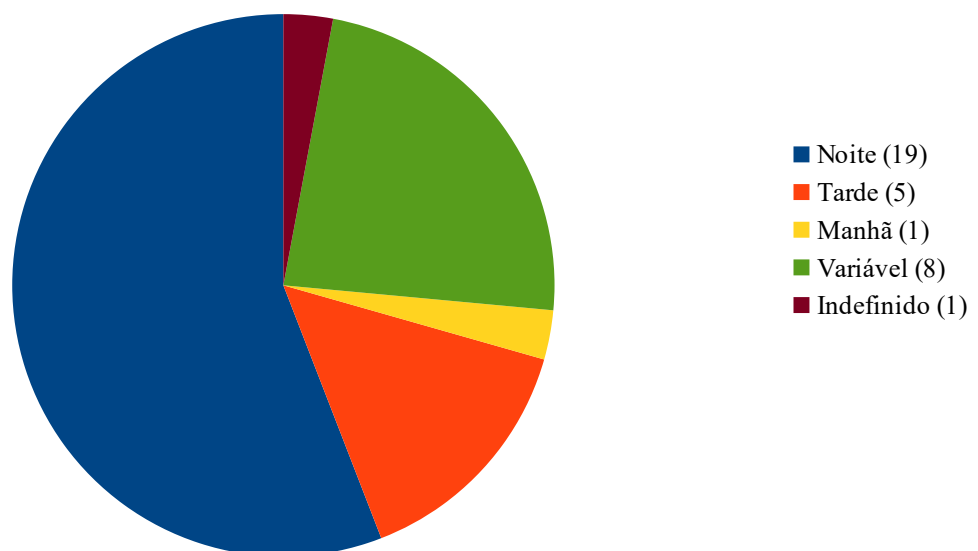
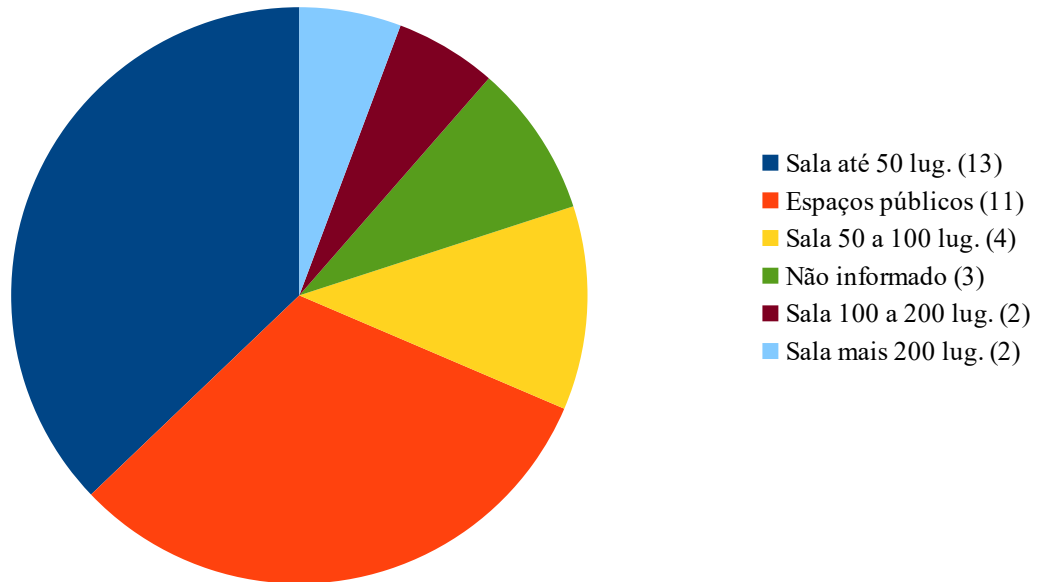


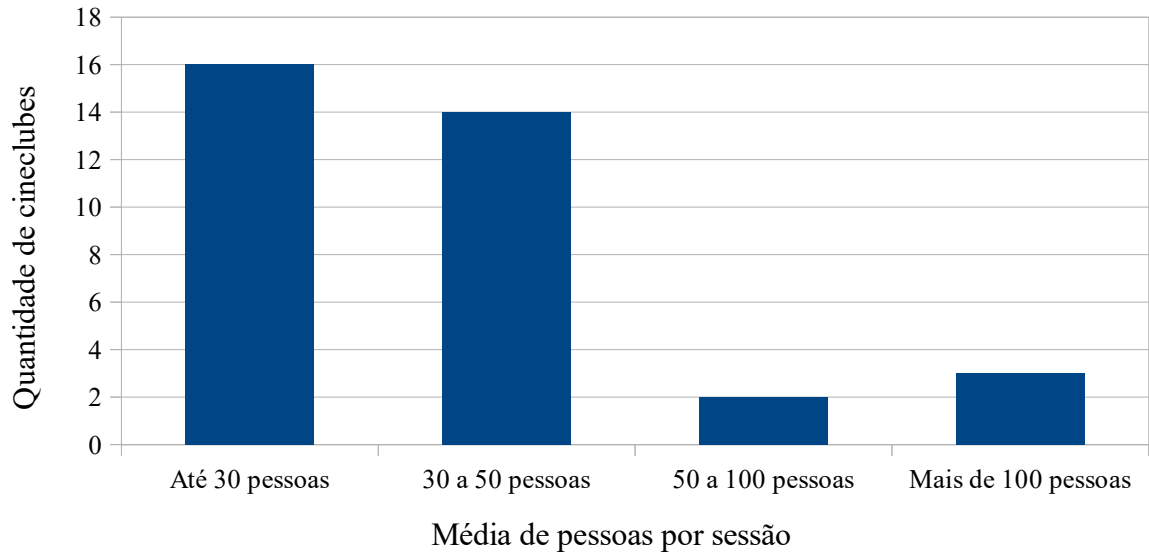
Gráfico 6 - Espaços de exibição dos cineclubes do Espírito Santo



Quanto aos espaços de atuação, 11 cineclubes declararam realizar suas atividades prioritariamente em espaços públicos, como praças, parques e quadras. Os 24 que atuam em espaços fechados disseram utilizar salas de até 50 lugares (13 cineclubes), de 50 a 100 lugares (4 cineclubes), de 100 a 200 lugares (2 cineclubes) e de mais de 200 lugares (2 cineclubes). Outros três cineclubes afirmaram que utilizam espaços em parceria com outras instituições, mas sem mencionar a capacidade das salas.

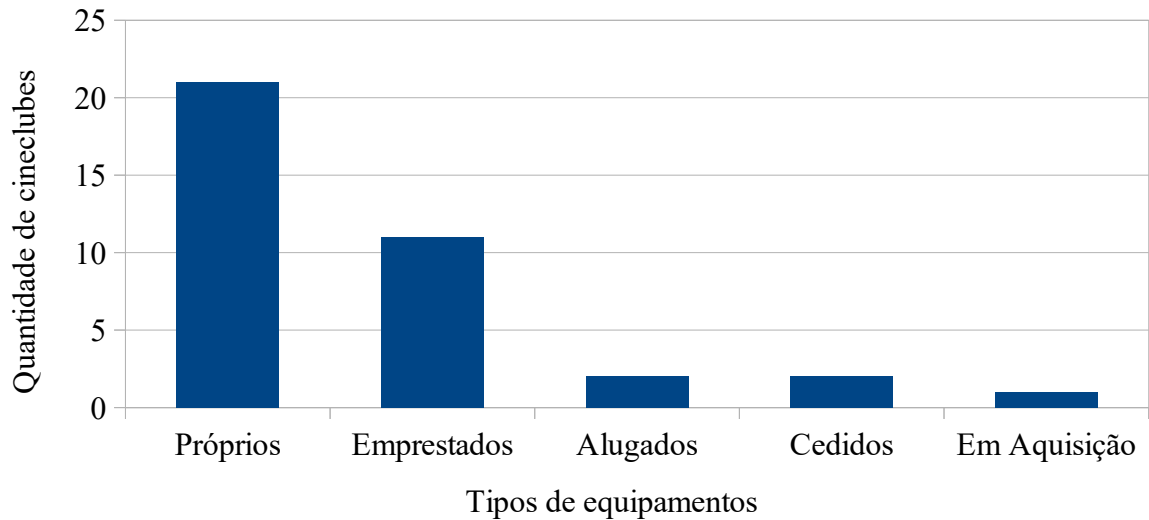
Quando perguntados sobre o público médio das sessões, 16 cineclubes disseram ser de até 30 pessoas; 14 cineclubes, de 30 a 50 pessoas; dois, de 50 a 100 pessoas; três, mais de 100 pessoas.

Gráfico 7 - Público dos cineclubes do Espírito Santo



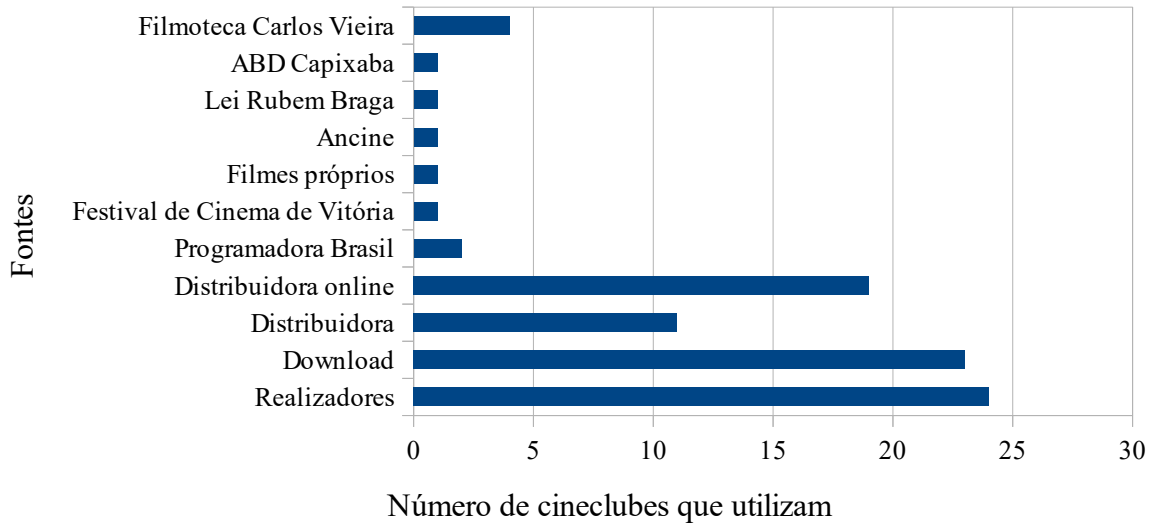
No questionário do mapeamento também foi perguntando se os cineclubes possuíam equipamentos próprios, sendo que 21 grupos responderam afirmativamente, e 13, negativamente. Entre os que disseram que não tem, dez disseram que utilizavam equipamentos emprestados, dois, alugados, e dois afirmaram que usam os equipamentos de suas instituições de vinculação. Outro cineclube afirmou que compraria equipamentos em breve, e um último informou que apenas o projetor de imagem utilizado é emprestado. No gráfico a seguir, foram consideradas quatro categorias: equipamentos próprios, equipamentos emprestados, equipamentos alugados, equipamentos cedidos e equipamentos em processo de aquisição. Desse modo, um mesmo cineclube pode estar mais de uma categoria (próprios e emprestados, emprestados e alugados, etc.).

Gráfico 8 - Tipos de equipamentos utilizados pelos cineclubes do Espírito Santo



Outra informação relevante da pesquisa é a fonte de acesso às obras audiovisuais exibidas nos cineclubes. Entre as fontes assinaladas ou mencionadas pelos próprios cineclubistas estiveram Fimoteca Carlos Vieira (4 cineclubes), distribuidoras (11), realizadores – pedido direto (24 cineclubes), distribuidoras online (19), downloads (23), Programadora Brasil (2), Festival de Cinema de Vitória (1 cineclubes), filmes próprios (1 cineclubes), Ancine (1 cineclubes), Lei Rubem Braga de Vitória (1 cineclubes) e ABD Capixaba (1 cineclubes). Como se vê, os cineclubes capixabas têm dado preferência a um contato direto com os realizadores dos filmes para acessar as obras, e continuam recorrendo bastante aos downloads ilegais. Os sites especializados em distribuição de filmes sem necessidade de pagamento por direitos de exibição (distribuidoras online) também têm sido bastante úteis aos grupos e, em menor grau, as distribuidoras tradicionais. Já instituições e projetos tradicionais ligados ao setor audiovisual foram citados de forma minoritária.

Gráfico 9 - Fontes de acesso a filmes para os cineclubes do Espírito Santo



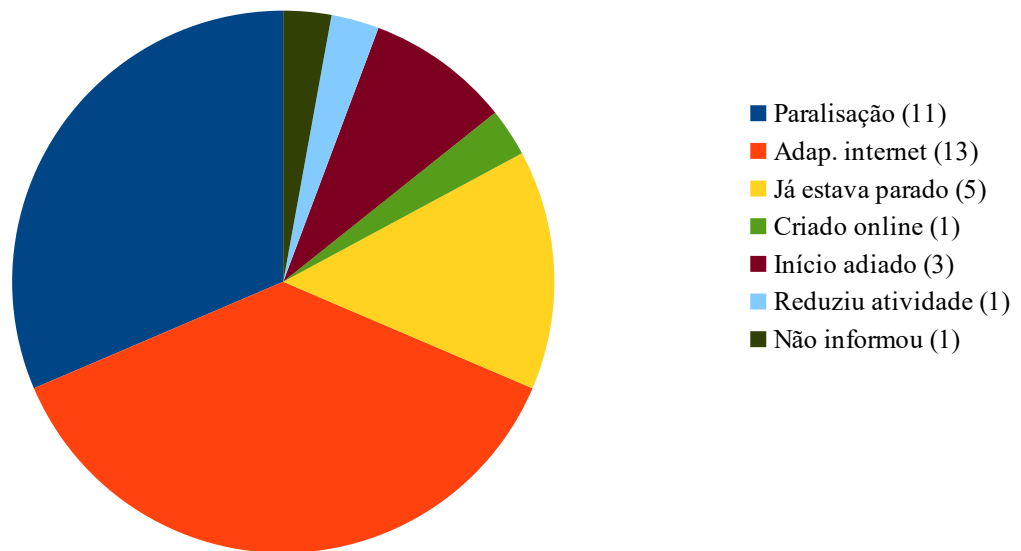
Outra pergunta feita no questionário do mapeamento, que tem relação direta com o tema desta dissertação, diz respeito aos impactos da pandemia de Covid-19. Onze cineclubes afirmaram que haviam paralisado suas atividades por causa da pandemia, sendo que um deles acrescentou que tinha previsão de retornar em agosto de 2021. Outros cinco cineclubes já estavam paralisados antes mesmo da pandemia, apesar de um deles dizer que iniciaria em breve um processo de reorganização.

Outros três se tratavam de projetos de criação de cineclubes que tiveram seu início adiado. O Cineclube do Projeto Cultural Rubem Braga, por sua vez, foi um projeto ligado à administração pública de Vitória, que se iniciou já pela internet. Outro grupo mencionou apenas que houve diminuição de atividades e que o público se afastou, mas não escreveu sobre o formato de atividades adotado. Houve também um cineclube que apenas lamentou a perda de vínculos com participantes e paralisação de atividades de formação em cineclubismo.

E 13 cineclubes informaram que estavam adaptando suas atividades para formatos online, de forma total ou parcial, mas não sem prejuízos. Um cineclube mencionou, por exemplo, a dificuldade de incluir participantes idosos nas atividades, e outro decidiu adiar um projeto voltado a uma comunidade quilombola. Dois cineclubes informaram, explicitamente, que estavam aguardando pareceres da Secult-ES a respeito da modificação de projetos aprovados em edital de cineclubismo. Apesar de outros cineclubes não terem mencionado essa

situação, na verdade, todos os cineclubes aprovados no edital de 2019 tiveram que fazer esse pedido.

Gráfico 10 - Situação dos cineclubes do Espírito Santo com o início da pandemia de Covid-19



Entre agosto e setembro de 2021, a OCCa lançou um novo questionário com a intenção de auxiliar na coleta de alguns dados específicos para o seu site oficial. Esse segundo chamamento teve 11 respostas, sendo que somente de dois novos cineclubes, em relação ao mapeamento anterior. Entretanto, percebi que alguns cineclubes que conhecia de nome não participaram de nenhum dos dois chamamentos. Por isso, decidi pesquisar por nomes de cineclubes em outras fontes. Uma delas foi o blog da OCCa, que tem uma seção com uma lista de cineclubes filiados, já desatualizada. Também pesquisei nas listas de projetos contemplados da Secult-ES, entre 2009 e 2021. A medida em que foram surgindo nomes de cineclubes, fazia uma busca por palavras-chave no Google e em redes sociais como Facebook e Instagram. Houve casos em que cheguei aos cineclubes de forma ocasional, durante o processo de pesquisa. A partir desse cruzamento de dados, cheguei a uma lista de 117 cineclubes que atuaram no Espírito Santo entre 2003 e 2022, cuja relação completa está no apêndice desta dissertação. Os dados coletados também foram disponibilizados no novo site oficial da Organização dos Cineclubes Capixabas, junto a um mapa com a representação do Espírito Santo a partir do número de cineclubes por cidade⁹.

9 Disponível em: <https://www.occacapixabas.com.br/mapeamento-cineclubista>. Acesso em: 29 jun. 2023.

CAPÍTULO 2. TERRITÓRIOS DIGITAIS E CULTURA AUDIOVISUAL EM REDE

As redes digitais são vistas por alguns pesquisadores como espaços abstratos, ondes os indivíduos se movem em um universo sem fronteiras materiais. Essa é a perspectiva dos trabalhos de Pierre Lévy sobre a formação da cibercultura, na virada entre os séculos XX e XXI. Para o autor, os espaços virtuais se apartam das dimensões materiais dos territórios tradicionais.

Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, elas se tornam “não-presentes”, se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. (LÉVY, 1999, p. 21, *apud* HAESBAERT, 2020, p. 272).

Haesbaert (2020), porém, argumenta que esse tipo de concepção explora uma visão simplista de território, como sinônimo de *espaço-superfície*. Para o geógrafo, ao contrário, a virtualização provoca a constituição de novas mediações espaciais, ou seja, novos territórios. Dessa forma, “Num mundo de maior mobilidade, inclusive aquela proporcionada pelo chamado ciberespaço, territorializar-se implica cada vez mais ‘gerenciar’ a disposição e a circulação dos corpos no espaço [...]” (HAESBAERT, 2020, p. 278).

O caráter locativo – ou seja, de georreferenciamento indexado a um local específico - dos dispositivos digitais, como os telefones celulares e os aparelhos do tipo *smart*, utilizados para controle e monitoramento personalizado, também contradiz a suposta desterritorialização inerente ao ciberespaço. Esse aspecto locativo cria novas dinâmicas entre território e mobilidade e novos valores atribuídos aos recursos materiais de que dispomos. Conforme Lemos (2009, p. 31), “com os nômades virtuais, o ponto de parada não é a fonte de água, mas a zona de conexão sem fio ao ciberespaço.”. Ou seja, as redes digitais criam novas intersecções entre os espaços físico e digital, sem nunca apagar o fato de que “nossa experiência é fundada em lugares e por mais que as novas tecnologias sejam sofisticadas e permitam ações à distância, nossa experiência é sempre locativa” (*Idem*).

Além disso, a “imaterialidade” das redes digitais depende de conexões muito bem estabelecidas com processadores e equipamentos materiais de armazenamentos de dados, o que provoca consequências ecológicas longe dos olhos do público. Um exemplo disso é a central de dados da Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos (NSA), localizada no

estado de Utah, que, de acordo com o grupo ativista *NullifyNSA*, utiliza 1,7 milhão de litros d'água por dia para resfriar seus equipamentos e suportar suas operações (BOLDIN *apud* LEBLANC, 2016, p. 86).

Portanto, segundo esses autores, em vez de se falar em desterritorialização do ciberespaço pura e simplesmente, o mais adequado seria analisar as novas e complexas dinâmicas territoriais que emergem junto às redes digitais. A seguir, colocarei em discussão questões relativas à configuração do cineclubismo e de uma cultura audiovisual em rede nos territórios digitais.

2.1. *Cibercineclubismo e plataformização*

Em um trabalho do início dos anos 2000, Bamba (2005) reflete sobre o que chama de *cibercinefilia* e *cibercineclubismo*, duas práticas espectatoriais que se retroalimentam na internet. Segundo o autor, os estudos sobre cinefilia e cineclubismo costumavam se fechar nas décadas de 1960 e 1970, anos de efervescência dessas práticas, no Brasil e no mundo, catapultadas pelos movimentos contraculturais que caracterizaram essa época. As décadas subsequentes se caracterizariam pela decadência dessas práticas, acompanhando o declínio das salas de cinema tradicionais em detrimento do consumo doméstico de produtos audiovisuais.

Para Bamba, no entanto, essas práticas permaneceram e se renovaram com a introdução da televisão e do vídeo e, posteriormente, das mídias digitais, uma vez que a mudança, em que pese seus impactos econômicos, não implicou o desapareço ao cinema. Além disso, a introdução das novas tecnologias não criou obstáculos à prática cineclubista, como tem sido comumente lamentado, segundo o autor. Ao contrário, facilitou, tendo em vista que as bitolas em 35 milímetros e 16 milímetros eram limitadores para práticas alternativas em grande escala. Já os novos suportes de filmes (VHS e DVD) permitiram a criação de videotecas em espaços que antes não eram tradicionalmente voltados para a exibição e consumo de filmes.

Tratando especificamente do ciberespaço, Bamba (2005, p. 6) chega a afirmar que “o cineclubismo morreu e foi ressuscitar na Internet”. Nesse cenário, ele saúda a capacidade de participação dos usuários na construção de um novo ambiente de trocas que não passem pelas formas tradicionais de mediação.

Uma das principais particularidades da cibercinefilia destes últimos anos é a rápida mutação da paixão pelos filmes numa espécie de cybercineclubismo: há uma tendência natural no comportamento dos usuários da Internet de passar de simples colecionadores de dados (blogs, fotologs) a membros de grupos de discussão nos sites de filme. Ao integrar as comunidades de outros cinéfilos, o espectador cinematográfico realiza discursivamente a sua cinefilia no ciberespaço; ele troca e confronta as suas impressões com as de outros. (BAMBA, 2005, p. 7)

Esse *cibercineclubismo* se associa à ideia de comunidade de virtual, em que um conjunto de atores se associa para a interação e constituição de laços e troca de conhecimentos em aglomerados virtuais, dentro das especificidades das redes digitais. Para Recuero (2009, p. 145), a comunidade virtual representa o núcleo mais denso das redes sociais, constituída por laços e capital social fortes. Também é possível identificar nas redes, segundo a autora, uma área intermediária, constituída por indivíduos que ora entram, ora se afastam das comunidades, e uma área externa mais ampla, com laços mais fracos. Muitas dessas comunidades atualizam aspectos tradicionais de mediação social das comunidades em territórios físicos – conforme Bamba descreve a respeito das comunidades de cinéfilos.

O princípio do “faça você mesmo” que impera na produção da crítica impressionista do cibercinéfilo se aparenta, por alguns aspectos, às liberdades deixadas ao espectador das narrativas não lineares. Se a figura de um mediador permanece nesta cadeia de discussões cinefílicas na internet, é apenas para orientar, às vezes, o rumo dos assuntos tratados, ou simplesmente para esclarecer dúvidas que se colocam aos integrantes do grupo sobre o uso de determinados links. O papel do sujeito moderador dos sites de cinema acaba lembrando aquele dos programadores comissionados na exibição num cineclube. (BAMBA, 2005, p. 7)

Apresentado em 2005, o texto de Bamba reflete um contexto de otimismo com a cultura participativa então representada pelos novos meios digitais. Esse entusiasmo teve o seu auge no ano de 2006 (VAN DIJCK, 2013), quando a revista norte-americana *Time* selecionou a palavra “*You*” (você) como personalidade do ano, exaltando o empoderamento dos usuários comuns frente às empresas de mídia convencionais.

Para a pesquisadora José van Dijck (2013), essa exaltação do papel do usuário representou expectativas exageradas que criaram um clima de “já ganhou” entre os idealistas da *web*. Segundo ela, passamos de uma cultura participativa, que marcou os primeiros anos de entusiasmo com a nascente internet, para uma cultura da conectividade. A autora lembra que, em seus primeiros anos, a internet era representada por blogs, listas de e-mail e comunidades on-line para oferecer serviços aos cidadãos *offline*, mas a mídia não era ela mesma conectável. Isso mudou com o advento da *Web 2.0*, na virada do milênio, quando as mídias passaram a se

tornar cada vez mais interativas, não servindo apenas como um instrumento de comunicação, e sim como forma de manter todos os processos cotidianos conectados.

Nesse cenário de onipresença de telas e das plataformas, as “mídias conectivas” são moldadas pela interação entre as estratégias das grandes empresas e a forma como os usuários as utilizam, e as “companhias frequentemente se mostram menos interessadas em comunidades de usuários do que em seus dados” (VAN DICK, 2013, p. 13, tradução nossa). A internet, então, torna-se menos um terreno para o desenvolvimento da participação e da sociabilidade do que para a construção de uma forma de sociabilidade interessante o suficiente para fins comerciais. Não à toa, a autora defende a alteração da denominação “mídia social” para “mídia conectiva”, pois sua característica mais inovadora é ser conectável, e não social.

Esse novo panorama da internet dominada pelas plataformas é caracterizado por van Dijck por meio do uso de três termos. *Lock in* (fechar, trancar) define uma situação em que as plataformas oferecem serviços e nos fazem ficar dependentes deles, sem alternativas para sair. Um exemplo disso foi uma ameaça recente da Google de passar a cobrar pelo armazenamento adicional de dados por parte de universidades brasileiras, um serviço até então alardeado como gratuito. Sem alternativa, muitas instituições se viram na contingência de pagar à empresa para não perder acesso aos dados que já estavam armazenados – caso que inclusive motivou uma decisão do Procon de Juiz de Fora, em Minas Gerais, a favor da Universidade Federal de Juiz de Fora (RIBEIRO, 2022).

Van Dijck também destaca a estratégia de *fence off* (cercar), o que diz respeito à concentração de serviços nas *big tech*, as principais empresas de tecnologia do mundo – também chamadas pela sigla GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple e Microsoft). Esse “cercamento” se dá pela aquisição de *startups* emergentes por parte dessas empresas, tornando-nos, uma vez mais, dependentes delas.

Com o termo *opt out* (sair, excluir), a autora trata da difícil tarefa de se desvencilhar da lógica das plataformas, seja tentando manejar suas preferências nas plataformas em termos de anúncios ou mesmo de transferir a sociabilidade desenvolvida dentro das plataformas para fora delas. Por exemplo, atualmente, se uma pessoa está à procura de um emprego ou nova colocação profissional, será difícil abrir mão de um perfil na plataforma LinkedIn.

O risco dessa realidade é a erosão do espaço público, agora dominado pela oferta de serviços das *big tech*, e da construção de uma sociabilidade manipulada pela engenharia de dados. Por isso, van Dijck defende tanto a regulamentação das grandes empresas de tecnologia, quanto o desenvolvimento de políticas de educação midiática, de forma a tornar a população mais crítica ao ecossistema midiático.

A *cibercinefilia* como apontada por Bamba ainda sobrevive em fóruns de compartilhamento de arquivos de *torrent* ilegais e redes sociais de compartilhamento de críticas cinematográficas, como o Letterboxd¹¹. O *torrent*, em especial, talvez seja um dos maiores símbolos dessa cultura participativa que ainda é possível localizar nas redes. Trata-se de uma extensão de arquivos para transferências do tipo *P2P* (*peer to peer*, ponto a ponto), que permite que os arquivos digitais (filmes, músicas, livros, etc.) sejam divididos em pequenas partes. Cada usuário que disponibiliza um arquivo *torrent* contribui para os *downloads* de outras pessoas. Quanto mais usuários, mais rápido e eficiente o *download*. Um *seed* representa o usuário que disponibilizou o arquivo completo, enquanto os *leechs* são aqueles que possuem pequenas partes e contribuem para que outras pessoas consigam baixar. Conforme Leblanc (2016, p.76), é como se existissem diversos afluentes convergindo para um curso d'água maior: quanto mais afluentes, mais potente a “cachoeira” de *downloads*. E essa cachoeira é o próprio arquivo, o próprio filme, cuja materialidade agora é constituída pelos zeros e uns da linguagem digital, e não por suportes físicos.

Entretanto, o *torrent* tem perdido popularidade em relação aos anos do início da internet, e as mudanças profundas nas formas de consumo de produtos audiovisuais em rede representam um novo panorama para práticas coletivas como o cineclubismo, distintas do contexto da primeira década do século XXI. Atualmente, ao organizar um encontro ou a exibição de um filme em uma sala virtual, é preciso pensar em qual “plataforma” isso se dará. Um termo que se tornou comum no léxico a respeito da cultura digital, plataformas podem ser definidas como “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (POELL; NIERBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 4).

11 Disponível em: <https://letterboxd.com/>. Acesso em: 3 abr 2023.

A plataforma evoca o imaginário de um espaço plano, um agregador de iniciativas, um local em que usuários comuns e empresas podem desenvolver suas interações. A ubiquidade das plataformas potencializa um processo de *plataformização*, “a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida”, tendo como consequência a “reorganização de práticas e imaginações culturais em torno de plataformas.” (POELL; NIERBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 5).

De acordo com os autores, esse processo possui três dimensões. A primeira delas é a infraestrutura de dados, processo chamado de *dataficação*: as plataformas digitais transformam em dados práticas e processos historicamente não quantificáveis. Essas informações dizem respeito não apenas a dados demográficos, mas a metadados comportamentais, através de aplicativos, *plugins* e sensores ativos e passivos, integrando as plataformas a um número crescente de dispositivos, como os objetos “*smart*” (*smartphone*, *smartwatch*, *smart TV*, etc.).

A segunda dimensão da *plataformização* está relacionada à reorganização das relações econômicas em mercados multilaterais. Nos mercados pré-digitais, as negociações eram, de modo geral, unilaterais, ou seja, uma empresa negociando diretamente com os compradores. Agora, as plataformas funcionam como agregadores de transações entre usuários finais e uma grande variedade de terceiros. Um exemplo é o YouTube, que atrai uma variedade de produtores de conteúdo, os quais servem como complementadores dentro de uma mesma plataforma. Por sua vez, os *youtubers* negociam com patrocinadores a presença de suas marcas. O YouTube também utiliza dados dos usuários, os consumidores finais, para direcionar anúncios. Quanto maior a capacidade de atração de uma plataforma, mais difícil será evitar o seu monopólio.

Por último, as plataformas também orientam as interações dos usuários. Nessa dimensão, as interfaces gráficas das plataformas fornecem os meios de interação entre consumidores finais e complementadores, oferecendo vantagens através de botões como curtir ou avaliar, ou direcionando informações por meio de classificação algorítmica. Também é exercida uma governança por meio dos contratos e termos de serviço, que muitas vezes conflitam com leis e tradições locais.

Dentro desse contexto de domínio das plataformas, uma das principais transformações foi o enorme crescimento do mercado de serviço de Vídeo sob Demanda (*VoD*, *Video on Demand*) – algo que começou a ganhar corpo a partir de 2010, quando a Netflix deu seus primeiros passos em direção à expansão global. Para milhões de usuários mundo afora, atualmente, vale mais a pena pagar pelo conteúdo oferecido pelas plataformas de *streaming* do que se arriscar com *downloads* ilegais. A pandemia de Covid-19 potencializou ainda mais esse ecossistema midiático, haja vista as restrições para se comparecer às salas de exibição presencialmente entre 2020 e 2021. Mesmo instituições destinadas ao mecenato cultural acabaram criando suas próprias plataformas nesse período, como o Sesc São Paulo (CINEMA, 2020) e o Itaú Cultural (FARIAS, 2021).

Entre as grandes plataformas, ganhou corpo o que alguns pesquisadores chamam de *streaming wars* (NEIRA, 2020), uma grande guerra pela atenção dos espectadores. No Brasil, cerca de 70% da população tem assinatura de alguma plataforma de *VoD* (BARBOSA, 2022).

2.2. *Streaming* e cultura dos dados

De modo geral, a televisão em seu formato tradicional, assim como o rádio, segue um modelo de emissão em fluxo, ou seja, a reprodução de conteúdos em programas 24 horas por dia, independentemente de o aparelho televisor ser ou não ligado pelo espectador – diferencia-se, assim, do cinema convencional e seus produtos filmicos fechados em “arquivos”. Entretanto, a digitalização proporcionou ao dispositivo televisivo a possibilidade de também oferecer produtos audiovisuais em um mercado sob demanda (CANNITO, 2009, p. 29). Isso foi potencializado nos últimos anos com a propagação da tecnologia *streaming*. Assim como o *torrent*, o *streaming* se baseia em arquivos de mídia divididos em pequenos pacotes armazenados em diversos servidores, mas, ao contrário do primeiro, permite a visualização do conteúdo audiovisual em fluxo contínuo através da internet, sem necessidade de o usuário baixar o arquivo para o seu próprio aparelho.

Para Elena Neira (2020), o atual mercado de *VoD* representa uma nova forma de televisão, reconfigurando o modo como consumimos filmes e séries. De um dispositivo feito para o consumo doméstico, em que membros de uma mesma família disputavam o que assistir em um mesmo aparelho, passamos para uma televisão feita sob medida para cada espectador,

com um fim de ofertas. Nesse processo, passamos pelo VHS, DVD, locadoras de vídeo e *downloads* ilegais pela internet.

Segundo Neira (2020), a nova televisão se adapta ao indivíduo, e não o inverso, como acontecia com a televisão e o cinema tradicionais. Entre as principais características da nova televisão destaca-se o fato de que ela é majoritariamente paga (mas com preços acessíveis), flexível (podemos ver como e quando quisermos), abundante (crescimento exponencial de conteúdos) e personalizada (a oferta se adapta a nossas preferências).

Para a autora, a nova televisão surgiu como consequência de vários fatores. O primeiro deles é a digitalização, tendo em vista que o arquivo digital, ao contrário do material físico, facilita a reprodução do conteúdo em diferentes suportes. O segundo fator é a inovação tecnológica. Agora, as televisões estão conectadas à internet, com uma série de aplicativos que permitem o acesso a conteúdos on-line, não só de vídeo, mas de todo tipo. Além disso, nossos dispositivos e telas também melhoraram em termos de resolução e conectividade. Um terceiro fator diz respeito à melhora nas tecnologias de conexão com a internet de banda larga, a introdução de tarifas móveis mais competitivas e a multiplicação de pontos de conexão gratuitos.

A trajetória da Netflix é bastante instrutiva das mudanças ocorridas nas últimas décadas, segundo a autora¹². A empresa foi fundada em 1997, nos Estados Unidos (Scotts Valley, Califórnia), por Reed Hastings e Marc Randolph. Inicialmente, a Netflix trabalhava com venda e locação de filmes e séries em formato físico. Em 1999, surgiu o plano de assinaturas que consagraria seu modelo de negócios: mediante o pagamento de uma mensalidade, o cliente passava a ter acesso ilimitado a todo o seu acervo de DVDs para locação, os quais eram entregues por correspondência domiciliar.

Percebendo o aumento de custos para envio das obras, já no início dos anos 2000, a Netflix vislumbrava as possibilidades futuras de mercado pela internet. Então, em 2007, deu-se início ao seu serviço de vídeo sob demanda. Adaptando o modelo de assinaturas dos DVDs, seu site oficial passou a oferecer a possibilidade de assistir a filmes e séries pelo computador, mediante mensalidades. Nesse período, a Netflix se beneficiou de contratos vantajosos com empresas de mídia, que licenciavam séries e filmes que já haviam passado pelo cinema e pela televisão – era, então, uma alternativa à pirataria, que ameaçava os negócios dessas empresas.

¹² A trajetória da Netflix é descrita e analisada pela autora, na qual me baseei para escrever sobre a empresa. Ver em: NEIRA, 2020, p. 18-26.

A partir de 2010, a Netflix começou a sua expansão para fora dos Estados Unidos, atualmente estando presente em 190 países¹³. Seu sucesso causou uma redução até então impensável da pirataria, visto que os consumidores passaram a perceber que valia a pena pagar um preço acessível para ter acesso a conteúdo com qualidade e segurança, sem preocupações com vírus ou roubo de dados. Um dos símbolos dessa transformação é o fechamento de sites de compartilhamento gratuito de legendas para filmes e séries baixados pela internet, como o Legendas TV, devido à queda de contribuições de participantes (GHEDIN, 2022). Na esteira do sucesso da Netflix, a década de 2010 presenciou uma proliferação vertiginosa de plataformas de *streaming*. No Brasil, o ranking das plataformas com maior número de assinantes inclui Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, GloboPlay, HBO MAX, Telecine Play, YouTube Premium, Star+, Paramount+, Apple TV, Starz, Pluto e Crunchyroll (HIBOU, 2022).

Entretanto, as *streaming wars* também tem contribuído para uma retomada do mercado ilegal, haja vista o alto preço para acessar o conteúdo exclusivo do conjunto de plataformas disponíveis. Além disso, o consumo ilegal de conteúdo audiovisual tem se adaptado aos novos tempos. Em 2022, a pirataria teve crescimento de 13% em escala mundial, sendo que, desse total, 95% do conteúdo relacionado a televisão e 57% dos filmes foram acessados por meio de sites de *streaming* ilegais – desbancando, portanto, os sites de *torrent*, até então os mais utilizados para baixar arquivos digitais ilegalmente (CODOGNO, 2023).

Outro impacto da Netflix diz respeito ao modo como assistimos a séries de televisão. Nos primeiros anos, a empresa percebeu que a devolução dos DVDs de séries se dava em um prazo muito mais curto do que o dos filmes, mesmo que sejam de maior duração. As séries também eram produtos que geravam maior fidelização do cliente, devido ao maior número de horas gastas no consumo, e tinham contratos de licenciamento mais baratos, tendo em vista que, para as companhias de mídia, valia a pena licenciar para a Netflix produtos com vendas de DVD em queda devido à perda progressiva de interesse. Dessa forma, tornou-se comum o hábito de colocar temporadas inteiras das séries no site, em alguns casos um pouco antes que uma nova temporada estresse na televisão convencional.

13 Informação publicizada pela própria Netflix. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em: 03 jul. 2023.

Essa atitude, inesperadamente, criou o caldo de cultura para o surgimento do *binge watching*, a prática de “maratonar” temporadas inteiras de séries. Isso teve um grande impacto nos nossos hábitos de consumo televisivo, uma vez que o consumidor não precisa mais se submeter à disciplina da emissão semanal, tendo a disposição um catálogo livre para assistir na quantidade que quiser e na hora que quiser. O *binge watching*, segundo Neira (2020, p. 35), nos tornou muito mais intolerantes à espera, e também demonstrou o poder da Netflix de impulsionar a audiência nos canais tradicionais.

Também o uso de *big data* pela Netflix teve grande influência na forma de se produzir e comercializar conteúdo. Essa expressão de língua inglesa se refere ao conjunto de dados digitais cujo tamanho, velocidade e complexidade dificultam a captura, gestão e processamento pelas ferramentas convencionais.

Muito cedo, a plataforma decidiu apostar em serviços de recomendação personalizados, inicialmente utilizando as avaliações dos clientes para prever seus gostos, mas a engenharia de dados elevou esse processo a um outro patamar. Foi a partir desse trabalho que a empresa chegou ao número de 90 segundos como o tempo que o usuário dedica para buscar algo para assistir – depois disso, seu cérebro fica confuso com uma quantidade tão grande de opções e o risco de deixar a plataforma aumenta (GÓMEZ-URIBE; HUNT, 2016 *apud* NEIRA, 2020, p. 23)

Para capturar o espectador, a Netflix cria uma interface nova e personalizada a cada vez que o cliente entra na plataforma, com diversas listas de conteúdo recomendado, baseado no comportamento precedente do usuário – o que assistiu, por quanto tempo, quantas pausas fez, quais atores e atrizes estavam no elenco, dentre outras informações. Dessa forma, criam-se padrões de consumo a partir das *tags* (etiquetas) inseridas nas obras. A Netflix trabalha com 80 mil *micro-gêneros* gerados de maneira algorítmica. (MADRIGAL, 2014, *apud* NEIRA, 2020, p. 25). Algoritmos são as sequências de instruções que a máquina recebe para executar determinada tarefa. No caso da Netflix, o sistema de recomendações é organizado de forma algorítmica para reduzir ao máximo o número de referências a serem apresentadas ao usuário, facilitando a sua escolha.

O cruzamento de dados também é utilizado na hora de investir em obras originais. Para a criação da série *House of Cards*, um dos primeiros grandes sucessos originais da Netflix, investiu-se 100 milhões de dólares em duas temporadas de 26 episódios no total, ao

invés do tradicional modelo televisivo de fazer um piloto e monitorar a avaliação da audiência. Antes da decisão de investir na série, porém, a Netflix gastou meses com *big data*, fazendo cruzamentos de dados de consumo dos usuários. As variáveis coletadas foram dados sobre a audiência do drama político *West Wing*, os filmes de David Fincher, a série original britânica e os filmes de Kevin Spacey, que já havia confirmado participação. A confluência dos dados permitiu assegurar o êxito da operação – foi a primeira série de *streaming* a ganhar um prêmio Emmy.

Com isso, o *big data* tem se mostrado importantíssimo para obter conhecimento sobre os usuários, construir conteúdos e a forma de direcioná-los. As plataformas de *streaming* como um todo têm percebido a utilidade dos conteúdos audiovisuais não apenas para recomendar outros filmes e séries, mas também como forma de conhecer hábitos de consumo por meio das preferências de cada espectador. O Disney+, por exemplo, serve de termômetro para a Disney na organização de todo o seu cardápio de produtos, de parques temáticos a bonecos de brinquedo. Para a Amazon, o Prime Video contribui na fidelização de clientes, tendo em vista que a assinatura da plataforma garante frete grátis na compra de produtos.

Assim, a lógica dos dados penetra uma dimensão cada vez maior da cultura midiática. Segundo Lev Manovich (2015), na ontologia computacional, toda a representação de imagens, textos e informações, antes feita em suportes materiais (película, papel), é transformada em dados numéricos que podem ser manejados a partir de sequências de comandos. Isso torna as estruturas midiáticas mais abertas. Ao contrário de um livro ou um filme, estruturados sequencialmente em obras fechadas, as novas mídias seguem uma lógica aberta, que permite a recuperação e reformulação constante.

Do ponto de vista do computador, o mundo é reduzido a estrutura de dados e algoritmos. E o que ocorre nas mídias digitais é que essa lógica do banco de dados se torna cada vez mais visível e central na cultura como um todo, inclusive no modo como entendemos as narrativas.

O “usuário” da narrativa atravessa um banco de dados e segue links em seus registros, conforme estabelecido pelo criador do banco de dados. Uma narrativa interativa (que pode, também, em analogia ao hipertexto, ser chamada de hipernarrativa) pode então ser entendida como a soma de trajetórias múltiplas por meio de um banco de dados. Uma narrativa linear tradicional é uma entre tantas outras trajetórias possíveis, ou seja, uma escolha particular feita dentro de uma hipernarrativa. Tanto quanto um objeto cultural tradicional, que pode agora ser visto como um caso específico de objeto dentro das novas mídias (ou seja, um objeto que

tem apenas uma interface), a narrativa linear tradicional pode ser vista como um caso particular de hipernarrativa.” (MANOVICH, 2015, p. 14)

Um exemplo disso pode ser visto em uma declaração do vice-presidente de inovação de produto da Netflix, Todd Yellin. Durante uma entrevista, o executivo explicava que uma série como *Stranger Things*, um dos maiores sucessos da plataforma, possui diversas etiquetas que remetem a diferentes perspectivas sobre a narrativa. A série poderia ser vista como uma narrativa cercada de tensão e medo, sobre fatos misteriosos e poderes sobrenaturais, mas também uma história sobre amizade e crise familiar. “Há muitas portas de entrada em uma história” (LAPORTE, 2017 *apud* NEIRA, 2020, p. 24), comentou Yellin. Ou seja, *Stranger Things*, e os demais produtos das plataformas, são grandes bancos de dados que acessam os espectadores por diferentes caminhos.

2.2. CULTURA DIGITAL E CURADORIA

Para o pesquisador e editor de livros Michael Bhaskar (2020), o grande diferencial de plataformas de *streaming* como a Netflix é o seu trabalho de curadoria, a ação de selecionar, refinar e organizar as opções para consumidores abarrotados de informações. É esse também o trabalho que muitos cineclubistas fazem na organização de sessões, mostras e festivais. Entretanto, nas discussões sobre cineclubismo, o uso do termo curadoria costuma ser visto com desconfiança. Conforme Silva (2012), cineclubes da região da Baixada Fluminense costumavam utilizar o termo “curadoria predatória” como sinônimo de selecionar alguns poucos filmes e rebaixar muitos outros a uma subcategoria. Em um texto sobre o assunto em seu blog, Felipe Macedo (2021) defende que curadoria significa tutela do gosto, e a apropriação do termo como mero sinônimo de programação representa uma visão elitista, de cineclubes feito por profissionais especializados, descaracterizando uma atividade essencialmente democrática.

Neste tópico, trato de curadoria digital por entender que é um conceito que atravessa diversas práticas culturais contemporâneas. A noção de curadoria vai além do campo artístico e hoje se apresenta como um dispositivo de seleção, organização e disponibilização de conteúdos – no caso desta pesquisa, materiais audiovisuais voltados para a prática do cineclubismo. Nos cineclubes, podem existir diversas dinâmicas de curadoria. Em alguns grupos, a escolha se dá a partir de um número restrito de profissionais, e há diversos

cineclubes segmentados, voltados para temáticas específicas. Em outros casos, as escolhas se dão em ações coletivas, como votações e sorteios.

A discussão sobre o papel de tutela do gosto da curadoria na arte e na cultura em geral, conforme sugerido por Macedo, pode ser vista em um texto de Olu Oguibe (2004), que tem o sugestivo título de *O fardo da curadoria*. Segundo o autor, entre os anos 1970 e 1990, o curador passou a ser uma figura temida por sua influência na determinação dos rumos da arte contemporânea. Segundo Oguibe, antes desse período, o curador era reconhecido por ser, substancialmente, um erudito excêntrico, especializado em algum estilo ou linguagem específica. Mas, no final do século XX, sua formação passou a abranger habilidades empresariais. Os curadores ganharam independência em relação a vínculos institucionais e seus serviços passaram a ser requisitados em diversos espaços fora do circuito tradicional. “O curador da arte contemporânea é uma figura sólida no circuito de moda Hugo Boss” (OGUIBE, 2004, p. 8), comenta, sarcasticamente.

Dentro desse contexto, Olu Oguibe identifica o que seriam três tipos de curadores. Um deles é o curador burocrata, figura vinculada a grandes museus e galerias, mais interessado em atrair a maior quantidade possível de público espectador. Por sua vez, o curador *conaisseur*, sem um vínculo institucional obrigatório, é mais voltado para uma forma particular ou grupo de artistas, para os quais tenta transferir seu prestígio e autoridade como árbitro do gosto. E um terceiro tipo é o do curador corretor cultural, uma figura que usa de seus conhecimentos e influência para servir como uma espécie de agenciador, um intermediário entre artistas, público e patronos no mercado da arte.

Oguibe, porém, defende um outro tipo de curador: o facilitador. Evocando o significado original de curadoria, que tem relação com a ideia de cuidado, zelo, ele afirma que o trabalho curatorial encontra a sua missão quando evita ser conduzida por armações mercantis ou egoístas e se soma aos artistas em regime de colaboração. Ainda que o profissional fatalmente tenha influência nos rumos da apreciação artística, essa não se torna a sua razão de ser. Em suas palavras, “O curador é inquisitivo, curioso, dedicado, estimulável e bem preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público. Essa responsabilidade modesta, mas altamente envolvente, pode ser definida como o fardo da curadoria” (OGUIBE, 2004, p. 14).

Esse trabalho de facilitador, na visão do autor, permite, inclusive, que o curador possa ser eventualmente contornado, visto que os artistas têm capacidade para se estabelecerem sem a obrigatoriedade de um intermediário – apesar de reconhecer os desafios inerentes a um mercado artístico globalizado. Não deve haver, portanto, uma relação de dependência de um em relação ao outro, e sim de apoio mútuo.

Mas o conceito de curadoria tem um significado mais profundo nas práticas midiáticas contemporâneas. Em seu livro *Curadoria: O poder da seleção no mundo do excesso*, Michael Bhaskar (2020) analisa o fato de que, nos últimos anos, o termo curadoria passou a ser aplicado a uma série de atividades de seleção e mediação cultural, e não apenas ao papel de um profissional especializado do campo das artes. Festivais, aplicativos de música, arquitetura, restaurantes e mesmo o jornalismo não conseguiriam se desvencilhar de práticas típicas de curadoria. Para os curadores tradicionais, trata-se de um desvirtuamento do significado mais profundo desta prática. Para o autor, porém, a utilização abrangente do termo mostra que ele tem sido empregado de maneira bem-sucedida para a descrição de um estado de coisas geral relacionado às indústrias culturais.

Bhaskar lembra que a origem do termo não está ligada especificamente ao universo artístico, e sim ao sistema político. Curadoria vem do latim *curare*, que significa cuidar. No antigo Império Romano, *curatores* eram funcionários responsáveis pela infraestrutura e por outras questões públicas, como jogos, e *procuradores* eram responsáveis por cobrança de impostos e pela gestão de patrimônio. Esse significado e suas ramificações se propagaram através da história. Mesmo nos dias atuais, por exemplo, é possível observar a figura da *curatela* no Código Civil brasileiro, como a pessoa nomeada para administrar os bens e responder pelos interesses de alguém que, por algum motivo, não está em condições de fazê-lo (BRASIL, 2002). Mas a palavra também tem um uso associado à Igreja: os curadores fazem parte da hierarquia eclesiástica, sendo responsáveis pelo cuidado com o rebanho religioso – uma figura entre padre e burocrata que tinha domínio sobre conhecimento difícil, oculto (BHASKAR, 2020, p. 73).

Esse sentido de cuidar estava bastante claro nas origens de museus e galerias nos séculos XVII e XVIII. Os curadores dos museus europeus tinham a missão de organizar acervos cada vez mais numerosos e com importância crescente para o imaginário nacional na modernidade. Com o tempo, curadoria passou a significar não apenas cuidar das coisas, mas

seleccioná-las e organizá-las em uma determinada ordem que facilitasse a compreensão para um público mais amplo.

A curadoria ganhou importância mais elevada a partir do modernismo do século XX e sua quebra com a ideia de belo artístico intrínseco às obras. Um dos momentos definidores dessa questão, para Bhaskar, foi o aparecimento do *ready-made* com o artista Marcel Duchamp, que diz respeito à apropriação de objetos já feitos, “prontos”, como obras de arte. Em 1917, Duchamp “produziu” a obra *A Fonte*, que se tratava basicamente do assoalho de um urinol invertido, apresentando a assinatura “R. Mutt 1917”, e nada mais. Recusada inicialmente pelo comitê de avaliação de uma exposição da Sociedade de Artistas Independentes de Nova York, a obra questionava a concepção de essência artística: um objeto seria imbuído de valor a partir da ideia do artista e de sua recepção, não de características inatas.

Sem algo inato a que se recorrer, os curadores ganharam poder para selecionar, organizar e agregar valor aos objetos artísticos. Isso se intensificou ainda mais durante os anos 1960 e 1970, quando a arte se tornou ainda mais conceitual. Seja com performance, vídeo, arte participativa, instalação ou arquitetura, todas as fronteiras artísticas haviam sido borradas. Paralelamente, os museus passaram a aderir à arte moderna e o mercado milionário de obras artísticas evoluiu. Nesse cenário em que tudo poderia ser arte e com muito dinheiro em jogo, caberia aos curadores unir as pontas e determinar o valor das obras, e muitos dos profissionais especializados ganharam o destaque dado a estrelas. Dessa forma, para Bhaskar (2020, p. 79), Duchamp inventou algo para o qual se exigia uma nova função.

Entre os anos 1990 e 2000, o termo curadoria começou a se tornar mais inclusivo e abrangente fora do campo artístico, sendo utilizado para ações relacionadas a seleção e arranjo de forma ampla. E a ideia de curadoria ganhou ainda mais centralidade com o aparecimento da internet e a necessidade de organizar os gigantescos fluxos de dados dela decorrentes. Criaram-se modelos automatizados de seleção e arranjo, dando início a uma curadoria algorítmica que dialoga com a curadoria humana. Esse é o trabalho de uma plataforma como o Google, por exemplo: criar formas automatizadas de classificação que permitam que os usuários encontrem as informações de que necessitam da forma mais rápida possível.

O que passamos a chamar de curadoria é a interface, o intermediário necessário, para a moderna economia de consumo; uma espécie de membrana ou filtro intencional que equilibra nossas necessidades e desejos para se contrapor a grandes acúmulos de coisas. Na acepção mais ampla, curadoria é uma forma de gerenciar a abundância. (BHASKAR, 2020, p. 80)

Nesse sentido, curadoria não diz respeito apenas a uma prática específica, mas ao modelo como organizamos a nossa relação como consumidores e produtores de conteúdo em uma sociedade midiaticizada. Na visão do autor, houve uma substituição nas indústrias culturais de um Modelo de Seleção Industrial, com opções restritas e padronizadas de consumo massivo, para um Modelo de Seleção Curatorial, com mais produtores e mais conteúdos, agora mais habilmente combinados a partir das preferências específicas de cada consumidor.

Michael Bhaskar cita ainda a existência de dois tipos de curadoria: explícita e implícita. A curadoria explícita remete ao trabalho intencional e visível de selecionar e agregar valor, seja no trabalho em museus e galerias ou na criação de agregadores de notícias em um site. Já a curadoria implícita diz respeito a processos de seleção e arranjo que reorganizam indústrias de forma mais lenta, e que servem de ponto de partida para a realização de determinadas atividades.

Mas não foi apenas a abundância de dados da internet que deu vazão para o uso do conceito de curadoria de forma indiscriminada. Na verdade, a internet faz parte de um processo que o autor nomeia como “Expansão Prolongada geral”, o ciclo de progresso material iniciado com a Primeira Revolução Industrial na Europa, no século XVIII, e intensificado com as demais revoluções industriais subsequentes. A transição para processos de fabricação mecanizados impulsionou a produtividade a um nível nunca antes visto na história da humanidade, e o resultado é uma abundância geral, ainda que mal distribuída, um acúmulo gigantesco de coisas, dados e informações.

A curadoria de tudo, portanto, seria o antídoto necessário contra o excesso. A curadoria tem o poder de refinar, de transformar o menos em mais, de garantir o “exato ponto médio entre o pouco e o muito” (REYNOLDS *apud* BHASKAR, 2020, p. 162). Tem, principalmente, o poder de capturar o foco dos consumidores em uma economia da atenção. Os efeitos da curadoria podem ser vistos na gestão de dados, no design e arquitetura de casas, nas listas de reprodução dos aplicativos de música, na organização do cardápio de restaurantes, na construção da reputação de marcas de luxo. Um dos exemplos oferecidos pelo autor é a rede de centros de compra *Eataly*, que surgiu na Itália com a proposta de estabelecer

parcerias de comercialização com fornecedores selecionados a dedo. Outro é a construção da ilha de Saadiyat, em Abu Dhabi, cujo planejamento arquitetônico visa a atração de determinados tipos de acervos para museus e galerias de arte.

Mesmo a própria identidade pessoal, numa época que nos permite maior autonomia em relação a marcadores identitários tradicionais, se submete aos efeitos curatoriais: escolhemos a nossa imagem no mundo, e as nossas experiências e identidades tornam-se uma questão de cálculo. Para um cineclubista, por exemplo, fazer curadoria, nesses termos, não diz respeito apenas a organizar uma programação, mas também estabelecer a própria imagem, a forma como cada organização é reconhecida pelo público.

Michael Bhaskar reconhece que o uso indiscriminado do termo pode esvaziá-lo de sentido, mas argumenta que essa é melhor palavra encontrada até o momento para identificar o atual estado de coisas. Ele também destaca que os processos submetidos a curadoria ainda estão a serviço de uma minoria com capital, e que as práticas curatoriais não têm todas as soluções para a dispersão da atenção em um mundo de abundância. Entretanto, argumenta que as classes médias estão crescendo cada vez mais em diversos países, e que não há jeito: como sociedade, fomos longe demais na sobrecarga, e o futuro dependerá de mais curadoria, não menos.

Em vez de refinamento da abundância, porém, o consumo na era do Modelo de Seleção Curatorial parece estar mais alinhado ao engajamento requerido pelas plataformas. Como consequência, pesquisas recentes têm apontado a dependência das inúmeras telas que usamos para nos conectar e entreter como uma nova patologia. O tempo excessivo passado diante das telas também pode estar relacionado a diversos problemas de saúde, como o aumento de casos de crianças e adolescentes com miopia (ESTADO DE MINAS, 2023).

O termo economia da atenção é comumente utilizado por entusiastas e empreendedores da cultura digital para tratar da centralidade da batalha pelo foco dos consumidores nas disputas de mercado contemporâneas. Segundo Pierre Lévy (2013, p. 179), “a economia da *web* é a arte de interessar os colegas e ir direto ao ponto”. Eric Schmidt, ex-executivo da Alphabet, conglomerado detentor do Google, teria dito, já em 1997, que as empresas dominantes do século XXI seriam aquelas que conseguissem capturar o maior número de “globos oculares” (DEGMAN *apud* CRARY, 2016, p. 85).

Para o teórico Jonathan Crary, porém, a economia da atenção representa mais um degrau da financeirização crescente do cotidiano, da submissão a um mercado cada vez mais talhado para funcionar vinte e quatro horas durante os sete dias da semana. Desse modo, os indivíduos contemporâneos se transformam em sujeitos pobres em experiências, apenas talhados para ações de estímulo e resposta, sem momentos de devaneio. Uma sociedade acelerada é, também, uma sociedade mais intolerante e com formas degradadas de exercício da democracia.

Um dos objetivos de empresas como o Google, o Facebook e outras (daqui a cinco anos, os nomes podem ser outros) é normalizar e tornar indispensável [...] a ideia de uma interface contínua – não literalmente, sem costuras, mas uma ocupação relativamente ininterrupta com telas iluminadas de diversos tipos, que exigem constante interesse ou resposta. [...] A economia da atenção dissolve a distinção entre o pessoal e o profissional, entre entretenimento e informação, desbancados por uma funcionalidade compulsória de comunicação inerente e inexoravelmente 24/7. (CRARY, 2016, p. 85)

Nesses termos, curadoria como mecanismo inerente à economia da atenção significa apenas um modo de manter consumidores por mais tempo nas plataformas. Além disso, conforme diz Neira (2020, p. 17) a respeito da televisão, os meios de comunicação continuam sendo de massas, apenas deixaram de ser simultaneamente massivos com suas estratégias de customização. Para pequenos cineclubes do Espírito Santo, obter um lugar de destaque na enxurrada informacional apenas com um bom trabalho de curadoria não parece ser o suficiente: a Netflix sempre pode oferecer uma opção mais atrativa de seu catálogo.

2.3. A pandemia de Covid-19 e o impulsionamento das dinâmicas do audiovisual em rede e ao vivo

Com o início da pandemia de Covid-19, em março de 2020, a dependência da população em relação às telas só aumentou, haja vista que tudo precisou ser adaptado para os ambientes digitais. No campo da circulação de produção audiovisual no Brasil, houve, por exemplo, um crescimento do número de mostras e festivais de cinema, subindo de 241, em 2020, para 379, em 2021 – o maior número desde 2016, quando se iniciaram os levantamentos anuais do *Panorama dos festivais audiovisuais brasileiros* (CORREA, 2021, p. 10-11). Quase todos os eventos de 2021 e a maior parte de 2020 ocorreram pela internet ou em formato híbrido, com ações presenciais enxutas intercalando com as atividades on-line.

O distanciamento social da pandemia também impulsionou a prática de *live streaming*, a transmissão de eventos ao vivo pela internet, como jogos e shows, em plataformas como Twitch, Periscope, Facebook ou YouTube. As transmissões ao vivo tem se tornado cada vez mais comuns em uma variedade de tópicos, como educação, videogames e atividades cívicas. Nas Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, por exemplo, a Mídia NINJA fez amplo uso das transmissões das manifestações sociais como forma de engajar o público e pautar os veículos de comunicação tradicionais, emulando o que ocorreu em outros acontecimentos cívicos ao redor do mundo, como Occupy Wall Street e o 15M espanhol (BENTES, 2015, p. 20). Com a pandemia, as *lives* se tornaram uma das principais alternativas à impossibilidade de atividades presenciais, seja para realização de aulas em instituições de ensino, shows virtuais de bandas e cantores, cultos e missas de igrejas e centros religiosos ou até festas com amigos. No YouTube, até 2020, as *lives* teriam alcançado 85 milhões de brasileiros (ESTADÃO, 2020). Há estimativas de que o mercado de *live streaming* chegue a 4,26 bilhões de dólares até 2028 (TERRA, 2022).

Estar sincronizado com outras pessoas de lugares distantes, assistindo a uma mesma *live*, envolve um componente afetivo significativo – conforme aponta uma pesquisa realizada nos Estados Unidos, com dados de 2019, sobre as dinâmicas emocionais entre participantes de 331 vídeos de transmissões ao vivo, realizados por veículos jornalísticos (LUO *et al.*, 2020). Os autores fizeram uma análise comparativa entre os comentários de usuários durante a transmissão, quando se supõe que estejam juntos em uma experiência coletiva, e comentários retrospectivos, feitos por usuários individuais depois que a transmissão acabou. Os comentários realizados no decorrer das transmissões se mostraram mais intensos, seja de forma positiva ou negativa, apontando para um efeito de amplificação emocional nas *lives* por causa da interação social no decorrer do evento. Essa intensificação se deu, em maior medida, pela mobilização de uma atenção compartilhada, o que envolve a disponibilidade de maiores fontes de estímulo, e menos pela identificação de grupo e pelo contato com as emoções alheias (*Ibidem*, p. 15).

No campo do consumo de filmes e séries, outra prática midiática impulsionada pela pandemia foi a da *watch party*, a reunião de pessoas de diferentes locais físicos em uma mesma sala virtual para assistir a um filme ou vídeo de forma sincronizada, utilizando a transmissão ao vivo. Inclusive, algumas das plataformas de *VoD* disponibilizam a

funcionalidade de “assistir juntos” em seus sites e aplicativos, como é o caso do *Watch Party*, do Prime Video.

Fazendo uma análise de *watch parties* promovidas na Twitch, plataforma direcionada a *streaming* de vídeo, sobretudo de *games*, Manjón, García e Muñoz (2021) afirmam que alguns canais espanhóis poderiam chegar a picos de 6.613 espectadores simultâneos em uma única *watch party*. A interface da Twitch contempla três zonas: a imagem do filme exibido, a imagem do *streamer* – como é chamado o detentor de um canal e responsável pela emissão do conteúdo ao vivo – e a do chat, por onde os usuários podem interagir o tempo todo. Como notam os autores, nesse tipo de consumo audiovisual, a interação entre os usuários ganha importância maior do que a do conteúdo em si. Muitas vezes, uma cena ou a fala de algum personagem servem como trampolim para um comentário no *chat*.

Relth-Miller (2021) também analisa a utilização da Twitch no contexto dos Estados Unidos, mas com foco na apropriação da plataforma por coletivos de curadores e projetos artísticos independentes. Se a Twitch tem seus serviços focados no mercado de jogos, para esses grupos, a plataforma serviu como um espaço alternativo ao fechamento dos estabelecimentos físicos durante a pandemia. Os representantes dos quatro grupos analisados pelo autor – Museum Of Home Video, Spetacle Theater, Racer Trash e Teen Dream Stream – destacaram em entrevistas como um dos pontos mais relevantes o engajamento e o senso de comunidade conquistado junto à audiência por meio do chat. Assistir a filmes juntos, ainda que à distância, era uma forma de encontrar conforto em uma situação difícil como a da crise sanitária. A isso se soma o fato de a internet permitir interações com pessoas de locais mais distantes, ampliando a rede de conexões.

No caso do Spetacle Theater, uma sala de exibição de Nova York com capacidade para trinta pessoas, houve mudança no comportamento do espectador em relação às sessões presenciais. Em geral, o público ficava silencioso enquanto o filme era exibido, mas se distraía depois dos créditos finais, dentro da sala ou nos arredores. Já nas exibições via Twitch, o chat era utilizado desde o início da programação, mas para debater o próprio filme – ou seja, houve uma potencialização da argumentação em torno do próprio conteúdo. O autor aponta, nesse contexto, para a mudança na noção de lugar, de compartilhamento de espaço para compartilhamento de tempo e interesses – o compartilhamento de um mesmo “espaço mental” (RELTH-MILLER, 2021, p. 220).

Trata-se, portanto, de uma quebra com o dispositivo cinematográfico tradicional. Em um texto de 1949, o psicólogo alemão Hugo Mauerhofer define por “situação cinema” o isolamento completo da sala de exibição em relação ao mundo exterior.

O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos. A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de que apenas na completa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme. (MAUERHOFER, 1983, p. 375-376)

Porém, esse “cinema ideal” descrito pelo autor não é algo dado desde sempre, mas parte de uma formação histórica. Conforme Elsaesser (2018), a corrente chamada de Nova História do Cinema tem apontado que o nascimento do cinema no final do século XIX se deu em meio à presença de distintas formas e práticas midiáticas, como *vaudevilles*, panoramas e dioramas, entretenimento doméstico estereoscópico, *Hale's Tours of the World* e exposições mundiais. Na lógica de “atrações” do primeiro cinema (GUNNING, 2006), a imagem em movimento consistia em uma atração entre várias encontradas em ambientes frequentados pelas classes populares. A progressiva centralização da imagem e do som nas salas de exibição, junto a uma vigilância sobre o comportamento dos espectadores, foi, sobretudo, um imperativo de mercado, para a atração de público nas classes médias das cidades. O surgimento da narrativa cinematográfica linear também atende a esse imperativo de fixação da atenção em uma mídia que se propaga a partir de um ponto único.

Em parte, as mídias audiovisuais digitais representam um retorno à lógica do cinema de atrações, na medida em que promove um “efeito cinema” – o “cinema internalizado em diferentes telas e condições de visualização” (ELSAESSER, 2018, p. 134). Desse modo, os espectadores carregam com eles essa ideia do cinema nas diversas formas em que ele se materializa, não havendo um “exterior” ao qual se contrapor. A impressão, segundo o autor, é de que “talvez o cinema esteja conosco mesmo quando não estamos nos filmes” (*Ibidem*, p. 101). Mas não se trata, segundo Elsaesser, de olhar a história cinematográfica de forma teleológica, com um aperfeiçoamento cada vez maior do aparato em direção a mais realismo. As diversas práticas midiáticas têm uma relação concomitante e autônoma.

Entretanto, o que se perde com os modos de visualização on-line não é apenas um dispositivo ideal de cinema, e sim a possibilidade de experiências intersubjetivas ligadas ao

encontro em ambientes físicos. Em sua crítica radical ao que chama de “complexo internético”, Crary (2023) afirma que os ambientes virtuais não conseguem reproduzir a complexidade da comunicação *offline* justamente pela ausência do compartilhamento de um espaço comum.

O valor de um encontro face a face não tem nada a ver com uma noção descabida de sua autenticidade em contraste com a telemática ou com outros tipos de contato remoto, que são dotados de seus próprios atributos autênticos. A questão é que o contato direto entre seres humanos não se confunde nem pode ser comparado com a simples troca ou transmissão de palavras, imagens ou informações. Esse contato sempre está inundado de elementos não linguísticos e não visuais. Mesmo quando seus resultados são pouco inspiradores ou banais, os encontros face a face são uma base irredutível do mundo da vida e de sua comunalidade, trazem em si o possível surgimento de algo imprevisto que não tem nenhuma relação com a comunicação normativa. Encontros não acontecem em espaços vazios e tampouco estão limitados pelas bordas de uma tela. São uma imersão, a habitação de uma atmosfera, algo que, conscientemente ou não, afeta todos os sentidos. Esse tipo de encontro, essa proximidade, é literalmente uma *con-spiração*, um respirar juntos. (CRARY, 2023, p. 111).

Nesse sentido, existe algo de insubstituível na comunicação face a face, que é o simples fato de se estar junto e compartilhar um espaço, uma atmosfera em comum. E o que diferencia os cineclubes das salas de cinema comerciais – tradicionais ou alternativas – é justamente o estar junto e assistir junto, algo tão ou mais valorizado do que ter acesso a determinados tipos de filme. É o sentido da coletividade que move os cineclubistas. Certamente é possível manter atividades coletivas significativas em ambientes on-line, mas o sentido da presença se desloca do compartilhamento de um espaço para a partilha de temporalidades. Conforme Moran,

A mudança de atividades em um mesmo espaço, a saber, diante de uma tela, retira a variabilidade e certa imprevisibilidade e diversidade do espaço físico. Nas ruas a sociabilidade é atravessada de encontros com grupos sociais e de faixas etárias distintas. No âmbito daqueles que partilham a tela, perde-se algo singular aos corpos em sua manifestação carnal em presença, anulam-se escala e volume. Os rostos na casa do falante, ou em fundos das mais variadas fontes: de produção pessoal a templates dos programas de conexão on-line, como o Zoom, não têm corpo, logo, perderam a escala e o volume. A tela é a referência única, ao se conhecer uma pessoa durante a pandemia, há apenas um rosto, sem gestos e movimento. (MORAN, 2022, p. 7).

Da sessão tradicional em centros culturais e espaços públicos, migramos, na pandemia para diferentes interfaces, em que filmes e pessoas coexistiam em imagens paralelas. Também tivemos que aprimorar nossas capacidades de curadoria, garimpando produções disponíveis

nas plataformas de compartilhamento e de Vídeo sob Demanda, e tentando encontrar formas de gerenciar a disposição dos cineclubes nos territórios digitais, em meio a uma infinidade de ofertas de produtos audiovisuais prontos a serem consumidos individualmente, ao gosto do consumidor.

Mas, como destaca Goldfarb, (2022, p. 22), “As plataformas digitais possuem essa mágica de serem assimiladas com incrível agilidade e rapidez” – sobretudo as plataformas das grandes empresas de tecnologia do Vale do Silício. Mesmo havendo uma grande variedade de plataformas de software livre disponíveis nas redes digitais, como Jitsi Meet, o cineclubismo à distância, se fez, em sua maior parte, a partir daquelas que são mais populares, muito por conta da melhor assimilação do público.

Mesmo assim, a muitos despossuídos dos diversos rincões do Brasil não estão garantidos meios suficientes para circular pelos territórios digitais de forma qualificada. Esse foi um dado importante que surgiu da pesquisa de campo desta dissertação, conforme se verá no capítulo 3.

CAPÍTULO 3. CINECLUBES CAPIXABAS E CULTURA DIGITAL DURANTE A PANDEMIA: COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Os capítulos anteriores correspondem à etapa de pesquisa bibliográfica, o que, conforme Marconi e Lakatos (2002, p. 71), diz respeito à leitura e estudo nos materiais mais relevantes produzidos a respeito do tema, sejam eles dissertações, teses, artigos, livros, sites, blogs, jornais ou filmes. Com esse esforço empenhado, tornou-se possível descrever, no capítulo 1, o histórico do cineclubismo no Brasil e no Espírito Santo, e analisar múltiplas configurações territoriais dos cineclubes – em termos de ocupação espacial, identidade cultural e extensões jurídico-políticas. No capítulo 2, por sua vez, o foco foi direcionado a discussões sobre territórios digitais e cultura audiovisual em rede, dentro do qual foi abordado o processo de *plataformização* da comunicação digital, a ascensão das plataformas de *streaming*, as práticas de curadoria e as formas de “assistir juntos, à distância” potencializadas pela pandemia.

Neste capítulo 3, o objetivo é apresentar a pesquisa de campo: a coleta, descrição, interpretação e análise dos dados empíricos coletados, à luz dos conceitos trabalhados nos dois primeiros capítulos da dissertação. Para isso, foram utilizadas diferentes técnicas de coleta de dados, conforme será apresentado a seguir.

3.1. Metodologia

Marconi e Lakatos (2002, p. 62) afirmam que a pesquisa documental se diferencia da pesquisa bibliográfica por estar atrelada às fontes primárias, enquanto esta última se refere às fontes secundárias. As fontes primárias abrangem todos os documentos que ainda não passaram por um tratamento pelo pesquisador. Diferentemente, o pesquisador têm acesso às fontes secundárias nos espaços em que as informações já passaram por um processo anterior de coleta, seleção e descrição.

Assim, fontes primárias abrangem documentos de arquivos públicos ou privados, publicações administrativas ou parlamentares, cartas, diários, ou materiais produzidos pelo próprio autor, como fotografias, filmes e mapas. Já as fontes secundárias podem incluir relatórios de pesquisa baseados em trabalhos de campo de auxiliares, estudo histórico que

recorre aos documentos originais, material cartográfico, filmes comerciais, rádio, cinema e televisão (MARCONI; LAKATOS, 2002, p. 63).

Para realizar um mapeamento do cineclubismo no Espírito Santo, recorri a uma combinação de fontes primárias e secundárias. As fontes secundárias deste estudo foram dois levantamentos realizados pela Organização dos Cineclubes do Espírito Santo (OCCA) durante a pandemia a partir de questionários, cujas respostas tive acesso, bem como uma lista de cineclubes divulgada no blog da OCCa. Já as fontes primárias incluem: as listas de projetos aprovados nos editais de cineclubismo do Funcultura entre 2009 e 2022, disponíveis no site oficial da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo; páginas de cineclubes nas mídias sociais; matérias publicadas em sites e páginas de notícias do Espírito Santo. A partir do cruzamento de informações das diversas fontes, foram produzidas duas tabelas: uma com uma listagem de grupos cineclubistas que atuaram no Espírito Santo entre 2003 e 2022, e outra restrita aos cineclubes que desenvolveram ações nas mídias digitais durante a pandemia.

Mas a pesquisa também recorreu a mais três técnicas de coleta de dados: questionário, entrevista e observação. No caso do questionário, foi listada uma sequência de perguntas na plataforma Google Forms, direcionadas a pessoas que participaram de atividades on-line de cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia. O questionário foi divulgado na página da OCCa na plataforma Instagram, em grupos de WhatsApp de cineclubistas capixabas e em listas de e-mail. Assim, o objetivo foi obter informações sobre as ações cineclubistas na internet a partir do ponto de vista do próprio público participante.

Como vantagens da técnica de questionário, destaca-se: economia de tempo, recursos e viagens; obtenção de grandes dados; alcance de maior número de pessoas simultaneamente; abrangência de uma área geográfica mais ampla; obtenção de respostas mais rápidas e precisas; anonimato garante maior liberdade e segurança nas respostas; há menos risco de distorção, pela não influência do pesquisador; permite responder com mais tempo e em horário favorável; há mais uniformidade na avaliação, por conta da impessoalidade do procedimento (MARCONI; LAKATOS, 2002, p. 98-99).

Para uma avaliação qualitativa mais aprofundada das experiências, foram feitas entrevistas em profundidade com representantes de cinco cineclubes do Espírito Santo que desenvolveram atividades pela internet durante a pandemia. Duarte (2011, p. 62) define a entrevista em profundidade como “um recurso metodológico que busca, com base em teoria e

pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer”. Ainda de acordo com o autor, por ser de caráter qualitativo, o objetivo da entrevista não é reconhecer quantas pessoas têm uma mesma opinião sobre determinado assunto, e sim *como* as fontes enxergam determinados fenômenos.

Diferentes formas de classificação das entrevistas podem ser encontradas em diferentes autores, conforme ressaltado por Matos, Batista e Nascimento (2017, p. 28-29). Aqui, seguiremos a tipologia proposta por Duarte (2011, p. 65), baseada em Selltiz *et al.* (1987). Para o autor, a entrevista estruturada é identificada com o questionário, em que as perguntas são fechadas, e há uma abordagem linear dos entrevistados. Ao contrário deste tipo de entrevista, as entrevistas não estruturadas e semiestruturadas são qualitativas, buscando uma abordagem em profundidade. A diferença entre uma e outra é que a semiestruturada parte de um roteiro de questionamentos, que podem ser modulados de acordo com o entrevistado, enquanto a não-estruturada é uma entrevista aberta, sem um roteiro definido, tendo como ponto de partida apenas uma questão central. Nesta dissertação, decidi aplicar entrevistas do tipo semiestruturada, por permitirem uma comparação entre respostas dadas por fontes diferentes para um mesmo tema, ainda que o roteiro de perguntas tenha sido modulado de acordo com a dinâmica de cada entrevista.

Tendo em vista a dificuldade de entrevistar participantes dos 28 cineclubes que realizaram atividades pela internet durante a pandemia, optou-se por uma amostragem levando em conta a divisão do Espírito Santo em quatro macrorregiões de planejamento: Metropolitana, Central, Norte e Sul. O intuito foi o de abarcar, dentro das possibilidades, a diversidade regional do estado. Levando isso em conta, foram selecionados dois cineclubes da macrorregião Metropolitana (Cineclube El Caracol, de Vitória, e Cine Por Elas, de Vila Velha), um da macrorregião Norte (Cineclube Eco Social, de Águia Branca), um da macrorregião Sul (Cineclube Muniz Freire) e um da macrorregião Central (CinemAqui).

A seleção dos cineclubes em cada região levou em conta privilegiar aqueles com mais tempo de atuação, por possibilitarem analisar formas diferentes de se lidar com as mídias digitais em um percurso histórico mais amplo. A exceção foi o Cine Por Elas, criado durante a pandemia. A escolha desse grupo nos permitiu analisar também a experiência de um cineclube criado diretamente na internet no decorrer do período pandêmico, servindo de contraponto às

demais experiências. Esse processo de escolha também nos permitiu fazer comparações entre cineclubes localizados em cidades do interior do estado (Eco Social, CinemaAqui e Muniz Freire) e grupos que atuam na Grande Vitória (Cine Por Elas e El Caracol).

A coleta de dados sobre os cineclubes do Espírito Santo ocorreu posteriormente à realização de suas atividades, com uma única exceção: o Cineclube Jece Valadão, do qual eu faço parte. Sendo esta uma pesquisa participante, conforme abordado na introdução da dissertação, a minha própria experiência durante o período abordado está sendo levada em consideração, e será relatada em um dos tópicos deste capítulo. Isso exigiu técnicas de observação para que os dados a serem analisados fossem coletados. Lakatos e Marconi (2002, p. 89) destacam que as técnicas científicas de observação são caracterizadas de acordo com os meios utilizados (assistemática ou sistemática), a participação do pesquisador (não participante ou participante), o número de observadores (individual ou em equipe) e o lugar onde se realiza (na vida real ou em laboratório).

Tendo em vista a perspectiva metodológica adotada neste estudo, o tipo de observação utilizado foi participante – uma participação natural, já que pertenço à comunidade estudada, e não de forma artificial, quando o pesquisador se integra ao grupo com a finalidade exclusiva de obter informações (LAKATOS; MARCONI, 2002, p. 90-91). As condições de observação também não foram controladas em um ambiente específico, ou seja, ela se realizou na vida real. Foi, ainda, uma observação individual, apesar de as atividades no cineclube envolverem trabalho em equipe. Alguns tipos de pesquisa participante, como a *pesquisa-ação*, utilizam técnicas para que o grupo estudado também se inclua diretamente nas atividades do pesquisador (PERUZZO, 2011). Entretanto, isso requer um planejamento prévio junto aos participantes. No caso deste estudo, a pesquisa científica iniciou-se quando as ações do Cineclube Jece Valadão durante a pandemia já estavam em andamento. Por esse aspecto, de tentativa de captura de eventos enquanto ocorriam, realizei observação assistemática, quer dizer, sem um planejamento ou controle previamente elaborados. Sem sistematização, corre-se o risco de o registro das ações ficar comprometido, mas esse é um modo de observação importante para captar um evento que não se repetirá.

Entretanto, é preciso destacar que as ações foram registradas anteriormente em relatórios de prestação de contas direcionados à Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult-ES) – tendo em vista que a maior parte das atividades contou com aporte

financeiro de editais de cultura – e, parte delas, em gravações em vídeo. Desse modo, o resgate desses registros também contribuiu para que o relato de experiência pudesse ocorrer com a maior fidelidade possível em relação aos eventos abordados.

3.2. Experiência com o Cineclube Jece Valadão durante a pandemia

O Cineclube Jece Valadão foi fundado em 22 de maio de 2006, em Cachoeiro de Itapemirim, maior cidade do sul do Espírito Santo, com 185.786 habitantes (IBGE, 2022). A criação do cineclube se deu por iniciativa de integrantes da então Secretaria de Cultura local. O nome da organização é uma homenagem ao ator, diretor e produtor de cinema Jece Valadão (1930-2006), que passou o seu período de criação pessoal em Cachoeiro. Apesar do apoio direto da administração pública municipal, o Cineclube Jece Valadão foi criado como uma associação independente, sem fins lucrativos, com Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), diretoria e estatutos próprios. Por algum tempo, foi cobrada uma mensalidade simbólica para os associados, no valor de cinco reais, mas o financiamento da instituição sempre se deu por meio de venda de publicidade em algumas publicações para jornais e revistas e editais públicos de cultura. Em 2013, o cineclube conseguiu estabelecer sua sede no Centro Cultural Nelson Sylvan, local fora de uso desde uma enchente ocorrida em janeiro de 2020.¹⁴

Seguindo uma tradição do cineclubismo desde o início do século XX, o Cineclube Jece Valadão passou a realizar sessões semanais de filmes seguidas de debates, em geral com cópias emprestadas de videolocadoras. Ao longo de sua trajetória, o grupo também atuou na realização de mostras especiais, saraus, produção de documentários de curta-metragem sobre aspectos históricos de Cachoeiro e a publicação de uma revista própria. Eu estive presente em algumas sessões do cineclube entre 2007 e 2008, mas só comecei a me envolver com a organização em 2016, a partir de um encontro com Carlos Roberto de Souza, o Beto, membro fundador da organização. Naquele momento, o cineclube não estava com ações regulares há alguns anos. Em 2019, Beto deu apoio para que eu fizesse um projeto e concorresse no edital de cineclubismo do Funcultura – considerava que, no decorrer das atividades, naturalmente outros interessados apareceriam. A proposta foi aprovada, e o seu início seria em 2020.

¹⁴ A principal fonte sobre a história do Cineclube Jece Valadão em que nos baseamos é Beto Souza, que deu uma entrevista para o cineclube. Seu depoimento pode ser visto em: https://youtu.be/ypCx_VlpUHg. Acesso em: 26 jun. 2023.

Esse foi o ponto de partida para a realização de três projetos do Cineclube Jece Valadão durante a pandemia: *Cinema e Proteção Mútua*, voltado a filmes sobre trabalho e temas correlatos – dentro desse projeto, foi realizado também o minicurso *Forças do feminino no cinema brasileiro*; o *I Festival Tela Curta Cachoeiro*, direcionado a filmes produzidos com dispositivos móveis; e um projeto relativo ao aniversário de 15 anos da organização.

3.2.1. Cinema e Proteção Mútua

Conforme relatado na introdução desta dissertação e em outro trabalho (SCHUINA; ZANETTI, 2021), o Cineclube Jece Valadão entrou na pandemia com o projeto *Cinema e Proteção Mútua* por realizar – apenas uma sessão havia ocorrido, de uma programação planejada para 12 meses de atividades cineclubistas. Em meio às incertezas sobre o que fazer naquele momento, eu fiquei por algum tempo fazendo postagens no blog do cineclube¹⁵ com indicações de filmes, até propor a Jéssica, que estava comigo na sessão presencial, a realização de uma sessão em uma plataforma digital. A intenção era manter a organização ativa, mesmo que de forma remota. O tema escolhido foi “Vidas Negras Importam”, em referência à repercussão internacional do assassinato de George Floyd, um homem negro, vítima de violência policial, em 25 de maio de 2020, nos Estados Unidos¹⁶. Os dois filmes escolhidos foram os curtas-metragens *Kbela* (2015) e *Rapsódia para o homem negro* (2015), que já estavam disponibilizados gratuitamente no YouTube.

Após uma pesquisa intensa na internet, escolhi a plataforma *myCircle.tv*, cujo endereço eletrônico não está mais disponível¹⁷. A escolha se deu porque a plataforma permitia que os participantes assistissem juntos ao filme, com relativa qualidade, e pudessem todos debater em pé de igualdade, em um mesmo espaço. Seria diferente, por exemplo, de uma *live* no YouTube, em que geralmente há um número limitado de debatedores participando da transmissão e o público interage apenas com mensagens de texto no *chat*. Como veremos logo

¹⁵ Disponível em: <https://cineclubejecavaladao.wordpress.com/>. Acesso em: 26 jun. 2023.

¹⁶ GEORGE Floyd. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Floyd. Acesso em: 26 jun. 2023.

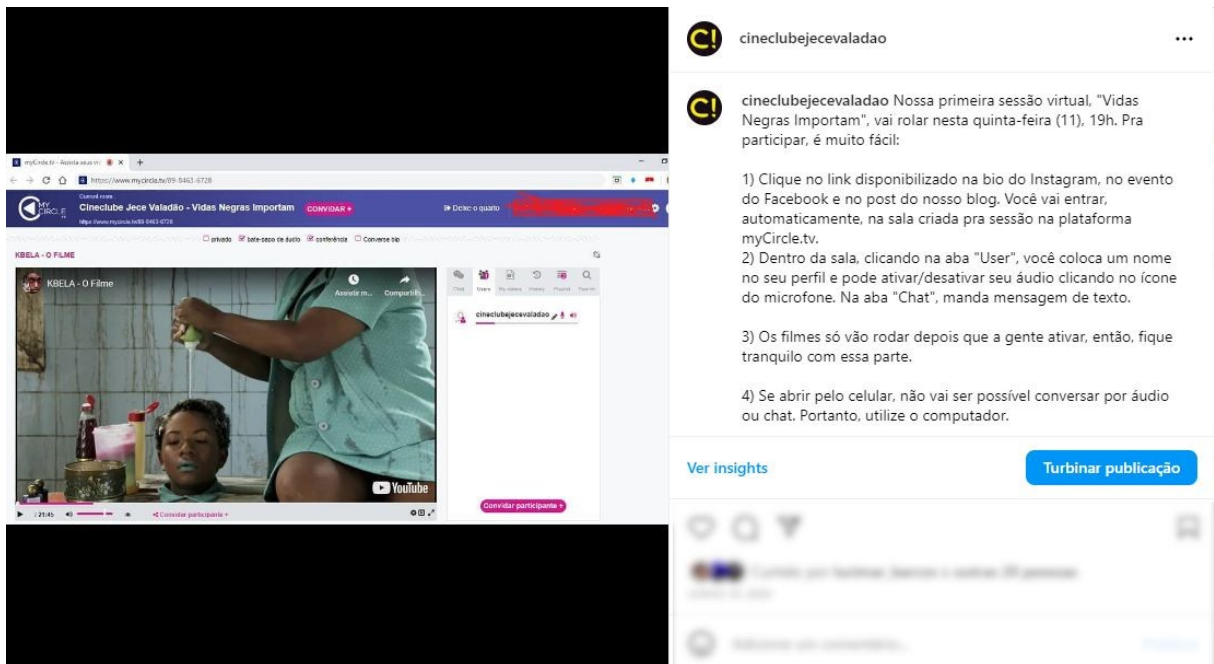
¹⁷ O endereço eletrônico era: <https://www.mycircle.tv/>. Na última tentativa realizada, em 26 de junho de 2023, a página não foi encontrada.

à frente, o Cineclube Jece Valadão também acabou adotando o formato mais popular de *lives* posteriormente.

O *myCircle.tv* permitia a criação de uma sala virtual, onde os participantes entravam através de um link, sem necessidade de fazer *download* de um aplicativo no computador. Do lado direito da tela ficavam os avatares dos participantes, e no centro, o espaço de exibição de vídeos. Os filmes eram reproduzidos a partir de *playlists* criadas em outros sites de compartilhamento, como YouTube e Vimeo, e não a partir do compartilhamento de tela do usuário, como acontece, por exemplo, no Google Meet. Cada usuário reproduzia os vídeos de forma autônoma, mas só a partir do momento em que o criador da sala autorizava. Esse mecanismo permitia que houvesse mais qualidade na reprodução das obras em relação a outras plataformas de videoconferência, mas mantendo a sincronicidade entre os usuários.

Os participantes também poderiam interagir entre si – só que apenas por comunicação com áudio, não por vídeo. Seis pessoas compareceram, sendo que uma delas nem sequer se apresentou e uma saiu logo após o fim dos filmes. Durante a atividade, outros usuários entravam e saíam esporadicamente, sem fazerem qualquer tipo de manifestação. Posteriormente, um dos participantes relatou que a incapacidade de ver e ser visto na plataforma o deixou mais à vontade para interagir, sem ter o compromisso de se arrumar para a câmera. Isso vai ao encontro da percepção de muitos participantes de videoconferências, que muitas vezes se sentem como se estivessem em um palco, com os holofotes sobre si (ABBANY, 2021). A interação acabou acontecendo, a maior parte do tempo, entre quatro pessoas que moravam, respectivamente, em Cachoeiro de Itapemirim – eu e Jéssica –, Vargem Alta (ES) – Victorhugo - e São Paulo (SP) - Mario. Jéssica não conhecia os outros dois, ambos também criados em Cachoeiro, mas eu os conhecia por terem estudado comigo na universidade.

Figura 4 – Postagem do Cineclube Jece Valadão com instruções para uso de plataforma em sessão on-line



Fonte: Instagram/Cineclube Jece Valadão, 2020¹⁸

Aos poucos, o mundo foi se dando conta de que o distanciamento social se tornaria necessário por um longo prazo. Para o cineclube, a saída seria adaptar de vez o projeto para os ambientes digitais, algo que eu fiz com o apoio de Jéssica, Victorhugo e Tamiris, uma outra cachoeirense que demonstrou interesse no cineclube em uma mensagem enviada pelo Instagram. A programação de filmes teve que ser adaptada, por causa da incerteza sobre direitos de exibição de alguns filmes em plataformas digitais. Uma solicitação de mudança do projeto foi enviada para a Secult-ES naquele momento e houve uma sinalização positiva, mas a resposta final só chegou quando as ações já haviam sido executadas – o que provocou certa tensão ao longo daquele período.

Nas atividades seguintes, a nova composição do cineclube decidiu experimentar outros formatos de atividade on-line. No segundo evento, realizado em 18 de julho de 2020, adotou-se um formato não-síncrono: foram disponibilizados os filmes previamente – *Proteção Mútua* (2019) e *Eles não usam black-tie* (1981) - para um debate com associados do Centro Operário e de Proteção Mútua, pela plataforma Google Meet. Houve um número maior de participantes, 16, mas os filmes em si acabaram ficando em segundo plano, em relação a uma discussão sobre a história do Centro Operário e questões trabalhistas em geral. Um dos

18 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBRw1AOAa8b/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

convidados do debate não entendeu a indicação para ver o filme antes – acabou comentando que viu *Eles não usam black-tie* pela última vez em um antigo cinema de rua, em Cachoeiro, na década de 1980, quando a obra foi lançada no circuito comercial.

Figura 5 – Postagem de divulgação de bate-papo com representante do COPM



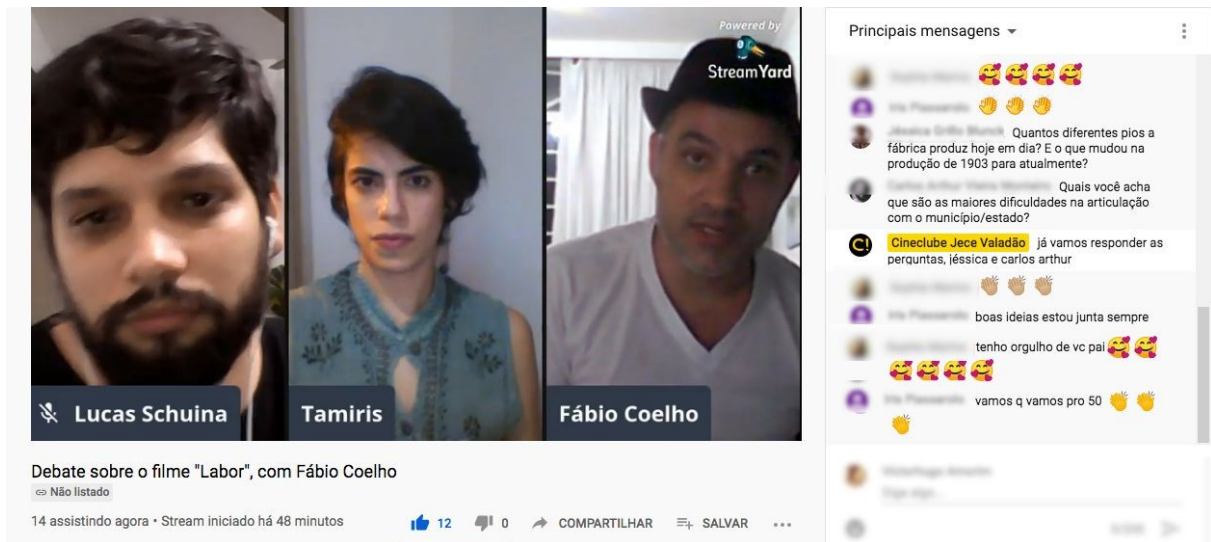
Fonte: Instagram/Cineclube Jece Valadão, 2020¹⁹

Nas três sessões seguintes, a experiência se deu com disponibilização de filmes no canal de YouTube do Cineclube Jece Valadão e *live* com debate logo em seguida ao lançamento. Nesse caso, os debatedores eram limitados a um ou dois representantes do cineclube e um convidado relacionado à produção do filme ou filmes exibidos. Os demais teriam que interagir pelo chat. Com isso, houve uma grande multiplicação do público (algumas *lives* tiveram mais de 100 visualizações), mas agora transformado em audiência invisível, sem voz e sem rosto. Nessas três exibições, foram passados filmes do Espírito Santo ou relacionados a personalidades e patrimônios históricos de Cachoeiro – *Labor* (2017), em 13 de agosto de 2020; *Córrego Grande, 13* (2015) e *Vinillis Frutiferis* (2015), em 20 de agosto de 2020; *Divina Luz* (2017) e *O evangelho segundo Jece Valadão* (2001), em 12 de

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCyrS3ngUt-/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

dezembro de 2020. Esse aspecto “regionalista” das produções contribuiu para atrair um interesse maior de pessoas desses territórios.

Figura 6 – Live realizada pelo Cineclube Jece Valadão no dia 13 de agosto de 2020



Fonte: Captura de tela/YouTube, 2020²⁰

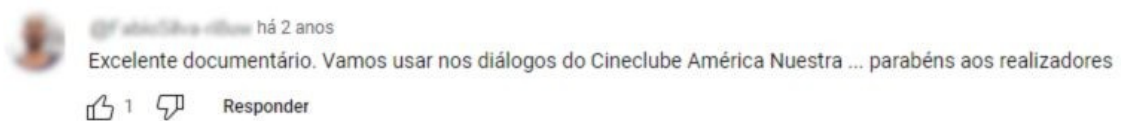
Na atividade seguinte, foi disponibilizado no blog do cineclube um *link* com código de acesso gratuito ao filme *Arábia* (2017), longa-metragem brasileiro de expressiva repercussão na década de 2010. A partir de um pagamento feito à distribuidora Embaúba Filmes, a obra esteve disponível por duas semanas, de 15 a 28 de fevereiro de 2021, alcançando 303 visualizações, e houve uma *live* com um dos diretores no dia 18 de fevereiro. Aqui, vale ressaltar que a sessão teve mais repercussão para além dos territórios de Cachoeiro e Espírito Santo do que engajamento local, alcançando um público “cinéfilo”, mais atento a novidades do cinema contemporâneo.

O projeto foi encerrado com divulgação do vídeo *Uma breve história do cineclubismo brasileiro* (2021). Uma das contrapartidas iniciadas pelo recebimento dos recursos junto à Secult-ES seria a realização de uma oficina de cineclubismo. Com o surgimento da pandemia, pensei que seria mais interessante investir em outro tipo de ação, porque muitos cineclubes estavam realizando oficinas do tipo em ambientes on-line. Foi então que decidi fazer um vídeo sobre a história do cineclubismo no Brasil, a partir de uma colagem de imagens

²⁰ Gravação da transmissão disponível em: <https://www.youtube.com/live/qKgRQzhEFAE?feature=share>. Acesso em: 19 jul. 2023.

disponibilizadas por outros cineclubistas na internet: fotos de jornadas e reuniões, cartazes, trechos de filmes e outros materiais. A sequência de imagens é acompanhada pela narração em *off* de uma das integrantes do cineclube, que gravou o áudio com seu próprio celular. Após a postagem do vídeo no YouTube, outros cineclubes do Brasil passaram a utilizar esse material em suas próprias ações de formação.

Figura 7 - Comentário de usuário do YouTube sobre o vídeo *Uma breve história do cineclubismo*



Fonte: Captura de tela/YouTube, 2021²¹

As experiências do projeto foram abordados em textos da décima edição da revista do Cineclube Jece Valadão²², lançada em maio de 2021.

Os recursos do edital do Funcultura foram utilizados para quitar despesas diversas, incluindo pagamento por direitos de exibição dos filmes (algo não previsto antes da pandemia), cachês para as ministrantes de um curso, cachê para assessor de Comunicação e produção da revista. Com exceção da primeira e única sessão presencial, os participantes do projeto não tiveram reuniões presenciais.

Dentro desse projeto, também foi organizado, em 22 e 29 de outubro de 2020, o minicurso on-line e gratuito *Forças do Feminino no Cinema Brasileiro*. Os detalhes dessa atividade serão analisados a seguir, em um tópico específico.

3.2.2. Ver e aprender nos cineclubes: a experiência do minicurso *Forças do feminino no cinema brasileiro*

Além das sessões de filmes, os cineclubes têm se colocado, ao longo dos anos, como espaços de educação não formal – aquela desenvolvida no âmbito do “mundo da vida”, por

²¹ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EcD_Zzbh25c. Acesso em: 19 jul. 2023.

²² Disponível em: https://issuu.com/cineclubejecvaladao/docs/revista_cineclube_2_-_final. Acesso em: 24 jun 2023.

meio do compartilhamento de experiências em espaços e ações coletivos, e não nas instituições de ensino tradicionais (GOHN, 2016, p. 60). Isso pode ser verificado na realização de debates e atividades de formação sobre questões do campo audiovisual, desenvolvidos com frequência por diversos grupos. Com a pandemia, alguns cineclubes decidiram utilizar as redes digitais também para compartilhar conhecimentos com usuários oriundos tanto de seus locais de origem, quanto de territórios distantes.

Para analisar esse aspecto de educação não formal dos cineclubes, junto às demais questões trazidas nesta dissertação sobre as dinâmicas dos territórios digitais e do audiovisual em rede, descrevo a seguir o processo de realização do minicurso on-line *Forças do feminino no cinema brasileiro*. Essa atividade de formação, oferecida de forma gratuita para qualquer pessoa que desejasse participar, aconteceu nos dias 22 e 29 de outubro de 2020, a partir de uma parceria do Cineclube Jece Valadão com o coletivo feminista Cinecluba, do Rio de Janeiro (RJ).

A ideia do minicurso surgiu no contexto de desenvolvimento de estratégias para sobreviver ao “novo normal” da pandemia da Covid-19. A Cinecluba surgiu em 2019 no Centro Municipal Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, realizando projeções de filmes e debates sobre a presença feminina no cinema. Eu, como integrante do Cineclube Jece Valadão, conhecia Bárbara Bergamaschi, uma das integrantes do coletivo feminista, e acompanhava suas ações por meio de publicações nas mídias sociais. Essa proximidade contribuiu para que aliássemos o conhecimento da Cinecluba com uma estrutura mínima do Cineclube Jece Valadão para divulgação e organização (proporcionada pelos recursos de um edital público), tornando possível a materialização de um minicurso focado na presença feminina no cinema brasileiro. Da ideia inicial até a efetivação da iniciativa passaram-se cerca de cinco meses, sendo que o trabalho de organização se intensificou, de fato, no mês anterior à realização. Além da Bárbara, Duda Kuhnert e Isabel Veiga foram as outras integrantes da Cinecluba que ministraram as aulas.

Ao colocar em prática a realização de uma atividade de formação com essa temática, estávamos aproveitando um período propício para ações nas mídias digitais para atender a uma demanda crescente por maior conhecimento sobre a participação de mulheres no cinema brasileiro e internacional – e que ainda está em vias de ser plenamente atendida, conforme ressaltado por quem tem se debruçado sobre o tema (HOLANDA; TEDESCO, 2018, p. 6-7).

O minicurso acabou por mobilizar o interesse de 59 pessoas inscritas (52 mulheres cis gênero e sete homens cis gênero), de 21 cidades e nove estados diferentes. Nesse número, estavam incluídas desde moradoras de grandes centros urbanos da região Sudeste até habitantes de cidades do interior, como Pindamonhangaba (SP) e Atílio Vivácqua (ES) – neste último caso, um município vizinho de Cachoeiro. Mesmo pessoas que já tinham algum conhecimento sobre o assunto se sentiram instigadas a participar. Uma participante, estudante de Comunicação Social, respondeu no questionário de inscrição que, apesar de fazer pesquisa científica, ainda sentia que estava partindo de noções restritas, e que o minicurso a ajudaria a ampliar as perspectivas. Outro detalhe que chamou a atenção é que nove mulheres citaram diretamente como motivação para fazer o minicurso travar contato com outras mulheres, um sentimento pode ser resumido na resposta sintética de uma delas: “Aprender, reverenciar e ser inspirada”.

Dentro da temática geral da presença feminina no cinema brasileiro, as integrantes da Cineclube focaram no conceito de ritual. Em um texto para a revista do Cineclub Jece Valadão, lançada em 2021, elas explicaram que

Ritual teve, então, um sentido ampliado: construção do comum, momento excepcional ou de ordem cotidiana, gesto que conduz ao encantamento, ou ainda, aquilo que catalisa uma metamorfose. Através dessas muitas ritualísticas materializadas no cinema, os filmes selecionados permitiram repensar os estereótipos atribuídos aos corpos e subjetividade femininos. (BERGAMASCHI, KUHNERT; VEIGA, 2021, p. 9).

Figura 2 – Colagem com as artes de divulgação do minicurso *Forças do feminino no cinema brasileiro* nas redes sociais



Fonte: Compilação do autor, 2020²³

23 Fiz a compilação a partir dos materiais postados na página do Cineclub Jece Valadão no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CGIW7uPAiLj/?img_index=4. Acesso em: 19 jul. 2023.

Sendo assim, foram realizados três encontros por meio da plataforma Google Meet, sendo dois deles direcionados a aulas teóricas e um para a realização de um exercício audiovisual entre as participantes. O público caiu gradativamente nas atividades: chegou a 40 na primeira aula e estacionou em seis no encontro sobre o exercício prático, que era opcional.

As integrantes da Cineclube apresentaram sete filmes de curta e média-metragem feitos por mulheres no Brasil: obras lançadas por cineastas com carreiras relativamente consolidadas, como *A entrevista* (1966), de Helena Solberg; filmes recém-redescobertos, como *Creche-lar* (1978), de Maria Luiza Aboim; até produções contemporâneas, como *Onde habito* (2020), de Maria Clara Escobar – que, inclusive, trata da situação das mulheres durante a pandemia – e *Vaga Carne* (2019), de Grace Passô e Ricardo Alves Jr. Alguns desses filmes eram de difícil acesso pelos meios tradicionais, e as responsáveis pelo minicurso se encarregaram de disponibilizar as obras por meio de *links* privados em sites de compartilhamento, como YouTube e Vimeo. Antes de cada encontro, os *links* de visualização de todos os filmes eram enviados para todas as pessoas inscritas assistirem, sendo que as palestrantes exibiram trechos das obras durante os encontros – em baixa qualidade de transmissão, devido às limitações da plataforma Google Meet. Também foi disponibilizada uma pasta no Google Drive com artigos relacionados à temática, para quem quisesse se aprofundar – e uma das participantes se sentiu à vontade para compartilhar outro texto que considerava relevante. O mais importante no minicurso, porém, era colocar as participantes em contato com as imagens. E, no corpo-a-corpo com as imagens, buscamos também instigar as participantes a ler nelas os textos do mundo e fugir às representações que perpetuam a opressão.

A escolha do Google Meet como plataforma para a realização das atividades merece uma menção à parte. A decisão se deu por ser uma das mais populares plataformas de videoconferência. No período de organização, entretanto, houve certa tensão com respeito à possibilidade de o Google começar a limitar o serviço gratuito por número de horas e participantes da reunião – o que acabou se confirmando no ano seguinte (CARDOSO, 2021).

Durante os encontros, as participantes foram instigadas a se manifestarem livremente, seja pelo chat ou pelo microfone. Muitas contribuíram com suas referências pessoais, que transitavam desde séries da Netflix até conhecimentos teóricos de outros campos de

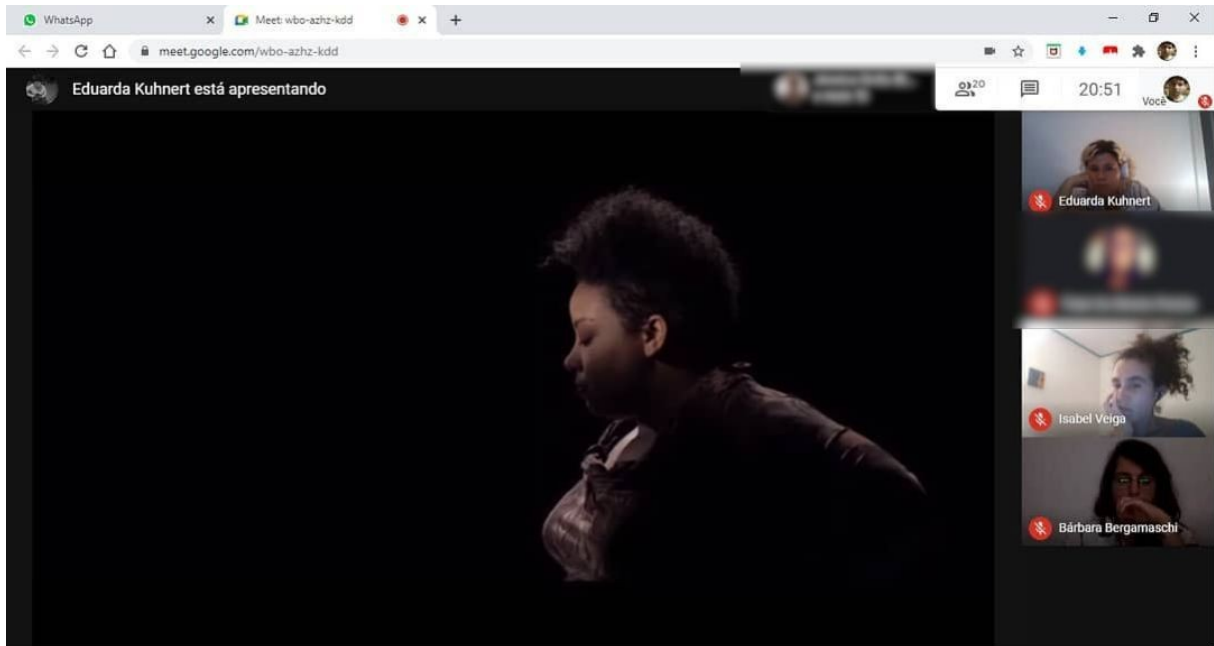
conhecimento que não o audiovisual. Um caso curioso foi o de uma participante de Belo Horizonte, que inicialmente estranhou o fato de um minicurso com aquela temática ter sido organizado por um cineclube que homenageia Jece Valadão, uma personalidade que cultivou a imagem de “cafajeste” durante a carreira, a ponto de ter escrito “Os 10 mandamentos de um bom cafajeste” (VALADÃO; EÇA, 1996).

No exercício prático opcional, com o título “Jogo de imagens na quarentena”, as integrantes da Cineclube pediram que fossem feitas filmagens de até 1 minuto, com quaisquer dispositivos, que retratassem uma observação do ambiente pessoal; a palavra-chave proposta para o exercício foi “encantamento”. Três participantes contribuíram com filmagens e as próprias ministrantes introduziram imagens próprias, e o resultado foi um vídeo que apresenta imagens: do pisar em folhas caídas em um parque; de um gato brincando com um fiapo de planta em uma superfície branca; uma melancólica cadeira vazia em um bar; uma jovem e sua reafirmação identitária como “velha das plantas”; uma velha poltrona rosa da avó falecida, deixada na sala de uma casa; o barulho de algo assustador de uma piscina sendo limpada; uma imagem em movimento no trânsito. São, enfim, filmagens algo aleatórias montadas em uma mesma e breve obra, mas que, no seu conjunto, revelam o desejo de encantamento com o cotidiano proposto pelo exercício e de compartilhamento de experiências, em meio a um contexto de distanciamento e encarceramento forçado²⁴.

Desse modo, a experiência de realização do minicurso *Forças do feminino no cinema brasileiro* se mostrou como uma forma efetiva de experimentação com as mídias digitais e de proposição de formas alternativas de partilha, em um momento especialmente adverso como foi o da pandemia – o que não implica relativização da tragédia global, e sim na possibilidade de construção de soluções coletivas para continuar existindo, apesar das adversidades.

Figura 3 – Captura de tela do segundo encontro do minicurso *Forças do feminino no cinema brasileiro*

24 Vídeo disponível em: <https://youtu.be/vc-JzjxPi0Q>. Acesso em: 5 jul. 2023.



Fonte: *Print* do autor, 2020²⁵

3.2.3. I Festival Tela Curta Cachoeiro

Em novembro de 2020, a Secult-ES lançou os editais da Lei Aldir Blanc no Espírito Santo. A legislação federal, depois aprovada como política federal permanente de apoio à cultura (BRASIL, 2022), destinava recursos para o socorro emergencial ao setor cultural em três modalidades: artistas individuais (Inciso I); espaços culturais (Inciso II); editais (Inciso III).

Tendo em vista as experiências acumuladas com ações pela Internet, os integrantes do Cineclube Jece Valadão – alguns deles sem fonte de renda fixa naquele momento – decidiram elaborar uma proposta para a realização de um festival on-line, para concorrer no edital de seleção de projetos e concessão de prêmio Artes Integradas (VITÓRIA, 2020).

Durante as reuniões para elaboração do projeto (todas realizadas por meio de plataformas de videoconferência, como Google Meet), concebeu-se a ideia de um festival voltado a filmes produzidos com dispositivos móveis e outros dispositivos alternativos de captação de imagem e som a partir das mídias eletrônicas e digitais, tais como celulares, *tablets*, *webcams*, capturas de tela de computador e materiais de arquivo. A escolha do recorte levou em conta o contexto de distanciamento social, que limitava a realização de produções presenciais em equipe. Além disso, mesmo antes da pandemia, produções audiovisuais com

²⁵ Fiz a captura da tela em meu próprio computador durante a realização do encontro.

equipes profissionais eram episódicas no Sul do Espírito Santo, região que se tinha como alvo principal das ações. O direcionamento a uma região específica contemplava uma vontade do grupo organizador, mas o próprio edital estabelecia cotas para propostas de cada uma das quatro macrorregiões do Espírito Santo: Norte, Sul, Central e Metropolitana. Dessa forma, abrir espaço para as artes do vídeo digital, em seus diferentes formatos e linguagens, parecia-nos uma estratégia mais adequada para alcançar tanto realizadores de nossa região de abrangência, quanto de outros lugares do Brasil.

O I Festival Tela Curta Cachoeiro, realizado de 24 de maio a 6 de junho de 2021, acabou se tornando o primeiro festival realizado pelo Cineclube Jece Valadão em toda a sua história. A proposta foi aprovada no processo seletivo enquanto estávamos concluindo o projeto *Cinema e Proteção Mútua*. O edital previa um período de apenas três meses entre o recebimento dos recursos, organização e realização do festival. O prazo mais apertado se devia ao fato de que a Lei Aldir Blanc previa, inicialmente, que todos os recursos repassados para Estados e Municípios deviriam ser utilizados em 2020 – posteriormente, o prazo foi prorrogado até 31 de dezembro de 2021 (BRASIL, 2021).

Figura 8 – Postagem de recordação de uma das mesas de debate do I Festival Tela Curta Cachoeiro



Fonte: Instagram/Tela Curta Cachoeiro, 2021²⁶

26 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPyLb0ZA6J/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Quando o dinheiro enfim foi depositado, o cineclube publicou na internet o formulário de inscrição dos filmes para o festival, que contou com 393 filmes inscritos de 125 cidades, localizadas em 24 estados brasileiros e Distrito Federal. Entre os inscritos estavam desde produções que haviam sido selecionadas para grandes festivais até vídeos de iniciantes. A diversidade de estilos e formatos também era patente, havendo a presença tanto de *videodanças*, quanto documentários feitos no calor do momento da pandemia.

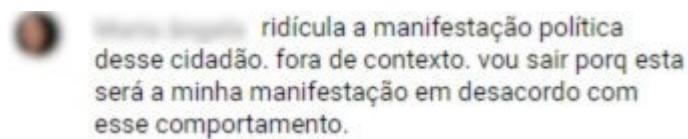
O grande número de inscrições e o curto espaço de tempo para avaliá-los (três semanas), obrigou os quatro curadores – que foram os quatro participantes mais ativos do cineclube - a dividirem entre si os filmes para uma pré-seleção, feita a partir de tabelas em que eram discriminados o grau de adequação à proposta do festival e às mostras, o local de origem e a qualidade estética. Os vídeos pré-selecionados foram assistidos por todos, que chegaram ao número final de 37 filmes distribuídos por três mostras competitivas – a ideia inicial era de selecionar 20 vídeos. Foram oito filmes da região Sul do Espírito Santo selecionados, produzidos nas cidades de Cachoeiro de Itapemirim, Jerônimo Monteiro, Divino de São Lourenço e Vargem Alta. Já na etapa de inscrição, foi pedido que os realizadores indicassem a mostra à qual o vídeo inscrito mais se encaixava: “Encontros Traçados na Luz”, direcionada a obras mais voltadas para experimentações de linguagem; “Filmes Urgentes”, que privilegiava temáticas sociopolíticas; e “Meu Lugar”, aberta a filmes de temática e estilo livres. As indicações, entretanto, serviram apenas como pistas para a curadoria, que organizou as mostras seguindo sua própria avaliação a respeito do diálogo entre as obras, da diversidade de realizadores em cada mostra e da vontade de colocar pelo menos um vídeo oriundo de uma cidade do Sul do Espírito Santo nas três mostras.

Os filmes foram todos hospedados no canal de YouTube do Cineclube Jece Valadão e agregados no site oficial do evento. Além das três mostras competitivas, a programação incluiu: uma mostra especial com seis vídeos da TV COCRIATIVA, produtora parceira do festival; lançamento de um vídeo em homenagem a um dos fundadores do Cineclube Jece Valadão, Beto Souza; disponibilização de um vídeo realizado por alunos da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professora Inah Werneck, de Cachoeiro, fruto de uma oficina de produção audiovisual com dispositivos móveis; e a oficina “Brincadeiras audiovisuais como pedagogia”, direcionada a pais e educadores. Também foram transmitidas oito mesas de

debate com realizadores dos filmes. No último dia do festival, foram anunciados os três primeiros colocados de cada uma das três mostras competitivas, escolhidos pelo júri técnico, bem como os três ganhadores da votação do júri popular. Todos os 12 ganhadores receberam prêmios em dinheiro, com valores de 300 a 150 reais.

A realização do júri popular proporcionou grande mobilização por parte das equipes dos filmes. Um dos realizadores, inclusive, deu uma entrevista para uma equipe de televisão de sua cidade de origem. Outro ponto observado foi a interação de familiares dos artistas durante as mesas de debates transmitidos pelo YouTube, com muitas manifestações escritas no espaço do *chat*. Uma situação específica também merece ser apontada. Na mesa de debate do dia 27 de maio – com bastante público devido à presença de um professor representando um filme de estudantes da cidade de Vargem Alta, *Parteira de Sonhos* (2020) –, o representante do filme *Encruza* (2021) iniciou sua participação dizendo a frase “Fora Bolsonaro”. Uma das participantes, então, manifestou seu descontentamento no *chat* e disse que pararia de assistir devido ao que considerou como manifestações ideológicas impróprias para a ocasião²⁷. Se, de um lado, esse episódio revela um aspecto de intolerância política no público, por outro, aponta para a possibilidade de desconstrução de “bolhas sociais”, a partir de um choque inevitável entre pessoas oriundas de regiões diferentes e com perspectivas pessoais igualmente distintas.

Figura 9 – Comentário de desaprovação a grito de “Fora Bolsonaro” em mesa de debate do I Festival Tela Curta Cachoeiro



Fonte: Captura de tela/YouTube, 2021²⁸

Outro ponto a ser destacado foi a repercussão da entrevista gravada com Beto Souza, membro fundador do Cineclube Jece Valadão. Distante dos ambientes virtuais, Beto chegou a ser abordado por pessoas nas ruas da cidade, que o saudaram pelo reconhecimento merecido. Esses exemplos apontam para uma sinergia de processos potencializados pela curadoria, que,

²⁷ Debate pode ser conferido em: <https://youtu.be/COMnCI1Mpfeg>. Acesso em: 10 out. 2022.

²⁸ *Idem* nota 28.

mais do que se colocar como avalista do gosto, cumpriu seu papel no I Festival Tela Curta Cachoeiro com a criação de uma identidade inclusiva, agregadora.

Os números da audiência foram bastante expressivos para os padrões do Cineclube Jece Valadão. O site oficial do festival obteve 8.227 acessos, sendo 4.950 visitantes únicos. Os acessos às páginas de cada filme foram 6.445. Além disso, 1.230 usuários se cadastraram no site, requisito exigido para votar nos filmes – houve 1.062 votos efetuados. Os dados do YouTube dão conta de 1.795 visualizações aos filmes. Nas *lives* (debates), o número total somado de visualizações ficou em 782²⁹.

3.2.4. 15 anos do Cineclube Jece Valadão

O Cineclube Jece Valadão completaria 15 anos em junho de 2021. No início daquele ano, eu propus aos demais integrantes do cineclube a realização de um projeto que fizesse referência à data, mas que também impulsionasse as ações da organização dali para a frente. A proposta incluía a criação de um grupo de estudos, a realização de uma mostra competitiva de vídeos sobre Cachoeiro de Itapemirim e uma festa de celebração.

Escrevi, então, um projeto, que depois seria aprovado no edital de cineclubismo do Funcultura. Entretanto, o dinheiro referente ao projeto só foi transferido para o cineclube em setembro, depois da data exata do aniversário. De todo modo, era esperado que houvesse algum atraso, e ainda havia incertezas sobre a realização de eventos presenciais – somente no segundo semestre de 2021 o Brasil alcançou um patamar significativo de pessoas imunizadas contra a Covid-19. Por esses motivos e devido a outras dificuldade pessoais de cada um dos integrantes, decidimos adiar a execução do projeto para 2022.

Em fevereiro de 2022, lançamos o chamamento para uma roda de estudos sobre cineclubismo, que seria realizada entre aquele mesmo mês e abril, quinzenalmente, às quintas-feiras. Havia uma indefinição sobre um local para o cineclube realizar suas atividades e também sobre a situação da pandemia, devido ao aumento repentino de casos no país. Por isso, decidimos realizar os encontros pela internet, o que também oferecia a vantagem de poder agregar pessoas de diferentes territórios.

²⁹ Os dados foram extraídos das plataformas de hospedagem do site e dos vídeos e inseridos no relatório final de prestação de contas do projeto encaminhado à Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo.

O formulário de chamamento teve 21 pessoas inscritas. Entretanto, em nenhum dos três encontros realizados chegou-se a um número maior do que dez pessoas participantes. Alguns dos integrantes do próprio cineclube acabaram tendo dificuldades diversas para participar. Eu mesmo não pude estar presente no último e terceiro encontro – um intercâmbio com o Cineclube Quadro-a-Quadro, de Vitória –, por causa de um problema de saúde, e a iniciativa acabou sendo abreviada.

Em maio, foi lançado o chamamento para inscrições no concurso *Olhares Sobre Cachoeiro*, que premiaria filmes de qualquer gênero (documentário, ficção, videoclipe, etc.) que apresentassem a cidade de Cachoeiro como elemento principal ou secundário. Os 23 inscritos foram disponibilizados para exibição no blog do cineclube, em uma mostra on-line realizada de 14 a 27 de junho de 2022, com abertura de votação popular. Nesse período, o blog teve 1.852 visitas de 737 pessoas, e foram recebidos 1.551 votos, no total³⁰. Os três vencedores receberam, respectivamente, R\$ 300, R\$ 200 e R\$ 100. Nessa mostra, mais uma vez, dialogamos com um público relativamente numeroso, mas anônimo e disperso. Ao final, a realização dessa atividade teve um grande valor por nos colocar em contato com uma cidade diversa, desconhecida por todos nós, conforme relatado no capítulo 1 desta dissertação.

Os três vídeos vencedores foram exibidos na festa do cineclube, realizada no dia 8 de agosto de 2022 – no Espaço Viva, o mesmo local em que ocorreu a primeira sessão do projeto *Cinema e Proteção Mútua*, em 2020. O evento comemorativo, que contou com a presença de 16 pessoas, recebeu o título de “15+1”, uma vez que, naquela altura, o aniversário de 15 anos já tinha passado há um ano e dois meses. Parte dos integrantes do cineclube já estava se afastando da organização antes mesmo dos preparativos, e aquele primeiro encontro presencial reunindo todos os quatro organizadores do projeto também marcou o fechamento de um ciclo.

Após a festa, o Cineclube Jece Valadão só voltaria a se reunir em dezembro, agregando novos participantes para uma tentativa de retomar as atividades presenciais em definitivo.

Figura 10 – Exibição de filme durante evento comemorativo do Cineclube Jece Valadão

³⁰ Os dados foram extraídos da plataforma de hospedagem do blog e inseridos no relatório final de prestação de contas do projeto encaminhado à Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo.



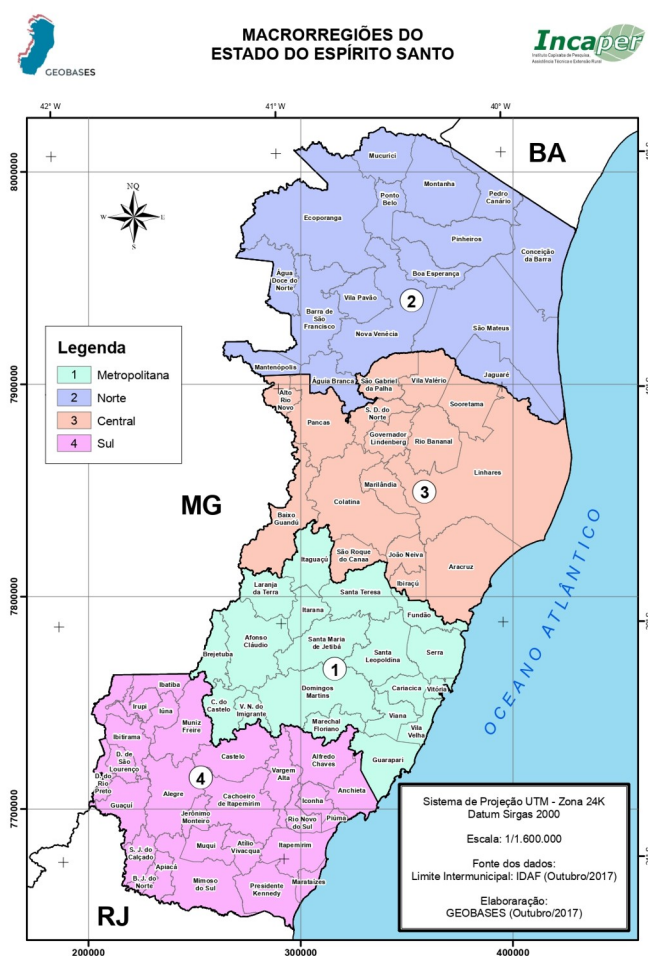
Foto: Clarice Monteiro, 2022

3.3. Identificação dos cineclubes com atividades durante a pandemia

A minha experiência no Cineclube Jece Valadão teve um papel importante nas reflexões desta dissertação. Entretanto, como ressaltado anteriormente, o meu objetivo sempre foi analisar o cineclubismo no Espírito Santo de uma forma mais ampla. Para isso, o primeiro passo da coleta de dados foi chegar especificamente aos cineclubes que realizaram atividades em plataformas digitais durante a pandemia de Covid-19. Para isso, fiz uma análise das publicações em suas páginas na internet, a partir das listas obtidas através dos mapeamentos da Organização dos Cineclubes Capixabas (OCCa) descritos no capítulo 1 da dissertação. Pela minha apuração, 29 cineclubes divulgaram ações realizadas pela internet durante a pandemia, incluindo alguns que haviam paralisado totalmente suas atividades nos primeiros meses da crise de saúde pública. Estima-se que outros grupos tenham feito atividades pela internet nesse período, mas não foram identificados por não terem publicizado suas ações.

A lista dos grupos foi colocada em uma tabela que informa nome, cidade, ano de fundação, descrição resumida do cineclube e das atividades on-line realizadas durante a pandemia. Os cineclubes também foram separados pela macrorregião em que seus municípios estão localizados. Conforme a legislação estadual (2011), o Espírito Santo é dividido em quatro Macrorregiões de Planejamento (Metropolitana, Central, Norte e Sul) e dez Microrregiões (Metropolitana, Central Serrana, Sudoeste Serrana, Litoral Sul, Central Sul, Caparaó, Rio Doce, Centro-Oeste, Nordeste e Noroeste). Os 78 municípios capixabas são agregados em cada uma dessas unidades regionais, o que facilita o reconhecimento da diversidade geográfica e sociodemográfica do estado e a aplicação de políticas públicas. Essa organização territorial do Espírito Santo pode ser conferida na figura 11.

Figura 11 – Mapa das macrorregiões do Espírito Santo



Fonte: Geobases³¹

Foi também pensando nessa diversidade territorial do estado que decidi pela explicitação das macrorregiões dos cineclubes na tabela 1, mas sem estender excessivamente para uma identificação de microrregiões.

Tabela 1 – Cineclubes do espírito santo que realizaram atividades on-line durante a pandemia				
Cineclube	Cidade	Fundação	Descrição	Atividades on-line na pandemia
Macrorregião Sul				
1. Jece Valadão	Cachoeiro de Itapemirim	2006	Desenvolve projetos, sessões, mostras e festivais de cinema em Cachoeiro	Projeto Proteção Mútua (ciclo de sessões sobre trabalho), Minicurso Forças do Feminino no Cinema Brasileiro (com Cinecluba, do RJ), 1º Festival Tela Curta Cachoeiro (mostras de filmes de dispositivos móveis e oficinas on-line para escolas)
2. Rota dos Parques	Cachoeiro de Itapemirim	2017	Itinerante, voltado a exibição de filmes socioambientais para crianças, adolescentes e jovens	Circuito Cineclube Rota dos Parques nas Escolas (programação para crianças e adolescentes da rede pública de Cachoeiro)
3. Cine Montanha Sagrada	Divino de São Lourenço	2013	Direcionado à promoção da cultura no distrito de Patrimônio da Penha	Mostra On-line Percepções e Práticas Audiovisuais (mostra de filmes, oficina de <i>stop motion</i> , roda de conversa, atividades culturais híbridas – presencial e on-line)
4. Badaró	Guaçuí	2009	Organização	Oficinas de animação

31 Disponível em: <https://geobases.es.gov.br/mapas-municipios-es>. Acesso em: 19 jul. 2023.

			destinada a exibir e debater obras cinematográficas em Guaçuí, sobretudo em comunidades periféricas	e cineclubismo e sessões on-line avulsas
5. Cine Muqui	Muqui	2019	Visa desenvolver a cultura do cineclubismo com a exibição de filmes selecionados pelas mostras da ABD Capixaba	Atividades de análise de filmes
6. Muniz Freire	Muniz Freire	2007	Voltado à difusão de filmes e produção audiovisual em Muniz Freire e região	Criação de cineclubes em sete escolas da zona rural
Macrorregião Metropolitana				
7. Ambiental	Cariacica	2006	Voltado a ações ambientais em comunidades de Cariacica	Oficina on-line de produção de vídeo
8. Colorado	Cariacica	2009	Destinado à promoção da cultura audiovisual em Cariacica, realizando sessões em bares e espaços de cultura	Criação da Filmoteca Colorado, com disponibilização de filmes licenciados por <i>Creative Commons</i>
9. Clube do Cinema de Domingos Martins	Domingos Martins	2020	Espaço de sociabilidade criado por meio da Biblioteca Pública Municipal Argentina Lopes Tristão	Sessões avulsas de filmes e debates on-line
10. Baú Cultural	Vila Velha	2020	Cineclube itinerante que leva seus equipamentos para os locais por meio de um veículo Fiorino baú	Exibição de obras audiovisuais e realização de debates em formato de <i>lives</i>
11. Cine Por Elas	Vila Velha	2021	Voltado à defesa dos direitos das mulheres	<i>Lives</i> com temáticas relacionados ao público feminino
12. Cine Rabisco	Vila Velha	2020	Ligado à “Casa de Rabisco”, um grupo	Projeto Cine Rabisco (sessões on-line,

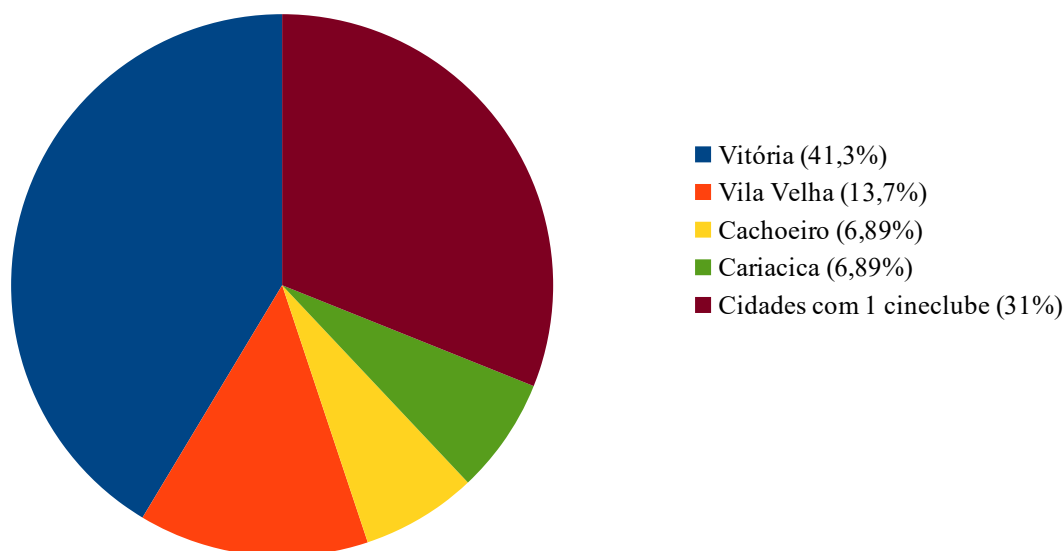
			de desenhistas formado por alunos, instrutores e parceiros do projeto “Lápis, Papel, Ação!”	mostras, oficinas de animação e desenho para crianças e jovens)
13. Panela Audiovisual	Vila Velha	2012	Produtora dedicada à divulgação e construção da identidade audiovisual do Espírito Santo	Seminário “O Lugar do Videoclipe do ES”, <i>websérie</i> “Barões do Funk”, sessões on-line de vídeos
14. Afoxé	Vitória	2018	Itinerante, voltado à difusão de obras audiovisuais sobre mulheres, sobretudo mulheres negras	Sessões on-line de curtas-metragens de mulheres negras, Festival Cinema Também é Quilombo, lançamento do livro “Mulheres negras na tela do cinema” e participação em curadoria do projeto Semana de Cinema
15. Aldeia: Imagens Indígenas	Vitória	2017	Projeto de extensão da UFES (Vitória) voltado a imagens indígenas	Sessões on-line, <i>lives</i> sobre questões indígenas, <i>podcast</i> e seminário “Pesquisas em Cinema Indígena”
16. Animazul	Vitória	2012	Ligado ao Instituto Marlin Azul, realiza sessões para grupos de crianças, adolescentes, estudantes do ensino fundamental, da Ufes e de projetos sociais, com foco em animação	Criação de site oficial com animações produzidas em oficinas presenciais
17. Cine Arte Clã	Vitória	2019	Núcleo de discussão intelectual sobre estéticas de cinema contemporâneo no Espírito Santo	Sessões on-line de curtas-metragens feitos durante a pandemia
18. Cine Teatro Ribalta	Vitória	2019	Espaço voltado para a formação e difusão das artes e da cultura	Ciclo de sessões de curtas-metragens capixabas; exibição de filmes de Charlie Chaplin; Festival Luzes da Ribalta

				(espetáculos e cenas curtas on-line)
19. El Caracol	Vitória	2014	Promove a difusão do cinema latino-americano no Espírito Santo	Festival de Cine Latino-Americano El Caracol
20. ES Cineclube Diversidade	Vitória	2013	Voltado a produções audiovisuais LGBTQIA+	6ª Mostra ES Cineclube Diversidade (filmes brasileiros LGBTQIA+ e palestras)
21. Projeto Cultural Rubem Braga	Vitória	2020	Direcionado à exibição de trabalhos contemplados na Lei Rubem Braga de Vitória	Sessões/ <i>lives</i> de filmes da Lei Rubem Braga
22. Quadro-a-Quadro	Vitória	2018	Voltado a atividades cineclubistas em escolas	Sessões de curtas-metragens, oficinas de audiovisual, tutoriais em vídeo, 1º Festival WebVÍdeo para jovens realizadores
23. São Jorge	Vitória	2015	Ligado à instituição que organiza o Festival de Cinema de Vitória	Festival de Cinema de Vitória em Casa
24. Tio Anísio	Vitória	2016	Cineclube do Ifes de Vitória	Sessão on-line do curta-metragem brasileiro “Deus” e apoio a atividades de outros grupos
25. Valente	Vitória	2016	Cineclube voltado para ambientes escolares	Participação em <i>lives</i>
Macrorregião Central				
26. CinemAqui	Baixo Guandu	2015	Voltado a ações em comunidades periféricas de Baixo Guandu e região	Lives, sessões on-line e compartilhamento de vídeos caseiros entre participantes
Macrorregião Norte				
27. Eco Social	Águia Branca	2004	Voltado à educação	Compartilhamento de

			socioambiental na região Noroeste do ES	filme do cineclube, intercâmbio com outros cineclubes
28. Seu Manoelzinho	Mantenópolis	2014	Cineclube dedicado à valorização da obra de Seu Manoelzinho, cineasta amador do município	Exibições de filmes do Seu Manoelzinho pelo Facebook e lançamento de site oficial
29. Empreender	São Mateus	2010	Ligado à organização Empreender Jovem, desenvolve atividades no bairro do Porto, em São Mateus, e em outros municípios da região	Sessões on-line e <i>workshops</i>
Fonte: Compilação do autor				

Conforme os dados expostos na tabela, 12 cineclubes são de Vitória, 41,3% do total. Da cidade de Vila Velha são quatro organizações (13,7%). As outras cidades com mais de um cineclube são Cachoeiro e Cariacica, ambas com dois (6,89%, cada uma). E nove cidades contam com apenas um cineclube, grupo que corresponde a 31% do total: Águia Branca, Baixo Guandu, Divino de São Lourenço, Domingos Martins, Guaçuí, Mantenópolis, Muqui, Muniz Freire e São Mateus.

Gráfico 11 - Cineclubes com atividades na pandemia - porcentagem por cidade



Se levarmos em consideração as Macrorregiões de Planejamento do Espírito Santo (2011), são 19 cineclubes na macrorregião Metropolitana, 65% do total. Nesse grupo, apenas o Clube do Cinema de Domingos Martins não está localizado na Grande Vitória, microrregião que congrega a capital capixaba e os municípios fronteiriços. Na macrorregião Sul estão localizados seis cineclubes, na macrorregião Norte, três cineclubes, e Macrorregião Central apenas um cineclube.

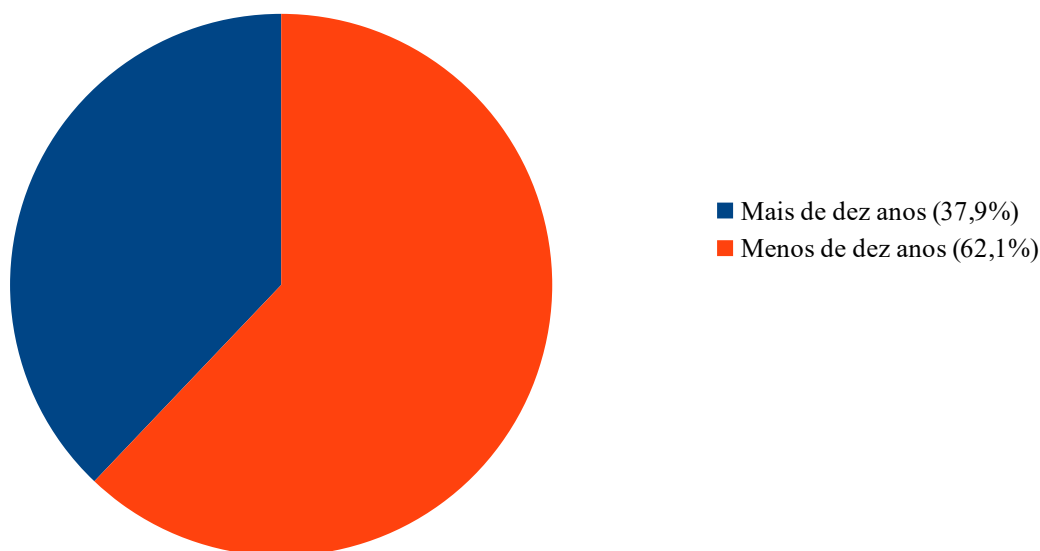
Em relação à data de fundação, 11 cineclubes possuem dez anos de fundação ou mais: Eco Social, Ambiental, Jece Valadão, Muniz Freire, Colorado, Badaró, Panela Audiovisual, Animazul, ES Cineclube Diversidade, Empreender e Cine Montanha Sagrada. Desses, o Cineclube Eco Social é o mais antigo, tendo sido fundado em 2004.

Dessa forma, 18 cineclubes têm menos de dez anos de existência: El Caracol, Seu Manoelzinho, Aldeia, Rota dos Parques, Afoxé, Quadro-a-Quadro, Cine Arte Clã, Cine Muqui, Cine Teatro Ribalta, Cine Rabisco, Projeto Cultural Rubem Braga, Baú Cultural, Clube do Cinema de Domingos Martins, Cine Por Elas, CinemAqui, São Jorge, Valente e Tio Anísio. Desse grupo, o Cine Por Elas é o mais novo, tendo começado sua atuação em 2021.

Além do Cine Por Elas, outros cinco projetos foram iniciados a partir de 2019: Cine Arte Clã, Cine Muqui, Cine Teatro Ribalta, Cine Rabisco, Projeto Cultural Rubem Braga, Baú

Cultural e Clube do Cinema de Domingos Martins. Pelos dados de que disponho, somente o Cine Teatro Ribalta, desse grupo, teve alguma atividade cineclubista antes da pandemia.

Gráfico 12 - Tempo de fundação dos cineclubes do Espírito Santo com atividades na pandemia



Em relação à linha de atuação de cada cineclube, destaco que há grande presença de grupos direta ou indiretamente ligados a instituições de ensino ou a organizações culturais que desenvolvem outras atividades. Também há casos consideráveis de cineclubes voltados à educação socioambiental (Eco Social, Rota dos Parques, Ambiental) e a questões de gênero, sexualidade e/ou raça e etnia (Aldeia, Afoxé, Cine Por Elas e ES Cineclube Diversidade).

No quesito atividades on-line durante a pandemia, pode-se ver que quase todos os cineclubes fizeram algum tipo de sessão on-line. Em vários casos, foram feitas sessões por videoconferência, em plataformas que permitem o compartilhamento de tela e interação por imagem e som. Em outros, foram atividades em formatos de *lives*, com o compartilhamento dos filmes e debates em seguida, ou como o cineclube Seu Manoelzinho, que exibiu filmes pelo Facebook, sem debates. Festivais e mostras com curadorias específicas também se mostraram como ações para que os cineclubes se mantivessem em atividade.

Ações de formação também se mostraram uma constante: oficinas, *workshops*, palestras, seminários e minicursos. Em algumas ocasiões, isso se deu em parceria com outros grupos, como o Cineclube Jece Valadão, e com os cineclubes Eco Social e Empreender. A naturalização dos encontros virtuais parece ter feito com que muitos grupos organizassem ações conjuntas sem a preocupação com o deslocamento físico.

Muitas dessas atividades de formação foram direcionadas a instituições de ensino. Isso se deve, em grande medida, à já rotineira presença cineclubista em escolas e universidades, e que teria se exacerbado durante a pandemia como alternativa de atividades recreativas. Mas também há casos como o do Cineclube Jece Valadão, que realizou um festival com recursos da Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2020), que tinha como contrapartida dos projetos a realização de atividades voltadas para a educação pública.

Consegui identificar dois cineclubes que realizaram ações em formato híbrido, com pessoas em ambientes físicos e digitais simultaneamente: Montanha Sagrada e Muniz Freire. Esse último desenvolveu atividades em escolas, em 2021, em um contexto em que o Governo do Estado do Espírito Santo estava retomando as ações nas instituições de ensino estaduais nesse formato.

3.4. Questionário direcionado ao público dos cineclubes do Espírito Santo

O questionário direcionado aos participantes de atividades on-line dos cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia de Covid-19 representou um movimento da pesquisa de mestrado em direção a uma coleta mais ampla de opiniões sobre o cineclubismo capixaba no período pandêmico. Ele foi elaborado por meio do aplicativo digital Google Forms, e ficou aberto a respostas de 3 de maio a 2 de junho de 2023. Poderiam responder pessoas de quaisquer localidades do Brasil e do mundo, desde que tivessem participado de ações cineclubistas capixabas nesse período. O formulário on-line apresentava 16 perguntas fechadas, sendo que em 11 delas era possível marcar apenas uma opção e em cinco, mais de uma opção. Em dois questionamentos, os participantes também deveriam descrever em texto mais detalhes relacionados à opção de resposta escolhida. Também foi deixado um espaço em aberto no final do questionário, para que os respondentes fizessem manifestações adicionais, se assim desejassem.

Logo no dia 3 de maio, o formulário foi divulgado: no grupo de cineclubistas capixabas no WhatsApp; no grupo do Cineclube Jece Valadão no WhatsApp; por mensagem de e-mail aos participantes do mapeamento de 2020 da OCCa; na lista de e-mails Debates Cineclubistas, de alcance nacional; por mensagem de e-mail aos inscritos no I Festival Tela Curta Cachoeiro, realizado pelo Cineclube Jece Valadão, em 2021; por mensagem de e-mail às pessoas inscritas no minicurso Forças do Feminino no Cinema Brasileiro, realizado pelo Cineclube Jece Valadão, em 2020; e na página da OCCa no Instagram. Ao longo do período em que o formulário esteve aberto a respostas, as mensagens nesses canais foram eventualmente reforçadas, e também enviei mensagens particulares para cineclubistas.

No total, 36 pessoas responderam. Não é possível afirmar que as respostas do questionário compreendem uma representação estatística da realidade do cineclubismo no Espírito Santo. Apesar disso, considero que os dados coletados são relevantes o suficiente para apontar caminhos de análise das ações dos cineclubes nesse período, além de terem contribuído para a identificação de alguns cineclubes que não haviam sido mapeados através das outras técnicas de coleta de dados empregadas nesta dissertação.

Das pessoas que responderam ao questionário, 21 (58,3%) são do sexo masculino, 14 (38,8%), do sexo feminino, e uma pessoa (2,7%) declarou seu gênero como não binário. Os participantes declararam idades entre 20 e 72 anos, sendo em maior número na faixa etária de 30 a 39 anos (47,2%). Em relação ao município de origem, foram citadas 15 cidades, sendo três delas de outros estados do Brasil e uma de outro país. A cidade mais citada foi Vitória (ES) (25%).

Gráfico 13 - Participantes do questionário por cidade

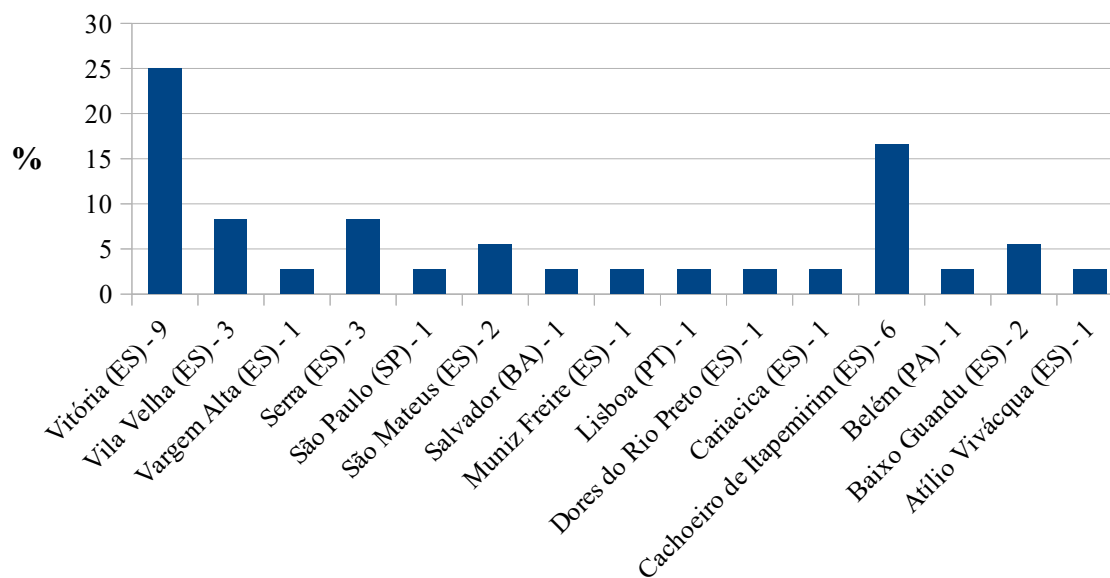


Gráfico 14 - Participantes do questionário por sexo/gênero

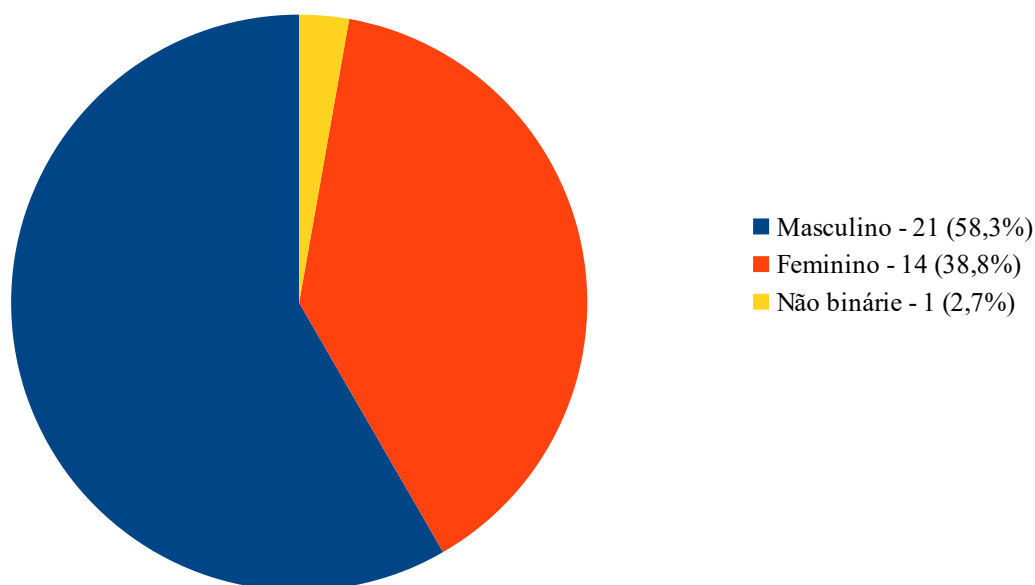
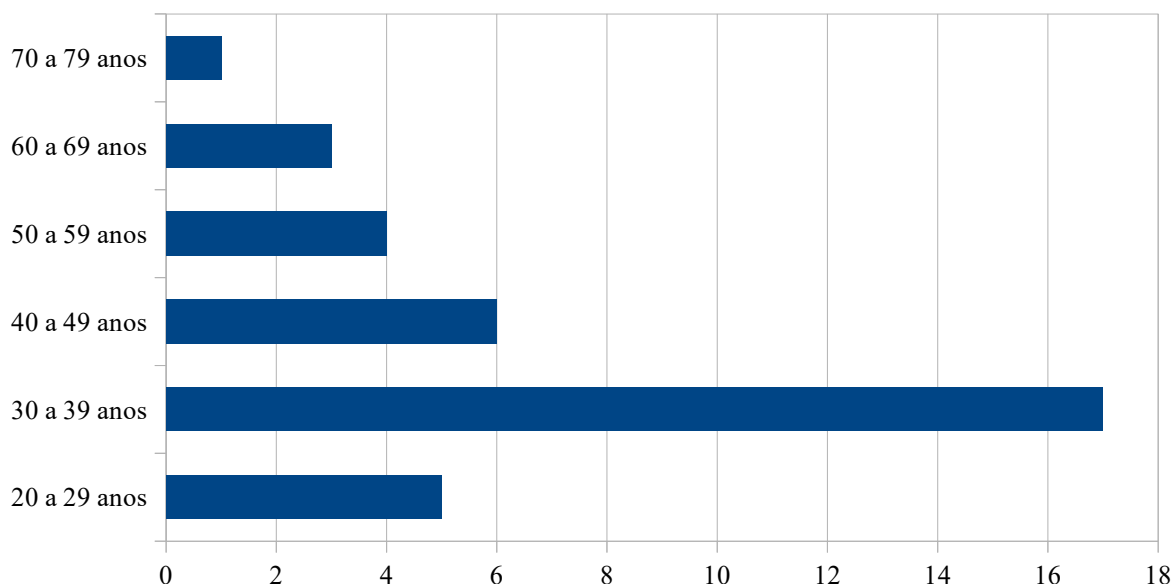


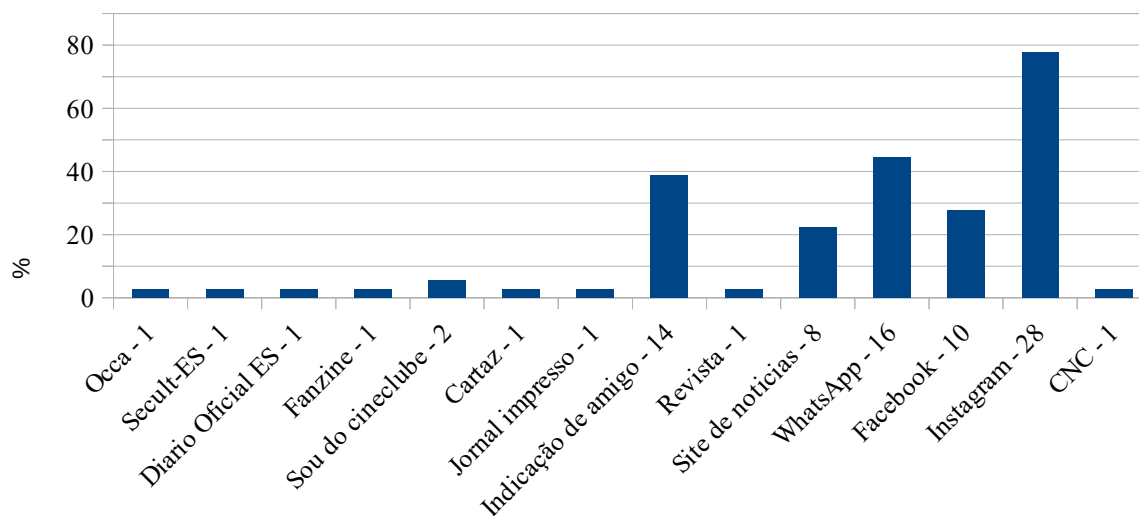
Gráfico 15 - Participantes do questionário por faixa etária



Em primeiro lugar, os respondentes foram questionados se tinham de fato participado de algum cineclube e, em caso positivo, quais seriam eles. Na verdade, tratava-se de uma pergunta para assegurar a validade das repostas, já que, em caso negativo, não faria sentido completar o formulário. Todos responderam positivamente, e mencionaram, no total, 40 cineclubes de diferentes períodos históricos. O Cineclube Jece Valadão foi citado pelo maior número de pessoas, 12 no total, o que, provavelmente, está relacionado ao fato de o autor desta dissertação ser integrante desse cineclube. Outros oito cineclubes foram citados por mais de uma pessoa: Nome Provisório (4), El Caracol (5), Grav (3), Cine Kbça (5), CinemAqui (2), Quadro-a-Quadro (4), Universitário UFES (2) e Valente (2). E 31 cineclubes foram mencionados uma única vez: Aldeia, Cine Gruta, Cine Por Elas, Terra Firme, Alba Vive, CinemAqui, Foz, Cinecluba, Rota dos Parques, Porto, Empreender, Guadala, das CORES, Afoxé, Cineclubismo e Educação, Ambiental, É o Benedito, Paris 8, Cine Vila Clube, Mariri, Metrópolis, Central, Panela Audiovisual, THCine, Cine Libre, São Jorge, Holistikas, Cine Sementes, Geocine, Cine Rua 7, Feministas de Quinta e Cine Raiz. Uma pessoa disse que participou de atividade em um cineclube de Patrimônio da Penha (na cidade de Divino de São Lourenço), mas que não se recordava do nome, e outra afirmou que coordenou três cineclubes, mas não mencionou os nomes deles.

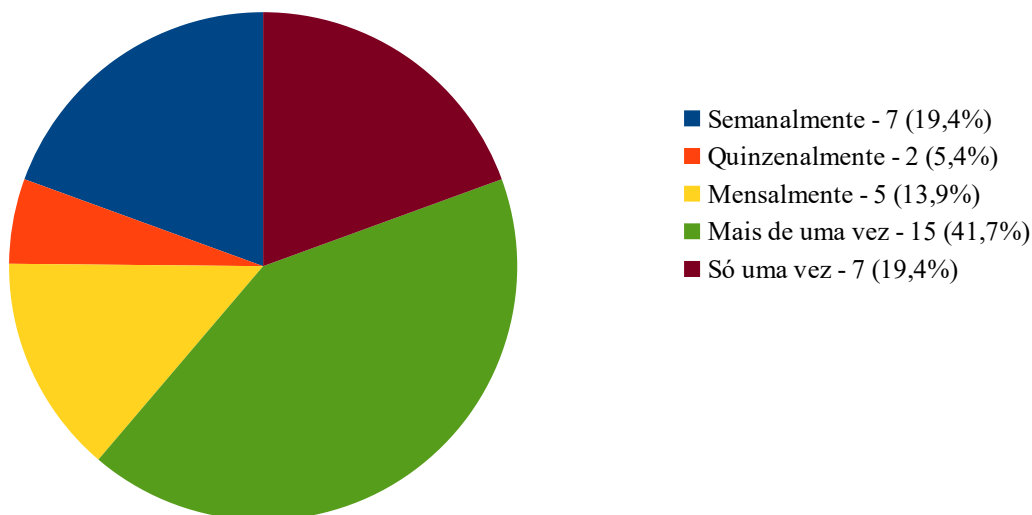
Na questão número dois, perguntou-se sobre como ficaram sabendo das atividades dos cineclubes durante a pandemia. Foram dadas oito opções de resposta: Instagram, Facebook, WhatsApp, Site de notícias, Revista, Indicação pessoal de amigo, Jornal impresso e Cartaz. Era facultado marcar quantas opções desejar e também acrescentar outras não contempladas nas alternativas. A plataforma Instagram foi apontada por 77,8% de quem respondeu, mas todas as opções foram assinaladas, e outras seis alternativas foram acrescentadas por participantes – incluindo nomes de instituições de referência como OCCa, CNC Secult-ES e Diário Oficial. O resultado sugere que, para as ações de comunicação, os cineclubes têm dado preferência ao Instagram – plataforma que, no início de 2023, aparecia como a terceira rede social mais utilizada no Brasil, atrás apenas de WhatsApp e YouTube (DATAREPORTAL, 2023).

Gráfico 16 - pergunta 2: Como ficou sabendo das atividades dos cineclubes do Espírito Santo pela internet durante a pandemia? (Pode marcar mais de uma opção)



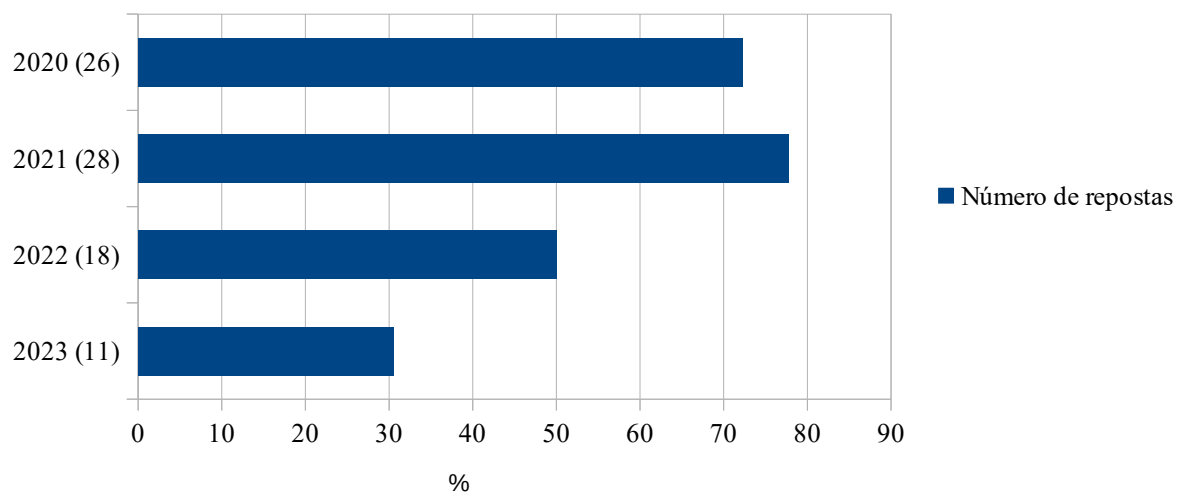
Na pergunta seguinte, foi pedido que dissessem a regularidade com que participaram de atividades on-line de cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia: semanalmente; quinzenalmente; mensalmente; mais de uma vez, sem regularidade; apenas uma vez. A maioria (15 pessoas, 41,7%) informou ter participado mais de uma vez, sem regularidade.

Gráfico 17 - Pergunta 3: Com que regularidade você participou de atividades de cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia? (Apenas uma opção)



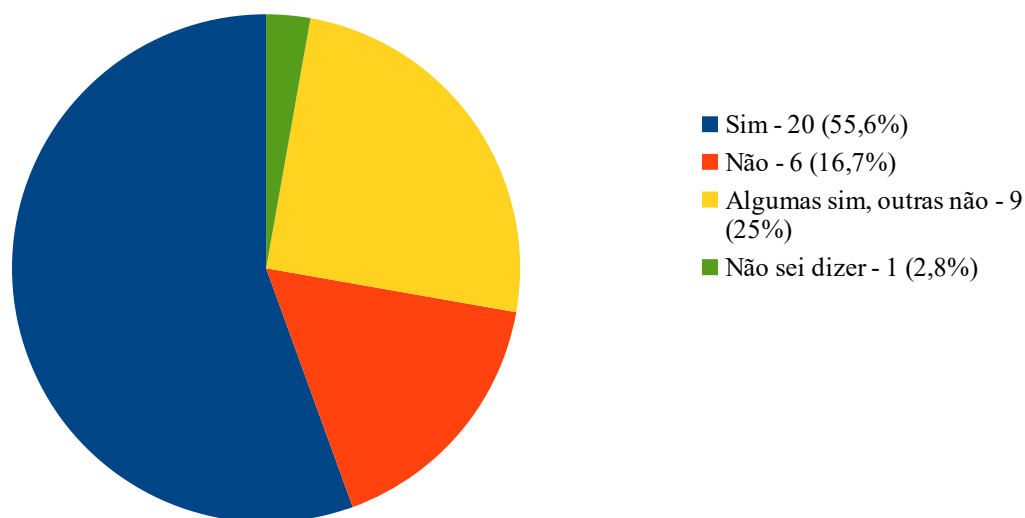
Na quarta questão, foi perguntado em que ano se deu a participação nas atividades online dos cineclubes do Espírito Santo. O ano de 2021 foi o mais assinalado, podendo verificar-se uma queda crescente nos dois anos subsequentes. Uma hipótese é que isso esteja relacionado à execução das ações da Lei Aldir Blanc em 2021 – como a dos festivais e mostras audiovisuais, que tiveram elevação em 2021 (CORREA, 2021, p. 10-11). Chama a atenção o número significativo de marcações em 2023, tendo em vista que, a partir do segundo semestre de 2021, deu-se início a um progressivo relaxamento das restrições à realização de eventos presenciais no Brasil.

Gráfico 18 - Pergunta 4: Em que ano você participou de atividades de cineclubes do Espírito Santo pela internet? (Pode marcar mais de uma opção)



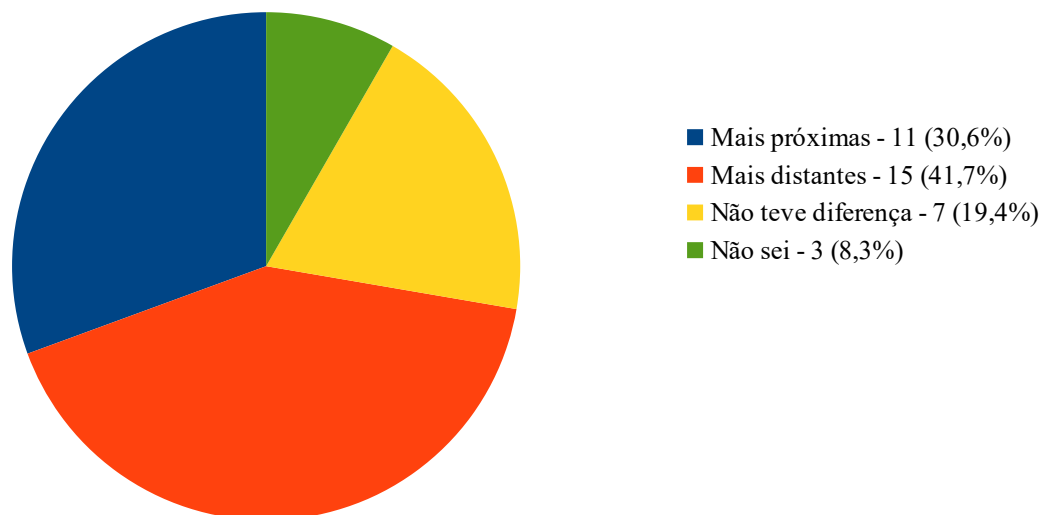
As duas perguntas seguintes tiveram como objetivo aferir aspectos relativos a processos de territorialização. Na quinta questão, perguntou-se se as atividades on-line em que o respondente havia participado foram realizadas por cineclubes que atuam na cidade onde mora. Vinte pessoas (55,6%) disseram que “sim”; nove pessoas (25%) disseram que “algumas sim, outras não”; seis pessoas (16,7%) disseram que não; e uma pessoa (2,8%) não soube dizer.

Gráfico 19 - Pergunta 5: As atividades em que você participou foram realizadas por cineclubes que atuam na cidade onde você mora? (Apenas uma opção)



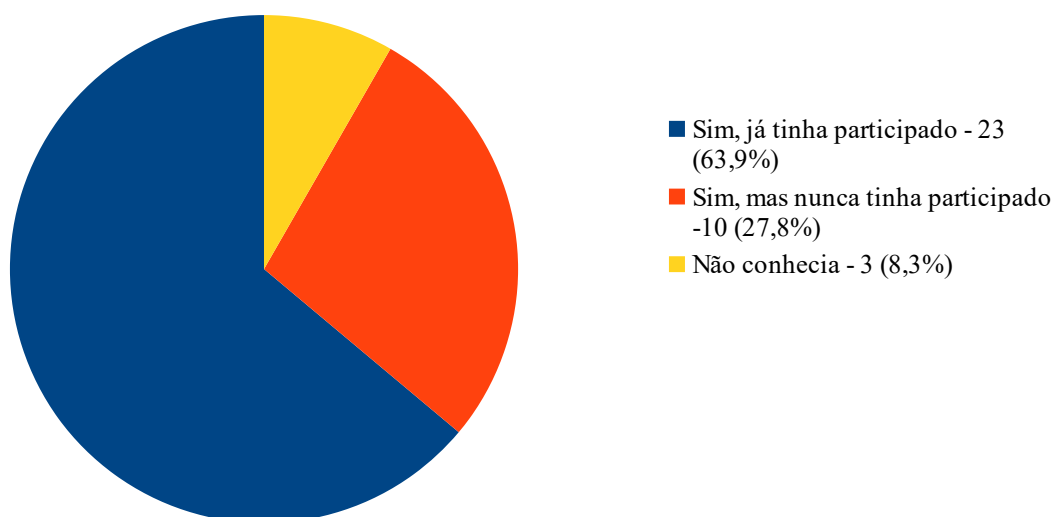
Na questão seguinte, número seis, foi perguntado se, nas atividades de cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia, o respondente teve mais contato com pessoas que moram próximas ou distantes. Nesse quesito, a maioria indicou que o contato se deu em maior medida com pessoas de localidades distantes.

Gráfico 20 - Pergunta 6: Nas atividades de cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia, você teve mais contato com pessoas que moram próximas ou distantes de você? (Apenas uma opção)



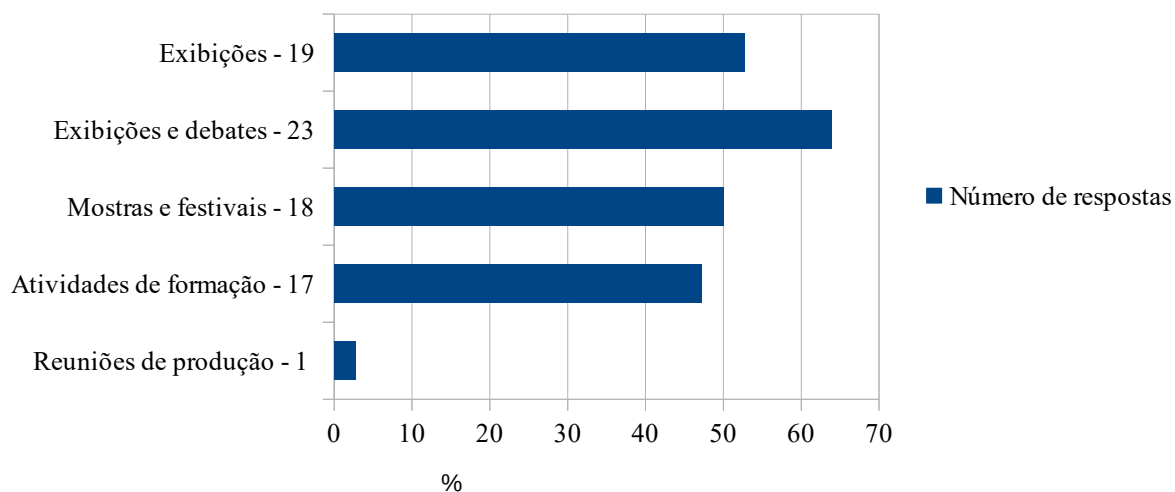
Na sétima questão, foi perguntado se o respondente já conhecia o cineclube capixaba que ofereceu a atividade on-line durante a pandemia. A ampla maioria (63,9%) respondeu que sim, e que já havia participado de atividades do cineclube. Um número menor (27,8%) disse que conhecia, mas nunca tinha participado, e outras pessoas disseram que não conheciam (8,3%).

Gráfico 21 - Pergunta 7: Você já conhecia o cineclube capixaba que ofereceu a atividade em que participou durante a pandemia? (Apenas uma opção)



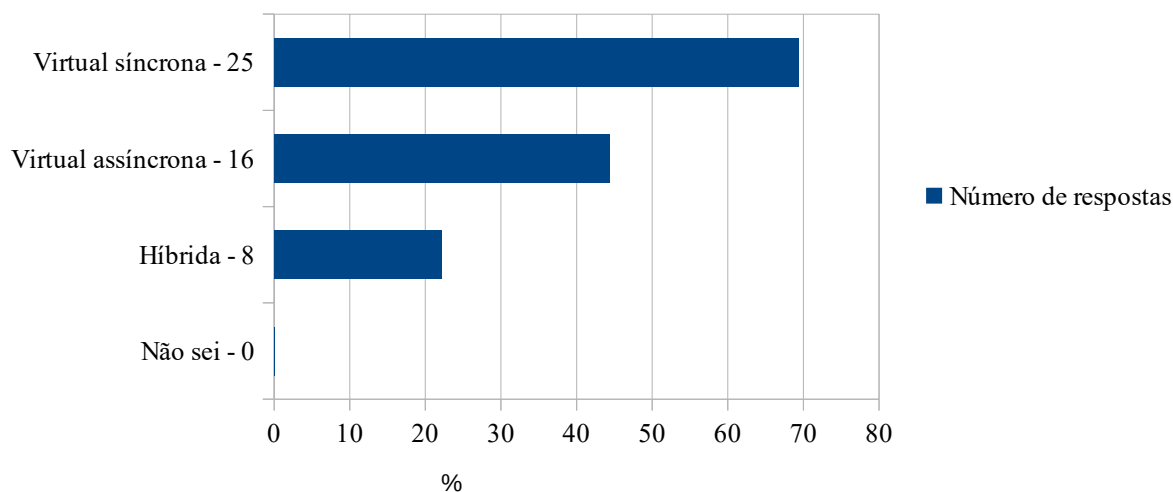
Na oitava questão, procurei saber de que tipos de atividades oferecidas pelos cineclubes capixabas o público participou. A opção mais assinalada foi “Exibição de filmes e outras obras audiovisuais seguidas de debate”, com 63,9%. Em seguida, está a opção “Exibição de filmes e outras obras audiovisuais”, sem a ocorrência de debates pós-sessão, com 27,8%. “Mostras e festivais” foi assinalada por 8,3%, e “Atividades de formação (oficinas, cursos, etc.)”, por 0%. No campo “Outras”, uma pessoa escreveu “Reuniões de produção” como atividade desenvolvida.

Gráfico 22 - Pergunta 8: De que tipo de atividade de cineclubes do Espírito Santo pela internet durante a pandemia você participou? (Pode marcar mais de uma opção)



Em seguida, os participantes do questionário foram perguntados a respeito de que modalidade de atividades eles participaram. A opção “Virtual síncrona (espectadores assistindo a um filme ao mesmo tempo em uma mesma plataforma)” foi assinalada por 69,4%; “Virtual assíncrona (exibição e debate do filme em dias separados)”, por 44,4%; “Híbrida (parte do público presencial, outra parte remota)”, 22,2%; e nenhuma pessoa marcou a opção “Não sei”.

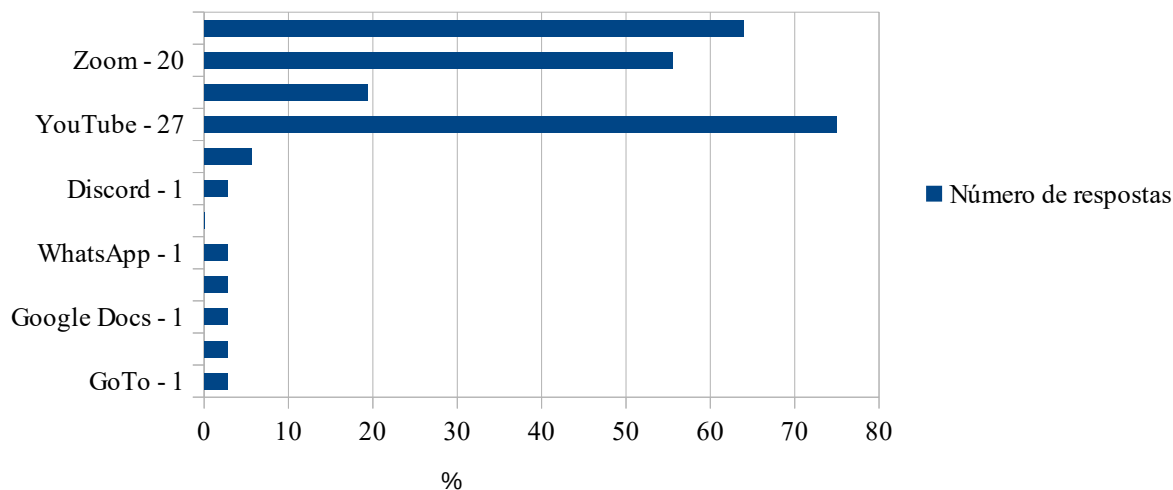
Gráfico 23 - Pergunta 9: Quais foram as modalidades de atividade pela internet de cineclubes do Espírito Santo em que você participou? (Pode marcar mais de uma opção)



Na décima questão, pediu-se para que fossem apontadas as plataformas utilizadas nas atividades em que o respondente participou. O objetivo era aferir o predomínio ou não de plataformas de maior popularidade. O YouTube foi apontado por 27 pessoas (75%); o Google Meet, por 23 pessoas (63,9%); o Zoom, por 20 pessoas (55,6%); o Facebook, por duas pessoas (5,6%); o Discord, por uma pessoa (2,8%); e a opção correspondente ao Jitsi Meet, uma plataforma de videoconferência de código aberto, foi assinalada por sete pessoas (19,4%). Nenhuma das pessoas marcou a opção “não sei”.

No campo outro, um participante escreveu “streamyard, google drive, google docs, whatsapp”, e uma pessoa escreveu “Goto”. Entretanto, nas alternativas elencadas nessa questão, procurei destacar plataformas que permitissem assistir a filmes de forma interativa. Essas outras citações de usuários são de aplicativos e softwares com outras funções, tais como compartilhamento de mensagem instantânea (WhatsApp), edição de texto (Google Docs), armazenamento de arquivos em nuvem (Google Drive), realização de transmissão de vídeo ao vivo em conexão com outras plataformas (Streamyard) e comunicação unificada e suporte remoto de tecnologia da informação (GoTo). De qualquer forma, o acréscimo de novos títulos pelos participantes contribui para informar sobre as marcas que estão no imaginário do público.

Gráfico 24 - Pergunta 10: Quais foram as plataformas digitais utilizadas nas atividades em que participou? (Pode marcar mais de uma opção)



Na questão seguinte, os participantes do questionário foram perguntados se tiveram algum tipo de dificuldade na utilização de tecnologias durante a realização das atividades online dos cineclubes. Nesse quesito, 31 pessoas (86,1%) disseram que não tiveram, contra apenas cinco (13,9%) que responderam positivamente. Dentre os que responderam “sim”, cinco pessoas apontaram “problemas de conexão com a internet” como a maior dificuldade; uma pessoa apontou “falta de conhecimento da plataforma utilizada”; e outra pessoa apontou “procedimentos complexos para participação da atividade”. Não houve quem assinalasse a alternativa “instruções insuficientes dadas pelo cineclubes”.

Gráfico 25 - Pergunta 11: Você teve dificuldades na utilização de tecnologias durante as atividades de cineclubes do Espírito Santo pela internet durante a pandemia? (Apenas uma opção)

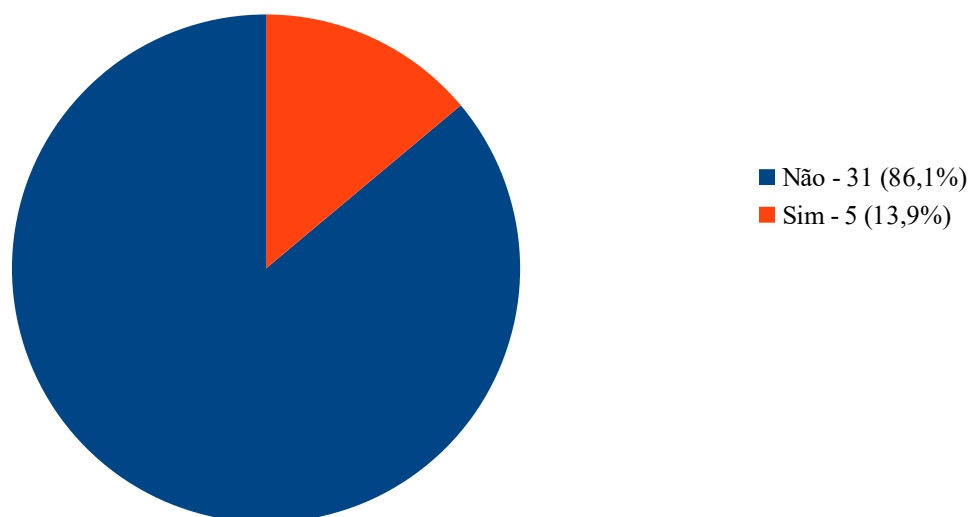
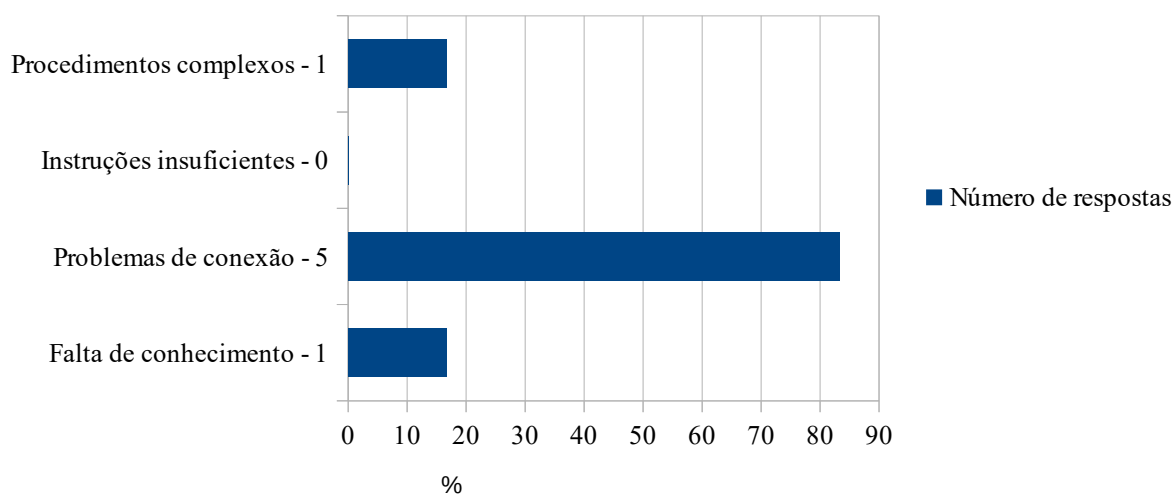


Gráfico 26 - Pergunta 11.1: Caso a resposta da pergunta anterior tenha sido "sim", quais foram as dificuldades? (Pode marcar mais de uma opção)

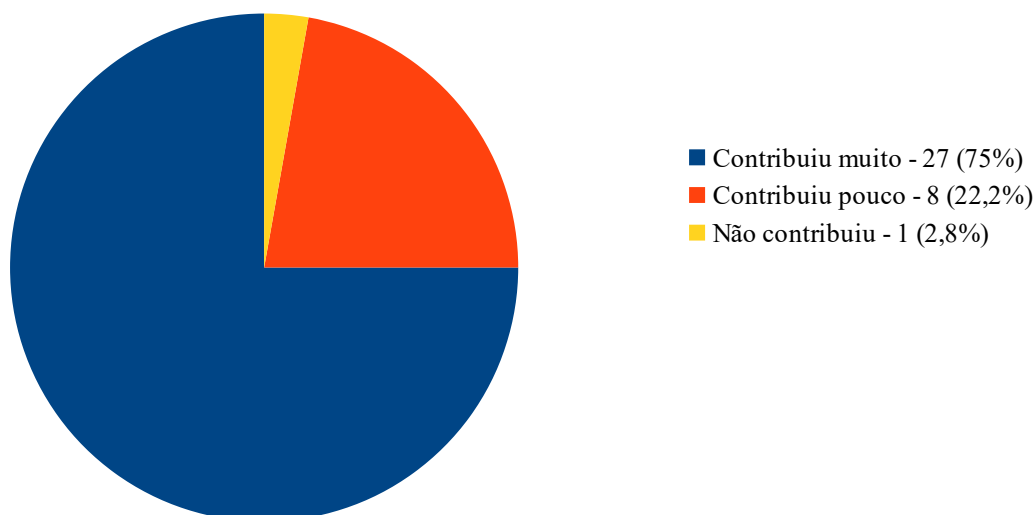


As perguntas de número 12, 13, 14 e 15 buscaram aferir a opinião dos participantes do questionário sobre possíveis contribuições dos cineclubes nesse período. Na primeira questão dessa sequência, solicitou-se que o respondente dissesse se o cineclube facilitou o acesso a filmes e outras produções audiovisuais pela internet durante a pandemia. Trinta pessoas

(83,3%) assinalaram que “contribuiu muito”; cinco pessoas, que “contribuiu pouco” (13,9%); e uma pessoa (2,8%), que “não contribuiu”.

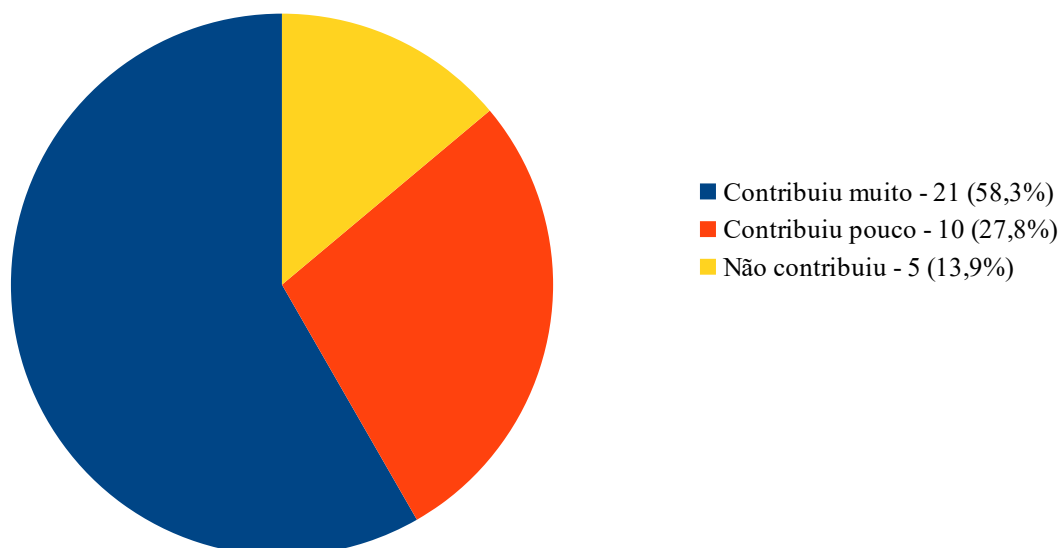
Em seguida, foi perguntado se o cineclube ajudou o respondente a trocar experiências pela internet com outras pessoas durante a pandemia. Vinte e sete pessoas (75%) disseram que “contribuiu muito”; oito (22,2%), que contribuiu pouco; e uma (2,8%), que não contribuiu.

Gráfico 27 - Pergunta 13: O cineclube te ajudou a manter contato e trocar experiências com outras pessoas pela internet durante a pandemia? (Apenas uma opção)



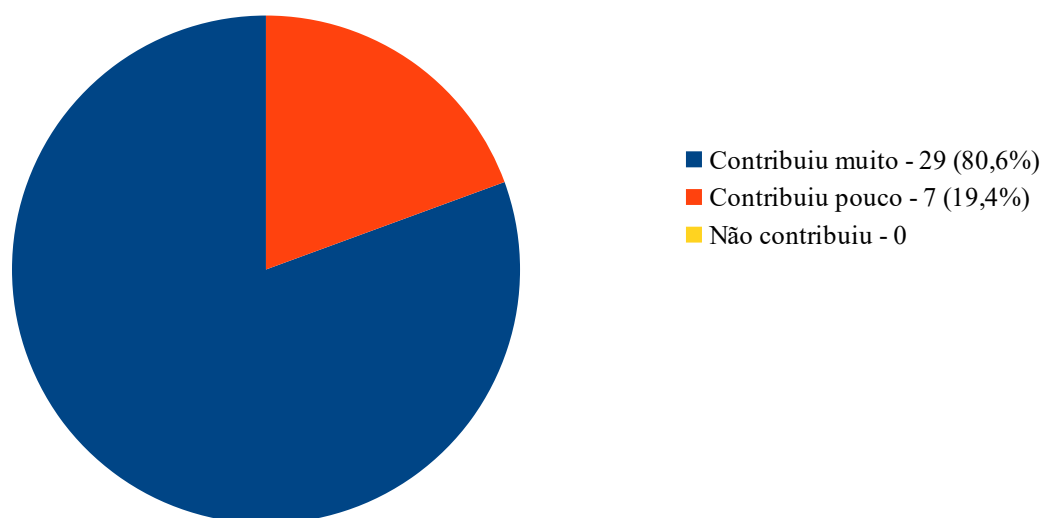
Na sequência, o questionamento foi se o cineclube ajudou o respondente a fazer novas amizades durante a pandemia. Vinte e uma pessoas (58,3%) disseram que “contribuiu muito”; dez pessoas (27,8%), que contribuiu pouco; e cinco pessoas (13,9%), que não contribuiu.

Gráfico 28 - Pergunta 14: O cineclube te ajudou a fazer novas amizades pela internet durante a pandemia? (Apenas uma opção)



Em seguida, foi perguntado se o cineclube ajudou o participante do questionário a adquirir novos conhecimentos sobre cinema e audiovisual durante a pandemia. Vinte e nove pessoas (80,6%) disseram que “contribuiu muito”; sete (19,4%), que contribuiu pouco; e nenhuma pessoa disse que o cineclube “não contribuiu” nesse quesito.

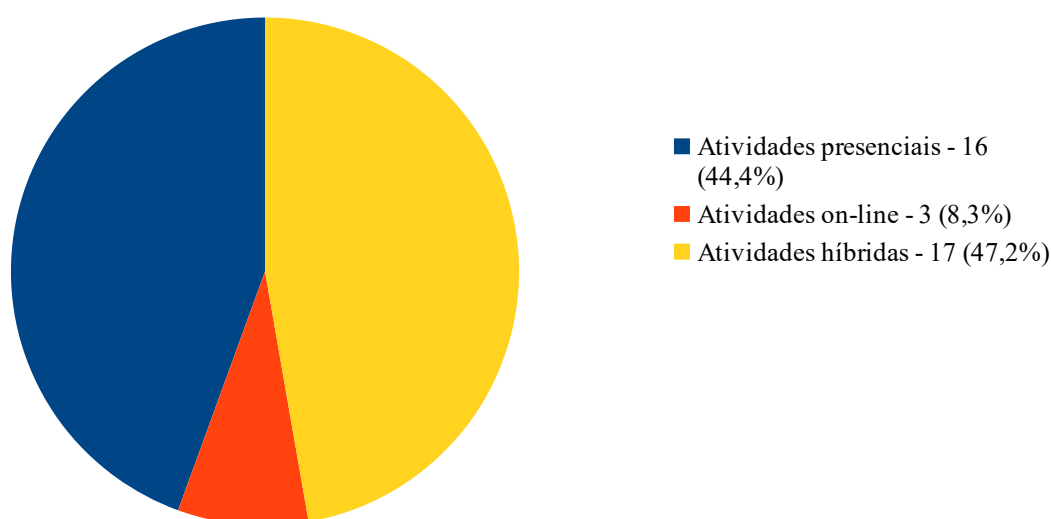
Gráfico 29 - Pergunta 15: Durante a pandemia, o cineclube te permitiu adquirir novos conhecimentos sobre cinema e audiovisual? (Apenas uma opção)



A partir dessa sequência de perguntas, é possível aferir que os participantes do questionário manifestam opiniões amplamente favoráveis às atividades on-line dos cineclubes no período da pandemia. É importante notar, porém, que as respostas apontam para benefícios maiores em termos de acesso a bens culturais (pergunta 12) e aquisição de conhecimentos (pergunta 15) e menores em relação ao quesito interação social (perguntas 13 e 14).

Na pergunta 16, questionou-se qual seria a preferência no pós-pandemia: atividades presenciais, on-line, híbridas ou não haveria mais interesse em cineclubismo? O resultado ficou bastante dividido entre duas questões: 17 pessoas (47,2%) assinalaram preferência pelo formato híbrido e 16 (44,4%), pelo formato presencial. Apenas três pessoas (8,3%) manifestaram preferência pelo formato exclusivamente on-line. Não houve respostas para a opção “não pretendo mais participar de cineclubes”.

Gráfico 30 - Pergunta 16: Passado o período de impossibilidade de atividades presenciais por causa da pandemia, qual seria a sua preferência? (Apenas uma opção)



Os participantes do questionário também tiveram que descrever os motivos da resposta escolhida na pergunta 16. Para facilitar a apresentação, as respostas foram descritas na tabela 2. Na primeira coluna estão as respostas dadas na pergunta 16 (presencial, híbrido, on-line). Na segunda coluna estão categorias de justificativas correspondentes, agrupadas a partir de uma análise para verificar semelhanças entre as 36 respostas; e na terceira estão exemplos de

respostas transcritas de forma literal. Os participantes do questionário foram identificados apenas por um número, de forma a preservar suas respectivas identidades.

Tabela 2 – Preferências dos cineclubistas no pós-pandemia		
Pergunta 16.1) Cite brevemente o motivo da preferência assinalada na resposta anterior (Escreva seus motivos)		
Resposta	Justificativa	Exemplo
	Maior interação	P. 16: “Ter contato mais próximo é melhor” P. 24: “Prefiro buscar o contato presencial depois de tanto tempo em isolamento”
	Mais adequado para exibição e debate	P. 25 “Encontros presenciais são mais apropriados para debates após exibições. Os debates são parte da experiência cineclubista no meu entendimento.” P. 31: “(...) existe o contato com o formato de exibição diferente da tela de um computador e/ou celular.”
Presencial	Saturação de telas	P. 12: “no momento estou um pouco saturada de telas e lives e tenho preferido as trocas e encontros que se dão do modo presencial”
	Maior mobilização local	P. 33 “Acredito que encontro presenciais proporcionam uma maior aproximação entre o cineclube e os participantes bem como uma engrenagem na mobilização e articulação local. (...)”
	Mais facilidade de parcerias	P. 34: “Atuação mais direta com desdobramentos e parceria. (...)”
	Rede de apoio mais segura	P. 34: “(...) Como o cineclube é uma rede de apoio, a presença é um fator importante como rede segura”
Híbrida	Maior alcance	P. 3: “Híbrido ajuda a alcançar um maior número de pessoas.”
	Melhor dos dois mundos	P. 36: “Cada uma tem praticidades. Virtualmente agilizamos deliberações, presencialmente efetivamos os objetivos culturais do cineclube.”
	Melhor adaptação de agenda	P. 15: “Por motivos de agenda muitas vezes só conseguimos participar on-line. Portanto, o modelo híbrido me agrada.”
	Mais possibilidades de experimentação	P. 6: “Prefiro presencial, mas vejo a Internet como ciberespaço de possibilidades”
	Acesso a cineclubes em outras cidades	P. 5: “Sabendo que moro em outra cidade atividades presenciais do cineclube que eu participava fica complicado de acompanhar. Entretanto tenho interesse e vontade que aconteça o movimento cineclubista na minha cidade, pois atualmente não existe em atividade. (...)”

		P. 23: “Como moro em São Paulo, é uma forma de ter acesso a outros cineclubes fora da cidade de São Paulo”
	Maior segurança contra imprevistos	P. 20: “Nem sempre as atividades presenciais são viáveis, devido ao mal tempo ou algum outro imprevisto. Desse modo, visando viabilizar as atividades, a opção virtual é bem interessante.”
On-line	Praticidade	P. 18: “Facilidade de tempo” P. 35: “Dificuldade de sair de casa até um local de reunião.”
	Custo-benefício	P. 2: “Facilidade logística, menor custo (...)”
	Maior alcance territorial	P. 2: “(...) possibilidade de participação simultânea de pessoas em diferentes cidades.”

Por fim, ao final do questionário, os participantes tiveram a oportunidade de apresentar “outros comentários e observações sobre o cineclubismo no Espírito Santo”, se assim desejassem. Oito manifestações foram cadastradas. Uma pessoa aproveitou o espaço para exaltar a “forte rede de ação dos cineclubes capixabas”, sobretudo na formação de jovens em ambientes escolares. Uma segunda pessoa destacou o cineclubismo como um espaço tanto de interação, quanto de atuação profissional durante a pandemia. Outro participante divulgou o seu próprio trabalho acadêmico sobre cineclubismo capixaba. Uma quarta pessoa reclamou da falta de apoio de agentes mais antigos do campo cineclubista, do não atendimento da Secult-ES a uma solicitação e da concentração de recursos na região Metropolitana. Uma quinta pessoa escreveu apenas a frase: “Muito importante pra ampliar perspectivas sobre cinemas”. Uma sexta pessoa falou que o Espírito Santo é “historicamente atrasado na implantação de equipamentos”, e que a internet se apresenta como uma solução parcial para esse problema. Outra participante saldou sua experiência com o cineclubismo durante a pandemia, rendendo inclusive um prêmio em um festival audiovisual. E a oitava manifestação destacava a importância do cineclubismo para a “descoberta e divulgação de novos talentos”.

3.5. Entrevistas em profundidade com representantes de cineclubes do Espírito Santo

As repostas do questionário nos deram indicações bastante relevantes sobre os cineclubistas capixabas. Entretanto, considerei necessário entender a perspectiva dos

cineclubes também de uma forma mais focalizada e aprofundada. Assim, durante o mês de maio de 2023, realizei entrevistas em profundidade, por videoconferência, com representantes de cinco cineclubes do Espírito Santo. A primeira entrevista foi feita no dia 9 de maio, com Giandro Gomes, funcionário público de 49 anos. Ele coordena o Cineclube Muniz Freire, município de 18.153 habitantes (IBGE, 2022c) da macrorregião Sul do estado que dá nome à organização. O cineclube foi fundado em 2007 para a realização de atividades ligadas ao audiovisual em escolas de Muniz Freire, e Giandro entrou para a equipe em 2009 (informação verbal)³².

Figura 12 – Atividade do Cineclube Muniz Freire em aula no formato híbrido realizada em escola da zona rural de Muniz Freire



Foto: Captura de tela/YouTube, 2021³³

No dia seguinte, 10 de maio, entrevistei Vênus Olyvier, produtora cultural de 33 anos. Ela coordena o cineclube CinemAqui junto com o marido, em Baixo Guandu, município de

32 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

33 Fiz a captura a partir da gravação da aula encontrada no canal de YouTube Cultura Muniz Freire. Foram colocadas tarjas para preservar as identidades dos alunos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSEK8DJpuw&t=798s>. Acesso em: 19 jul. 2023.

30.674 habitantes (IBGE, 2022d) da macrorregião Central. Segundo Olyvier, o CinemaAqui surgiu em 2012, na cidade de Muqui, no sul do estado, a partir de reuniões de um grupo de amigos para assistir a filmes. Nos anos seguintes, Vênus se deslocou para outras cidades do Espírito Santo levando o cineclube. A partir de 2015, a produtora cultural se fixou em Baixo Guandu, passando a realizar ações itinerantes em comunidades periféricas e da zona rural do município e de outras cidades próximas (informação verbal)³⁴.

Figura 13 – Sessão do Cineclube CinemaAqui, em Baixo Guandu, em dezembro de 2021



Foto: Facebook/CinemaAqui, 2021³⁵

34 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

35 Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2066287673537331&set=pcb.2066287753537323>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Em seguida, no dia 11, o entrevistado foi o produtor cultural Luciano Guimarães de Freitas, 40 anos, que está à frente do Cineclube Eco Social, de Águia Branca, município da macrorregião Norte, com população de 9.711 habitantes (IBGE, 2022e). Um dos mais antigos cineclubes do Espírito Santo em atividade, o Cineclube Eco Social foi fundado em 10 de novembro de 2004, a partir de uma oficina de cineclubismo oferecida pelas secretarias estadual e municipal de Meio Ambiente. O objetivo era potencializar ações de educação ambiental relacionadas ao Parque Natural Municipal Recanto do Jacaré, em Águia Branca. Atuante no movimento cineclubista nacional desde a sua reorganização, em 2004, Luciano está na diretoria do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC) como secretário-geral (MAPA CULTURAL, 2022).

Figura 14 – Arte de divulgação de sessão on-line do Cineclube Eco Social em 2021



Foto: Facebook/Cineclube Eco Social, 2021³⁶

No dia 23, conversei com a produtora cultural Fabíola Magnago Mozzine, de 43 anos, que, durante a pandemia, fundou o Cine Por Elas em Vila Velha, município de 467.722 habitantes da Grande Vitória (IBGE, 2022f). Fabíola criou o cineclube sozinha, em 2021,

36 Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=4501659243200056&set=a.354673517898670>. Acesso em: 19 jul. 2023.

realizando uma série de *lives* no YouTube sobre temas caros ao público feminino. Com o tempo, começou a agregar novas participantes (informação verbal)³⁷.

Figura 15 – Live do Cine Por Elas em 2021



Foto: Captura de imagem/YouTube, 2021³⁸

Também no dia 23, entrevistei a comunicadora audiovisual Luciana de Paula Freitas, de 28 anos, que, desde 2017, desenvolve projetos junto ao Cineclube El Caracol em Vitória, capital do estado – portanto, está na macrorregião Metropolitana – que tem 322.869 habitantes (IBGE, 2022g). Fundado em 2014, o Cineclube El Caracol é voltado à difusão do cinema latino-americano no Espírito Santo. Realiza ações em caráter itinerante, muitas vezes em parceria com outras instituições e coletivos, como associações de moradores, movimentos sociais, centros culturais, universidades, cursinhos populares, escolas, horta comunitária, ocupações urbanas, centros religiosos, entidades do poder público e espaços privados, como bares e restaurantes. As atividades estão mais concentradas na Grande Vitória, mas o cineclube já atuou em outras regiões do Espírito Santo em outros momentos (TAVEIRA, 2020).

37 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

38 Disponível em: <https://www.youtube.com/live/Zk4G-KwyiGo?feature=share>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Figura 16 – Live do Cineclube El Caracol em 2020

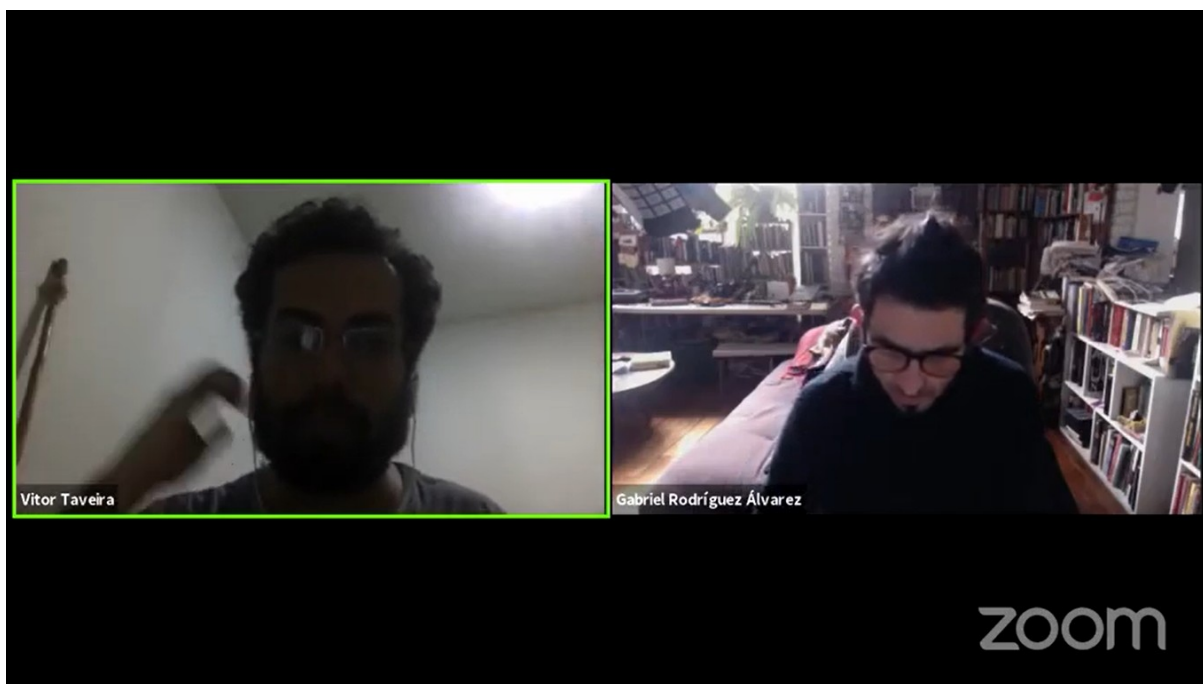


Foto: Captura de Imagem/YouTube, 2020³⁹

Todas as entrevistas, realizadas por meio da plataforma Jitsi Meet, tiveram o áudio gravado e foram transcritas, conforme pode ser verificado no apêndice da dissertação. A partir das transcrições, as respostas dos entrevistados foram submetidas a análise de conteúdo temática, visando, assim, descrever e organizar o conteúdo das mensagens, para inferir conhecimentos a respeito das condições dos cineclubes no período da pandemia. Na modalidade temática da análise de conteúdo, busca-se “agrupar os relatos em tema (s) seguindo à teoria que sustenta o fenômeno estudado” (MAIA, 2020, p. 37).

Seguindo as orientações de Maia (2020), fiz uma leitura flutuante e exaustiva das entrevistas. A partir de marcações e comentários, comecei a identificar categorias comuns de resposta nos cinco depoimentos. Elaborei, também, subcategorias, variações de resposta dentro de uma mesma categoria.

Apesar de ter elaborado um roteiro prévio, as perguntas foram aplicadas com muitas variações para cada entrevistado, de acordo com a dinâmica própria de cada entrevista. Sendo

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/live/-ohoJS2r8vo?feature=share>. Acesso em: 19 jul. 2023.

assim, as questões podem ser agrupadas em oito tópicos principais. Dentro desses tópicos, estão agrupadas 25 categorias e 62 subcategorias de resposta. A tabela 3 apresenta o conjunto das categorias e subcategorias distribuídas pelos tópicos. Em seguida, descrevo a análise detalhada das respostas dos entrevistados.

Tabela 3 – Análise de conteúdo das respostas de cineclubistas entrevistados	
CATEGORIA	SUBCATEGORIA
TÓPICO 1: ADAPTAÇÃO ON-LINE	
1.1. ADAPTAÇÃO DE PROJETO DE EDITAL	Dificuldade pela característica itinerante do cineclube
	Dificuldade de alteração do formato
	Cumprimento com as obrigações do edital
	Público-alvo teve que mudar
1.2. NECESSIDADE	Não deixar cineclube parar
	Necessidade de atender demanda do público feminino
1.3. READEQUAÇÃO DA ROTINA	Mudança da periodicidade das sessões
	Tentativa frustrada
TÓPICO 2: DESAFIOS E SOLUÇÕES TECNOLÓGICAS	
2.1. DIFICULDADE DE ACESSO À INTERNET	Público mora na zona rural
	Público mora em comunidades periféricas
2.2. CONHECIMENTO SOBRE TECNOLOGIA	Busca de informações para superar limitações
	Limitações superadas com oficinas de outros cineclubes
	Limitações superadas com treinamento da Secult-ES
	Limitações superadas com apoio de amigos
	Limitações não superadas
	Ausência de limitações
3. ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO	
3.1. USO DE REDES SOCIAIS	Centralização da comunicação no Instagram
	Mensagens diretas para conhecidos
	Uso de postagens patrocinadas
	Divulgação em grupos de WhatsApp
3.2. CONTATOS COM OUTRAS INSTITUIÇÕES	Lista de e-mail do CNC e da Ficc
	Contatos de e-mail de grupos da América Latina
3.3. APRESENTAÇÃO PRESENCIAL EM ESCOLAS	--
3.4. CAPACITAÇÃO PARA AÇÕES FUTURAS	--
TÓPICO 4: RELAÇÕES COM PÚBLICOS E COMUNIDADES	
4.1. DIFICULDADE DE ALCANCE LOCAL	Dificuldade por falta de acompanhamento presencial das ações do projeto
	Dificuldade de acesso aos espaços periféricos
	Dificuldade por conta dos impactos diretos da pandemia na saúde
	Resistência do público à temática
4.2. ALCANCE DE NOVOS PÚBLICOS E	Alcance de público de outros estados e países

TERRITÓRIOS	Parceria com cineclubes de outras cidades e estados
	Alcance de público de outros locais da cidade
TÓPICO 5: INTERAÇÃO	
5.1. INTERAÇÃO DIFICULTADA	Impossibilidade de estudantes menores de idade ligarem <i>webcam</i>
	Formato <i>live</i> não permite visualização da totalidade do público
5.2. VER JUNTOS INVIABILIZADO	Considerado inviável para o ambiente on-line
	Disponibilidade de tempo reduzida dos participantes
5.3. INTERAÇÃO POTENCIALIZADA	Debates como alternativa ao isolamento social
	Participação intensa em oficinas e debates
	Reação positiva a conteúdos postados
TÓPICO 6: CURADORIA E DISPONIBILIZAÇÃO DE FILMES	
6.1. PLANEJAMENTO DA PROGRAMAÇÃO	Planejamento precisou ser alterado
	Ideia de curadoria mantida
6.2. VALORIZAÇÃO DA PRODUÇÃO LOCAL	Busca por identificação e elevação da autoestima
	Difusão para novos públicos
6.3. PRIORIZAÇÃO DE TEMÁTICAS ESPECÍFICAS	Priorização de processos participativos nas comunidades
	Priorização de acordo com demandas do público feminino
6.4. DIREITOS DE EXIBIÇÃO	Direitos acordados em chamada de festival
	Indicação de filmes disponíveis em plataformas de <i>streaming</i>
	Disponibilização de arquivos de download
TÓPICO 7: QUESTÕES ORGANIZACIONAIS	
7.1. MUDANÇAS NA EQUIPE	Troca na coordenação do projeto
	Contratação de equipe temporária
	Novas participantes agregadas
	Esvaziamento do cineclube
7.2. PROCEDIMENTOS PRÉVIOS	Reuniões comunitárias
	Fixação de rotina
7.3. ACÚMULO DE TRABALHO	Trabalho solitário
	Trabalho pouco humanizado
	Rotina intensa de produção
7.4. MEDIAÇÃO ESCOLA-EQUIPE-ALUNOS	--
TÓPICO 8: AVALIAÇÃO E FUTURO NA INTERNET	
8.1. DESDOBRAMENTO EM AÇÕES PRESENCIAIS POSTERIORES	Criação de novos cineclubes
	Aumento da visibilidade e estabelecimento de novas parcerias
	Criação de novo projeto
	Aumento do fluxo de participantes
8.2. DESDOBRAMENTO EM ATIVIDADES DE FORMAÇÃO ON-LINE OU HÍBRIDAS	--
8.3. PRIORIZAÇÃO DE AÇÕES	Nada de positivo na pandemia

EXCLUSIVAMENTE PRESENCIAIS NO FUTURO	Maior intensidade e humanização no ambiente presencial
	Dificuldade de dialogar com público-alvo na internet
	Atividade on-line não tem adequação com formato itinerante

3.5.1. Adaptação on-line

No tópico adaptação on-line, os entrevistados foram questionados sobre as motivações e os desafios de adequação do cineclube aos ambientes digitais. A primeira categoria de respostas está relacionada com a adaptação de projetos contemplados no edital de cineclubismo de 2019 do Funcultura por dois cineclubes. O Cineclube Muniz Freire havia sido contemplado com um projeto de criação de novos cineclubes em sete escolas da zona rural do município, tornando o desafio de alteração do formato original particularmente difícil. Giandro Gomes afirma que o cineclube prosseguiu com a execução do projeto porque “tinha que cumprir com as obrigações” do edital, e que o que salvou o projeto do “fiasco” foi o fato de terem conseguido fazer ações de fechamento presencialmente nas escolas (informação verbal)⁴⁰ – a partir de 2021, o governo estadual flexibilizou as restrições de segurança sanitária para permitir atividades em formato híbrido na rede de ensino.

No caso do Cineclube El Caracol, o projeto contemplado no edital previa a realização do Festival de Cine Latino-Americano El Caracol, com mostras, oficinas e debates. Seu formato itinerante, entretanto, seria impossível de adaptar. Por conta disso, o cineclube decidiu até mesmo mudar o público-alvo na adaptação do projeto, conforme descreve Luciana de Paula Freitas: “[...] de certa forma, a gente desapegou, *né*, porque naquele momento não era possível, então a gente pensou: ‘*Ah, então o público-alvo no momento são as pessoas com acesso à internet, um público mais jovem e tal*’” (informação verbal)⁴¹.

A segunda categoria de respostas diz respeito à identificação de necessidades particulares. No caso do CinemAqui, a necessidade estava ligada à própria sobrevivência do cineclube em um momento de desânimo ocasionado pelas restrições impostas.

[...] a gente pensou, assim, em desistir até mesmo do cineclubismo. Só que quando a Secult falou que dava *pra* fazer de forma híbrida, aí a gente falou: ‘*não, a gente não pode acabar com esse projeto, porque a gente tem um tempo já de atividade. E*

40 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

41 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

as comunidades, se a gente acabar, depois vão sofrer um impacto muito grande'. Porque tem comunidade que esse é o único meio de lazer, o único meio de cultura [...]. (informação verbal)⁴²

No caso do Cine Por Elas, a necessidade foi de atender a demandas do público feminino. Fabíola Magnago Mozine observou os impactos da Covid-19 nas “múltiplas jornadas” das mulheres, e viu “muitas amigas, muitas conhecidas falando sobre o aumento estrondoso da violência doméstica e sobre o isolamento.” Por isso, decidiu criar um cineclubes com visão feminista e temática feminina para abrir um espaço de escuta para as mulheres, frequentemente marginalizadas no próprio cineclubismo, em sua visão. Inclusive, a escolha do formato de *lives* no YouTube – e, pontualmente, no Instagram – levou em conta a valorização da temática, em detrimento de discussões sobre filmes e seus aspectos formais (informação verbal)⁴³.

A terceira categoria agrupa respostas relacionadas à readequação da rotina de atividades dos cineclubes. Para o CinemAqui, a mudança implicou a redução da periodicidade de realização das sessões, alterada de semanal para quinzenal e mensal, tendo em vista os procedimentos organizacionais das sessões (informação verbal). Já no caso do Cineclubes Eco Social, a adaptação se mostrou uma tentativa frustrada. A intenção do grupo era realizar sessões on-line para divulgar produções audiovisuais locais. Entretanto, problemas técnicos agravados pela falta de familiaridade com as plataformas digitais impossibilitaram a realização da sessão no formato desejado. Luciano Guimarães decidiu, então, disponibilizar o filme diretamente na página do Eco Social no Facebook. Durante a pandemia, o cineclubes não mais organizou atividades de iniciativa própria, limitando-se a participar das ações do Cineclubes Porto⁴⁴, de São Mateus, e de outras instituições e cineclubes (informação verbal)⁴⁵.

3.5.2. Desafios e soluções tecnológicas

Os entrevistados também foram questionados sobre possíveis dificuldades na utilização das tecnologias digitais, e tiveram também a oportunidade de expor as eventuais

42 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

43 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

44 Durante os últimos mapeamentos realizados pela OCCa, em 2020 e 2021, o representante do Cineclubes Porto informou que o nome da organização mudou para Cineclubes Empreender. Entretanto, durante a entrevista, Luciano Guimarães utiliza o nome antigo, e optei por manter essa grafia, de forma a ser fiel ao relato oral do entrevistado.

45 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

soluções encontradas para superar os desafios nesse quesito. A dificuldade de acesso à internet por parte do público foi citada por quatro entrevistados. No caso dos cineclubes Muniz Freire e Eco Social, essa restrição se deveu ao fato de o público habitar locais do interior do estado e da zona rural. Giandro Gomes, inclusive, relata que “A gente imaginava que todo mundo tinha internet, todo mundo tinha celular, e na realidade não é assim”. Segundo ele, para ter acesso ao conhecimento por meio das tecnologias digitais, os estudantes da zona rural “dependiam do pai que *tava* na roça colhendo café de manhã, dependiam do pai chegar em casa à noite com o celular [...]” (informação verbal)⁴⁶.

[...] Tinha dia que eu voltava chorando *pra* casa, me sentia muito triste, porque... assim, igual aqui na rua que todo mundo tem acesso à internet e às vezes não tem um interesse de produzir, ou de fazer uma pesquisa legal. E às vezes as crianças da zona rural... tem crianças ali que tem o dom artístico, que tem aquela vontade de produzir, até mesmo de cineclube eu vi muito interesse por parte deles, mas eles não tinham como ter acesso através da internet a esse projeto. (informação verbal)⁴⁷

No caso dos cineclubes El Caracol e CinemaAqui, a dificuldade de acesso se dava sobretudo pelo fato de atuarem junto à população de comunidades periféricas. Luciana aponta que, nos espaços periféricos, é mais difícil ter acesso a “uma boa internet, que é *pra* passar filme, e os canais até chegar a essas pessoas ficaram muito comprometidos.” (informação verbal)⁴⁸. Vênus Olyvier também relata que “[...] a gente lida com pessoas que não têm condições financeiras de ter um computador, de ter uma internet de boa qualidade. Noventa por cento das pessoas que a gente lida são pessoas de comunidades periféricas, pessoas mais carentes.” (informação verbal)⁴⁹.

A segunda categoria agrupa respostas relacionadas aos conhecimentos dos participantes dos cineclubes sobre as tecnologias digitais. Luciana afirma que os procedimentos tecnológicos foram trabalhosos, mas que não teve grandes dificuldades na realização das ações do Cineclube El Caracol (informação verbal). Luciano Guimarães, por sua vez, cita a falta de “domínio das plataformas” como decisiva para o insucesso na adaptação do cineclube aos ambientes digitais. Em suas palavras: “Até hoje eu tenho essa

46 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

47 *Idem* nota anterior.

48 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

49 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

dificuldade. A gente utilizava *pra* reunião, mas *pra* exibição on-line a gente teve muita dificuldade.” (informação verbal)⁵⁰.

Os outros três entrevistados afirmam que tiveram que buscar informações para se adequarem à necessidade repentina de realizar ações on-line. Entretanto, a superação das limitações se deu de formas diferentes nos três casos. Giandro participou de oficinas de outros cineclubes do Espírito Santo e de outros estados (informação verbal)⁵¹. Vênus participou de treinamentos oferecidos pela Secult-ES, por meio do projeto Cultura Conecta (informação verbal)⁵². E Fabíola, além das pesquisas pessoais, contou com a ajuda de um amigo que possuía conhecimentos suficientes a respeito do OBS, um programa de computador de código aberto que permite a realização de gravação de vídeo e transmissões por *streaming* (informação verbal)⁵³.

3.5.3. Estratégias de divulgação

Outro questionamento diz respeito às estratégias utilizadas para dar visibilidade às atividades on-line do cineclube, levando em conta a abundância de atividades culturais on-line nesse período. Todos os entrevistados citaram o uso de redes sociais como um fator preponderante, ainda que as formas de utilização tenham variado. O Cineclube Eco Social utilizou suas páginas nas mídias sociais em geral para mobilização (informação verbal)⁵⁴. O Cine Por Elas centralizou as atividades de comunicação no Instagram. “[...] a gente entendia que era preciso unificar, senão a gente não ia conseguir responder todo mundo [...]”, justifica Fabíola Mazine (informação verbal)⁵⁵. O Cineclube El Caracol também utilizou o Instagram para a publicação de postagens patrocinadas sobre o festival, além de ter dado bastante foco a mensagens diretas para entusiastas do cineclube previamente identificados. “Porque cineclube também é isso, *né*, é meio que uma família que se reúne, então sempre tem pessoas que são as

50 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

51 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

52 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

53 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

54 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

55 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

que acompanham por muito tempo”, explica Luciana (informação verbal)⁵⁶. No CinemaAqui, Vênus também mencionou divulgação em grupos de WhatsApp (informação verbal)⁵⁷.

Giandro também citou redes sociais como meio de comunicação, mas ressaltou que, como o projeto do Cineclube Muniz Freire previa a criação de cineclubes, o foco foi dar capacitação para que os próprios alunos das escolas desenvolvessem as ações com autonomia. O projeto, inclusive, envolveu a criação de logomarca e materiais gráficos para serem utilizados pelos grupos posteriormente. Sendo um projeto voltado para as escolas, ele também “fez questão de mostrar *pra* escola inteira” presencialmente, assim que possível. Segundo ele, isso possibilitou a apresentação para um volume de público que poderia chegar a 500 pessoas, dependendo da escola (informação verbal)⁵⁸.

Outra categoria de resposta foi o contato com outras instituições. Sendo Luciano uma personalidade ativa no movimento cineclubista, ele mencionou divulgação na lista de e-mails CNC Diálogos, que reúne cineclubistas do Brasil, e canais da Federação Internacional de Cineclubes (FICC) (informação verbal)⁵⁹. No Cineclube El Caracol, foram utilizados contatos de e-mail de outros cineclubes da América Latina e de grupos de estudo acadêmicos de países da região, ainda que, segundo Luciana, isso tenha ocorrido de forma muito pontual (informação verbal)⁶⁰.

3.5.4. Relações com públicos e comunidades

Os entrevistados também foram perguntados sobre como se deu a relação com comunidades e públicos durante a pandemia. A primeira categoria de respostas está relacionada à dificuldade de alcance das ações nos territórios em que tradicionalmente desenvolvem suas atividades, algo manifestado por todos os cineclubes. No caso do Cineclube Muniz Freire, não poder acompanhar o processo de criação dos cineclubes presencialmente prejudicou o andamento do projeto. Giandro Gomes conta que “a gente que

56 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

57 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

58 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

59 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

60 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

ia acompanhar a criação desses cineclubes nas escolas, através de bate-papo com os alunos nas casas deles, mas foi meio que semipresencial” (informação verbal)⁶¹.

Para o CinemAqui e o Cineclube El Caracol, que são itinerantes, a impossibilidade de acessar os espaços de localidades periféricas foi um desafio muito difícil de superar. Segundo Vênus Olyvier, houve redução de público nas sessões on-line do CinemAqui (informação verbal)⁶². Luciana também comenta os complicadores relacionados a características do público tradicional do El Caracol.

[...] nossas sessões [...] eram muito focadas em comunidades, *tipo assim*, de cursinhos populares, comunidades indígenas, quilombolas, lugares com pouco acesso à internet, praças de bairros mais periféricos mesmo, e aí nisso você envolve, *tipo*, crianças, envolve idosos, envolve tudo o que *tá* em volta daquele espaço ali que é público, *né*, que sempre foi o nosso foco, apesar de a gente ocupar também outros espaços. [...] E aí é isso, com a internet a gente não conseguiu alcançar esse público, porque a gente vai até eles porque inclusive acha mais difícil alcançá-los on-line. (informação verbal)⁶³

Luciano Guimarães menciona também os impactos diretos da pandemia na cidade de Águia Branca: “Aí você imagina uma cidade de 9 mil habitantes que no mês de março de 2021 teve 30 mortes, uma morte por dia devido à Covid” (informação verbal). Soma-se a isso, em sua visão, um cansaço decorrente do excesso de atividades nas mídias digitais.

E chegou um momento que as pessoas... não é que não queriam se ver... é que era tanto o volume de atividades pelo meio virtual, que chegou um momento que as pessoas falaram: ‘*olha, quero deixar o celular de lado, não aguento mais, preciso respirar*’ – mesmo num ambiente isolado, sabe? Então, a gente teve dificuldade de imersão nas comunidades – resumindo, *né*. (Informação verbal)⁶⁴

No caso do Cine Por Elas, a dificuldade esteve mais relacionada a uma resistência de moradores da comunidade às temáticas trabalhadas pelo cineclube. Segundo Fabíola, o cineclube fica em um bairro (Cristóvão Colombo) “periférico e majoritariamente bolsonarista”. Outros eventos organizados pelo grupo são prestigiados pelos moradores, como uma feira empreendedora anual, mas ainda há resistência ao cineclube: “[...] vir aqui no cineclube eles não vem ainda. AINDA! É aquele trabalho de formiguinha, de ir na

61 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

62 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

63 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

64 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

associação...” (informação verbal)⁶⁵. Por conta dessa resistência, a maior parte das participantes é de outras localidades de Vila Velha.

Essa última informação nos remete à segunda categoria de respostas, que é o alcance de novos públicos e territórios. Vênus Olyvier afirma que, apesar da perda de público, o CinemAqui conseguiu alcançar pessoas de outros estados e até de outros países – nesse último caso, amigos morando fora do Brasil: “[...] eles gostaram bastante, e eles sempre faziam relatos de como estava sendo a pandemia nos países deles, e a gente sempre *trocava figurinhas* de como *tava* sendo aqui” (informação verbal)⁶⁶. No caso do Cineclube El Caracol, as trocas se deram com pessoas de outros países da América Latina. “A gente teve pessoas do México, do Chile, de vários países que deram oficinas, que participaram de debates. Então, de certa forma, reduziu por um lado nossas expectativas de público, mas também ampliou por outro”, comentou Luciana (informação verbal)⁶⁷.

Para o Cine Por Elas, os ambientes digitais serviram para estreitar parcerias com cineclubes de outros estados. O Cineclube Eco Social também fez parcerias com cineclubes e dialogou com pessoas de outras cidades da Macrorregião Norte. Nas palavras de Luciano Guimarães:

Então, o que eu mais me amarrei nessas atividades que a gente participou foi a possibilidade de reunir pessoas de distantes territórios. Então, por exemplo, numa atividade do Cineclube Porto *tava* lá um rapaz de Alto Rio Novo, um rapaz de São Gabriel da Palha, a turma de São Mateus, Conceição da Barra. (informação verbal)⁶⁸

3.5.5. Interação

No quinto tópico, destacamos as respostas dadas pelos entrevistados a respeito das interações intersubjetivas entre os participantes das atividades on-line dos cineclubes: os gestos, as falas, as possibilidades de comunicação nos ambientes digitais. A primeira categoria agrupa respostas destacando a dificuldade de proporcionar interação. Segundo Giandro Gomes, nas oficinas do Cineclube Muniz Freire, os alunos não podiam mostrar o rosto por

65 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

66 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

67 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

68 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

serem menores de 18 anos: “Alunos praticamente não falavam nas *lives*. Eu vi que na *live* não tinha muita interação” (informação verbal)⁶⁹. Fabíola Mazine relata dificuldade parecida nas *lives* do Cine Por Elas no YouTube: “Interação era complicadíssima. As vezes você tinha ali 35 pessoas assistindo sua *live*, você nem sabia se essa pessoa *tava* olhando mesmo *pro* celular, televisão, entendeu?” (informação verbal)⁷⁰.

A segunda categoria agrupa respostas dos entrevistados relacionadas à prática de “ver juntos”, de assistir a um mesmo produto audiovisual de forma coletiva. Para Giandro Gomes, tornou-se inviável realizar essa prática, que ele qualifica como “impossível” de ser feita de forma constante em ambientes on-line. Nas atividades do Cineclube Muniz Freire, ele indicou os filmes para os professores exibirem em atividades à parte, mas as produções também foram vistas posteriormente, nas atividades presenciais de fechamento do projeto (informação verbal).

No Cineclube El Caracol e no Cine Por Elas, o destaque foi dado para a indisponibilidade de tempo dos participantes. No Cine Por Elas, essa questão teve um componente específico, de acordo com Fabíola Mazine: “É muito complicado esse tempo da mulher. Por muitas vezes a gente quis assistir junto o filme, mas a gente viu que a pessoa não passava de trinta minutos com a gente.” (informação verbal). Por outro lado, para o CinemAqui, esse “assistir juntos” tornou-se um atrativo. Vênus afirma que o cineclube passou a estimular os participantes a produzirem vídeos pessoais sobre as suas rotinas, os quais eram exibidos entre um filme e outro da programação (informação verbal).

A segunda categoria engloba justamente respostas que evocam uma interação potencializada pelas atividades on-line. De acordo com Vênus Olyvier, ver e ser visto se tornou uma alternativa ao isolamento social no CinemAqui: “(...) a gente ficava doido, assim, *pra* ver um ao outro, mesmo que de forma virtual. (...) O que foi o atrativo do cineclube foi isso, justamente fazer com que as pessoas se vissem ali, mesmo que de forma virtual.” (informação verbal).

Como enfatizado por Luciano Guimarães e Luciana de Paula, essa interação se deu, sobretudo, em oficinas e debates. Segundo Luciana, “[...] do nada, a sala *tava* com muita gente, muita gente participando, mandando pergunta, pessoas, tipo assim, de outros países.

69 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

70 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

[...] você vai esperando que ninguém vai falar nada, e do nada aparecem pessoas, então, sim, teve muita interação” (informação verbal)⁷¹. Essa interação também se deu por meio de reações a conteúdos compartilhados pelos cineclubes. No Eco Social, a postagem do filme no Facebook obteve “curtidas”, comentários e compartilhamentos. Segundo Luciano, “Infelizmente não era o que de fato a gente queria alcançar, a gente queria realizar a atividade on-line, mas a gente conseguiu, de certa forma, mobilizar, alcançar um público através da postagem.” (informação verbal)⁷². No Cine Por Elas, Fabíola Mozine também relata que os conteúdos audiovisuais serviram de referência para outras pessoas.

Mas, ao mesmo tempo, eu já tive vários relatos de pessoas que entraram em contato comigo falando: ‘Ai, Fabíola, fui pesquisar tal assunto e encontrei uma live do Cine Por Elas’. Então, isso é muito gratificante, apesar de ali, no momento, no ao vivo, na participação direta, não ser ali, é algo que perpetua, uma criação de conteúdo mesmo. E conteúdo bom, né, foi um conteúdo bem trabalhado, não foi feito de qualquer jeito, é bonitinho. (informação verbal)⁷³

3.5.6. Curadoria e disponibilização de filmes

O tópico seis compreende as respostas dos entrevistados aos questionamentos sobre os processos de escolha e disponibilização de filmes a serem assistidos nas atividades on-line. A primeira categoria agrupa respostas relacionadas ao planejamento dos cineclubes. O Cineclube El Caracol manteve a ideia inicial de curadoria, ainda que a mudança para o formato on-line possa ter tido algum tipo de influência na hora de realizadores mandarem seus filmes para o festival (informação verbal)⁷⁴. Já o Cineclube Muniz Freire resolveu fazer uma mudança na programação inicial. O projeto previa a exibição de filmes nacionais com temáticas ligadas ao homem do campo, mas optou-se por exibir documentários que haviam sido feitos em 2009 por outros estudantes da zona rural de Muniz Freire, conforme relata Giandro Gomes.

Então, eu imaginei, assim, que não seria legal passar esses filmes *pra* eles estando à distância, entendeu? Então, assim, passar os filmes ali da localidade, que eles iriam se identificar com as pessoas, com os locais, com as paisagens, seria mais fácil, eles

71 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

72 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

73 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

74 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

iriam assimilar muito mais o audiovisual com a realidade deles. (informação verbal)⁷⁵

A segunda categoria de respostas está relacionada à valorização de produções audiovisuais feitas nos próprios territórios em que os cineclubes estão localizados. O CinemaAqui introduziu produções do Espírito Santo durante a pandemia, buscando gerar identificação no público (informação verbal)⁷⁶. No caso do Cineclubes Muniz Freire, Giandro Gomes afirma que a mudança para exibição dos documentários produzidos nas próprias localidades rurais do município estava em consonância com a ideia do projeto, de “elevar a autoestima dos alunos, da comunidade” (informação verbal)⁷⁷. Também o Cineclubes Eco Social tinha a intenção de alcançar novos públicos para filmes locais dentro de Águia Branca e em outras cidades, na sessão on-line que se tornou uma tentativa frustrada (informação verbal)⁷⁸.

A terceira categoria está relacionada à priorização de temáticas específicas na escolha dos filmes. No Cine Por Elas, por causa do recorte do cineclubes, o foco era produções sobre assuntos de interesse do público feminino (informação verbal)⁷⁹. No CinemaAqui, deu-se prosseguimento à prática de focar em temas que fossem pertinentes à comunidade, por meio de um processo participativo de escolha.

E a escolha do filme, a gente colocava as sugestões, porque: *‘ah, vou numa comunidade que tem problema com tráfico de drogas’*. Então, a gente escolhia filmes brasileiros – que é a nossa preferência escolher filmes brasileiros – e colocava ali em tópicos e as pessoas faziam a votação. Iam nas nossas redes sociais e as pessoas faziam a votação. E quando chegava o dia das exibições, o filme escolhido era exibido ali na plataforma. (informação verbal)⁸⁰

A última categoria agrupa respostas que tratam de como cineclubes lidaram com direitos de exibição em suas atividades. No Cineclubes El Caracol, as condições foram estabelecidas na chamada de inscrições para o festival, onde estava escrito que os filmes

75 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

76 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

77 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

78 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

79 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

80 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

seriam disponibilizados sem restrições por um número limitado de dias, a partir do YouTube (informação verbal)⁸¹. No Cine Por Elas, a estratégia era indicar a plataforma de *streaming* onde as participantes poderiam encontrar o filme. “Extraoficialmente, eu tinha um Google Drive com esses filmes”, comenta Fabíola, mas acrescenta que nunca precisou utilizar o arquivo de filmes baixados da internet e armazenados em nuvem (informação verbal)⁸².

3.5.7. Questões organizacionais

Os entrevistados também foram perguntados sobre como se deram os procedimentos organizacionais dos cineclubes em um contexto de distanciamento social. A primeira categoria agrupa respostas relacionadas a mudanças nas equipes dos cineclubes. No caso do Cineclubes Muniz Freire, houve uma mudança na coordenação das ações. De acordo com Giandro Gomes, “[...] na verdade, esse projeto nem era meu, eu tava na equipe, só que o rapaz não pode fazer... a confusão toda de pandemia.” (informação verbal)⁸³. No Cineclubes El Caracol, houve contratação temporária de profissionais, a partir do redirecionamento de recursos do projeto que seriam utilizados em transporte e alimentação. Esses profissionais, segundo Luciana, continuaram próximos dos integrantes do El Caracol, mas não passaram a fazer parte efetivamente do cineclubes (informação verbal)⁸⁴. Já o Cine Por Elas, que começou como uma iniciativa individual, passou a agregar participantes efetivas, a ponto de se formar uma diretoria composta por dez mulheres (informação verbal)⁸⁵. No Cineclubes Eco Social, entretanto, houve o movimento inverso, de esvaziamento do cineclubes devido aos impactos da pandemia, restando Luciano Guimarães e mais duas pessoas como integrantes (informação verbal)⁸⁶.

A segunda categoria agrupa menções de duas entrevistadas a procedimentos prévios adotados para aprimorar a organização das atividades. De acordo com Vênus Olyvier, o

81 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

82 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

83 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

84 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

85 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

86 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

CinemAqui tinha a prática de fazer reuniões comunitárias antes das sessões on-line com interessados. O objetivo era tratar tanto da temática a ser trabalhada, quanto da utilização das tecnologias digitais pelos participantes (informação verbal)⁸⁷. No Cine Por Elas, a estratégia foi fixar um dia do mês e um horário para a realização das *lives*. Essa rotina serviria não apenas para conseguir dar destaque ao cineclube em meio ao grande volume de atividades, como também para mobilizar a equipe, tendo em vista que a mobilização à distância era “complicadíssima”, segundo Fabíola Mazine (informação verbal)⁸⁸.

Na terceira categoria de respostas, os entrevistados mencionam um volume grande de trabalho acumulado nesse período. No caso do Cine Por Elas, isso se deveu a um ritmo intenso de produção de conteúdo a ser veiculado no YouTube e no Instagram (informação verbal)⁸⁹. No Cineclube Muniz Freire e Cineclube El Caracol, destacou-se o trabalho feito de forma solitária. No caso de Giandro Gomes, porque as tarefas que seriam de outra pessoa “sobraram” para ele (informação verbal)⁹⁰. Já Luciana afirma que teve lidar quase sozinha com as tarefas de programação digital do Festival de Cine Latino-Americano, como criação do site e armazenamento dos filmes no YouTube. Isso redundou também em procedimentos considerados pouco humanizados. Em suas palavras, “[...] quando eu *tava* fazendo lá a mostra, eu me sentia às vezes fazendo programação, *né*. [...] é mais estressante às vezes, [...] você fazer uma sessão presencial, mas, *pô*, é outra coisa também, é bem mais gratificante.” (informação verbal)⁹¹.

A última categoria está relacionada a um processo de mediação ocorrido com o Cineclube Muniz Freire, nesse caso envolvendo os profissionais das escolas em que o projeto era desenvolvido. Giandro afirma que “a gente conversava muito pelo WhatsApp. Tinha o professor responsável em cada escola *pra* poder fazer essa ligação equipe-aluno (...)” (informação verbal)⁹².

87 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

88 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

89 *Idem* nota anterior.

90 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

91 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

92 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

3.5.8. Avaliação e futuro na internet

Por fim, pedi que os entrevistados fizessem uma avaliação de resultados da experiência on-line e dissessem se haveria a pretensão de realizar outras ações pela internet após a pandemia. A primeira categoria agrupa respostas sobre o desdobramento das ações on-line em atividades presenciais posteriores. No Cineclube Muniz Freire, cineclubes em duas das escolas conseguiram se organizar e realizaram sessões presenciais em 2023, o que foi considerado um sucesso para o projeto, ainda que parcial.

Então, esses dias, quando um dos cineclubes mandou um convite ‘*venha assistir uma sessão nossa aqui*’, depois de tanto tempo você ver que o cineclube deu frutos, você se sente realizado. A praça desse distrito encheu de pessoas. É emocionante. Você vê que uma coisa que foi feita pela internet agora *tá* presencial. (informação verbal)⁹³

Vênus Olyvier conta que, quando se tornou possível fazer atividades presenciais, o CinemaAqui “ficou uns seis meses fazendo festa, em cada comunidade a gente fazia uma festa”, e o fluxo de participantes aumentou. “Eu acho, inclusive, que as pessoas passaram a dar mais valor a atividades como essa do cineclube”, comenta (informação verbal)⁹⁴. Já o Cine Por Elas teve um projeto de criação de cineclube aprovado em edital de cineclubismo do Funcultura. Além disso, as ações on-line geraram visibilidade e permitiram a realização de parcerias com outras instituições. “Então, a gente acabou virando uma referência de trabalhar o audiovisual com as mulheres. Isso só foi possível por esse começo de trabalho virtual, criando esse canal de conversa, criando esse canal de cultura [...]”, relata Fabíola Mozine (informação verbal)⁹⁵.

A experiência na pandemia também se desdobrou em novas ações on-line ou com formato híbrido para dois cineclubes, conforme apontado na segunda categoria. No CinemaAqui, as atividades de formação (cursos, oficinas, etc.) passaram a ser realizadas em formato híbrido, dando oportunidade para que pessoas de locais distantes participem por meio de plataformas de videoconferência e recebam certificados (informação verbal)⁹⁶. No Cineclube Eco Social, a dificuldade em lidar com as plataformas digitais despertou nos

93 *Idem* nota anterior.

94 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

95 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

96 Entrevista concedida por OLYVIER, Venus. Entrevista II. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

integrantes a vontade de se capacitar nessa área, o que está contemplado no projeto “Territórios e Redes do Cineclubismo”, iniciado em 2023. “Então, nós vamos fazer diversificado: atividades presenciais, mais no município de Águia Branca, e as atividades que exigem, que busquem um público regional, aí a gente vai fazer virtual”, explica Luciano Guimarães (informação verbal)⁹⁷.

Por outro lado, três cineclubes priorizarão atividades exclusivamente presenciais no futuro. No Cineclubes Muniz Freire, Giandro Gomes afirma que a pandemia acabou alertando para a necessidade de inclusão digital das comunidades rurais. Mas classifica a experiência como “horível”, inadequada para práticas cineclubistas. “Eu, particularmente, não vejo nada de positivo nesse sentido. Mas a internet ajudou, obviamente, *né*. Quebrou um galho. Mas, se tivesse que viver *pra* sempre, eu imagino que o cineclubes acabaria... não sei.”, comenta Giandro (informação verbal)⁹⁸.

No Cine Por Elas e no Cineclubes El Caracol, as representantes acrescentam que existe mais intensidade e humanização na interação presencial. “Eu adoro a parte virtual do Cine. Voltaria a fazer *lives*? Não, não voltaria a fazer *lives*. Porque a gente percebe que, presencial, a diferença é que o efeito é bem maior” (informação verbal)⁹⁹, argumenta Fabíola Mozine. Conforme também descreve Luciana de Paula, “[...] agora eu acho que é mais esses *corre* de produção mesmo, pensar alimentação, porque a gente sempre teve muito forte isso, de ter pipoca, café, um bolo e tal, um suco, então, assim, agora parece que a gente faz coisas mais humanas e menos tecnológicas, digitais mesmo.” (informação verbal)¹⁰⁰.

No caso do El Caracol, existe a própria dificuldade de dialogar com o público-alvo pela internet, segundo Luciana, além do fato de o cineclubes ser itinerante (informação verbal)¹⁰¹. Fabíola também comenta que as redes digitais não favorecem o desejo de o Cine Por Elas dar início a ações itinerantes: “A gente *tá* tendo muito convite *pra* participar das

97 Entrevista concedida por FREITAS, Luciano Guimarães de. Entrevista III. [10 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (37 min.)

98 Entrevista concedida por GOMES, Giandro. Entrevista I. [9 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (31 min.)

99 Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

100 Entrevista concedida por FREITAS, Luciana de Paula. Entrevista V. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (26 min.)

101 *Idem* nota anterior.

ações de outras ONGs, de outros coletivos, de outros cineclubes, e a gente entende que a gente, bem possivelmente, vai *itinerar*” (informação verbal)¹⁰².

3.6. Análise de dados: *territórios-rede* e a sobrevivência dos cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia

A análise dos dados coletados permite concluir que os processos de reterritorialização dos cineclubes do Espírito Santo nas mídias digitais durante a pandemia se deram de forma bastante desigual. Em muitos locais do interior do estado, o acesso à internet de qualidade está longe de ser democratizado, inviabilizando as ações de alguns cineclubes. Nesse contexto, um debate sobre a influência das grandes empresas de tecnologia sobre as ações dos cineclubes acabou ficando em segundo durante as entrevistas em profundidade, haja vista a dificuldade mesma de ter acesso às plataformas. Além do recorte social, o recorte de gênero foi trazido pela representante do Cine Por Elas, que destacou as dificuldades do público feminino em se manter presente nas ações.

Nesse sentido, a perda mais significativa para os cineclubes foi a do território enquanto ocupação espacial. A reterritorialização nas redes digitais se revelou, em um muitos casos, uma forma precária de fazer exposições em plataformas digitais. Em outros casos, os cineclubes se tornaram *microemissoras* de comunicação hospedadas em plataformas como o YouTube, transmitindo conteúdos para uma audiência invisível – lembrando pouco a tão propalada cultura participativa on-line.

Para os grupos itinerantes, ocorreu uma desterritorialização pela imobilidade. Conforme Haesbaert (2020), desterritorialização não diz respeito simplesmente a uma maior flexibilidade na mobilidade espacial, e sim a impossibilidade de exercer poder sobre os seus próprios fluxos territoriais. Nesse sentido, populações periféricas fixadas em locais precários não são mais territorializadas do que turistas endinheirados, uma vez que estes últimos têm mais poder sobre os próprios deslocamentos do que aqueles. Da mesma forma, para o cineclubismo itinerante, territorializar-se significa criar agenciamentos nos espaços públicos e privados, sem necessariamente se fixar a eles. Na internet, essa mobilidade esteve ligada à representação da própria imagem em diferentes plataformas, e não a um deslocamento corporal por diferentes locais.

¹⁰² Entrevista concedida por MOZINE, Fabíola Magnago. Entrevista IV. [23 mai. 2023]. Entrevistador: Lucas Guimarães Blunck Schuina. Cachoeiro de Itapemirim, 2023. arquivo mp3 (52 min.)

As formas de interação social foram bastante difíceis de reproduzir em ambientes virtuais, diante da ausência do contato corporal. Não à toa, o público dos cineclubes, em sua maioria, declarou no questionário preferência por atividades presenciais no pós-pandemia, ainda que boa parte também admita ações em formato híbrido, haja vista a onipresença das redes digitais. Paradoxalmente, esse também foi um dos pontos mais atrativos para alguns cineclubes: participar de uma sessão on-line era uma forma, ainda que precária, de estar em comunhão com outras pessoas em meio ao distanciamento físico, conforme podemos ver nos relatos de Vênus Olvvier sobre o CinemaAqui.

Por outro lado, outras dificuldades devido a uma não familiaridade com as ferramentas tecnológicas, quando existiram, pareceram superáveis a partir de oficinas e cursos. Isso foi possível aferir tanto pelo questionário aplicado aos públicos dos cineclubes quanto pelas respostas dadas nas entrevistas em profundidade. Como exceção, Luciano Guimarães relatou problemas em lidar com as tecnologias, e também destacou os abalos psicológicos proporcionados pela própria pandemia.

Também, é possível dizer que muitos cineclubes do Espírito Santo constituíram novos “territórios-rede” (HAESBAERT, 2020) durante a pandemia – novos arranjos regionais, novas parcerias com outros cineclubes, interação com pessoas de locais distantes. Esse talvez seja o ponto mais positivo das formas de comunicação e interação pelas mídias digitais para os cineclubes: a possibilidade de construir redes de apoio extraterritoriais. Esse é um ponto a ser levado em consideração no futuro, incluindo na desafiadora retomada dos territórios físicos.

CONCLUSÃO

No segundo semestre de 2022, já era possível realizar ações presenciais sem restrições relacionadas à Covid-19. Ainda assim, o Cineclube Jece Valadão continuou sem atividades presenciais. Fizemos um evento comemorativo em agosto, e depois disso, parte do grupo se dispersou. Para tentar renovar o quadro de participantes, divulguei uma chamada pública nas páginas do cineclube na internet. Quem se interessasse pelo cineclube deveria preencher um formulário on-line, que basicamente coletava informações de contato e de interesses dos participantes na área audiovisual.

Dezesseis pessoas responderam – na grande maioria, homens e mulheres acima dos 30 anos. Uma reunião de reorganização do Cineclube Jece Valadão foi marcada para dezembro de 2022, numa quinta-feira à noite, na sede da Associação Teatral de Cachoeiro (Asteca) – o mesmo local em que funcionou o Espaço Viva, onde realizamos a nossa única sessão presencial de 2020, mas que já não existia mais com esse nome. Compareceram seis pessoas – três inscritos no formulário, além de outra integrante remanescente do grupo atuante no cineclube durante a pandemia; o responsável por uma pequena escola de dança que funciona na Asteca; e eu próprio. A maior parte dos presentes só se conhecia de vista ou de poucos contatos anteriores, mas todos mostraram bastante interesse em desenvolver novos projetos junto ao cineclube.

E então, em março de 2023, num sábado à tarde, demos início à difícil tarefa de retomar a prática de ações presenciais regulares do Cineclube Jece Valadão. Dessa vez, não contamos com verba de editais culturais. Passamos a utilizar o espaço da Asteca sem pagar nada, oferecendo alguns utensílios, como cadeiras recentemente compradas, em troca da permanência. O cineclube passou a fazer sessões regularmente em dois sábados e na primeira quinta-feira de cada mês. Adotamos uma dinâmica em que um integrante indica um dos filmes mensais, de forma livre, e os outros dois são selecionados de forma coletiva, a partir de pesquisas de obras nacionais e produções locais. Também há projetos para a retomada de produções audiovisuais do próprio cineclube, com foco em aspectos históricos de Cachoeiro, bem como para a realização de outras ações diferentes das tradicionais exibições de filmes.

Mas, tanto para o Cineclube Jece Valadão, quanto para os demais grupos do estado, a retomada dos territórios *offline* é bastante desafiadora. Conforme argumentado no capítulo 1

da dissertação, uma primeira forma de território cineclubista pode ser enxergada no próprio espaço de ocupação, de realização de encontros. Ao longo da história, os cineclubes frequentemente enfrentam dificuldades materiais para manter o próprio espaço, e as plataformas digitais muitas vezes se tornam uma alternativa precária, e não apenas durante a pandemia. É mais barato fazer encontros pela internet do que bancar os custos de atividades presenciais – tanto financeiros quanto organizacionais em um sentido amplo.

Além disso, podemos interpretar o território como um mediador das identidades cineclubistas, tanto no que diz respeito aos valores e hábitos cultivados (cinefilia, mobilização social), quanto no que diz respeito à inserção cultural do cineclubista em seu entorno. E também defendo que o marcador territorial tradicional, de localização em algum ponto geográfico específico, continua tendo bastante relevância para o movimento cineclubista, em suas instituições de representação, no acesso a recursos e nas formas de se lidar com o Estado. O território cineclubista, nesse sentido, é entendido como um híbrido entre material e imaterial.

Ainda no primeiro capítulo, procurei traçar um panorama histórico da atividade cineclubista no Espírito Santo. Nos anos 50 e 60 do século passado, ganhou certa expressão uma cultura cinéfila na Grande Vitória potencializada pelos cineclubes, o que serviu de trampolim para o surgimento do primeiro ciclo de produção cinematográfica estadual. Entre os anos 70 e 80, tomou vulto um cineclubismo de contestação social e política ligado aos meios universitários e secundaristas.

A partir dos anos 2000, contexto de fundação do Cineclubista Jece Valadão, práticas ligadas à cultura digital, como os *downloads* ilegais de filmes e séries, colocaram o cineclubismo no centro de um novo ecossistema midiático. Nesse período, os cineclubes conquistaram maior reconhecimento institucional no Espírito Santo, com a criação de uma linha de financiamento específica nos editais públicos de cultura. Não por acaso, consegui identificar pelo menos 117 cineclubes que atuaram no estado entre 2003 e 2022 – muitos deles, apenas projetos cineclubistas que funcionaram por um período muito curto. Um mapeamento realizado pela OCCa entre 2020 e 2021, cujas informações descrevi no mesmo capítulo, apresentou um retrato mais detalhado da atividade no estado nos últimos anos: 35 cineclubes de 13 cidades, em sua maioria com periodicidade de sessões mensais, à noite, com média de público de até 30 pessoas. No início da pandemia de Covid-19, 11 cineclubes se encontravam paralisados, e 13 buscavam a adaptação das atividades para as redes digitais.

Apesar desse reconhecimento institucional, os cineclubes continuam sendo vistos como atividades amadoras de fôlego curto, e isso se reflete pouca duração de grande parte dos grupos.

No capítulo 2, dissertei sobre a cultura audiovisual em rede e seus impactos no cineclubismo. No primeiro tópico, foi destacado que o domínio das plataformas das grandes empresas de tecnologia se estende a ponto de influenciar inclusive nas atividades que realizamos fora das redes da internet. Esse domínio coloca em xeque algumas das aspirações à cultura participativa nos ambientes on-line, muito propagandeadas no início do século XXI – na qual está inserido o *cibercineclubismo*, conjunto de práticas de interação desenvolvidas pelos públicos audiovisuais, como fóruns de compartilhamento de arquivos *P2P* e críticas de cinema em blogs. Em seguida, descrevi a ascensão das plataformas de *streaming*, e como a centralidade alcançada por empresas como a Netflix como fonte de consumo de séries e filmes colocou em segundo plano os *downloads* ilegais, mas sem acabar com a pirataria – na verdade, redirecionando-a para sites de *streaming* ilegais. Outro ponto importante sobre o qual dissertei foi a questão da curadoria, que, nos ambientes digitais, não se restringe à seleção de obras artísticas por um profissional especializado, abarcando também os processos de organização dos fluxos de mercado para nichos específicos, em um contexto de economia da atenção. Por fim, nesse mesmo capítulo, descrevi uma prática audiovisual potencializada pela pandemia: a da *live streaming* (transmissão ao vivo), na qual o sentido de estar junto a outras pessoas em um mesmo espaço físico é substituído pela sincronia, pelo compartilhamento de temporalidades entre sujeitos apartados entre si.

Dessa forma, as redes digitais se tornaram um terreno muito mais hostil para o cineclubismo. O *streaming*, a cultura dos dados e a *plataformização* parecem ser cada vez mais desenhados para usuários individuais, personalizados, e não para práticas coletivas. Nesse sentido, resta aos cineclubistas trabalharem por uma “boa curadoria” – aqui, não mais entendido como a prática de se organizar uma programação de filmes, e sim planejar sua identidade de modo a conquistar um quinhão para si no ciberespaço.

O terceiro e último capítulo apresenta o processo de coleta e interpretação de dados do estudo de campo feito junto aos cineclubes do Espírito Santo. Em primeiro lugar, relatei a minha experiência com o Cineclube Jece Valadão em três projetos: *Cinema e Proteção Mútua*, *Forças do feminino no cinema brasileiro*, *I Festival Tela Curta Cachoeiro* e *Cineclube Jece*

Valadão: 15 anos. Os projetos se caracterizaram como processos de experimentação com as redes digitais, com ações inéditas para o cineclube, como a realização de um festival competitivo de alcance nacional. Apesar das enormes perdas decorrentes da inacessibilidade dos espaços físicos, esses projetos também nos apresentaram a formas alternativas de encontros.

No mesmo capítulo, apresentei em uma tabela a lista dos 29 cineclubes capixabas em que identifiquei a divulgação de ações durante a pandemia de Covid-19 por meio de suas páginas na internet. Ainda que 41,3% dos cineclubes estivessem na capital Vitória, foi possível verificar grupos atuando em todas as regiões do estado, seja com realização de *lives*, mostras, oficinas, filmotecas e outros tipos de atividade. Os públicos desses cineclubes – muitas vezes numerosos, mas também invisíveis, com pouca interação interpessoal – tiveram a oportunidade de se manifestar em um questionário, cujas respostas apontam para uma divisão de opiniões, mas em que a maioria deu preferência para a ocorrência de atividades cineclubistas em formato híbrido no futuro.

Por fim, entrevistas em profundidade com representantes de cinco cineclubes, sendo três de municípios do interior (Muniz Freire, CinemAqui e Eco Social) e dois da Grande Vitória (El Caracol e Cine Por Elas), proporcionaram maiores conhecimentos sobre desigualdades regionais. Se, de um lado, as redes da internet permitiram um maior intercâmbio entre pessoas de territórios distantes, a ausência dos encontros presenciais inviabilizou integração dos cineclubes com as populações de seu próprio entorno, em sua grande maioria pessoas com grandes dificuldades de acesso à internet.

Sendo assim, concluo que as plataformas digitais foram bastante úteis aos cineclubes do Espírito Santo durante a pandemia de Covid-19 no que diz respeito à construção de parcerias, de redes de contato trans/interterritoriais para a realização de ações de formação e intercâmbios culturais entre os cineclubistas. Mas essas mesmas plataformas se mostraram inadequadas para a reprodução das interações sociais dos públicos cineclubistas, que só ocorrem com a qualidade desejável quando as pessoas estão juntas compartilhando um mesmo espaço físico. Em parte, as redes sociais até serviram como “boias de salvação”, proporcionando encontro virtuais em meio ao isolamento. Ainda assim, boa parte do público nem sequer obteve acesso qualificado à internet.

Portanto, é fundamental que os cineclubes se fortaleçam entre si e busquem meios para se desenvolverem em ambientes *offline* bem estruturados. Paralelamente, apropriar-se criticamente dos meios digitais disponíveis para a realização de ações diversas – e não apenas aquelas que envolvam a corriqueira produção de *cards* e *banners* de divulgação para mídias sociais – poderia se revelar bastante frutífero aos grupos capixabas.

A pandemia nos colocou no olho do furacão, no centro de um evento extremo, que poderá ou não se repetir. De todo modo, muitas das questões aprofundadas nesse período de distanciamento, como o amplo emprego do *live streaming*, parecem ter vindo para ficar, e cabe também ao cineclubismo apresentar outras formas possíveis de se lidar com essa realidade.

Outro fator a ser observado é de que o afastamento das pessoas das salas de cinema também fez com que muitos passassem a ter mais vontade de voltar a ter a experiência cinematográfica (GKPB, 2020), e a valorizar a experiência do evento ao vivo de modo geral (FOLHAPRESS, 2021). Essa vontade de estar junto novamente é algo com o qual os cineclubes podem trabalhar para desenvolver suas ações.

Sem ter qualquer pretensão de prever o que acontecerá no ecossistema midiático mundial nos próximos anos e na atividade cineclubista em particular, espero ter contribuído para análise das questões destacadas na dissertação, e as informações possam contribuir com o desenvolvimento de políticas para esse setor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCINE - Agência Nacional De Cinema. Diretoria Colegiada. **Instrução Normativa nº 63/2007, de 20 de outubro de 2007**. Define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências. Brasília: Diretoria Colegiada, 2007. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-63>. Acesso em: 4 jul. 2022.

ALMEIDA, J. O cinema nôvo capixaba. **Revista Capixaba**, Vitória, v.1, n.6, p. 14-17, ago. 1967.

ASSIS, Diego. Universidade federal em Vitória decreta "falcatrua" no cinema. **Folha de São Paulo**, 29 abr. 2004. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46292.shtml>. Acesso em: 4 jul. 2022

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: CosacNaify, 2010.

BAMBA, Mahomed. Ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/5291467650208080735289821775409547853.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

BARBOSA, João. Quase 70% dos brasileiros com smartphone assinam serviços de streaming. **Olhar Digital**, 3 jul. 2022. Cinema e Streaming. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2022/07/03/cinema-e-streaming/quase-70-dos-brasileiros-com-smartphone-assinam-servicos-de-streaming/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

BASTOS, Marcus; GONTIJO, Rodrigo (org). **Cineclubismo à distância**. Descentramentos no cinema brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUC, 2022. *e-book*

BENTES, Ivana. **Mídia-multidão**: estéticas da comunicação e biopolíticas. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BERGAMASCHI, Bárbara; KUHNERT, Duda; VEIGA, Isabel. Forças do feminino no cinema brasileiro. **Revista Cineclubes Jece Valadão**, Cachoeiro de Itapemirim, n. 10, p. 8-9, abr. 2021. Disponível em: https://issuu.com/cineclubejecevaladão/docs/revista_cineclubes_2_-_final. Acesso em: 18 jul. 2023.

BHASKAR, Michael. **Curadoria**: O poder da seleção no mundo do excesso. 1 ed. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.** Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, [s. d.]. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002.** Institui o Código Civil. Brasília: Presidência da República, 10 jan. 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 18 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020.** Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Presidência da República, 29 de junho de 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 17 jul. 2023.

BRASIL. **Lei nº 14.150, de 12 de maio de 2021.** Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc), para estender a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios. Brasília: Presidência da República, 10 de junho de 2021.

BRASIL. **Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022.** Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Brasília: Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil da Presidência da República, [2022]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/L14399.htm. Acesso em: 10 out. 2022.

BRAVIM, Patrícia. O Aparelho Guarany e o primeiro cinema no Espírito Santo. *In*: OSÓRIO, Carla (org.). **Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo.** Vitória: [s. n.], 2007. p. 20-32.

CANNITO, Newton Guimarães. **A TV 1.5 – A televisão na era digital.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21102010-103237/publico/1519261.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CAPAI, Humberto (coord.). **Atlas do folclore capixaba / Usina de Imagem.** Vitória: Sebrae, 2009. Disponível em: <https://observatoriodoturismo.es.gov.br/Media/observatorio/Publicacoes/Livros/Atlas%20do%20Folclore%20Capixaba.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2023.

CARDOSO, Pedro. Google Meet passa a ter limite de tempo para reuniões gratuitas em grupo. **Tech Tudo**, Rio de Janeiro, 2 jul. 2021. Produtividade. Disponível em:

<https://www.techtudo.com.br/noticias/2021/07/google-meet-passa-a-ter-limite-de-tempo-para-reunioes-em-grupo-gratuitas.ghtml>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CARMINATI, Cleber. Rumo ao audiovisual: os anos 80 entre o cinema e o vídeo. *In*: OSÓRIO, Carla (org.). **Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo**. Vitória: [s. n.], 2007. p. 104-108.

CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

CINE Falcatrua completa 10 anos de criação. **Universitária FM**, Vitória, ES, 23 jan. 2013. Revista Universitária. Disponível em: <https://radio.ufes.br/noticias/cine-falcatrua-completa-10-anos-de-criacao>. Acesso em: 4 jul. 2022.

CINEMA em Casa: Sesc lança plataforma de streaming gratuita. **Catraca Livre**, 24 set. 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/cinema-em-casa-sesc-filmes-online/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

CODOGNO, Yuri. Pirataria global de filmes sofreu aumento de quase 58%. **Exibidor**, 14 fev. 2023. Mercado. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/13186-pirataria-global-de-filmes-sofreu-aumento-de-quase-13-em-2022>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. **Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros e Sessão Lei Aldir Blanc** - edição 2021. São Paulo: [s.n.], 2022. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/_v1_panorama_dos_festivais-mostras_audiovisuais_b. Acesso em: 10 out. 2022.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo —1928 – 1988)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 256, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-31072015-153224/pt-br.php>. Acesso em: 18 dez. 2022.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. 3 reimp. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista**. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CULTURA. **Descubra o Espírito Santo**, s.d. Disponível em: <https://descubraoespiritosanto.es.gov.br/cultura>. Acesso em: 11 dez. 2023.

DIAS, Eduardo Gonçalves. **CINE UFSC: pandemia e domínio público**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema) - Centro de Comunicação e Expressão,

Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 45, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/233726>. Acesso em: 4 jul. 2022.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2 ed. 5 reimp. São Paulo: Atlas, 2011.

ELSAESSER, Thomas: Cinephilia or the uses of disenchantment. *In*: VALCK, Marijke de; HAGENER, Malte (orgs.): **Cinephilia. Movies, Love and Memory**. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, p. 27– 43. Disponível em: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11988>. Acesso em: 17 jul. 2023.

ELSAESSER, Thomas. MENDES, Adilson (comp.). **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ESPÍRITO SANTO. **Lei complementar nº. 458, de 20 de outubro de 2008**. Dispõe sobre a criação do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo – FUNCULTURA. Vitória: Assembleia Legislativa, [2008.]. Disponível em: <http://www3.al.es.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/html/LC%20458.html>. Acesso em: 4. jul. 2022.

ESPÍRITO SANTO. **Lei nº 9.768, de 28 de dezembro de 2011**. Dispõe sobre a definição das microrregiões e macrorregiões de planejamento no estado do espírito santo. Vitória: Assembleia Legislativa, [2011]. Disponível em: <http://www3.al.es.gov.br/Arquivo/Documents/legislacao/html/LO9768.html>. Acesso em: 4 jul. 2022.

FARIAS, Taís. Itaú Cultural lança plataforma de streaming gratuita. **Meio & Mensagem**, 23 jun. 2021. Marketing. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/marketing/itau-cultural-lanca-plataforma-de-streaming-gratuita>. Acesso em: 17 jul. 2023.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. **Consumo cinéfilo e o prazer da raridade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). CAC, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/2871>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FOLHAPRESS. Na pandemia, público sente mais falta de ver filmes na tela do cinema, mostra estudo. **O Popular**, 22 jul. 2021. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/na-pandemia-publico-sente-mais-falta-de-ver-filmes-na-tela-do-cinema-mostra-estudo-1.2288441>. Acesso em: 11 dez. 2023.

FOSTER, Lila Silva. A Pathé-Baby no Brasil e o imaginário sobre cineamadorismo nas décadas de 1920 e 1930. JORNADA DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS, IV, 2015, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: ECA/USP, 2015. p. 61-78.

GATTI, André Piero. **A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em:

<http://cinelatinoamericano.org/assets/docs/exibicao cinematografica ANDREGATTI.pdf>.

Acesso em: 17 jul. 2023.

GEORGE Floyd. *In*: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Floyd. Acesso em: 26 jun. 2023.

GHEDIN, Rodrigo. Legendas TV encerra atividades e promete disponibilizar acervo de legendas. **Manual do Usuário**, 10 dez. 2022. Disponível em:

<https://manualdousuario.net/notinha-legendas-tv-fim/>. Acesso em: 18 jul. 2023.

GOHN, M. G. Educação não formal nas instituições sociais. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 18, n. 39, p. 59-75, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22196/rp.v18i39.3615>

GOLDFARB, José Luiz. #CineCiencia no #MISemCasa. *In*: BASTOS, Marcus; GONTIJO, Rodrigo (orgs). **Cineclubismo à distância**. Descentramentos no cinema brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUC, 2022. p. 18-26.

GONRING, Gabriel Menotti. Cineclubes piratas: aparatos tradicionais com tecnologia própria. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 22, n. 3, p. 96-109, jul./set. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2015.3.20590>. Acesso em: 4 jul. 2022.

GUIMARÃES, Marcos Valério. Cineclube Metrópolis: as lutas e resistências em um cineclube universitário. *In*: FERNANDES, Nathan Moretto Guzzo. **Relatos de experiência: cineclubes capixabas**. Vitória: Cousa, 2020. Disponível em: https://educacao.ufes.br/sites/educacao.ufes.br/files/field/anexo/relatos_de_experiencias_cineclubes_capixabas_-_ebook_-_nathan.pdf. Acesso em: 4 jul. 2022.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *In*: STRAUVEN, Wanda (org.). **The Cinema of Attrctions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27>. Acesso em: 18 jul. 2023.

GUTIÉRREZ, S., ÁLVAREZ, S., y MENA, S. Visionado colectivo de cine en la red social Twitch por parte de 'centennials': estudio de caso. **Index.comunicación**: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada, Madrid, vol. 12, n. 1, p. 205-234, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.33732/ixc/12/01Vision>. Acesso em: 16 nov. 2022.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, UFRGS, set. 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006a.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006b. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.n1>. Acesso em: 17 jul. 2023.

HERMOSO, Borja. Pierre Lévy: “Muitos não acreditam, mas já éramos muito maus antes da internet”. **El País Brasil**, São Paulo, 1 jul. 2021. El País Semanal. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2021-07-01/pierre-levy-muitos-nao-acreditam-mas-ja-eramos-muito-maus-antes-da-internet.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.

HIBOU – Pesquisas e Insights. **Streaming 2023**. São Paulo, [s.n.], 2023. Disponível em: http://www.lehibou.com.br/wp-content/uploads/2023/04/23HB_STR001.pdf. Acesso em: 18 jul. 2023.

HOLANDA; Karla; TEDESCO, Marina. Apresentação: A pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In: HOLANDA; Karla; TEDESCO, Marina (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. 1 ed. Campinas: Papirus, 2018. *E-book*

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Espírito Santo** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022a. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/panorama>. Acesso em: 17 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Cachoeiro de Itapemirim** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022b. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/cachoeiro-de-itapemirim/panorama>. Acesso em: 17 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Muniz Freire** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022c. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/muniz-freire/panorama>. Acesso em 19 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Baixo Guandu** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022d. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/es/baixo-guandu.html>. Acesso em 19 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Águia Branca** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022e. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/aguia-branca/panorama>. Acesso em 19 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Vitória** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022f. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/vitoria/panorama>. Acesso em 19 jul. 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Vila Velha** – Panorama. Rio de Janeiro: IBGE, 2022f. Disponível em:

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/vila-velha/panorama>. Acesso em: 19 jul. 2023.

IFFS – International Federation of Film Societies. **Chapter of the rights of the public.**

Tabor, 18 set. 1987. Disponível em: <https://infoficc.wordpress.com/documents/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

INSTITUTO JONES DOS SANTOS NEVES (IJSN). **Análise executiva do Funcultura/ES.** Vitória, ES, 2021. 61 p.; il. tab. (Relatório de Pesquisa). Disponível em:

<https://secult.es.gov.br/Media/Secult/002/Pesquisa%20Funcultura.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

LEBLANC, Paola Barreto. Cinema é cachoeira, *stream* e *torrent*. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre (org.). **Cinema em redes: Tecnologia, estética e política na era digital.** 1 ed. São Paulo: Papyrus, 2016.

LEMOS, André. Cultura da Mobilidade. **Revista FAMECOS**, v. 16, n. 40, p. 28–35, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.40.6314>. Acesso em: 17 jul. 2023.

LÉVY, Pierre. O ciberespaço e a economia da atenção. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede: dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação.** 2 reimp. Porto Alegre: Sulinas, 2013.

LIVES foram vistas por 85 milhões de brasileiros, indica Google. **Estadão**, São Paulo, 4 ago. 2020. Comportamento. Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/emails/comportamento/lives-foram-vistas-por-85-milhoes-de-brasileiros-indica-google/>. Acesso em: 18 jul. 2023.

LOURENÇO, Julio Cesar. **A contribuição da atividade cineclubista do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2011. 128 f. Disponível em: <http://www.pgc.uem.br/arquivos-dissertacoes/julio.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

MACEDO, Felipe. Cineclube e autoformação do público. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (orgs.). **Cineclube, cinema & educação.** 1. ed. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010a. p. 27-54.

MACEDO, Felipe. Cinéma du Peuple, le premier ciné club. **Cuadernos de los Cineclubs/ The Cineclubs' Review/ Cahiers des Ciné-Clubs**, s.l., n. 1, p. 77-89, 2010b. Disponível em: http://cineclubefaro.pt/images/Forma%C3%A7%C3%A3o/01_Cuadernos_cc-Num1.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

MACEDO, Felipe. Cineclubismo em crise (II). **Blog do autor**, 12 dez. 2011. Disponível em: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2011/12/o-texto-abaixo-e-segunda-parte-de-um.html>. Acesso em: 17 jul. 2023.

MACEDO, Felipe. Da cinefilia à curadoria. **Blog do autor**, 3 mar. 2021. Disponível em: <https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2021/03/da-cinefilia-curadoria-hesitei-bastante.html>. Acesso em: 18 jul. 2023.

MACEDO, Felipe. Arqueologia cineclubista: o Paredão, o Cinema Club e outras pistas na busca pelos ossos dos primeiros cineclubes brasileiros. **Blog do autor**, 15 mai. 2022. Disponível em: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com/search?updated-max=2022-06-12T12:41:00-07:00&max-results=10>. Acesso em: 4 jul. 2022.

MAIA, Ana Cláudia Bortolozzi. **Questionário e entrevista na pesquisa qualitativa: elaboração, aplicação e análise de conteúdo – Manual Didático**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://pedroejoaoeditores.com.br/2022/wp-content/uploads/2022/01/manual-didaticoebook-1.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2023.

MALVERDES, André. **No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória**. Vitória: [s.n.], 2008.

MANONNI, Laurent, **Cineclubes e clubes**. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/12/cineclubes-e-clubes.html>. Acesso em: 4 jul. 2022.

MANOVICH, Lev. O banco de dados. Trad.: Camila Vieira. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. (7-26), 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2366/2024. Acesso em: 16 mar 2023.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. *In: MORAES, Dênis de (Org.). Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Maud, 2006. p. 51-79.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes, redes**. Petrópolis: Vozes, 2014.

MAUERHOFER, Hugo. Psicologia da experiência cinematográfica. *In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 375-380.

MERCADO de live streaming deve atingir US\$ 4,2 bi até 2028. **Terra**, São Paulo, 2 dez. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mercado-de-live-streaming-deve-atingir-us-42-bi-ate-2028,677da857603d499c6a4ed03a9e76860e8wshdn7g.html>. Acesso em: 18 jul. 2023.

MORAES, Vinicius de. Recordando o Chaplin Club. **A Manhã**, 1 ago. 1941. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/recordando-o-chaplin-club>. Acesso em: 17 jul. 2023.

MORAN, Patrícia. Encontros à distância com o objeto do desejo: o amor pelo cinema. *In*: BASTOS, Marcus; GONTIJO, Rodrigo (orgs). **Cineclubismo à distância**. Descentramentos no cinema brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUC, 2022. posição 45-113. *e-book*

LUO, Mufan; W. HSU, Tiffany; PARK, Joon Sung; HANCOCK, Jeffrey T. Emotional Amplification During Live Streaming: Evidence from Comments During and After News Events. **Proceedings of the ACM On Human-Computer Interactions**, New York, vol. 1, nº. CSCW1, Article 47, april 2020. p. 1-19.

NEIRA, Elena. **Streaming wars: la nueva televisión**. Barcelona, España: Libros Cúpula, 2020.

NOGUEIRA, Cynthia. Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo?. *In*: MACHADO JR., Rubens. SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006. p. 190-200. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/VII_Estudos_Cinema_Socine.pdf. Acesso em: 17 jul. 2023.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 7-17, jul. 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475>. Acesso em: 10 out. 2022.

OLIVEIRA S. T., Pimenta, B. L., Castro, L. V., & Junior, C. J. Cine GEASur: a experiência de um cineclubes ambiental no formato online. **Raízes e Rumos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 191-200, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2317-7705.2020.v8i2.191-200>. Acesso em: 17 jul. 2023.

OPAS – Organização Pan-Americana da Saúde. **Folha informativa sobre COVID-19**. Site oficial, s.d. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em: 11 dez. 2023.

OPAS – Organização Pan-Americana da Saúde. **Histórico da Pandemia de COVID-19**. Site oficial, s.d. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em: 11 dez. 2023.

ORGANIZAÇÃO DOS CINECLUBES CAPIXABAS (OCCA). OCCa lança guia “Como fazer cineclubes na pandemia. **Blog da OCCa**, 7 jul. 2020. Disponível em: <https://occapixabas.wordpress.com/2020/07/07/cineclubedigital/>. Acesso em: 18 dez. 2021.

ORGANIZAÇÃO DOS CINECLUBES CAPIXABAS (OCCA). Cineclubes filiados. **Blog da OCCa**, s. d. Disponível em: <https://occapixabas.wordpress.com/cineclubes-filiados/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

ORGANIZAÇÃO DOS CINECLUBES CAPIXABAS (OCCA). Estatuto. **Blog da OCCa**, 2016. Disponível em: <https://occapixabas.wordpress.com/documentos/estatuto/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

PAÍSES onde o aplicativo Netflix está disponível. **Netflix**, [s.l.], [s.d]. Central de ajuda. Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em: 18 jul. 2023.

PANDEMIA de COVID-19. *In*: **WIKIPÉDIA**: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19. Acesso em: 11 dez. 2023.

PERUZZO, Cicília Maria Krohling. Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIX, 2006, Brasília. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/116338396152295824641433175392174965949.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2022.

PEREIRA, André Ricardo V. V. Mais do mesmo: o reforço da integração subordinada do Espírito Santo no sistema capitalista internacional. **SINAIS – Revista Eletrônica – Ciências Sociais**, Vitória, v.1, n. 9, p. 203-232, jun. 2011.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Televisão comunitária**: dimensão pública e participação cidadã na mídia local. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa-ação. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2 ed. 5 reimp. São Paulo: Atlas, 2011.

PESQUISA aponta que cinema é a prioridade de entretenimento entre os jovens na vida pós-pandemia. **GKPB**, 16 jul. 2020. Disponível em: <https://gkpb.com.br/50147/pesquisa-cinema-prioridade-jovens-pos-pandemia/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

PINHEIRO, Chloé. Grande estudo mostra como o coronavírus chegou e se espalhou pelo Brasil. **Veja Saúde**, São Paulo, 3 ago. 2020. Medicina. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/medicina/grande-estudo-mostra-como-o-coronavirus-chegou-e-se-espalhou-pelo-brasil>. Acesso em: 11 jul 2023.

POELL, T., NIEBORG, D., VAN DIJCK, J. Plataformização. Trad.: Rafael Grohmann. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 22, n. 1, p. 2-10, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>. Acesso em: 17 jul. 2023.

PONTOS de cultura – Rede cultura viva. **Portal Brasileiro de Dados Abertos**, 2021. Disponível em: <https://dados.gov.br/dataset/pontos-de-cultura>. Acesso em: 4 jul. 2022.

RABELLO, Gabriel Bon. **Os públicos no digital:** As interações em práticas cineclubistas universitárias no contexto da pandemia do COVID-19. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – ICHF, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/27241>. Acesso em: 17 jul. 2023.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Fernão (Org.); MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro.** 3. ed., ampl. e atual. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

RELTH-MILLER, K. J.. How Not to Disappear Completely: The Unlikely Emergence of Underground Moving-Image Curation on Twitch. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, Detroit, v. 62, n. 2, p. 210-222, Fall 2021. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/839453>. Acesso em: 16 nov. 2022.

RIBEIRO, Paulo Victor. Google é proibido pelo Procon de limitar serviço oferecido como ‘ilimitado’ a universidade. **The Intercept Brasil**, 7 jul. 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/07/07/google-e-proibido-pelo-procon-de-limitar-servico-oferecido-como-ilimitado-a-universidade/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, nov. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2237-9126.2011v5n9p83>. Acesso em: 4 jul. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **O retorno do território.** In: OSAL : Observatorio Social de América Latina. Buenos Aires (ARG), ano 6, n. 16, jun. 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2022.

SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzaró. A questão regional e a dinâmica econômica do Espírito Santo – 1950/1990. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia v. 6, n. 4, p. 1-16, out./nov./dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/225>. Acesso em: 11 dez. 2023.

SCHUINA, L. G. B.; ZANETTI, Daniela. A utilização de plataformas virtuais pelo Cineclub Jece Valadão durante a pandemia de Covid-19. SEMINÁRIO DE COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES, VII, 2021, Vitória. **Anais [...]** Vitória: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/poscom/article/view/37812>. Acesso em: 11 dez. 2023.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO ESPÍRITO SANTO (SECULT-ES). Lista de projetos selecionados. **Site oficial da Secult-ES**, s. d.. Disponível em: <https://secult.es.gov.br/lista-de-projetos-selecionados>. Acesso em: 4 jul. 2022.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO ESPÍRITO SANTO (SECULT-ES). Edital de seleção de projetos nº 027/2021. **Site oficial da Secult-ES**, nov. 2021. Disponível em: https://secult.es.gov.br/Media/Secult/2022/Edital%20de%20Cineclubismo%20-%20%20prorroga_o.pdf. Acesso em: 4 jul. 2022.

SILVA, Eduardo Lima. **Campo do cineclubismo brasileiro**: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista. Dissertação (Mestrado em Administração). Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/129872>. Acesso em: 21 mar. 2022.

SILVA, Norlan Souza da. **Incubacine**: alfabetização audiovisual: projeto de incubação e formação de cineclubes escolares no ambiente da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Dissertação (Mestrado Profissional em Inovação em Comunicação e Economia Criativa). Escola de Educação, Tecnologia e Comunicação, Universidade Católica de Brasília. Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/handle/tede/2852>. Acesso em: 4 jul. 2022.

SILVA, Priscila Duarte da. **Circuito cineclube**: trânsitos audiovisuais. Dissertação (Mestrado em Artes). Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/7455>. Acesso em: 18 jul. 2023.

SOUSA, Ana Paula. **Coronavírus vai marcar o fim de uma era no cinema**. Folha de São Paulo, 1 mai. 2020. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/coronavirus-vai-marcar-o-fim-de-uma-era-no-cinema.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2023.

TATAGIBA, Fernando. **História do cinema capixaba**. Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria de Cultura e Esporte, 1988.

TARDE, Gabriel de. **A opinião e as massas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TAVEIRA, Vitor. Cineclube El Caracol: tecendo movimentos descoloniais com filmes latino americanos. In: FERNANDES, Nathan Moretto Guzzo. **Relatos de experiência**: cineclubes capixabas. Vitória: Cousa, 2020. Disponível em: https://educacao.ufes.br/sites/educacao.ufes.br/files/field/anexo/relatos_de_experiencias_cineclubes_capixabas_-_ebook_-_nathan.pdf. Acesso em: 4 jul. 2022.

TEIXEIRA, Mariza. Cineclubismo no Espírito Santo. **Blog da OCCa**. Disponível em: <https://occapixabas.wordpress.com/about/o-movimento-cineclubista-capixaba/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

TIÃO XARÁ, Sebastião Ribeiro Filho -. O Sonho Kynclubista. **Revista Tenda**, Vitória, ES, Galpão Produções, p. 15-20, 2021. Disponível em: https://issuu.com/vitoriacinevideo/docs/revista_tenda_final. Acesso em: 4 jul. 2022.

USO excessivo de telas: cresce miopia entre crianças e adolescentes. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 jan. 2023. Saúde e Bem Estar. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/saude-e-bem-viver/2023/01/28/interna_bem_viver,1450347/uso-excessivo-de-telas-cresce-miopia-entre-criancas-e-adolescentes.shtml. Acesso em: 18 jul. 2023.

VAN DIJCK, José. **The culture of connectivity**. A critical history of social media. New York: Oxford University Press, 2013.

VALADÃO, Jece; EÇA, Maria Teresa Artacho. Memórias de um cafajeste. 1 ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

VIEIRA JR, Erly; ALBUQUERQUE, Gabriel Almeida (org.). **Plano Geral** – Panorama histórico do cinema no Espírito Santo. 1 ed. Vitória: Centro Cultural Sesc Glória, 2015.

VITÓRIA (ES). **Edital de Seleção de Projetos Lei Aldir Blanc 2020**. [Seleção de Projetos e Concessão de Prêmio Artes Integradas]. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 6 de novembro de 2020. Disponível em: <https://secult.es.gov.br/edital-emergencial-n-003-2020-renda-emergencial-mensal>. Acesso em: 10 out. 2020.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. O idealismo estético e o cinema. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

ZANETTI, Daniela. REIS, Ruth. Comunicação e territorialidades: em torno do poder e da cultura. In: ZANETTI, Daniela. REIS, Ruth. **Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias**. Vitória: Edufes, 2017. p. 22-34.

PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS CITADAS

ACORDA, Raimundo... Acorda!. Direção de Alfredo Alves. São Paulo: Ceta-Ibase/Iser Vídeo, 1990. 1 vídeo (16 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HvQaqcYQyxU>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

ASSASSINOS por Natureza. Direção de Oliver Stone. Burbank: Warner Bros, 1994. 1 DVD (125 min.).

ARÁBIA. Direção de Affonso Uchôa e João Dumans. Belo Horizonte: Embaúba Filmes,

2017. 1 vídeo (96 min.). Vimeo On Demand.

CINECLUBISMO na BF. Direção: Carol Vilamaro. Rio de Janeiro: Laranja Vulcânica, 2018. 1 vídeo (21 min.). Disponível em: <https://youtu.be/crPgSiB2H9c>. Acesso em: 19 jul. 2023.

CÓRREGO Grande, 13. Direção de Carol Covre. Vitória: Pique-bandeira Filmes, 2015. 1 vídeo (13 min.). Arquivo MP4.

CRECHE-LAR. Direção de Maria Luiza Aboim. São Paulo: Corcina, 1978. 1 vídeo (9 min.). Arquivo MP4

DIVINA Luz. Direção de Ricardo Salles de Sá. Vitória: Interferências Filmes e Projetos, 2017. 1 DVD (15 min.)

ELES não Usam Black-tie. Direção de Leon Hirszman. São Paulo: Embrafilmes, 1981. 1 DVD. (123 min.)

ESTADO Itinerante. Direção de Ana Carolina Soares. Belo Horizonte: A Itinerante Filmes, 2015. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OFUsCUP6Y>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

HOMENAGEM a Beto Souza. Produção de Cineclube Jece Valadão. Cachoeiro de Itapemirim, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?_ypCx_VlpUHg&t=1069s. Acesso em: 19 jul. 2023.

KBELA. Direção de Yasmin Thayná. Rio de Janeiro: Produção independente, 2015. 1 vídeo (21 min.). Disponível em: <https://kbela.org/assista-kbela/>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

LABOR. Direção de Thiago Moulin. Vila Velha; Vitória: Pai Grande/Pique-Bandeira Filmes. 1 vídeo (14 min.). Arquivo MP4.

LUGAR de Toda Pobreza. Direção: Amylton de Almeida. Vitória: TV Gazeta, 1983. 1 vídeo (53 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InPEhXXZpII>. Acesso em: 19 jul. 2023.

LES MISÈRES de l'aiguille. Direção de Raphaël Clamour. França, 1914. 1 vídeo (13 min.). Disponível em: <https://youtu.be/hBcBCvaaH6U>. Acesso em: 19 jul. 2023.

NA PAREDE, na toalha, no lençol. Direção: Lizandro Nunes, Luciana Gama, Ursula Dart e Virgínia Jorge. Orientação: Orlando Bonfim Neto. Vitória, 1999. 1 vídeo (17 min.). Disponível em: https://youtu.be/SSSaJPzeI_M. Acesso em: 19 jul. 2023.

O EVANGELHO Segundo Jece Valadão. Direção de Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil. 1 vídeo (50 min.). Arquivo MP4.

O HOMEM que Virou Suco. Direção: João Batista de Andrade. São Paulo: Embrafilme, 1981. 1 vídeo (94 min.). Disponível em: <https://youtu.be/FF70tq8QSS4>. Acesso em: 19 jul. 2023.

ONDE habito. Direção: Maria Clara Escobar. São Paulo: SESC-SP, 2020. 1 vídeo (19 min.). Disponível em: <https://youtu.be/xdwGvp0oLZ8>. Acesso em: 19 jul. 2023.

OS CAFAJESTES, Direção: Rui Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1965. 1 DVD (100 min.)

PROTEÇÃO Mútua. Produção de Cineclube Jece Valadão. Cachoeiro de Itapemirim: Cineclube Jece Valadão, 2019. 1 vídeo (29 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gr48EIXQua4>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

RAPSÓDIA para o Homem Negro. Direção de Gabriel Martins. Contagem: Filmes de Plástico, 2015. 1 vídeo (24 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzWh3R7yNF8>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

TERRITÓRIO do Desprazer. Direção de Maíra Tristão e Mirela Marin. Vitória: Pique-Bandeira Filmes, 2017. 1 vídeo (17 min.). Arquivo MP4.

VAGA Carne. Direção: Grace Passô e Ricardo Alves Jr.. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2019. 1 vídeo (45 min.). Vimeo On Demand.

VINILLIS Frutíferis (Revelando os Brasis – Ano V). Direção de Victorhugo Passabon Amorim. Vitória: Instituto Marlin Azul, 2015. 1 vídeo (16 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-giSNmwZdVk&t=30s>. Acesso em: 13 de novembro de 2021.

APÊNDICE A – ESTRUTURA BÁSICA DAS PERGUNTAS PARA ENTREVISTAS

- 1 – O cineclube já havia realizado ações pela internet antes da pandemia?
- 2 – Vocês tiveram dificuldades na adaptação das atividades para a internet em termos de tecnologia? Quais?
- 3 – Como se deu a adaptação aos ambientes digitais em relação à questão dos direitos autorais? Foram impedidos de exibir algum filme?
- 4 – O que vocês levaram em consideração na hora da escolha do tipo de atividades a serem realizadas?
- 5 – Quais foram as estratégias adotadas para dar visibilidade ao cineclube na internet?
- 6 – Como foi a experiência de ocupação de um espaço virtual?
- 7 – Como vocês se sentiram em relação à experiência de “assistir juntos à distância”?
- 8 – Como vocês avaliam a experiência no que diz respeito à relação com a comunidade em que o cineclube se localiza?
- 9 – Quais foram as principais mudanças em termos de organização do cineclube e de escolha dos filmes a serem assistidos?
- 10 – Como vocês avaliam as formas de participação do público na internet? Quais foram as principais mudanças?
- 11 – Como vocês avaliam a experiência no geral? Pretendem continuar com atividades pela internet?

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM GIANDRO GOMES, DO CINECLUBE MUNIZ FREIRE

Arquivo B 1 – Tempo de gravação: 31 minutos.

Entrevista realizada em 9 de maio de 2023, através da plataforma digital Jitsi Meet.

Identificação: Giandro Gomes, 49 anos, funcionário público

Lucas: Giandro, primeiro, obrigado tá, por estar disponibilizando tempo pra gente conversar. Então a ideia é... Só pra retomar, eu to fazendo uma pesquisa de mestrado, sobre cineclubismo na internet, cineclubismo nesse período da pandemia, e aí eu to escolhendo alguns cineclubes por região pra saber um pouco mais de detalhes. Porque são muitos cineclubes, tem que escolher alguns pra gente definir. Aí aqui no sul do estado, no caso, eu vi que vocês fizeram algumas ações, aí eu queria entender um pouco mais. O Cineclubes Muniz Freire é de quando? É de 2007, né?

Giandro: De 2007. Eu comecei a coordenar em 2009. Ficou parado um tempo, mas em 2009 começou a funcionar de fato mesmo, com planejamento, tudo certinho.

Lucas: Entendi. E aí durante esse período da pandemia vocês realizaram algumas atividades, não foi?

Giandro: Na verdade, o cineclubes... Muniz Freire é uma cidade muito pequena, né. Daí o nosso público é basicamente de alunos, de escolas. Então todas as atividades que a gente fez, não só nesse cineclubes como nos outros dois, sempre foi direcionado para os estudantes. Então a gente sempre dependeu de projeto pra Secult. A gente sempre teve as nossas exposições, o nosso grupo – que é pequeno, 15 a 20 pessoas – mas os projetos mais relevantes sempre foram com recursos de projetos dos editais de cineclubismo. Em dois mil e... acho que foi 2019, os editais de 2019, saiu em 2020. A gente enviou em 2019, sem a pandemia, um projeto pra criar... se chamava Rede Cineclubista de Muniz Freire, que era pra ajudar as escolas a criar um cineclubes dentro... eram sete escolas rurais, só uma aqui da sede. Então, assim, a gente teve que fazer essa adaptação, mudar o projeto pra adequar à realidade da pandemia, mas a gente conseguiu fazer e fez à distância. Aí, mais ou menos, logo no finalzinho do distanciamento que fez essa flexibilização das escolas a gente fez... no final do projeto a gente pode ir nas escolas, com distanciamento e máscara. Mas as oficinas foram dadas todas online. Exposição a gente pediu para as escolas exibirem ou indicar pros alunos. E essa questão de estar usando a internet na pandemia junto com os alunos fez a gente lançar um olhar sobre a realidade do nosso público, que até então a gente... a gente fica muito aqui na sede, muito centrado aqui, e não sabe como que eles... qual é a realidade. A gente imaginava que todo mundo tinha internet, todo mundo tinha celular, e na realidade não é assim. Eles tinham só na escola. Então isso dificultou muito o nosso trabalho na hora de fazer, porque a gente que ia acompanhar a criação desses cineclubes nas escolas através de bate-papo com os alunos nas casas deles, mas foi meio que semipresencial. A gente só conseguiu, né, finalizar o projeto quando teve essa flexibilização e os alunos começaram a voltar pras escolas.

Lucas: Então era uma rede de cineclubes e foi um projeto em formato híbrido, né, tinha uma parte em casa, uma parte online e outra nas escolas.

Giandro: É...

Lucas: As oficinas vocês fizeram todas online?

Giandro: Sim.

Lucas: E foram oficinas sobre cineclubismo?

Giandro: Sim. Aí eu que tive que fazer porque a gente... quando fez as oficinas, as escolas não estavam funcionando, foi tudo online. Então, assim, na verdade esse projeto nem era meu, eu tava na equipe, só que o rapaz não pode fazer... a confusão toda de pandemia. Então acabou sobrando pra mim. Mas eu tive que fazer sozinho, e assim, eu nunca gostei de fazer vídeo, né, e acabou que a pandemia fez a gente aprender a... sei lá, fazer vídeo, né, fazer live. E foi uma coisa boa pra mim. Quando você fala sobre aquilo que você vem aprendendo durante muito tempo, você acaba tendo uma consciência mais ampla do que é o cineclubismo. Então isso me ajudou também, a ter esse entendimento. E também aquilo que eu te falei, sobre o entendimento do público. Então a gente fez as oficinas, algumas foram ao vivo, em tempo real, e outras a gente gravou e deixou à disposição o link pros alunos assistirem.

Lucas: Então, além dessa questão da conexão, vocês tiveram algum outro tipo de dificuldade tecnológica, de lidar com a tecnologia, ou foi algo que foi sendo realizado ali intuitivamente... Como é que foi isso?

Giandro: Não, pra nós da equipe não. Já tinha, né, tudo certinho. Então quando era na live com os alunos a gente fazia pelo celular, e quando era gravado a gente tinha equipamento, iluminação, fez tudo certinho. Eu tive que fazer algumas pesquisas na internet, porque quando a gente tava planejando as oficinas online... eu acho que eu vi até algumas oficinas suas... você é do Jece Valadão, não é?

Lucas: Sim.

Giandro: Eu acho que vocês estavam dando algumas oficinas online nessa época, acho que era você que fazia junto com outros cineclubistas.

Lucas: Sim.

Giandro: Então eu assisti muitas oficinas de vocês, assisti outras também que era da Aldir Blanc... tava começando... de São Paulo tavam fazendo, e eles tavam dando oficina online de cineclubismo. Então eu tirei algumas ideias. E como eu já conhecia, sempre morei aqui em Muniz Freire, eu conhecia a realidade de cada distrito. Então, cada oficina eu direcionei pra realidade de cada distrito. Em 2009, a gente fez aqui um trabalho de produção audiovisual, e a gente produziu vários vídeos. Então, cada distrito tinha o seu próprio vídeo... autorais, cada escola. Então eu já fui indicando esses vídeos, que estão todos na internet, e eles puderam, depois de dez anos mais ou menos, ter contato com esses vídeos que foram feitos pelos alunos da época. Isso foi interessante também.

Lucas: Legal! Mas eu digo assim, vocês não tiveram dificuldade, mas as pessoas das escolas tiveram dificuldade de lidar com as tecnologias?

Giandro: Sim. É aquilo que eu falei, é uma realidade que a gente descobriu através desse projeto, por ser à distância. Porque a gente não sabia, não tinha consciência de como que o interior, a zona rural, tá tão atrasada em relação à internet, acesso à internet, à tecnologia. Tinha dia que eu voltava chorando pra casa, me sentia muito triste porque... assim, igual aqui na rua que tem todo mundo tem acesso à internet e às vezes não tem um interesse de produzir, ou de fazer uma pesquisa legal. E às vezes as crianças da zona rural... tem crianças ali que tem o dom artístico, que tem aquela vontade de produzir, até mesmo de cineclube eu vi muito interesse por parte deles, mas eles não tinham como ter acesso através da internet a esse projeto. Então o que deu certo mesmo foi no finalzinho, que a gente pode ir nas escolas, eu pude ir presencialmente. Aí eu praticamente tive que dar a oficina novamente, eu levei

o material, os alunos produziram logomarca, e a gente fez o banner pra cada cineclube, fez convite padrão pra eles fazerem as sessões. E acho que até hoje dois cineclubes ainda funcionam nas escolas através desse projeto.

Comentário: Giandro destaca abalo emocional ao verificar a realidade difícil da zona rural em relação ao acesso à internet e novas tecnologias. Afirma também que parte do trabalho nas oficinas online teve que ser refeito na ação presencial, tendo em vista as dificuldades.

Lucas: E foi a primeira ação que vocês fizeram pela internet? Vocês tinham feita nada então, né?

Giandro: Antes da pandemia não. Mas durante a pandemia não foi o único projeto. Porque acumulou os projetos de 2019 e de certa forma 2020. Então praticamente foram dez projetos ao mesmo tempo. Porque a gente tem um grupo de pessoas... a gente participa da equipe de um, e eles participam da nossa equipe, e acaba todo mundo ajuda um ao outro. Então nessa época da pandemia foram mais ou menos dez projetos. E todos tiveram que ser readequados pra realidade da pandemia.

Lucas: Mas é tudo de cineclube ou outras coisas?

Giandro: Não. A gente teve outro que foi de cineclube, do Cine Amadores, mas esse foi de produção audiovisual. Que ficou meio que uma porcaria (risos), porque a gente teve que entrevistar igual você assim, entendeu. Era uma websérie. Então não ficou muito legal. O outro era uma websérie também, mas não era cineclube. A gente teve que fazer à distância.

Lucas: Mas isso era com escola também? Ou não?

Giandro: Não, não, foi com a gente mesmo. Na verdade, assim, esse grupo, nosso grupo de cineclube, é o mesmo grupo que a gente produz projetos, então tá tudo interligado.

Lucas: E os filmes que vocês exibiram, foram todos os que vocês fizeram aí ou também colocaram outros de fora... foram só aqueles que vocês já tinham feito?

Giandro: Sim. É porque como era um projeto pra elevar a autoestima dos alunos, da comunidade, então a gente deu preferência a esses documentários que tinham sido produzidos em 2009. Foram 17 documentários. Documentários, assim, tipo o do Mova Caparaó, não se você lembra do Mova, a Secult depois começou a fazer as mostras, tinha mostra etnográfica, mostra ambiental, então era no mesmo molde disso. Só que foi tudo aqui em Muniz Freire, com patrocínio da Samarco, na época. Então, assim, ficou muito legal, porque eles retrataram a realidade deles. Os alunos mesmo fizeram, o equipamento pra época era razoável, então cada distrito fez dois ou três documentários de 15 a 20 minutos. E eles assistiram esses documentários.

Lucas: E quais foram as estratégias que vocês fizeram pra dar visibilidade às ações do cineclube na internet, pra entrar em contato com esses alunos ou falou com outras pessoas... enfim...

Giandro: Você diz da divulgação do projeto?

Lucas: Isso.

Giandro: A gente fez a divulgação como a gente sempre faz, que é redes sociais, mas a gente não se apegou muito a divulgar, porque a intenção principal era que eles criassem esses cineclubes, entender o sentido de cineclube, do debate, e depois eles mesmos iriam divulgar, a gente ia dar essa autonomia pra eles. Mas o projeto não foi amplamente divulgado em jornais nem nada, foi mais ali local mesmo.

Lucas: Entendi. E avaliando um pouco mais qualitativamente, como é que foi essa experiência de ocupação de um espaço virtual e essa coisa de fazer juntos à distância, de assistir inclusive filmes juntos à distância, como é que você avalia isso?

Giandro: Ah, eu avalio como péssimo, porque pra cineclube... teve seu lado positivo, como eu falei, a gente aprende algumas coisas, mas pra cineclube eu acho que seria impossível, no meu ponto de vista. Acho que não daria muito certo. Assim, quando eu tava fazendo esse projeto, a gente fez mais porque tinha que fazer, tinha que cumprir com as obrigações. Mas não botava muita fé. Então esses dias, quando um dos cineclubes mandou um convite “venha assistir uma sessão nossa aqui”, depois de tanto tempo você ver que o cineclube deu frutos, você se sente realizado. A praça desse distrito encheu de pessoas. É emocionante. Você vê que uma coisa que foi feita pela internet agora tá presencial. Mas essa experiência da pandemia foi horrível. Eu particularmente não vejo nada de positivo nesse sentido. Mas a internet ajudou, obviamente, né. Quebrou um galho. Mas se tivesse que viver pra sempre, eu imagino que o cineclube acabaria... não sei.

Lucas: Entendi. Então, até linkando com essa coisa que você falou, como você avalia essa experiência na internet em relação com o envolvimento ali com essas comunidades. Você acha que foi pior, então, pro envolvimento? Eu queria que você me descrevesse melhor como foi essa relação com esses distritos durante esse período que tava sendo elaborado o projeto e tudo o mais.

Giandro: Então, a gente conversava muito pelo WhatsApp. Tinha o professor responsável em cada escola pra poder fazer essa ligação equipe-aluno, até porque era aluno menor de idade, não pode nem mostrar rosto na hora que ia fazer live. Então, tinha essa dificuldade também. Alunos praticamente não falavam nas lives. Eu vi que na live não tinha muita interação. Então eu preferi, quando teve essa flexibilização, os alunos começaram a ir aos poucos pras escolas, então eu gravei um vídeo pra cada escola e enviei o link. Eles exibiram lá nas escolas. E eu no WhatsApp com o professor e qualquer dúvida do aluno eu respondia. Então, assim, deu pra fazer, mas é muito complicado, eu acho. Não é a mesma coisa que vocês estar lá perto deles, conversando e tirando dúvidas. Sei lá, eu não acho que... É um meio que, pra pandemia, valeu à pena. Quebrou o galho. Mas não é uma coisa que deva substituir o presencial. Acho que jamais.

Lucas: Então, o próprio envolvimento com as comunidades ficou prejudicado, né.

Giandro: De certa forma, sim. É aquilo que eu falei. Se os alunos não tivessem voltado pra escola nesse meio-tempo, eu acho que o projeto ia ser um fiasco. A gente não ia conseguir terminar. A gente ia prestar contas e tal, mas não ia dar em nada. A nossa sorte é que teve a oportunidade de a gente ir – mesmo com o distanciamento, os protocolos ali, essa coisa toda. Então a gente conseguiu ir nas escolas e divulgar, falar mais sobre o projeto.

Lucas: Me conta um pouco mais das mudanças nesse formato em relação à organização, a coisas práticas, né. Você falou que as coisas eram ali pelo WhatsApp... e outra coisa, em relação à escolha dos filmes que foram assistidos. Se não fosse pela internet, você teria feito outras escolhas de filmes ou não?

Giandro: Sim, teria. Inclusive, assim, a ideia original, antes da pandemia, era exibir outros filmes, e essa lista eu usei pra poder fazer um outro projeto no ano passado, de um cineclube rural. Então essa lista tinha filmes brasileiros que tinham como temática o homem do campo, valorizando, né. Não só o homem do campo. Mas aí a gente passou Abril Despedaçado, Lavoura Arcaica – a gente cortou algumas partes, óbvio -, O Quatrilho, esse tipo de filme que seria passado.

Lucas: E aí acabou que isso alterou por conta da internet, né?

Giandro: Sim. Mas essa lista eu deixei com os cineclubes como sugestão, pra eles fazerem uma sessão por conta própria depois que eles criassem.

Lucas: E você acha que ia ser ruim passar esses filmes pela internet por quê? Por conta de direitos autorais ou por que era ruim de criar uma sessão pra assistir de junto com o pessoal? Como é que foi isso? Por que houve essa desistência?

Giandro: Porque justamente... quando passa um filme, eles não têm costume de ver nem filme, vamos dizer, esses filmes famosos, de sessão da tarde, popular, quem dirá filme brasileiro. Então eu acho que pra você fazer uma sessão e explicar pra eles o quão... enxergar um filme nacional como uma obra de arte, não só como uma coisa que ninguém valoriza – ninguém, assim, leigo, né -, então eu achei assim “ah, vai jogar isso aí e não vai dar muito certo”, mesma coisa que aquela história de dar “Dom Casmurro” pra criança de quinta série ler. Então eu imaginei, assim, que não seria legal passar esses filmes pra eles estando à distância, entendeu? Então, assim, passar os filmes ali da localidade, que eles iriam se identificar com as pessoas, com os locais, com as paisagens, seria mais fácil, eles iriam assimilar muito mais o audiovisual com a realidade deles. Então foi isso o que a gente pensou na época para readequar o projeto.

Lucas: Entendi. E assim, só retomando uma coisa que você já falou, mas eu queria que você avaliasse também como é que foram as formas de participação do público nesse processo, né, no público na internet, e quais foram as principais mudanças de um formato para outro.

Giandro: Durante o projeto, igual eu te falei, foi uma coisa mais fechada com os alunos. Então, assim... Porque não era, assim... era um projeto pra poder criar um cineclube, assim, não era um projeto pra necessariamente exibir um filme na internet, até porque o projeto original não tinha essa intenção, ia ser tudo presencial. Mas na readequação, o que era pra ser na internet eram justamente as oficinas e as orientações pra eles criarem esses cineclubes, então não teve... eu não sei eu entendi direito a sua pergunta, mas eu acho que é isso, não teve muito...

Lucas: Mas, no caso, então, a participação em termos de... nas oficinas mesmo.

Giandro: Sim, no caso da participação das oficinas, houve a participação dos alunos... você quer saber quantidade que participava em cada oficina?

Lucas: Pode falar quantidade também, mas eu queria que você fizesse também uma avaliação mais qualitativa, sobre diferenças em relação a... a internet em relação ao presencial.

Giandro: Então, é aquilo que eu te falei. Na internet, é muito complicado. Nosso público é de estudante, então era muito complicado ter uma interação com eles, até porque, igual te falei, não mostra rosto. Não sei se você já trabalhou com estudante. É proibido, eles não colocam, não se expõem. Então, assim, fica muito complicado. Uma barreira muito grande dialogar com adolescente na internet, nesse sentido da palestra. Mas, quando a gente foi, teve uma participação maior. A gente assistiu esses filmes, esses curtas, né, e a gente começou a fazer o debate e tal, então foi interessante nesse sentido. Mas o presencial.

Lucas: Entendi. E quanto de público deu nessas ações que vocês fizeram, você tem uma média, assim, mais ou menos?

Giandro: Olha, são sete escolas... Eu acho que participação na internet eu imagino que tenha dado uns 300 alunos. Assim, ao todo, que tenha assistido às oficinas através dos links e que tenha participado das oficinas online, as lives. Eu não sei te dizer quantos participaram online ao vivo com a gente, mas eu imagino que ao todo mesmo, nesse processo da internet, tenha sido umas 300 pessoas. Agora presencial, cada escola deve ter dado, sei lá, umas 500 pessoas, porque a gente ia nas escolas e as escolas tinham bastante aluno, e se reunia praticamente a escola toda quando a gente ia. Tinha escola que tinha pouco aluno, mas a maioria tinha bastante gente.

Lucas: Era um projeto grande, então.

Giandro: É, era um projeto grande. A gente, assim, a gente fez questão de mostrar pra escola inteira... não que era escola inteira, porque como eu te falei, era um revezamento de alunos, não iam todos os alunos no mesmo período. Quando a gente ia pra conversar com eles, pra dar a oficina, não estavam todos os alunos. Mas mesmo assim deu bastante. Então eles participaram, teve uma participação boa deles ali. Um interesse bem... Porque eles estavam sem o que fazer.

Lucas: Mas dessa turma aí, teve um grupo menor que realmente botou a mão na massa, no sentido de “ah, nós vamos assumir aqui e tal pra fazer”?

Giandro: Não, teve. Da escola de Itaicí. Essa escola que tá com o cineclube até hoje. As outras escolas eu não sei, porque a gente sai de um projeto e entra em outro, então a gente nem fica sabendo. Nessa escola eu sei porque me mandaram o convite. Mandaram foto depois que foi a exibição. Nem lembro que filme que eles exibiram. Mas eles fizeram direitinho lá. Pelo menos essa escola eu sei que foi em frente.

Lucas: E eu queria só pra finalizar, assim, você meio que adiantou, a gente falou durante o papo aqui, né, mas eu queria que você fizesse uma avaliação geral sobre essa experiência, como é que foi, né, e se por acaso tem a pretensão de eventualmente fazer alguma outra coisa pela internet em outro momento e tal, em termos de cineclube.

Giandro: Então, eu acho que a internet, nesse sentido... igual, assim, nosso contato hoje tá sendo pela internet, a tecnologia tá vindo aqui, eu acho que tá mais fácil, eu acho que mudou em todos os sentidos. Eu acho que gente tem que – pelo menos é uma coisa que eu analiso – dar mais condições do estudante ter acesso à cultura através da internet, porque ele chega na escola e a arte na escola é muito pouco trabalhada. A gente percebeu isso através da própria escassez de aparelho celular, que os alunos não tinham. Eles dependiam do pai que tava na roça colhendo café de manhã, dependiam do pai chegar em casa à noite com o celular pra poder olhar, pra ver o que tinha de novidade ali do projeto ou de outras coisas de escola. Então são coisas que não são faladas, mas que a gente vivencia e observa. E hoje, qualquer projeto que eu mando e tem aluno envolvido eu já logo penso nessa... Porque agora eu já sei como é. Porque a gente esquece, a gente vive num mundo e esquece o que tá acontecendo na zona rural, naquela casinha lá esquecida no meio do nada. Então eu acho muito injusto, porque a gente trabalha com crianças aqui da sede, que tem acesso, e com as crianças da roça. As crianças da roça eu digo, assim, dos distritos. Aí o distrito tem a sede do distrito e tem as adjacências que é a zona rural mesmo, as casas mais isoladas. Então a maioria dos alunos vêm dali, não tem esse acesso. Então uma coisa que fica é começar a trabalhar isso, dar condições pra esses alunos de conseguirem cultura através da internet como qualquer outra criança da cidade.

Lucas: Legal. Só uma coisa que ficou aqui. Teve uma hora que você falou sobre uma ação na praça que deu muita gente, foi desses cineclubes ou foi de outra coisa?

Giandro: Foi, foi desse cineclube. Foi do cineclube desse projeto que a gente ajudou a criar na escola e eles fizeram essa sessão.

Lucas: Eles fizeram então uma sessão na praça.

Giandro: Na praça, pracinha lá que tem o coreto, aquela coisinha de cidade do interior. Foi no distrito, né, não foi aqui na sede não. Um dos distritos mais longes aqui da sede.

Lucas: Ah, sim. E isso foi quando?

Giandro: Foi agora, esse ano.

Lucas: Ah, legal, então o projeto frutificou, né.

Giandro: Só, assim, que foram sete escolas, só que só deu... Teve essa e teve uma outra, só que foi uma exibição dentro da escola. Agora essa, não. Se você quiser ilustrar eu posso conseguir a foto. Lotou a praça. Deu pipoqueiro, foi uma coisa bem... parecia até filme de época, no nordeste aquelas coisas assim, ficou bem bacana. Então, assim, eu me senti orgulhoso. Pensei assim “pô, um projeto que não deu certo” – a gente considera que não deu certo, porque não foi do jeito que a gente planejou, mas que acabou e que criou um cineclube ali, mais um cineclube criado por alunos. É da escola, porque eu não sei se os alunos saíram, se são os mesmos, mas pelo menos a escola manteve. Usaram o mesmo slogan que criaram, o logo, o banner que a gente fez pra eles, fizeram tudo já com o material que a gente produziu e entregou. Então foi muito legal.

Lucas: E foi pros ambientes físicos, né, uma coisa que começou pela internet e foi pra...

Giandro: Sim. Através da internet. A gente teve uma reunião presencial que fechou o projeto ali, e dali eles já foram por conta própria, caminharam com suas próprias pernas.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM VÊNUS OLYVIER, DO CINECLUBE CINEMAQUI

Arquivo C 1 – Tempo de gravação: 37 minutos

Entrevista realizada em 10 de maio de 2023, através da plataforma digital Jitsi Meet.

Identificação: Vênus Olyvier, 33 anos, produtora cultural

Lucas: Bom, vamo lá então. Deu pra compreender bem sobre o que é o tema aqui da entrevista, né? Que é sobre as ações dos cineclubes durante a pandemia – ações pela internet, correto?

Vênus: Sim!

Lucas: E aí, no caso, você é representante do CinemAqui, não é?

Vênus: Isso.

Lucas: O CinemAqui é de que ano?

Vênus: O Cineclubes CinemAqui teve início no ano de 2012 na cidade de Muqui. E em 2015 é que a gente realmente alavancou com ele, com as atividades. Porque no início nós nos reunimos apenas pra assistir filme com um grupo de amigos. E depois, vendo a necessidade de a cidade ter uma sala de cinema ou algo mais próximo do que é uma sala de cinema, eu decidi montar o Cineclubes CinemAqui. Aí eu fiz uma participação nos... acho que 5º Encontro de Cineclubes, lá com a OCCa, que foi em Patrimônio da Penha, e ali eu tive uma formação cineclubista, e foi onde eu despertei mesmo em estar trabalhando com cineclubismo no estado. Mas desde 2012 já tinha já registros com o Cineclubes CinemAqui.

Lucas: Mas então começou em Muqui? Depois foi pra Baixo Guandu? Como é que foi esse processo?

Vênus: Sim, começou em Muqui, entre 2012 e finalzinho de 2014. Em 2015, nós já estávamos já com atividades em Baixo Guandu. E por ser itinerante, e eu já ter morado em outras cidades... (queda na conexão).

(retomando) Em Muqui, nós tínhamos a sede lá, onde nós utilizávamos o espaço do Teatro Neném Paiva pra fazer as exposições, e era mesmo como se fosse um cinema. Só que, vendo a necessidade de levar o cineclubes para as comunidades periféricas e de zonas rurais, nós decidimos transformar aquilo que era um ponto fixo em ser itinerante, pra levar o cineclubes a todo lugar que fosse possível. Como eu morei em outras cidades, e via a necessidade de levar cultura cinematográfica pra outras cidades, foi que me despertou interesse de levantar acampamento e colocar a mochilinha nas costas e fazer as coisas acontecer. Então, nós atuamos em Cachoeiro, Vila Velha, Jucutuquara – em Vitória -, atuamos em Piúma e, desde 2015, estamos em Baixo Guandu. Mas, quando outras cidades, principalmente cidades adjacentes como Aimorés, que é Minas, Aracruz, Colatina, eles nos convidam a fazer alguma apresentação, ou a gente entra em contato também, nós também vamos atender as solicitações, e a gente sempre passa os filmes nessas comunidades. Nesse período foi de forma presencial, mas itinerante.

Lucas: Mas então, desde 2015, você tá ficando mais em Baixo Guandu, né, tá fazendo as ações a partir daí, apesar de não ser só aí.

Vênus: Sim.

Lucas: Aí é você e mais quantas pessoas que tãõ no cineclube?

Vênus: Eu e o meu esposo. Embora com as nossas atividades nós conseguimos muitas pessoas em cada comunidade fazendo o mesmo trabalho que nós, o CinemAqui, quem administra é só eu e o meu esposo.

Lucas: E que tipo de atividade vocês fazem com o CinemAqui?

Vênus: Então, as atividades do CinemAqui, nós tentamos sempre acompanhar a demanda da comunidade. Uma comunidade, por exemplo, que tem problemas com evasão escolar, nós procuramos filmes com a temática escolar, né, pra poder trabalhar ali dentro da comunidade. Ou uma comunidade que tenha problema com grandes índices de violência, aí a gente procura filmes que aborda o problema de violência, tentando levar aí uma fonte de informação, e ao final do filme nós sempre fazemos debates, e é um meio da gente tentar entender ali as necessidades da comunidade. E nós também temos outras atividades dentro do CinemAqui, que são as formações, formações cineclubistas, formações em audiovisual, nós temos atividades que acompanham os calendários culturais da cidade, os calendários nacionais. Por exemplo, Dia das Mães, a gente sempre faz uma sessão voltada para o Dia das Mães, com filmes que vai trazer toda a ternura daquela figura materna, né, e também Dia das Crianças, que a gente sempre faz o nosso evento, e a festa do aniversário do CinemAqui, que a gente sempre faz um festival de mostra no aniversário do CinemAqui.

Lucas: E quantas pessoas costumam dar nas sessões, atividades... tem uma média, mais ou menos?

Vênus: Então, é muito imprevisível. Depende muito da localidade. Tem localidade que a gente consegue atender uma demanda de participação grande, tipo 100, 150 pessoas em uma única sessão, e tem comunidades que às vezes aparece oito, seis pessoas pra poder assistir o filme. Depende muito do dia, depende muito do local onde vai ser exibido, da comunidade que vai participar, tudo é muito relativo.

Lucas: Entendi. E durante a pandemia, nesse período de ter que fazer as coisas online, o que vocês fizeram online especificamente?

Vênus: Olha, eu falo que o Covid foi assim pra gente um balde de água fria nas atividades. Agora, assim, que nós estamos voltando mesmo ao normal – ao novo normal, melhor dizendo. Nós tivemos que nos readaptar à situação. As pessoas já estavam acostumadas com as atividades do cineclube e nós buscamos os meios – eu não conhecia essas atividades, assim, virtuais, eu tive que buscar informação, eu tive que fazer treinamento. A Secult, inclusive, disponibilizou treinamentos através do Cultura Conecta, o qual eu fiz, disponibilizou cartilhas pra gente poder desenvolver esse trabalho de forma híbrida. Então, pra gente foi um desafio muito grande, principalmente porque o nosso público, a gente lida com pessoas que não têm condições financeiras de ter um computador, de ter uma internet de boa qualidade. 90% das pessoas que a gente lida são pessoas de comunidades periféricas, pessoas mais carentes. Então é itinerante justamente por conta disso, que a gente leva ao conhecimento aquilo que geralmente eles não têm muito acesso. E a pandemia vindo essa questão de exibições de forma virtual, pra gente foi tudo muito difícil. Conseguimos fazer, mas não da forma que a gente gostaria de que fosse o presencial. O público reduziu; a qualidade continuou a mesma de apresentação de filmes, só que o público foi bem reduzido, infelizmente.

Lucas: Mas você pode me explicar como eram essas atividades? Eram o quê? Qual era a plataforma que vocês usavam? Como é que era esse processo?

Vênus: Então, nós começamos primeiro exibindo no Facebook em formato de live, porque a gente não tinha noção de como fazer pelos aplicativos. Aí depois nós começamos a fazer pelo YouTube. E aí depois que foi surgindo... assim, que a gente foi tomando conhecimento dos aplicativos como Google Meet, Zoom, aí nós conseguimos transmitir de forma virtual.

Lucas: E aí como é que era? Vocês transmitiam o filme e depois vocês tinham algum tipo de conversa, alguma palestra, como é que era?

Vênus: Sim, sempre após o nosso cineclube, nós sempre fazemos debates. Então, eu falo que debate é a forma mais democrática pra gente tentar entender aquilo que as pessoas entenderam do filme e discutir, inclusive, sobre a temática do audiovisual. Então a gente conseguia fazer após os filmes os debates após as sessões. Era mais, assim, um bate-papo, onde a gente conversava sobre o que achou do filme, desde a questão de iluminação, posicionamento de câmera, se fosse a pessoa ali dirigindo o que a pessoa faria, então tinha muitos esses bate-papos, rolava muito esses bate-papos.

Lucas: E como é que eram esses bate-papos? Era, tipo, com a câmera ligada igual tá aqui ou, sei lá, conversavam por...

Vênus: Sim, era com a câmera ligada. Mas tinha pessoas que, por timidez, não ligavam a câmera, mas isso não atrapalhava não. Elas manifestava, expressavam ali a opinião da mesma forma.

Lucas: E aí, nesse processo, vocês tiveram algum... as pessoas tiveram dificuldades em termos de tecnologia? Você falou que teve que aprender algumas coisas, mas no geral, as pessoas tinham dificuldades de acessar, de alguma maneira, não entendiam?

Vênus: Sim, porque da forma híbrida, as sessões que antes fazíamos semanalmente, passou a ser feito a cada 15 dias ou a cada 30 dias – no caso, mensal, justamente por conta disso. Porque na comunidade que a gente marcava pra poder fazer a sessão, tínhamos que anteriormente marcar uma reunião com as pessoas que tinham interesse ali em participar, pra explicar como que iria funcionar ali a temática e como que iria funcionar ali a dinâmica das exposições. Então a gente meio que dava um treinamento pras pessoas, explicava. Eu gravei a tela explicando como baixar, como utilizar o aplicativo do Google Meet, do Zoom, pras pessoas ir se familiarizando, pra quando fosse acontecer a sessão, tudo estar ok e não ter nenhum impedimento.

Lucas: E as pessoas conseguiram seguir esse passo a passo ou tiveram dificuldades?

Vênus: Sim sim, eu acho que a maior dificuldade foi minha mesmo, porque eu não tinha mesmo conhecimento desse mundo virtual, assim, de fazer reuniões, de fazer as exposições de forma virtual, porque sempre foi presencial.

Lucas: E em relação às escolhas dos filmes, né, teve bastante diferença com relação ao presencial? Vocês tiveram, por exemplo, talvez que escolher algum tipo de filme específico ou também tiveram até talvez problemas com direitos autorais, sei lá, algo desse sentido? Como é que foi?

Vênus: Então, relacionado a direitos autorais, a gente sempre procura filmes que já tenham esses direitos liberados, né, a gente procura filmes que já tenham esses direitos liberados pra gente trabalhar. Mas relacionado a como fazer, como divulgar, a gente ia em grupos de WhatsApp e fazia divulgação ali pelo grupo do WhatsApp. E a escolha do filme, a gente colocava as sugestões porque “ah, vou numa comunidade que tem problema com tráfico de drogas”, então a gente escolhia filmes brasileiros – que é a nossa preferência escolher filmes brasileiros – e colocava ali em tópicos e as pessoas faziam

a votação. Iam nas nossas redes sociais e as pessoas faziam a votação. E quando chegava o dia das exposições, o filme escolhido era exibido ali na plataforma.

Lucas: Entendi. E aí geralmente vocês fazem sessões, né? Por conta de ter essa alteração, o que vocês levaram em consideração na hora de escolher o tipo de atividades? Vocês pensaram em de repente mudar o tipo de atividades, de repente fazer alguma outra coisa que não seja sessão, ou decidiram continuar dessa mesma forma?

Vênus: A princípio a gente pensou em... desanimar. Assim, a gente ficou bem desanimado, a gente pensou, assim, em desistir até mesmo do cineclubismo. Só que quando a Secult falou que dava pra fazer de forma híbrida, aí a gente falou “não, a gente não pode acabar com esse projeto, porque a gente tem um tempo já de atividade. E as comunidades, se a gente acabar, depois vão sofrer um impacto muito grande, porque tem comunidade que esse é o único meio de lazer, o único meio de cultura, né, digamos assim, então se a gente acabar, depois quando a gente for voltar, vai ficar muito difícil de a gente conquistar o público novamente”. Porque inserir a comunidade na cultura cinematográfica e cineclubista, tratando-se de filmes brasileiros, filmes capixabas, que têm outra pegada do que os filmes hollywoodianos, é muito complicado, muito difícil mesmo inserir essa cultura de filmes brasileiros nos brasileiros. Então, a gente decidiu não interromper as atividades, mas, assim, foi bem complicado, foi bem difícil. Mas a gente conseguiu, depois com os treinamentos, a gente conseguiu executar de uma forma bem legal.

Lucas: E aí quais foram as estratégias que vocês usaram pra dar visibilidade ao cineclube na internet, considerando que a internet já tem tanta oferta? Como é que vocês fizeram pra dar visibilidade ao cineclube de vocês e atrair as pessoas?

Vênus: Então, em tempo de pandemia, de isolamento, onde a gente não via a cara um do outro, onde a gente não tinha um contato de ficar ali próximo, a gente ficava doído, assim, pra ver um ao outro, mesmo que de forma virtual. Então, isso que foi o mais atrativo pro cineclube, porque logo após, todo mundo abria a câmera, todo mundo se via, perguntava como que estava, dialogava inclusive sobre a situação que estava vivendo, se tá com Covid, se não tá. Então, essa foi a estratégia, de utilizar essa questão de a gente estar se vendo, de estar ali interagindo, pra poder chamar mais público. E depois, até uns tempos atrás, três meses atrás, a gente tava fazendo as sessões de forma híbrida, justamente porque tem pessoas de outro estado que já fazem parte do CinemAqui e que acompanham o nosso trabalho. O que foi o atrativo do cineclube foi isso, justamente fazer com que as pessoas se vissem ali, mesmo que de forma virtual. Então, esse foi o ponto mais atrativo. E passamos a colocar filmes de produções capixabas. Principalmente, a pessoa ia lá, gravava um videozinho da sua rotina em casa, aí entre um filme e o outro, a gente colocava aquele filme que o participante do CinemAqui produzia em casa, mesmo com celular, e aquilo passou a ser um atrativo a mais pras nossas sessões.

Lucas: Ah, sim, então cada fazia também alguns vídeos sobre o seu contexto.

Vênus: Sim, porque a proposta do CinemAqui não é apenas exibir o filme, é formar, também, novos agentes multiplicadores do projeto e formar pessoas que tenham interesse de produzir seus próprios filmes. Eu sonho dia, no CinemAqui, a gente exibir apenas filmes das pessoas que participam do nosso projeto.

Lucas: Aí eram vídeos curtos, assim, cada um fazia de casa? Vocês davam alguma instrução? Como é que era?

Vênus: Não, a gente colocava uma temática. Vamos supor, “Hoje nós vamos falar sobre como foi a minha rotina na parte da manhã”. Aí a pessoa grava o vídeo ali, às vezes narrando seu dia a dia, mandava pra gente e a gente divulgava na nossa plataforma.

Lucas: Eu queria que você me dissesse como é que foi essa sensação, essa experiência de ocupar um espaço que é virtual, né, e dessa sensação de assistir juntos, só que à distância, como é que foi isso? Como é que foi essa experiência num sentido mais qualitativo? Como é que você avalia isso?

Vênus: A princípio, foi muito ruim. Mas depois, quando a gente tá em confinamento, a gente quer saber como que o outro está, quer ver se o outro cortou o cabelo, se não cortou, quer saber do outro, né, quer saber se o outro tá bem. Então, depois foi, assim, uma sensação até de alívio, porque era o único que a gente tinha pra poder ver um parente, um amigo, ou até mesmo os participantes que estavam ali toda semana no cineclube. Então, pra gente foi, ao mesmo tempo, desafiador e triste, porque com um projeto tão bacana, a gente teve que se limitar a uma rede social. Enquanto isso, têm pessoas que dependem de ter a cultura do audiovisual e cineclubismo, e não têm acesso. Por que eu falo que não tem acesso? Porque – logo no início eu mencionei com você – nem todo mundo da zona rural, nem todo mundo de comunidades periféricas possui um celular com internet, possui um computador em casa, então isso nos deixou um pouco tristes, em saber que uns estavam participando e outros não, e justamente pessoas que já acompanhavam o nosso trabalho.

Lucas: Eu queria, até dentro desse tópico, que você avaliasse como ficou a relação com a comunidade – ou as comunidades – com a qual o cineclube trabalha nesse período? Como é que foi esse sentimento de comunidade ali com eles? Como é que foi esse processo?

Vênus: Então, foi... assim, foi difícil, porque você convencer a pessoa a assistir um filme de certa forma “em grupo” é melhor do que assistir na sua TV de casa, ou usando o seu celular sem ser dentro daquele grupo, é difícil. Mas depois, quando foram surgindo os debates, aí já foi mais fácil convencer a população, convencer as pessoas de que aquilo ali era legal até mesmo pra saúde mental. Porque muitas pessoas ficaram, de certa forma, enclausuradas, sem ter com quem conversar. Então o cineclube, pra algumas pessoas, foi muito bom, e a gente tem, inclusive, relatos sobre isso, de pessoas que agradecem a gente até hoje, por terem problema com depressão e o cineclube ser um meio de não estar na depressão. A pessoa ficar esperando aquele dia do cineclube pra levantar da cama pra fazer a sua atividade, ou uma pessoa que não saía da cama e passou a gravar vídeo do dia a dia regando uma plantinha, limpando a casa e mandar pra gente, sabe?

Lucas: Mas assim, quando vocês faziam, as atividades... é porque você disse que o cineclube faz atividades em várias comunidades diferentes, né?

Vênus: Sim

Lucas: Daí vocês as atividades específicas para cada comunidade? Ou não, era tudo uma coisa só?

Vênus: Então, a gente sempre busca informações com os líderes de comunidade – pessoas que tenham um trabalho já na comunidade – pra poder saber qual é a demanda daquela comunidade. Então, a gente busca informações primeiro com os líderes de comunidade e coloca os filmes em tópicos, né, pras pessoas votarem. Isso foi o que nós fizemos no Covid, quando teve a pandemia. E a partir da votação é que a gente selecionava os filmes.

Lucas: Mas eu pergunto assim, por exemplo, “hoje nós vamos fazer essa sessão direcionada ao bairro tal”, ou “hoje vamos fazer a sessão direcionada ao bairro tal”. Isso existiu ou não? Vocês faziam sessões no geral e quem quisesse poderia entrar?

Vênus: Não, nós fazíamos o convite para as pessoas da comunidade, mas deixava aberto para quem quisesse participar. Tanto é que tivemos participações de outros estados e até de pessoas que moram fora do Brasil.

Lucas: Até de fora do Brasil tinha gente?

Vênus: Sim, é porque a gente tem alguns amigos que estavam fazendo intercâmbio nos Estados Unidos e na Suíça, e eles participaram.

Lucas: E como é que foi para esses amigos participar?

Vênus: Então, o mais difícil foi a questão dos horários, mas participaram. Mas eles gostaram bastante, e eles sempre faziam relatos de como estava sendo a pandemia nos países deles e a gente sempre trocava figurinhas de como tava sendo aqui.

Lucas: Então pra eles foi bom o fato de ter sido na internet?

Vênus: Foi, pra eles, sim.

Lucas: E eu queria que você avaliasse pra mim as formas de participação do público. O que você vê de diferença do presencial pra internet? Digo na interação mesmo, na forma como eles falam, interação...

Vênus: Então, o virtual é bom até um certo ponto – de você conseguir estar com um projeto em outros estados, outro país. O virtual te possibilita essa amplitude, né. Mas, como a gente sempre focou em comunidades periféricas, em levar não só... Porque não é só o cineclubismo. Quando a gente vai fazer uma sessão cineclubista, a gente leva pipoca, leva um refrigerante, às vezes leva uma bala, um algodão doce. E tem comunidades que não têm isso, não têm nada. E pra gente, de certa forma, foi ruim que aquela comunidade antes tinha ali... Porque a gente sempre fazia um processo meio que rotativo, né, “essa semana eu vou nessa comunidade, só volto daqui a 15 dias”. Mas de 15 em 15 dias tinha uma atividade cultural ali, onde levava alimentos, onde levava entretenimento, e depois muitas daquelas pessoas que participavam não tavam ali presentes, não tavam tendo esse contato próximo, eu acho que foi muito ruim. Eu acho que o projeto sofreu mais impacto na acessibilidade do que na execução. Porque exibir a gente pode colocar ali em aberto pra quem quiser assistir, mas nem todo mundo teve acesso. E é isso que doeu mais na nossa alma, porque o cineclube foi criado justamente pra fazer a acessibilidade acontecer. Porque, se a gente observar, o cinema mesmo, as salas de cinema, só estão nos grandes centros. Você nunca vai ver um cinema no morro, nunca vai ver um cinema em uma zona rural. Pelo menos eu desconheço. Então, o cineclube, quando eu criei ele, eu falei “eu quero levar o cinema para a zona rural e para as comunidades periféricas, as comunidades de morro, as comunidades quilombolas, onde não tem, onde ninguém vai”. Com a chegada da pandemia, isso me foi impossibilitado. E muitas dessas comunidades não têm acesso, conforme eu já falei aqui várias vezes. Isso doeu muito na nossa alma. Então, pra gente, essa questão do Covid não foi bom, não foi legal, mesmo sabendo que possibilitou que pessoas de outro estado, outro país participassem.

Lucas: Entendi. E aí, eu queria que você me falasse agora como é que foi esse processo de retomada dos ambientes físicos, de readaptação, e eu queria perguntar se você pretende de alguma forma, com o fim da pandemia, fazer algum tipo de atividades pela internet, mesmo que não seja prioritário.

Vênus: Então, quando foi liberado pra gente poder voltar às atividades, nós esperamos dois meses pra ter certeza, porque tava aquela coisa “volta, não volta”. E nós esperamos dois meses pra ter certeza e

voltar. E aí a gente fez uma grande festa, né, em cada comunidade. Eu lembro que a gente ficou uns seis meses fazendo festa, em cada comunidade a gente fazia uma festa. E isso foi muito bom, algumas pessoas até voltaram a participar, com mais público, mais pessoas. Aí sim eu posso te falar de agora, o público aumentou bastante, em vista do que era antes. Então, isso nos deixou muito felizes. Eu acho, inclusive, que as pessoas passaram a dar mais valor a atividades como essa do cineclube. E quando fazemos formações cineclubistas, a gente faz dando oportunidade para as pessoas participarem de forma virtual. A gente faz ali a palestra, faz toda a atividade com a câmera ligada no Google Meet, deixando disponibilizado o link pra quem tiver interesse em participar. Aí, quem participa do processo todo, a pessoa recebe certificado de participação virtual. Quem faz presencialmente recebe o certificado impresso.

Lucas: Ah, então essas oficinas vocês continuam fazendo presencial e online.

Vênus: Sim, sim.

Lucas: Então, uma parte da internet continua mesmo com o fim da pandemia?

Vênus: Sim, a única coisa que nós não fazemos mais são as exibições de filmes, porque a gente não vê mais necessidade de estar com o filme virtual. Até mesmo por causa daquela questão da acessibilidade, né. Então a gente deu prioridade ao presencial.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM LUCIANO GUIMARÃES, DO CINECLUBE ECO SOCIAL

Arquivo D 1 – Tempo de gravação: 44 minutos

Entrevista realizada em 11 de maio de 2023, pela plataforma Jitsi Meet

Identificação: Luciano Guimarães de Freitas, 40 anos, produtor cultural

Lucas: O Eco Social é de 2004, não é?

Luciano: Isso, isso. Salvo engano, foi o primeiro cineclube do interior após a rearticulação nacional, marcada pela 25ª Jornada Nacional, realizada em dezembro de 2004, em São Paulo.

Lucas: E aí me fala um pouquinho sobre esse período da pandemia, o que vocês fizeram, qual foram as atividades. Eu vi que vocês fizeram algumas coisas, mas me fala um pouco mais.

Luciano: Então, durante a pandemia, a gente acabou participando mais de atividades ligadas ao movimento nacional de cineclubes, através do CNC, e algumas atividades pontuais de outros cineclubes. Na realidade, no Eco Social, a gente teve muita dificuldade durante a pandemia por alguns fatores. Um dos fatores foi a dificuldade de domínio das plataformas, como usar as plataformas. Até hoje eu tenho essa dificuldade. A gente utilizava pra reunião, mas pra exibição on-line a gente teve muita dificuldade. A gente não conseguiu promover uma sessão on-line. Outro fator é que a própria internet, a velocidade compatível para essa atividade de exibição on-line não é democratizada ainda. Então, a gente tá no interior do Espírito Santo, onde a grande maioria da população é da zona rural, e onde o acesso à internet ainda é muito limitado. Então, a gente vivenciou um replicar de duas limitações. Se antes das atividades acontecerem na internet, a gente, no interior, vivia a falta de acesso a uma sala de cinema, a uma sala de teatro, a gente vive essa não democratização do acesso à cultura para o interior – principalmente pequenas cidades, municípios até 20 mil habitantes -, novamente nós nos vemos excluídos do processo de democratização desse universo da internet. Posso te relatar uma experiência bem específica e muito legal. No caso, eu como cineclubista vivenciei. O Cineclube Eco Social contribuiu para a formação de vários cineclubes de 2004 até hoje, principalmente na região noroeste. A gente assumiu o papel de difusão. E aí, nós ficamos um período em Água Doce do Norte, numa comunidade rural chamada Santa Luzia do Azul, pra fomentar. A gente tava fazendo um trabalho cineclubista das escolas, através do [Cine] Mais Cultura na Educação, e a gente criou um cineclube naquela comunidade. E a comunidade é muito interessante, cara, porque não tem acesso à telefonia celular, mas tem acesso à internet através de antenas à rádio. Só que quem tem recurso pra bancar antena à rádio? Só quem tem maior poder aquisitivo. Aí a maioria dos jovens, dez horas da noite, frio – lá é 800 metros de altitude –, você encontra um grupo de jovens na frente de uma casa, todo mundo com aparelho celular. Porque eles aprenderam a hackear as senhas do wifi de quem tem as antenas, pra se sentir parte desse universo virtual. Então, a gente vive muito no interior essa dificuldade de acesso. Em Águia Branca, a gente tentou fazer uma atividade on-line, uma exibição on-line, mas não conseguimos. Eu acabei depois até postando, eu subi o filme na página do Facebook do cineclube para quem quisesse assistir. A gente teve essa dificuldade. Participamos de algumas atividades. Teve um seminário, um bate-papo nacional sobre cineclubismo, que foi promovido pelo CNC-Secretaria de Estado da Cultura-Fora do Eixo, na época dos debates referentes à Lei Aldir Blanc, e teve algumas atividades que a gente participou organizadas pelo Cineclube Porto, que é ali da região Norte, de São Mateus. A gente participou representando o Cineclube Eco Social, contando um pouco da nossa experiência, nessa trajetória de cineclubismo de quase 20 anos.

Lucas: Qual é o nome do cineclube?

Luciano: Cineclube Porto.

Lucas: Eles fizeram, então, coisas lá?

Luciano: Sim, eles fizeram oficinas, workshops sobre audiovisual, workshops sobre cineclubismo. Eles têm uma produção bem fervorosa. E se apropriaram dessas novas ferramentas tecnológicas aí.

Lucas: Então, vocês mesmos não fizeram nada?

Luciano: Não, de específico do Eco Social, não. Tentamos fazer, mas não conseguimos, como eu te disse, devido às dificuldades, mas nós participamos de atividades representando o Eco Social. Nós estamos hoje secretário do Conselho Nacional de Cineclubes, teve exibição promovida pelo Conselho e a gente participou como convidado. Mas, como realizador, tentamos, mas não conseguimos, como eu te disse.

Lucas: Entendi. E aí foram workshops que vocês fizeram? Quais foram as atividades que vocês fizeram?

Luciano: Teve um workshop sobre formação cineclubista, e rolou um workshop sobre produção audiovisual. E aí o público diversificou, pessoas das regiões Norte e Noroeste, pessoas que buscavam experiência de como funciona um cineclube, interessados em criar um cineclube na sua cidade. Do workshop de produção audiovisual, eu participei porque eu tenho alguns filmes produzidos. Então a gente contou como foi a nossa experiência de produzir, além da experiência de assistir, como foi produzir um filme, né. E aí um pouco de técnicas, de introdução à linguagem cinematográfica.

Lucas: O Eco Social é você e mais quem? Quem faz parte do Eco Social?

Luciano: Então, é eu, Aparecido (incompreensível), Luiz Carlos (incompreensível) e João... esqueci agora o sobrenome dele, a gente chamou a vida toda de Joãozinho do Parque Ecológico, como ele é conhecido. Nós somos um número bem limitado. Tem períodos que a gente tem mais integrantes, na época que você tá executando projeto, movimentando atividades na cidade, e devido a esse impacto da pandemia, a participação caiu bastante. Então, no final, ficou eu e mais duas pessoas resistentes, aí. Águia Branca, Lucas, é uma cidadezinha de 9 mil habitantes. Aí você imagina uma cidade de 9 mil habitantes que no mês de março de 2021 teve 30 mortes, uma morte por dia devido à Covid. Então, isso impactou muitos as atividades – não só do cineclube, mas também da Associação Polonesa, grupos culturais. Muitos grupos minguraram ou paralisaram de vez, sabe. A cultura lá tá tendo um trabalho agora de resgatar as atividades desses grupos. O “Mineiro-Pau” paralisou as atividades de vez, o Folia de Reis parou, o cineclube passou um período parado, nós estamos retomando agora as atividades, em 2023, devido a esses impactos, tanto sociais, quanto culturais que tiveram sua origem no período da pandemia.

Lucas: Essa atividade que você falou que vocês tentaram fazer, mas não deu muito certo, você pode me falar mais detalhes de como é que foi a ideia e o que aconteceu pra não dar certo?

Luciano: Então, nosso objetivo era se apropriar das ferramentas tecnológicas, novas mídias, novas linguagens e o universo virtual, pra difundir filmes produzidos no interior. Então, a gente fez a escolha do filme “Vivendo a vida”, que é um filme produzido em Águia Branca, através de uma oficina de formação audiovisual, realizada pelo Cineclube Eco Social, que abordou como se deu o surgimento do Parque Ecológico Recanto do Jacaré. É um parque criado em 2002, que estimulou a criação do próprio Cineclube Eco Social, que surgiu com a ideia de difusão de filmes ambientais. Aí, nessa atividade on-

line que a gente tentou fazer, era um retorno a esse aspecto específico de exibir filmes ambientais, e a gente com a ideia de se apropriar do universo virtual pra poder interagir – com atividade online, que a gente ainda não tinha realizado. Queria ir pra internet, alcançar públicos em Águia Branca através da internet que não poderiam estar presentes em uma atividade física, socializar e criar uma experiência de diálogo com esse público, mas também difundindo esse filme produzido em Águia Branca para o público regional, da região Noroeste, e demais regiões do estado que a gente conseguisse alcançar através da internet. Então, nós tentamos criar um link, queríamos transmitir através do Facebook, da própria página. Aí não conseguimos. Tentando transmitir através da ferramenta para o YouTube e nós não conseguimos também. E aí, nós acabamos, por fim, as pessoas mandando mensagem, “onde o link?”, “o link?”. Fiz a justificativa, sobre a questão de dificuldade técnica, e aí postei o filme na página do Eco Social no Facebook. E aí teve várias curtidas, compartilhadas, comentários. Infelizmente não era o que de fato a gente queria alcançar, a gente queria realizar a atividade online, mas a gente conseguiu, de certa forma, mobilizar, alcançar um público através da postagem.

Lucas: Me fala um pouco sobre as estratégias pra dar visibilidade à ação, mesmo que tenha sido algo efêmero. O que vocês tentaram ali para que o cineclube alcançasse o público e alcançasse outras pessoas?

Luciano: Então, eu não sei agora de cor o número de pessoas que seguem a página do Eco Social, mas a gente tem, aí, em torno de umas três páginas, duas de projetos anteriores que o cineclube realizou, um deles realiza até hoje, que é o “Olhares”, e aí gente tem aí um número de público alcançado que a gente tava sempre compartilhando, seja por WhatsApp, pelos grupos, pelas páginas, mobilizando as pessoas pra curtir, seguir, acompanhar e participar da atividade. Então a maior visibilidade se deu na rede social, compartilhando as postagens das nossas próprias redes e em outros canais, como o CNC Diálogos, que envolve os cineclubes brasileiros, canal da FICC (Federação Internacional de Cineclubes), teve curtida de lá, então foi a estratégia que a gente teve no momento de alcançar visibilidade da ação, né, de compartilhar em redes e novas mídias, através de compartilhamento direto.

Lucas: Entendi. E aí deu um certo resultado, então.

Luciano: Deu, deu, as pessoas curtiram, teve comentários, né. Essa coisa... é legal, Lucas, se você me permite, vou tentar não me estender muito. Quando a gente olha pra esse universo virtual, a gente precisa olhar também para antes desse universo, né, os impactos deixados antes, até alcançarmos esse novo momento que a gente vive, da virtualização das atividades. Então, por exemplo, em 2004, na primeira Jornada de Cineclubes que eu participei, a maioria dos participantes era pessoal das antigas, pessoas que viveram os anos de chumbo, e do Espírito Santo, pra você ter uma noção, os únicos jovens que estavam integrando a delegação eram do Cineclube Eco Social, que eu tava representando, e um outro, o Falcatrua, cujo até o Fabrício, secretário de Cultura, era membro do Falcatrua. E o Falcatrua, naquela época, ele descobriu, se aperfeiçoou, na época que não tinha essa explosão de downloads de filmes, de exibição online, mas eles conseguiram baixar filmes da internet e exibir dentro da universidade federal, numa experiência, lá, de projeto de extensão do curso de Comunicação. E naquele momento lá, eles chegaram até a ser processados pela Columbia Filmes, Europa Filmes, eles baixaram Fahrenheit e Kill Bill 2. Na semana que ia ser lançado no cinema, eles exibiram de graça na Ufes, lotaram as sessões. E aonde a gente ia – isso é um fato legal –, aonde a gente ia, as pessoas falavam: “ah, você é do Espírito Santo? E o Falcatrua?”. Eles tomaram uma proporção nacional de alcance e visibilidade. Dois mil e seis, a Jornada de 2006 dois anos depois já tem um grande número de jovens no movimento. E aí, naquele momento, eu lembro que foi a primeira vez que eu tive acesso a uma produção com máquina digital. Embarcamos aqui em Vitória, pegamos a delegação do Rio, de São Paulo, fomos parar com 32 horas de viagem lá no Rio Grande do Sul. E dentro do ônibus, alguém falou assim: “Vamos fazer um filme!”. E eu fiquei curioso, “mas como assim fazer um filme, não tem filmadora?”. E os caras começaram a filmar com aquelas primeiras câmeras da

Sony, de 5.0 megapixels. E ali eu vi “pô, é possível”, né. E quando eu voltei da jornada, eu fiquei mais de semana no computador, e o primeiro *videofilmezinho* que a gente produziu foi o “Caminhos do Rio São José”, que o Cineclube Eco Social produziu. Aí, dessa história, dessa trajetória cineclubista, o que eu ouvi de relatos de pessoas mais antigas do que eu no movimento: de que, quando chega o final da década de 80, surge o VHS, e aí ocorre um processo de individualização do acesso ao cinema. Então as pessoas deixaram de ir ao cinema e passaram a pegar as locadoras e assistir seus filmes em casa. E isso contribuiu pra minguar o movimento cineclubista, e ocorrer também esvaziamento de muitas salas de cinema. Muitas salas de cinema do interior fecharam. Barra de São Francisco tinha sala de cinema, São Roque, Águia Branca, Mantena tinha, Ecoporanga, Nova Venécia, São Gabriel, tudo tinha sala de cinema e esvaziou-se. Concentrou o cinema em shoppings em grandes cidades. Então, assim, agora, lá em 2006, a gente falava que iriam surgir outras linguagens e outras mídias e outros formatos de exibição, e que era necessário discutir para que esses novos formatos não viessem a minguar novamente a atividade cineclubista. O quê que ocorre: nós passamos pelo DVD, hoje estamos no pen drive e hoje estamos na exibição on-line. Compreende a volta que eu quis dar? E aí veio novos desafios, novos processos de exclusão: nem todo mundo tem acesso a uma internet com velocidade, nem todo mundo consegue um acesso qualificado da internet, ao mesmo tempo que nem tudo da internet é conteúdo de qualidade. E aí vem a missão, da gente como cineclube, de qualificar esse acesso e os conteúdos. Incentivar a formação de público através da internet, eu acho que é o viés do momento a se discutir. Mas também se discutir como esse novo formato não minguie as atividades físicas, presenciais dos cineclubes. Acho que eu falei demais, não sei se foi legal, se deu pra compreender...

Lucas: Foi, foi. É interessante essa perspectiva dessa década que você vivenciou. Eu queria saber com você, nessas experiências que o Eco Social participou – tanto individualmente, quanto em diálogo com esses outros cineclubes, né –, como é que foram essas experiências de ocupação dos espaços virtuais e essa coisa de assistir juntos, só que a distância? Porque teve isso, né? A gente teve que, digamos, aprender a fazer isso. Como é que foi, na sua perspectiva?

Luciano: Então, o que eu mais me amarrei nessas atividades que a gente participou foi a possibilidade de reunir pessoas de distantes territórios. Então, por exemplo, numa atividade do Cineclube Porto tava lá um rapaz de Alto Rio Novo, um rapaz de São Gabriel da Palha, a turma de São Mateus, Conceição da Barra. Então, assim, se fosse pra fazer uma atividade física, seria muito difícil reunir essas pessoas sem recursos pra bancar passagem, transporte, alimentação... Seria muito difícil contar com a disponibilidade de reunir presencialmente. E no ambiente da plataforma, essa ocupação facilitou o alcance de pessoas em diferentes cidades, né. Eu acho que isso foi o mais legal. Embora a gente tivesse um número menor de público assistindo – até porque a atividade foi realizada interna, através do Jitsi Meet, né, foi interna, não foi transmitida ao vivo, né, em outras redes maiores –, a gente tinha uma qualidade de diversificadas pessoas e diferentes cidades, né. Eu acho que isso foi o legal, né, a capacidade de dialogar com diferentes territórios. É algo que a gente tá trazendo muito para um projeto que a gente vai realizar agora, a partir do mês de junho, que chama territórios e redes do cineclubismo. Estamos nos apropriando das ferramentas aí das novas mídias pra promover uma interação entre os territórios onde estão presentes os cineclubes no Espírito Santo e no Brasil.

Lucas: Ah, legal. E até pegando um gancho nisso que você falou, como é que você viu, assim, essa experiência em relação à inserção comunitária mesmo desses cineclubes? Porque a gente sempre tem essa ideia de que a internet ajuda a alcançar outros tipos de território, mas, pelo que você tá me falando, são cidades mais ou menos próximas, aí, né.

Luciano: Algumas sim, algumas não, né? O Norte e o Noroeste é muito amplo, você tem um raio de 40 a 150 quilômetros de participantes. Quem era de Alto Rio Novo tava a 150 quilômetros de São Mateus. Era de Conceição da Barra, era 40 quilômetros, ali do lado. Mas é... aí a pergunta...

Lucas: Não, considerando isso, como você viu, assim, a inserção comunitária até mesmo do Eco Social em relação a Águia Branca, como é que foi o do outro cineclube em relação à comunidade de São Mateus? Você acha que o cineclube ficou distante dessas comunidades ou foi o contrário, fortaleceu?

Luciano: Depende de onde partir o olhar. Então, assim, a atividade lá do Porto conseguiu reunir pessoas de diferentes territórios e dialogando com a comunidade em torno lá de São Mateus especificamente. Em Águia Branca, a gente dificuldade de imersão, através da rede social, na comunidade. Como eu te disse antes, alguns impactos, algumas coisas que aconteceram. Então, assim, além do período de luto, chegou um momento em que tudo era virtual. As pessoas isoladas, mesmo numa cidade pequena, então a comunicação com a família era virtual. Era virtual que as pessoas... tinham dificuldade de participar das atividades. Então, assim, no próprio ensino... tinha vezes que eu ligava pro membro de um departamento de cultura do interior – te dando um exemplo na própria Águia Branca – era difícil conseguir agenda, porque tudo que é atividade que ele participava era on-line. Então, pra encaixar a atividade a gente tinha dificuldade. E chegou um momento que as pessoas... não é que não queriam se ver... é que era tanto o volume de atividades pelo meio virtual, que chegou um momento que as pessoas falaram: “olha, quero deixar o celular de lado, não aguento mais, preciso respirar” – mesmo num ambiente isolado, sabe? Então, a gente teve dificuldade de imersão nas comunidades – resumindo, né. Até porque, no caso de outras comunidades, você pega essa região aí, é uma região que a grande maioria dos municípios é menos de 20 mil habitantes. Você vai ter Colatina, Linhares e São Mateus que batem acima de 100 mil. Você vai ter, depois, uns três municípios que têm de 40 a 100, mas você vai ter mais de 30 municípios, a maioria dos municípios depois disso são municípios de 12 mil habitantes, 20 mil habitantes, aonde a maioria do seu território é na zona rural. Então, assim, o acesso à internet, se já limitado, na comunidade se tornava quase impossível, devido a essa característica.

Lucas: Entendi. É complicado mesmo, né. E, assim, como é que você enxerga a mudança na interação entre os participantes? O que você viu ali? Foi algo muito diferente em relação ao presencial, em relação ao gestual das pessoas, a forma como elas se portam? Como é que você viu essa diferença?

Luciano: Então, Lucas, eu só 50... eu ia “meio a meio” porque parte de mim é muito empolgada com o que o ambiente virtual e essas ferramentas tecnológicas e da internet nos proporcionam. Porque, assim, por exemplo, você pode fazer uma Jornada Nacional de Cineclubes on-line, reunir pessoas de todos os estados no universo online. Isso possibilita uma interação, uma riqueza de participação, uma riqueza de diversidade de pessoas que participam, né. Então, assim, você acaba aglutinando “n” oportunidades de experiências diversas. E isso é produtivo, isso é bom, isso é ótimo, né. Por outro lado, a outra parte de mim... como eu dizia antes, que eu fazia a reflexão dos formatos e linguagens do VHS até hoje. Eu acho que há que se ter um cuidado pra se não minguar, não enfraquecer a atividade presencial, porque nada substitui o calor humano. Nós estamos vivendo hoje uma virtualização da vida, né. Agora, o calor humano, a presença humana, essa troca de experiências diversas, quando ela ocorre no espaço físico, ela é muito mais rica, né, porque é olho no olho, é emoção, é o calor humano, o calor das pessoas, né. Eu acho que ela é muito mais viva do que o ambiente virtual.

Lucas: Certo. Em relação à escolha dos filmes a serem assistidos e o tipo de atividades, você acha que houve uma mudança significativa por que era online?

Luciano: Mudança significativa, assim... eu vou falar, assim, de mim. Se eu fosse escolher um filme pra exibição...

(INTERRUPÇÃO DA ENTREVISTA POR CAUSA DE QUEDA NA CONEXÃO)

Luciano: Então, como eu tava falando, se eu for escolher um filme pra exibição, eu escolheria um curta. Agora, o tema que o filme vai abordar, vai de acordo com a sessão, a proposta da sessão, o público que você vai interagir, né, seja um filme ambiental, um outro tema diverso. Mas, o longa, eu vejo mais dificuldade de você exibir online, porque, poxa, você ficar uma hora e meia na frente do computador... não sei se eu to ficando velho, Lucas, mas eu acho um tanto... chega um momento que te cansa. As próprias reuniões, quando elas ficam muito longas, ela cansa um pouco, fica tensa demais. Então, eu acredito que a atividade online facilita a difusão de curtas, né, e a atividade presencial facilita uma difusão de longas, assim, da experiência do longa. Você estar diante de um telão é outra coisa do que você no celular. Nada substitui o telão, mano. Nada substitui. Eu falo com você de algumas atividades que a gente já executou. A gente na comunidade, com celular ou câmera digital filmar, montar um filme entrevistando a comunidade, e aí lotava porque a comunidade queria se ver. Quando a comunidade se via no telão, o olho brilhava, meu irmão! O olho, tipo, as pessoas ficavam maravilhadas, né, achavam algo inacreditável você se ver numa tela. Não é uma sala de cinema comercial, mas é uma tela de cinema, né. É uma experiência outra.

Lucas: Sim, legal. E aí, tipo, só retomando um pouco essa questão da interação, eu queria na verdade que você falasse um pouquinho. Nas atividades que você participou, as pessoas interagiam de que maneira naquele momento? Faziam mais comentários em chat? Ou elas abriam a câmera? Ou não falavam? Elas tinham vontade de falar?

Luciano: Abriam a câmera e falavam. Tinha participação no chat, sempre alguém comentava alguma coisa, “ô, essa falava é legal”, “eu acho que não é esse caminho, é outro”, mas, assim, a maior parte da participação se dava através da abertura de fala, né, as pessoas abriam a câmera e falavam. Compartilhavam a sua opinião e contribuía pro debate.

Lucas: Entendi. Aí eu queria que você só falasse um pouco sobre como tá sendo esse processo de saída, digamos assim, desse período de pandemia, de retomada desses territórios, né, físicos, né... Como é que tá sendo em relação ao Eco Social?

Luciano: Então, Lucas, lá se vão... a Covid-19, né, é algo que surgiu em 2019, passa por 2020, 2021, né... Agora em 2023 que a gente a declaração da uni... como é que fala? Perdi o nome agora.

Lucas: OMS.

Luciano: ...da OMS declarando o fim da emergência devido ao Covid. Então, passa aí três anos pelo menos, né. E hoje, até devido a esse universo de formações, que eu falo que as pessoas não digerem, as pessoas costumam engolir, né, tanta informação e às vezes não dá tempo de você ver todas. E isso impactou no cotidiano, no cotidiano da população, no nosso cotidiano, e três anos parece dez. Então, assim, o grande desafio que a gente tem enquanto Eco Social no interior do estado é de formar novos públicos, né. Então, um adolescente que a gente tinha feito uma atividade com ele três anos atrás, que tava no segundo ano de ensino médio, hoje ele já tá formado. E aí, quando ele se forma, tem novas preocupações que acabam limitando a oportunidade dele participar das atividades, né. Ele mora no interior, então tem que fazer faculdade em Colatina, ou Nova Venécia, então tem que pegar ônibus de noite, né. Até um... eu conheço adolescentes do interior, jovens, universitários, nesse período online tinham que subir no alto de um morro, de uma pedra, pra assistir uma aula, sabe, devido a morar na zona rural. Então, assim, a gente perdeu muito público, né. Hoje, o Eco Social se volta novamente no ambiente escolar, porque onde a gente tem... a escola é um nascedouro, ali, de formação, um ambiente fundamental pra formação do ser humano, né, e aonde tem garantia de público. Então, assim, a gente tá reconstruindo, reorganizando, nesse período agora recente, atividades de formação cineclubista que vão ser realizadas no ambiente escolar, com a proposta de formar novos quadros pro cineclube Eco

Social, a gente renovar nossos quadros, ao mesmo tempo que a gente com a proposta de formar novos públicos. Pessoas que “ó, o Eco Social vai fazer uma exibição lá na praça”, então já sabe que é o cineclube que vai fazer, já combina com o colega, com a família, alguém pra ir, entendeu? Paralelo a isso, uma outra estratégia que a gente tem de... não é uma estratégia de hoje que a gente utiliza, ela surgiu em 2012, através do projeto “Olhares”. Então, a gente, antes da sessão, ou a gente grava depoimentos com as pessoas, ou, na realidade, a gente faz entrevistas com as pessoas e monta um filme, a gente faz um workshop de audiovisual com os adolescentes, e aí esses adolescentes, nesse workshop, produzem um filme, e o filme vai ser exibido no cineclube. Um dos filmes da sessão sempre é esse. E as pessoas, elas mantêm uma sensação de pertencimento, de querer se ver, elas mesmas acabam divulgando a atividade, elas mesmas acabam se tornam agentes multiplicadores da mobilização, né. Então a gente espera, através desses processos, atrair novos públicos pro cineclube, né. A gente tá, agora, com a primeira atividade desse retorno do Cineclube Eco Social após o período de pandemia agora pro mês de junho, né. A gente vai realizar a primeira exibição na cidade, tem um período anterior que a gente passa nas escolas dando palestra, falando o quê que é cineclube, o que vai acontecer, ouvir, também, que filmes eles gostariam de assistir... Então, a estratégia de mobilização, o conjunto das estratégias, são essas: se apropriar da linguagem audiovisual, buscar a interação transversal junto ao ambiente da educação, o ambiente das escolas, e realização de oficinas e algumas produções antes, prévias, como ferramenta de mobilização pra atividade.

Lucas: Legal. E assim, passado esse período aí de impossibilidade até, né, de fazer atividade presencial, né, vocês pretender fazer alguma coisa na internet, continuar fazendo coisas na internet, ou pretendem privilegiar os ambientes presenciais, como é que você vê isso aí, como vocês avaliam esse período, como é que vocês pretendem?

Luciano: Então, a gente pretende fazer uma mescla. A gente pretende mesclar as atividades, assim, diversificar, na verdade é a palavra. Então, assim, a gente pretende retomar com força as atividades presenciais, em praças públicas, em escolas, né, mas a gente pretende poder se apropriar mais dessas ferramentas tecnológicas desse ambiente virtual. Por exemplo, o projeto “Territórios e redes do cineclubismo”, ele prevê a realização de uma oficina online, aonde o tema da oficina é o uso das novas mídias, novas linguagens, novas ferramentas tecnológicas. Então, se até esse período anterior da pandemia a gente teve dificuldade, a gente tá buscando, estamos buscando nos capacitar e oportunizar capacitação, também, pra outras pessoas que queiram realizar atividades nesse ambiente, se apropriar dessas ferramentas. Então, assim, se a gente lida com a dificuldade de democratização de acesso à internet de qualidade, às novas mídias, novas ferramentas tecnológicas, a gente tá se propor realizar uma capacitação para que esse distanciamento desse universo não seja tão grande quanto é hoje, né. Então, a gente vai realizar atividades online também, o próprio seminário nacional de cineclubismo está dentro do projeto, tem algumas oficinas que são regionais, e aí, assim, o ambiente virtual, como tinha dito antes, ele oportuniza, ele oferta a oportunidade de você congrega pessoas de diferentes cidades no mesmo ambiente, e aí pra facilitar a gente vai fazer da forma virtual. Então, nós vamos fazer diversificado: atividades presenciais, mais no município de Águia Branca, e as atividades que exigem, que busquem um público regional, aí a gente vai fazer virtual. Mas, geralmente, pelo meio virtual vai ser mais oficinas, tá. A exibição online vai ser a partir dessa capacitação que ela vai surgir.

Lucas: Entendi. Luciano, acho que é isso. Alguma coisa que você queira acrescentar? Algo que, de repente, eu não tenha citado e você pode falar?

Luciano: Ah, Lucas, em específico da pandemia eu acho que é isso. Isso... fora que, eu acho que a gente vive um momento pós-pandemia de diversos impactos que ainda estão aí na nossa vivência, no nosso cotidiano, mas a gente precisa... precisamos nos reerguer, e como eu te comentei que será as atividades lá, o cineclubismo precisa voltar a ocupar os espaços físicos, né. Da mesma forma que eles não podem perder, se distanciar dessa nova ferramenta que surgiu. Tem que continuar apropriando do

ambiente tecnológico. O que mais cabe é sempre refletir, sempre proporcionar o debate, a reflexão – o quê que eu to fazendo, com quem to dialogando, onde eu to alcançando. A gente tá vivendo, ainda, um respingo dos discursos de ódio, né, que a gente vivenciou durante quatro anos, e tá foda fazer as coisas, né. Ontem teve uma reunião ampliada do CNC, cara, teve várias invasões, sabe. Então, algumas coisas a discutir e refletir.

Pra além disso, a única contribuição que eu posso te contribuir, não específico com a pandemia, com a pesquisa, é essa trajetória cineclubista, cara, assim, como eu falei, 2006 é um grupo de jovens muito grande, 2008 é marcado pela vinda dos movimentos sociais pra dentro do movimento cineclubista, movimento se apropriando do cineclube enquanto ferramenta pra potencializar seus debates, sua formação, né, e de 2004 até hoje, cara, vão fazer quase 20 anos de cineclubismo, de rearticulação nacional e rearticulação capixaba continua vivenciando uma renovação e efervescência de seus quadros nas regiões do interior. Eu fico muito feliz aí de ver o Jece Valadão funcionando, muito feliz de ver você realizando a sua pesquisa, né, são novos integrantes que chegam, alguns já há algum tempo, não tão novos, outros tão novos e chegam pra somar, cara. Então, como eu falei no início, eu to ficando velho. Embora com 40 anos, eu já me sinto de uma geração, posso dizer, assim, hoje, mas fico velho com alegria, né, de ver essa juventude vindo pra somar ao movimento cineclubista, né. E o movimento continua, né. Uma vez cineclubista, pra sempre cineclubista!

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM FABÍOLA MOZINE, DO CINECLUBE CINE POR ELAS

Arquivo E 1 – Tempo de gravação: 52 minutos

Entrevista realizada em 23 de maio de 2023, pela plataforma Jitsi Meet

Identificação: Fabíola Magnago Mozine, 43 anos, Produtora cultural

Pergunta: Eu queria só que você me falasse um pouquinho como é que foi esse início do Cine Por Elas, do que trata exatamente o projeto, como é que foi isso.

Fabíola: Então tá, vamos lá. Aí, a gente em 2020, né, a gente descobre que a gente tá no meio de uma pandemia, né, a gente tá no meio de uma pandemia de Covid. E aí eu começo a estudar, né, todo mundo muito abalado, muitas perdas e tal, né, que a pandemia causou, e eu começo a estudar que uma das maiores vítimas nessa pandemia, além dos mortos por Covid, são as mulheres. Porque é... real..., porque, né, não estou aqui pra falar sobre Covid e a mulher, mas, né, realmente abalou muito a vida das mulheres, de múltiplas jornadas, de cuidar de todo mundo, de cuidar da casa, de ter que ir trabalhar e ainda cuidar de renda, renda extra, se colocar em risco – o maior número de pessoas que morreram foram as mulheres negras, né, na Covid. Então... E eu vi muitas amigas, muitas conhecidas falando sobre o aumento estrondoso da violência doméstica e sobre o isolamento. E aí, o pensamento do Cine Por Elas... O Cine Por Elas é um cineclube feminista, né, tem temática feminina e feminista, com visão feminista, é... Temática feminina porque nós falamos de várias coisas relacionadas a mulher, mas a visão sempre feminista. E aí precisamos abrir esse espaço de conversa e tal, e todo mundo muito sensível. E eu sou produtora audiovisual, né, profissionalmente, sou produtora cultural e audiovisual. E aí já tinha participado de alguns cineclubes, mas como frequentadora, nada de organizar, e vi a necessidade de se fazer esse espaço, e pensei: “bom vou fazer um cineclube só pra mulher”. E aí nasceu o Cine Por Elas. Coloquei num edital da Secult, pra iniciar, pra criação, e juntei minhas meninas, juntei as minhas amigas, minhas conhecidas, as mulheres que eu sabia que precisava e eu comecei a fazer os temas. E fiz é... bem bem... fiz bem eu mesmo assim, sabe? “Bora, vão fazer!”. Consultei algumas amigas, pedi indicação, conversei com outras amigas que são cineastas, que me ajudar a fazer o... a parte de... de escolher os filmes, né, a curadoria, e aí a gente começou a chamar as mulheres pra conversar. Então, a primeira live – a gente escolheu o formato live, então, a gente... fiz... uma boa pesquisada de como funcionava esse formato virtual do cineclube, que nunca tinha feito, né, sempre foi presencial...

P: E porque a escolha do formato live?

Fabíola: Bom, na época da pandemia não tinha nenhuma outra opção, né, de formato, né...

P: É que, por exemplo, alguns cineclubes eles optaram por talvez é... tentar é... assistir o filme numa mesma plataforma, ao mesmo tempo, enfim.

Fabíola: É e aí, o que...

P: Mas vocês, então, acharam que era melhor a live?

Fabíola: A live. Porque o que acontecia: a gente falava qual era o filme, disponibilizada, assim, falava: “ó, tem no YouTube, tem disponibilizado”. E no dia tinha o debate, e o debate geralmente voltado para o filme. Aí, “gente, ó, tem que ver o filme, tem que ver”, né, aquela questão de... e sobre o tema. A gente acabou percebendo que, na verdade, o filme, ele é um grande é... uma grande porta de entrada,

de sensibilização para o tema, né. É um cineclube que faz ao avesso, né. Geralmente o cineclube é para mostrar o filme, e ali, o filme é para mostrar o tema. Entendeu? Então, mulheres que nunca tinham visto um filme inteiro na vida, mulheres que nunca tinham visto o formato documentário, filme-arte, e a gente começou, de pouquinho em pouquinho, introduzir o cinema pra essas mulheres que, a princípio, estavam focadas na temática feminina, né, no assunto em si. Então, exemplo: a nossa primeira live foi sobre violência contra a mulher, e o filme foi Vidas... Vidas interrompidas... tentando lembrar da história... da Maria da Penha, né. E, assim, foi inacreditável, né, porque foi uma primeira live, teve bastante visualização online, assim, ao vivo, e é um filme de mais de seis anos que havia sido lançado e as mulheres não conheciam. E aí “nossa!”. E aí, assim, a gente começou a ver o efeito multiplicador de pequenos lançamentos de produtoras locais. Então, a gente fez formato live virtual, com sessão-live, por um ano. Nós tivemos dez lives. Não fizemos doze lives, mas foi basicamente uma por mês (tosse), com uns assuntos um pouco sazonais, mas muito mais voltados pra urgência da pandemia. Dentro dessas lives – inclusive, em uma delas foi muito porque a gente pode chamar mulheres de outros estados. Isso foi o mais bacana. E, é, eu, por muitas vezes, como cineclubista, me critiquei, pensando: “essas pessoas não tão vendo o filme!”, né, (tosse) apesar de disponibilizar e tudo, né. Mas eu via que aquelas mulheres, na pandemia, não tinham esse tempo. Você consegue entender? Elas tinham meia hora, quarenta minutos pra ficar ali na live e debater. Elas não tinham tempo pra ver um filme de duas horas, uma hora e meia. E aí... Bom, a gente fez um ano via live e foi muito positivo a troca com outras mulheres e com outros cineclubes de outros estados. As mulheres falando: “Nossa, nunca tinha ouvido falar desse filmes, que legal que você trouxe esse filme e tal, porque, nossa, um filme muito bacana e nunca tinha ouvido falar!”. E, de outra mão, outras pessoas que já tinham visto o filme e falando: “Nossa, eu nunca tinha visto o filme por esse prisma, por essa ótica!”, “Nossa, eu nunca tinha reparado nessa cena!”, “Nossa, quanto conteúdo tinha nessa cena que passou despercebido por mim!”. Mas foi muito positivo a gente conseguir, a gente passou num edital, né, da Secult, de criação de cineclube, e aí a gente tinha a certeza de que a gente precisava de encontros presenciais pra...

P: As ações começaram antes do edital, né? Antes de vocês passarem no edital.

Fabiola: Sim. As ações começaram em março, 8 de março, Dia da Mulher, a gente teve uma primeira sessão que foi presencial, inclusive, e aí logo depois a pandemia apertou muito e a gente não conseguia mais fazer presencial. A gente ficou sabendo do resultado no mês 10, em outubro, e aí a gente já começou ali justificando: “Ó, a gente vai começar as ações quando a gente puder fazer presencial”. A gente continuou as lives, mas, assim, o projeto do cineclube foi pensado presencialmente. E aí, a partir de fevereiro de 22, a gente começa a fazer no formato presencial, e que foi muito gentil com a gente, porque várias outras ONGs e outras ações ligadas às mulheres, hoje reconhecem a importância de se ter o filme como sensibilização dos temas, entendeu? Muito importante esse... Além da luz, todas essas formas de arte que tão dentro do filme, né? O som, o áudio, porque a escolha desse áudio, porque a escolha dessa luz, porque... ó o trabalho de direção de arte, como trabalhado o vermelho, e todas essas coisas jogadas para essas mulheres, que teoricamente são... pesso... mulheres normais, entendeu, nós não temos cinéfilos aqui não – assim, tirando eu, né, e mais umas duas amantes, nós não temos cinéfilos aqui, né, nós temos mulheres mesmo que estão arrebatadas: “Gente, nossa, que legal!”, “Olha, Fabiola, eu nunca tinha visto um documentário inteiro” – porque documentário tem aquela cara de ser chato, né. Então... “Poxa, eu nunca tinha visto três curtas em sequência!”, entende? Foi essa experiência... bacana, sabe, assim, muito diferente lidar com um público que não é um público em cinema, né, é um público interessado em... mulher, né, na verdade em assuntos femininos.

P: Você disse que foi quando que começaram as ações presenciais?

Fabiola: Presenciais foi em fevereiro, fevereiro de 22.

P: Fevereiro de 22.

Fabiola: Já estamos em 23...

(INTERRUPÇÃO POR QUEDA NA CONEXÃO)

Fabiola: Mas eu tava lhe falando... a primeira presencial foi em fevereiro de... de... fevereiro de 22. E aí a gente foi com ação até janeiro de 23 pelo edital, né. Aí fizemos uma pausa, uma reavaliação, e agora a gente tá atuando bimestralmente.

P: Bimestralmente?

Fabiola: É. A gente entendeu que... porque é um grande estudo, né, esse nosso cineclube é sempre um grande estudo. A gente tem 18 participantes fixas e mais umas quatro ou cinco que vão variando, então nem todas as fixas vem... mas são fixas no sentido de vem uma, falta outra e não não não. Aí a gente foi perguntar: “Ué, mas porque você vem um e falta outro e tal?”. Aí fala: “Ah, fulana, é porque tá tudo muito corrido. Depois que acabou a pandemia, parece que o mundo virou caótico, a gente tem que viver tudo em um dia.” Entendeu, tá tudo muito corrido. E, vez da gente descansar, a gente tá cansando muito. Pra sair, pra ter um tempo, aí a gente perguntou: “Bom, vamos fazer uma pesquisa aqui.” E aí, elas decidiram bimestralmente. Mas é mentira, porque (risos) elas acabam reclamando. Elas já estão reclamando. “Pô, esse mês não vai ter?”. Eu falei: “não, ué! Esse é o mês não!”. “Pô, como que não vai ter?”. Entendeu? É aquela coisa, a gente tá experimentando bimestralmente.

P: Durante o ano passado era mensal?

Fabiola: Era mensal, era mensal. Mas sem... sempre teve uma média de... cara, foi uma média de pessoas, de mulheres, sabe? De 15... não vou falar só de mulheres não, porque era um público variado mesmo, uma média de 15 a 20 mulheres, né, por sessão. Nem sempre as mesmas, entendeu? A gente fez uma dança da cadeira legal. De acordo com o tema, vinham mulheres diferentes, entendeu?

P: Eram... Nas lives o público era quanto, mais ou menos? Você tem ideia?

F: Cara, o... A live, em si, ao vivo, era uma média de 30, 35 pessoas. Mas aí depois vem as visualizações depois, né. Então, tem muito tempo que eu não volto lá no YouTube pra ver as live. Mas a gente tem 300 inscritos no canal, né, do YouTube, então uma média aí... acho que cento e poucos, 200 no máximo de visualizações. O que pra mim é maravilhoso, sabe? A gente não quer, a gente brinca que a gente não quer atingir muitas, a gente quer atingir muito, entendeu? A gente quer que a pessoa que chegou aqui tenha uma experiência positiva, que saia apaixonada por ver filmes e ver novos formatos e pela temática, que saia daqui com um livro emprestado pra ler em casa, é isso que a gente quer, entendeu? A gente não quer quantidade exorbitante, a gente quer cuidado com cada uma aqui que tá passando, entendeu?

P: Certo. Voltando agora só um pouquinho aos tempos da internet, né, eu queria perguntar, tipo, se nesse período vocês tiveram alguma... alguma dificuldade em termos de tecnologia, né, seja adaptação às plataformas, enfim, dificuldade de conexão, queria que você comentasse.

F: Sim. A gente... Eu tive muita dificuldade, primeiro que do dia pra noite eu tive que virar uma mediadora, né (risos), sabe? E tinha um tal de OBS, que a gente usava pra fazer, pra ficar bonitinho, pra ficar agradável, né. E aí tive ajuda de muitas pessoas – que eu sou essa pessoa que vai perguntando pra uma, pra outra –, e aí, um amigo meu sacava de OBS, então ele fazia a partir do OBS pra gente, e a

gente fazia via Google Meet, sabe? A gente se encontrava e fazia. Aí a primeira, segunda, a gente chegava dar dor no estômago, assim, porque era tudo muito novo e nunca tinha feito, né. Mas aí lá pra décima, assim, a gente já tava brincando, já, com a tecnologia. Então, foi estudar as opções que a gente tinha, né. Então, o Streamyard, vão fazer pelo Streamyard? Vamo fazer pelo OBS? Vamo fazer pelo YouTub... YouTube não, vamo fazer pelo Facebook? Foi uma opção até passada pra gente, “ah, vamo fazer pelo Facebook Grupos e tal”. Mas a que melhor agrupou as pessoas foi o YouTube, no formato live, e... (tosse) o melhor que a gente conseguiu – me desculpe que eu to super gripada, viu...

P: Não, sem problemas.

F: O melhor formato que a gente conseguiu dominar foi o OBS. Aí a gente tinha uma pessoa que ajudava a gente na operação do OBS em si, e aí a gente fazia um encontro pelo Google Meet e a gente jogava lá no live. Uma ou duas vezes a gente colocou gravado, por questão de “ah, fica vai mais fácil gravar”. A gente tinha live toda primeira terça-feira do mês, a gente tinha estipulado isso. Então, às vezes o convidado não podia, a gente gravava em outro dia e depois fazia a live, entendeu? Jogava lá como live. Mas eu tive bastante dificuldade, assim. Tive que estudar! Como leiga mesma. Tive que estudar.

P: Certo. E o pessoal, as mulheres que participavam, elas ficavam ali no Google Meet ou só acompanhavam a live de fora?

F: Não, elas... Não, as que participavam como comentário e tal e ficavam pelo YouTube, né, o YouTube disponibiliza de você colocar os comentários, né. (Tosse) E no debate eram sempre duas outras melhores, eu mediando e mais duas pessoas. Esse era o formato. Então, no Meet ficavam os quatro, né, o Pedro, que era a pessoa que operava o OBS, né, as duas convidadas, mais eu. E tinha mais uma pessoa que não ficava no Meet, que era a pessoa que ficava respondendo as perguntas e repassando pra mim as perguntas. “Ah, Fabíola, tá com muita pergunta, responde aí a galera dos comentários.” E aí era feita pelo notebook e o celular do lado pra ler os comentários.

P: Então ficava ali o pessoal mais operacional mesmo, né, digamos assim.

F: Isso.

P: E, assim, você falou sobre essa questão da disponibilização dos filmes, aí eu queria ver isso exatamente. Eram filmes que tavam todos disponíveis em outras plataformas ou vocês colocaram em algum lugar que as pessoas poderiam assistir? Como é que foi isso.

F: Sim. Então, isso foi uma outra lutinha, né. Quando a gente fazia filmes que tinham em outras plataformas, a gente indicava: “Oh, esse filme tem em tal e tal e tal plataforma”, né. (tosse) Exemplo: o “Que Horas Ela Volta?”, filme que a gente adora passar aqui, inclusive. Ele tá no Netflix. Então, “galera, tá no Netflix! Se tiver dificuldade, chama a gente aqui, e tal”. Era mais ou menos isso. Extraoficialmente, eu tinha um Google Drive com esses filmes, entendeu, pra quem... Mas eu nunca precisei usá-lo, assim, mesmo. Eu disponibilizava o link da Netflix que já ia direto, a maior parte das pessoas durante a pandemia a Netflix virou vida, né. Assim, todo mundo tinha o Netflix. Os curtas a gente pedia autorização, né, e a maior parte tava disponibilizada no YouTube, então a gente colocava o link lá... Funcionava mais ou menos assim: mês que vem a gente vai ter uma live sobre (tosse) sobre, sei lá, o trabalho da mulher com o filme “Que Horas Ela Volta?”. Então, clica no Linktree que vai ter o link do filme lá pra assistir. Aí ia lá no Linktree, no Instagram, que sempre foi o nosso canal principal de comunicação com as pessoas, a pessoa clicava e ia direto pro filme, entendeu? E a maior parte dos filmes a gente escolhia com essa facilidade de acesso, seja no Netflix ou no YouTube. A gente não inventou muito a roda, entendeu? Agora, presencialmente, aí a coisa mudou, entendeu? Porque a gente

pode extrapolar um pouco mais, aí a gente pediu... é... a gente chamou produtoras nacionais pra poder ceder pra gente o filme, algumas a gente pagou o fee, né, outras cederam gratuitamente pra gente exibir, e aí esses daí ficaram mais fácil pra gente. A gente tava com esse acervo e essa conversa com cada produtora.

P: Legal. Aí você falou essa questão que vocês usaram muito o Instagram, né? Eu queria que você comentasse um pouco mais sobre como vai pra vocês, assim, essa questão de dar visibilidade a esse cineclube, às ações desse cineclube, considerando que foi um período que tinham muitas lives, né, acontecendo, né, várias outras atividades, né, aí eu queria saber...

F: E a gente fez muita live, vou te falar, Lucas. Hoje eu tenho ojeriza de live, assim, quando me convidam pra uma live eu já faço assim, “Hã? Gente, ninguém vê mais live não, gente! Todo mundo cansou, não cansou não?”, aí o outro fala assim “não, cansou não!”, “então foi só eu que cansei?”. A gente fazia muita live. A gente tinha a live mensal pelo YouTube, que era a live da sessão, e a gente tinha outras lives que eram pelo Instagram. Então a gente tinha uma live que era sobre o tema, né, do mês, relacionado a política, e a outra que era sobre o tema do mês relacionado a literatura. Porque a gente entendeu que as mulheres que chegavam ali pra gente (tosse), elas tavam a fim de tudo, entendeu, elas não tavam só a fim do cinema. E como eram linguagens que se conversavam, né, então a gente meio que fez essas pontes, cinema e política, a gente sempre faz essas pontes. Você tá me ouvindo, Lucas?

P: Tô, tô sim. Às vezes parece que some a imagem, mas o som continua. Pode...

F: Massa. Então, a gente usou o Instagram como canal oficial pra conversa, porque a gente entendia que era preciso unificar, senão a gente não ia conseguir responder todo mundo, e a gente fez bastante live pelo Instagram. A gente tinha, sei lá, duas lives por mês no Instagram, sobre o tema, sobre literatura, sobre política, dentro do tema, além da live oficial, que era a live no YouTube. Trabiava, viu, fi? (risos)

P: (risos) E aí eu queria que você avaliasse pra mim como é que foi essa experiência, assim, de ocupação de um outro espaço, né, que é um espaço virtual, né, e essa questão também, que a gente já até tinha comentado no início, desse “assistir juntos, só que à distância”, né. Que é uma outra coisa, né, você não tá no mesmo espaço físico, né, você está de outra forma... outro tipo de visualização, né, do filme. Aí eu queria que você comentasse como é que foi isso pra vocês.

F: Então vamo lá. A gente, esse cineclube, ele tem um recorte, né, que é o recorte da mulher, da identidade feminina, ou não binária, né. E esse é um recorte que é um recorte de minoria. É muito complicado esse tempo da mulher. Por muitas vezes a gente quis assistir junto o filme, mas a gente viu que a pessoa não passava de trinta minutos com a gente. E, assim, se a gente coloca um filme mais longo, né, a pessoa ia assistir os trinta minutos iniciais. E a gente, naquele momento de pandemia, a gente entendeu que a necessidade era das mulheres conversarem, ouvirem, serem ouvidas, sabe? A gente tá falando sobre o que tava acontecendo ali com as mulheres. A gente falar: “Meninas, ó, atenção, violência aumentou muito! Atenção saúde, porque vocês tão trabalhando mais! Ó, atenção, filhos, tão enlouquecendo as mães e se enlouquecendo ao mesmo tempo!”. Então a gente tava ali o tempo todo preocupada em ser um canal de escuta e um alívio. Era aquele periodozinho de descanso, entendeu? Que a menina colocava ali, tava ali uma amiga – a gente sempre procurou colocar amiga, pessoas que falassem bem, de uma maneira... nada de complicado, de linguagens complicadas e tal. A gente mesclava temas mais difíceis com temas mais suaves, porque a gente entendeu que período de pandemia era um período muito complicado de tempo das mulheres. Então, a escolha por não assistir o filme junto, né, na plataforma, porque a gente podia fazer isso, né, podia, foi porque a gente viu o que nosso público não teria esse tempo. Essa mulher que chegava do trabalho cansada, de múltiplas

jornadas, ela teria ali vinte, trinta minutos de atenção e depois ela teria que preparar a janta do filho, arrumar a casa, entendeu? Essas múltiplas jornadas. Então por isso essa escolha. A gente perdeu imensamente com isso, porque quando a gente foi pro presencial, a gente percebe como esse convívio, essa visão junta, conjunta da obra, é genial, por isso a gente tava ávido pra presencial. E... Mas ainda assim a gente vê as dificuldades. As mulheres vem pra cá e fala: “Nossa, hoje é meu dia livre!”, sabe, “nossa, tive que convencer meu marido a ficar com o filho porque hoje é meu dia livre!”. Então a gente tem esse recorte, entendeu, desse público, e do tempo desse público, e das jornadas desse público. Não sei se eu te respondi, mas é mais ou menos isso.

P: Não, sim, entendi.

F: Mas foi uma experiência importantíssima, porque, assim, era o respiro que essas mulheres tinham.

P: Os encontros, então, eram mais um momento de troca...

(FILHO CRIANÇA DA FABÍOLA ENTRA NO LUGAR ONDE ELA ESTÁ E INTERROMPE A ENTREVISTA)

F: Fala, meu amor, desculpa.

P: Não, tudo bem, múltiplas jornadas, né. (risos)

F: (risos) Não, aqui é multitarefas. Mas é bom também, é tranquilo.

P: Então esses encontros foram mais uma questão de troca mesmo, né, tipo, o que compensou mais foi mais essa interação do que, propriamente, ver algum produto audiovisual.

F: É, foi assim, nesse primeiro ano do Cine, e a gente começa já numa pandemia, a gente também testou muito o que funcionava, né. A gente foi testando muito o que aproximava e o que afastava. A gente não acertou todas as vezes, né. E, a princípio, o cineclube não é um espaço muito feminino, entendeu? (Tosse) Eu que já fiz parte, eu era uma de duas, sabe, que frequentava o cineclube. E essa era ideia, transformar num espaço feminino. A gente vê filmes produzidos por diretoras, pra trazer essa ideia nova. Mas, tudo o que é uma ideia nova, primeiro a gente tem que testar, primeiro a gente tem que ver como que junta, né. Então, a princípio, a gente começou com filmes mais comerciais, uma linguagem mais conhecida, pra pessoa... pra não afastar, entendeu? Pra trazer pra junto. Aí, uma vez essa pessoa junto, a gente fala: “Ah, então, só pra mudar hoje, vamo ver um doc-arte?”. Sabe? E aí a pessoa via, e amava! Mas, assim, voluntariamente falando, “vamo ver?”, não sei se elas veriam antigamente. Hoje, eu sei que todas veriam. Hoje eu posso dar meu aval, assim. As minhas meninas tão sacando tudo de estilos, elas pegam: “ai a gente tá muito tal coisa, vamo mudar!”, “nossa, Fabíola, que lindo aquele!”. Aí vai mudando, né. “Ai, nossa, vamo fazer uns três curtinha junto?”. Elas mesmos hoje tão propondo as linguagens, já tão sabendo falar as linguagens, entendeu? Mas foi complicado no começo, porque as cineastas em si, né, elas... Inclusive, assim, eu faço parte de alguns movimentos, né, de mulheres, né. Então tem um que é um festival, uma mostra chamada “Cine Marias”, né, e é uma mostra com recorte pra mulher. E se eu te contar a dificuldade que a gente tem de fazer essas mulheres irem na mostra... é terrível, porque elas tão nos sets, tão trabalhando, entendeu? É muito complicado chamar uma cineasta pra vir. É uma lenha, então a gente tá nesse rolê de tentar ajustar pra todo mundo. A princípio, na pandemia, o filme não foi a peça principal. Ele era um sensibilizador, ele era um aglutinador pra se falar do tema. O tema era o principal.

P: Certo. E eu queria, agora, um outro ponto que é, assim... O Cine Por Elas é em Vila Velha, correto?

F: Fica em Vila Velha, Cristóvão Colombo.

P: Isso. Aí, eu queria ver com você, considerando que foi uma experiência on-line, né, pela internet, como é que se deu, assim, essa questão da inserção, de uma relação com a comunidade. Tipo, você conseguiu manter uma proximidade com a comunidade daí, ou você teve uma integração maior com pessoas de fora, como foi, como que se deu isso aí? Foram outros laços comunitários que foram sendo construídos? Queria que cê... comentasse.

F: Está se dando, vou dizer assim, Lucas. Está se dando. A gente é um cineclube feminista, né, a gente tem posicionamento nesse caso. E a gente tá num bairro que é um bairro bem periférico e majoritariamente bolsonarista. Então, existe resistência, não no trabalho em si. Nunca tive reclamação de horário, vizinho, de som, de nada, entendeu? Mas eles ficam curiosos, mas eles têm uma resistência muito grande pra entrar. Então, a gente já é articulado aqui, assim, nos dois quarteirões aqui a gente é articulado, e a gente já tem as nossas, vou chamar de nossas militantes, tem uma diretoria composta por dez mulheres. Então, assim, pô, é diretoria pra mais de metro! (tosse) Mas essas mulheres são de Vila Velha, não de Cristóvão Colombo, não da comunidade em si, entendeu? A comunidade ela ainda é bem reticente, porque é uma comunidade muito pobre. Então a gente faz coisas, exemplo, uma vez por ano a gente faz uma feira empreendedora aqui no espaço: a comunidade vem. É aberta, a comunidade vem, a comunidade adora. A comunidade adora os eventos, as coisas que a gente faz aqui, mas vir aqui no cineclube eles não vem ainda. Ainda! É aquele trabalho de formiguinha, de ir na associação... Exemplo, a associação de moradores era composta por dois homens suuuuper machistas, assim. Então, eles nem colavam cartaz da gente lá. Aí agora mudou, agora a chapa é duas mulheres. Aí eu já fui lá conversar, aí elas já “nossa, não, legal, poxa, que legal!” e tal. Pequenos passinhos de formiguinha. Com o tempo vamos conseguir. Vamos conquistar o mundo ainda, mas bem pequenininho. Só da gente fazer as nossas atividades, ser aberto, eles aceitarem entrar, conviver, pra gente já é um começo, entendeu? (Tosse) Só pra você ter uma ideia, nesse momento, a gente tá fazendo um projeto que é um braço do Cine Por Elas, né. Em uma das nossas conversas, a gente falou sobre dignidade menstrual, e aí a gente entendeu a necessidade de agir, e hoje a gente tá fazendo um projeto aqui que se chama “Segue o fluxo – sífilis”, que a gente faz educação menstrual com as meninas, tem um cineclube, a gente passa um filme, fala sobre os temas, tem várias aulas, e elas aprendem a costurar o próprio bioabsorvente ecológico, né. Então, tem todo um contexto político, econômico, social aí no projeto. E é um braço do Cine Por Elas. Quem organiza, quem faz tudo, são as meninas da diretoria do Cine Por Elas, entendeu? Eu sou uma delas, mas Giovana, Sara, as meninas que fazem parte da diretoria do Cine Por Elas. E, assim, algumas pessoas da comunidade já fizeram o projeto. Ainda não vieram no Cine, mas já vieram aqui fazer o projeto. E de pouquinho em pouquinho a gente vai chamando mais a comunidade em si de Cristóvão Colombo. Mas, particularmente, as meninas que vem são de Vila Velha.

P: São quantas pessoas que estão na diretoria?

F: Dez.

P: São dez? Hum. Começou só com você e aí você foi chamando as pessoas?

F: Exatamente, Lucas. Começou comigo, e aí eu fui chamando, aí daqui a pouco eram duas, três, (tosse) daqui a pouco uma só podia fazer uma coisa, daqui a pouco... aí foi dividindo, “aí, isso ficou legal, não ficou? Fulana, então me ajuda a fazer isso aqui?”, sabe? Fui jogando. Hoje a gente... Assim, exemplo... Tem bastante... Até... Eu gosto muito disso. Com qualquer evento que você vai fazer sobre mulheres, o Cine é muito convidado, entendeu? A gente sempre vai no formato de cineclube mesmo, sabe? Projetorzinho, telinha ou parede, joga lá, sonzinho lá, vê o filme, faz debate, sabe? A coisa bem, o nosso formato é cineclube, entendeu? Mas, assim, é muito difícil ter uma reunião, ah, o

Conselho de Direito das Mulheres, já chamou o Cine Por Ela pra ter uma representante. E tudo o que se faz eles entendem que tem (inaudível). Hoje tem dez. Então, temos uma representante negra, uma representante LGBTQIA+, temos uma representante trans, temos uma pedagoga, uma psicóloga – espera aí que eu vou tentar lembra todo mundo, tá? - temos uma escritora e uma professora, elas fazem parte do núcleo de literatura do Cine, tenho eu, tem o Andy, que é cineasta e faz a parte da curadoria, - pera aí que tem mais – tem uma que é assistente social, que faz essa parte mais social, e eu acho que é isso. Então tem um corpo que não é único, entendeu? Cada uma tem um olhar, pra gente poder conseguir atender a maior parte das pessoas que frequentam aqui.

P: E na internet era mais difícil de se organizar? Como é que era? Facilitou o formato on-line?

F: Não, era bem mais difícil. E a gente tava numa época que tudo era live, só tinha live, né. Então, no dia da live tinha mais cinco acontecendo. Era concorrido, vamos dizer assim. Era bem complicado mobilizar. Por isso que a gente fixou um dia e um horário. Era toda primeira terça-feira do mês, às 19h. Sempre. Não mudamos isso pra que as pessoas já “ah, não, vou dar preferência”. E a gente tinha um trabalho de formiguinha mesmo, “você conhece esse projeto? Vem cá ver esse projeto!”, de ir nas ONGs, nas associações. A gente ia pra apresentar, “ó, deixa a gente apresentar aqui, projeto novo”. A gente fez muito isso, durante o primeiro a gente fez muito isso. (Tosse) Graças a Deus, agora já tamo fazendo o reverso. Essas ONGs que a gente foi apresentar o projeto falam “ah, Cine, e então, tem um projeto que a gente tá fazendo, não quer ser parceiro, fazer uma atividade?”. Aí hoje tá mais ou menos assim.

P: Aham. E aí eu queria que você me falasse também sobre a interação do próprio público, né. Como você avalia, assim, essa questão avalia essas diferenças entre o on-line e o presencial em relação... a tudo, ao gesto à fala, como as pessoas podem se manifestar ou não.

F: Ó, tudo tem um lado positivo e um lado negativo, né, Lucas. Vamo lá. Interação era complicadíssima. As vezes você tinha ali 35 pessoas assistindo sua live, você nem sabia se essa pessoa tava olhando mesmo pro celular, televisão, entendeu? Você nem sabia. As pessoas falavam bom dia, boa tarde, boa noite, às vezes faziam perguntas, mas eram esporádicas, não eram tantas, né. Mas, ao mesmo tempo, eu já tive vários relatos de pessoas que entraram em contato comigo falando: “Ai, Fabíola, fui pesquisar tal assunto e encontrei uma live do Cine Por Elas”. Então, isso é muito gratificante, apesar de ali, no momento, no ao vivo, na participação direta, não ser ali, é algo que perpetua, uma criação de conteúdo mesmo. E conteúdo bom, né, foi um conteúdo bem trabalhado, não foi feito de qualquer jeito, é bonitinho. E é ainda muito procurado, muito visto, entendeu? Porém, presencialmente - a resposta à pergunta – as trocas são muito mais interessantes. Muito mais interessantes. Porém, quem participou ali, participou, perdeu, num foi, perdeu. Tem seus prós e contras.

P: Eu queria então que você avaliasse como foi essa experiência no geral, né, no on-line, né, e, assim, você, o Cine Por Elas, pretende continuar com algum tipo de atividade na internet ou pretende focar mais no presencial?

F: Vamos lá. Minha avaliação, Lucas, é que a gente precisava daquele canal, a gente precisava, como ainda precisa desses cineclubes. Cineclubes é muito potente, assim, né. Então a gente precisava e fez do que jeito que dava pra fazer naquela época, que foi virtual, e a gente gosta muito do que foi feito, tanto que tá no ar, não foi tirado do ar, né. E é muito importante, foi muito importante. Foi um início de trabalho, de tentativa de junção que deu muito certo, sabe? O Cine Por Elas só é o que é hoje por aquele começo de trabalho durante a pandemia, que era necessário, foi uma necessidade, né, ter esse espaço pra essas mulheres. Às vezes, uma mulher que tava ali vivendo uma situação de violência doméstica vê uma live daquela e fala: “Cara, nossa, eu tô vivendo isso! O que que eu faço?”. Aí ali

sem querer eu perguntava: “Ah, mas então, a pessoa que tá vivendo, o que é que faz? Ah, tem o telefone tal”, entendeu? Tava ali o conteúdo que a pessoa poderia precisar. Então, foi um começo, foi como a gente conseguiu começar. E que era muito necessário. E foi se visto que realmente é... Vou dar um outro exemplo, assim, engraçado. Um outro cineclube amigo, que é o Cine Muses, né, ele me ligou 15 dias atrás falando: “Fabíola, a gente tem um cineclube de músico, né” – eu acho maravilhoso, sou produtora cultural, trabalho bastante com músico” – aí falou “mas nós não temos nenhuma integrante mulher”. Aí eu falei “ah, normal, cineclube normalmente tem pouquíssimas mulheres”. (Tosse) “Então, a gente queria juntar as mulheres, como que a gente faz?”. Eu falei: “Trabalhem!”. (Risos) É difícil, não é assim... “Você não consegue fazer uma parceria com a gente?”. “Consigo!”. Então, a gente acabou virando uma referência de trabalhar o audiovisual com as mulheres. Isso só foi possível por esse começo de trabalho virtual, criando esse canal de conversa, criando esse canal de cultura, entendeu, era um espacinho de cultura ali, sabe? Tinha o vídeo, mas também tinha a literatura, tinha também a parte de política, a parte de conteúdo... Eu adoro a parte virtual do Cine. Voltaria a fazer lives? Não, não voltaria a fazer lives. Porque a gente percebe que, presencial, a diferença é o efeito é bem maior. Porque, o que a gente pretende fazer? De ensinar, de olhar perspectiva, “olha essa câmera, olha isso aqui, tá vendo a diferença pra isso?”. É outra parada, entendeu? Flui mais. E as pessoas gostam também, elas gostam desse encontro, desse estar junto. E acredito que, virtualmente, a gente... Instagram, a gente continua produzindo pequenos conteúdos pra Instagram. Não é mais também a nossa loucura. (Tosse) O primeiro ano era uma loucura o conteúdo de Instagram do Cine Por Elas. Tinha conteúdo dia sim, dia não. Conteúdo, cards, dez cards, entendeu? Agora a gente não tem mais isso. É bem mais pontual; conteúdo, mas bem mais pontual. E virtualmente, acreditamos que a gente ficar com o nosso canal no Instagram que funciona, é bem cuidado, a gente olha, a gente responde, a gente dá atenção. A gente tem segui... Cine Por Elas de Instagram, entendeu? Que veem o filme que a gente indica, que falam: “Nossa, eu vi o filme, não pude ir no debate, mas não sei o quê”. E a gente acaba debatendo por ali. Então, virtualmente, eu acredito que a gente vai continuar no Instagram, não devemos fazer lives, não devemos voltar pra esse formato, e cada vez mais a gente tá itinerante. É o formato que tudo aponta que ele vire itinerante. A gente tá tendo muito convite pra participar das ações de outras ONGs, de outros coletivos, de outros cineclubes, e a gente entende que a gente, bem possivelmente, vai itinerar.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM LUCIANA DE PAULA, DO CINECLUBE EL CARACOL

Arquivo F 1 – Tempo de gravação: 26 minutos

Entrevista realizada em 23 de maio de 2023, pela plataforma Jitsi Meet

Identificação: Luciana de Paula Freitas, 28 anos, Comunicadora audiovisual

P: Você tá no El Caracol há quanto tempo?

L: Cara, seis anos.

P: Seis. O El Caracol começou em 2014, não é?

L: Sim. Eu entrei em 2017.

P: E o cineclube já tinha feito alguma coisa pela internet antes ou foi a primeira coisa, assim?

L: Foi a primeira vez. A gente só usava a rede mais pra comunicação mesmo.

P: Entendi. E aí eu queria saber como foi esse projeto. Vocês tiveram alguma dificuldade, assim... Primeiro eu queria que você falasse sobre o projeto, né, inicial, que foi um projeto da Secult, não foi?

L: Uhum.

P: E aí vocês tiveram que adaptar. Queria que fosse falasse mais sobre o que era esse projeto, né, quais foram as adaptações que vocês tiveram que fazer.

L: Então, isso que eu ia falar, porque teve muita gente que acabou fazendo projetos nessa época on-line, só que eles pegaram da Aldir Blanc, né? Eu também participei da Aldir Blanc, só que aí a gente já cria o projeto planejando pra ser on-line, né. E nesse caso não porque, realmente, o projeto era do ano anterior, né, do edital anterior, então todo o planejamento era... não tinha nenhuma atividade remota, eram todas presenciais. E o cineclube tem essa pegada de ir aos espaços públicos, né, pra praças, escolas, cursinhos populares, ocupações de moradia e tal, e aí que era o nosso público geral. E aí quando rolou isso, esse projeto pra adaptar foi muito tenso, porque essa era a ideia do cineclube, de ser itinerário, de alcançar uma galera em lugares que não têm cinema e tal. E aí, pô, querendo ou não, quem tem acesso à internet, uma boa internet, que é pra passar filme, e os canais até chegar a essas pessoas ficaram muito comprometidos. Então pra gente adaptar pra esse tipo de público foi meio complexo e, de certa forma, a gente desapareceu, né, porque naquele momento não era possível, então a gente pensou: “Ah, então o público-alvo no momento são as pessoas com acesso à internet, um público mais jovem e tal”. Mas sempre pensando, né, nessa ideia de, enfim, de ser um... de ter esses filmes, porque a presença... porque a gente fez umas mostras, mas mais pra frente eu vou falar sobre. Daí... Bom, inicialmente foi isso, né, esse choque de público, só que por outro lado, também, como a gente trabalha a questão da América Latina, a gente conhecia em âmbito mais continental e sub-continental, foi uma oportunidade também de “ah, já que a gente não consegue alcançar as pessoas aqui do lado, que não têm tanto acesso ao cinema, talvez a gente consiga” – “talvez” não, “a gente consiga pessoas de longe pra trazer pra cá”. Porque a verba é muito curta, então não dá pra trazer pessoas de outros países e tal pra virem pra cá dar uma oficina, por exemplo, e a gente conseguiu isso on-line, né. A gente teve pessoas do México, do Chile, de vários países que deram oficinas, que participaram de debates. Então, de certa forma, reduziu por um lado nossas expectativas de público,

mas também ampliou por outro. Eu acho que esse, de cara, foi o maior choque de todos. E aí o segundo que é medir a plataforma, né, porque essa coisa cineclubista, assim, mais radical, meio de guerrilha, né, essa coisa assim “ah, vamo ocupar uma praça, meter um som, uma tela”, tem essa coisa assim. E, querendo ou não, na internet é outra ideia. A gente... Digamos que a gente deixou de lado o projetor e focou em pensar em streamings, né, criar um site, fazer essa curadoria de um modo que pudesse ser on-line, e não chegar e somente exibir. Então, querendo ou não, é uma demanda, né, porque você tem que lidar com conhecimento, e a gente com pouca verba. Pra ser honesta, eu fiz muita coisa, eu tava fazendo a coordenação, acabou que eu criei site, eu fiz curadoria, eu fiz, tipo, um pouco de cada coisa pra dar conta dessas lacunas que não dariam pra ser cumpridas naquele momento. Basicamente isso. O trabalho triplicou. (risos)

P: (Risos) Vocês fizeram outras coisas além do festival?

L: On-line?

P: É.

L: Não, a gente só participou, assim de outras coisas, mas foi basicamente o festival, porque deu muito trabalho, assim, eu acho que foi meio megalomaniaco, até, pelo que a gente tinha na época. Mas aí, depois disso, a gente realmente parou, e até há pouco a gente tava bem parado, até presencialmente. A gente teve poucas sessões, então, digamos que depois o El Caracol deu uma hibernada e tal, e agora que tá retomando.

P: Entendi. E o projeto original previa sessões em vários lugares então ou era um lugar só? Eram vários lugares...

L: Não, vários lugares. Porque a gente tem essa vibe bem itinerante, assim. Uma das nossas marcas é rodar, geralmente mais na Grande Vitória, mas também fora.

P: Entendi. E aí, em termos de tecnologia, vocês tiveram dificuldades pra adaptar ou vocês já tinham mais conhecimento?

L: É... Tipo, não foi tanta dificuldade porque, na real, foi meio eu que fiz tudo, assim. Tipo, eu que criei o site e tal. Claro que tinham as pessoas que tavam ajudando na produção, e a curadoria quem fez foi a Luana, a menina lá do curso de cinema, formada e tal. Ela faz curadoria, inclusive, pra vários festivais. Então ela fez, eu ajudei, tipo, fui co-curadora, e aí eu meio que me virei, né. Mas foi bem simples, na real, porque a gente conseguiu curtas que ficassem abertos. Então não aquele ah, a pessoa tem que se inscrever e entrar numa sala. A gente conseguiu com os realizadores que os filmes ficassem on-line, só que por poucos dias. Então, era todo esse trabalho de subir o filme no YouTube mesmo, a gente usou, aí subir o filme deixava ele por três dias, criava a página de exibição no site, aí depois de três dias tinha que trocar, colocar outros filmes... Só que, assim, dificuldade dificuldade não teve não, é mais o trabalho mesmo.

P: Foi mais trabalhoso, então, mas já sabia como fazer.

L: Ah, sim, é.

P: Entendi. Aí você falou essa questão de ter contato com os realizadores, né. Então, essa questão de direitos autorais foi resolvida dessa maneira, do contato com eles, pedindo pra ficar tantos dias e tudo o mais?

L: É, então, porque acabou que a nossa curadoria foi feita através de chamamento, não foi uma curadoria de escolha, né. Porque a curadoria tem basicamente desses dois tipos, né. Que um é o curador que conhece o filme, vai atrás dele, chama o filme... Isso rolou também, teve alguns curtas que não foram inscritos e a gente convidou. Mas a gente abriu convocatória pra toda a América Latina. Então, qualquer pessoa poderia enviar seu filme, e lá tinha as condições, né. De que ele tivesse, por exemplo, legenda em português... E aí, tava lá, uma das condições era que ele será exibido no YouTube por alguns dias. Aí a gente tentava colocar aquele protetor, pras pessoas não baixarem e tal, mas quem enviasse o filme já estaria de acordo com isso, em teoria.

P: Entendi. E aí, quais foram as estratégias que vocês adotaram pra dar visibilidade, né, a esse site, a esse festival, né, porque foi um período, inclusive, com muitos festivais on-line, né, mostras e tal. E aí eu queria saber o que vocês fizeram pra, de alguma maneira, se destacar nesse cenário.

L: Ah, divulgando em meios, né, que a gente já conhece, que primeiro é o nosso público, porque, querendo ou não, a gente mora numa cidade relativamente pequena. Então, a gente tem a... Porque cineclubes também é isso, né, é meio que uma família que se reúne, então sempre tem pessoas que são as que acompanham por muito tempo. Então a gente tem esse grupo digamos que certo, são os agregados do Caracol, então a gente sempre foca nesse grupo, assim, que é um grupo grande, até, de pessoas que têm interesse na questão latino-americana, e tal, que vivem aqui no Espírito Santo. E pessoas que vem e vão também, pessoas de fora. Então tem esse grupo, que a gente focou através das redes mesmo, e do... enviar no privado, e tal, do... da comunicação mais direta. E aí por outro lado, também, pensando em impulsionamentos, no Instagram a gente usou bastante disso. Então, a gente fazia um post e colocava lá uma grana que era do edital, por exemplo, a gente não usou transporte, né. Então teve que readaptar essa grana toda que seria pra transporte, de locomoção, não sei o quê, a gente colocou pra divulgar pra que as pessoas tivessem acesso. Então... é isso, basicamente, assim, essa promoção de posts e comunicação com as redes que a gente já tinha. E os grupos, né, porque na América Latina, enfim, tem muitos cineclubes que têm uma similitude, tem grupos de estudo em universidade e tal, grupos certos que têm interesse a gente acabou mandando e-mail e tal, mas coisa mais pontual mesmo.

P: Entendi. Eu queria que você falasse é... dissesse, assim, como foi essa experiência pro cineclubes de ocupação de um espaço virtual, né, é diferente de um espaço físico, e também a relação dessa coisa de você assistir à distância, né com as pessoas. Porque, numa sessão cineclubista presencial, você ali com as pessoas no mesmo ambiente, mesmo espaço, e no on-line você não tá no mesmo espaço. Eu queria saber, assim, pra vocês, quais foram as diferenças e como vocês avaliaram essa experiência.

L: É... Sente falta desse tete a tete, que permite mais interação mesmo, porque os filmes não foram a mesma experiência presencial de todo mundo assistir junto, no mesmo momento, depois todo mundo conversar junto sobre o que assistiu... Não rolou porque não foi uma exibição mesmo on-line onde todos estavam numa sala. A gente até pensou nessa possibilidade, de fazer uma sala, e colocar os curtas um atrás do outro, e depois ter um bate-papo, como se aquilo fosse remoto mesmo, né. Só que aí a gente percebeu que as pessoas teriam que se adequar a um certo tempo, em tal dia, daí ficaria mais limitado. Daí, a gente optou por deixar os filmes abertos por alguns dias, então as pessoas assistiam antes de ter o debate, a qualquer momento que quisessem, e aí tem isso, essa coisa do espaçamento. Talvez tenha gente que não tenha assistido tudo, tem gente que participou dos debates e não assistiu nenhum dos filmes... E o debate também foi meio fechado porque é isso, né, têm muitas pessoas que participaram como convidados, aí um mediador e as pessoas que faziam as perguntas, né, que tavam assistindo. Aí você perguntou da diferença, eu acho que um dos maiores impactos que eu tive, assim, porque quando a gente cria um evento assim, ainda mais nessa época que tava rolando muita coisa, e a gente é um cineclubes pequeno, né, não tem tanto alcance assim, então toda hora eu pensava: “Nossa, ninguém vai assistir isso, não vai dar ninguém, não sei o quê”. E aí, do nada, a sala tava com muita

gente, muita gente participando, mandando pergunta, pessoas, tipo assim, de outros países. Então, a surpresa do público, assim, inesperado, é interessante, porque, quando a gente faz presencial, geralmente a gente tem uma noção de quem vai aparecer e tal, o tipo de público. E nesse caso, não, né, é um alcance meio inesperado mesmo.

P: Houve um aumento de público então, você acha?

L: Não sei se um aumento, mas uma diversidade maior. Porque tinha... É, talvez... É, um pouco a mais, sim, né. Mas... Não sei, porque a gente já fez sessões que eram públicos muito maiores, mas era um público mais específico.

P: Vocês perderam então essa noção de da onde vinha esse público, né, digamos assim, poderia vir de vários lugares por conta da ausência dessas barreiras.

L: Exatamente. Ficou menos local e mais global, assim

P: E como que era, assim, a interação das pessoas? Elas falavam só no chat? Ou tinha também um momento de abrir câmera ou não? Como é que foi isso?

L: As palestras, né, que foram os bate-papos sobre os filmes, e seminários – porque, quais atividades foram: teve oficina... não, aí era a mostra, né, que era exibição, oficinas, seminário e o bate-papo, quatro tipos de atividade. Então, a exibição ficava lá parada, a oficina era remota, então as pessoas tinham que entrar numa sala, então nesses houve muita interatividade; foram duas oficinas: uma de legendagem e outra de cineclubismo mesmo, de como montar um cineclube. E aí eu acho que foram dois dias pra cada, foram algumas horas, e aí tinha o professor, os alunos, então nesse teve muita interação. Aí nos outros que era seminário e o bate-papo sobre os filmes, ficou mais concentrado nas pessoas que tavam na sala, que eram só as pessoas convidadas e o mediador. E aí, quem tava assistindo podia fazer intervenção, mandar pergunta, e aí respondiam, mas não estavam na sala em si, só como espectadores.

P: Entendi. Mas aí foi bastante interat... Assim, as pessoas interagem mais, né, você falou que teve bastante pergunta e tudo o mais.

L: Até que tev... Assim, bastante também não teve não, mas, digamos que, ah, você vai esperando que ninguém vai falar nada, e do nada aparecem pessoas, então sim, teve muita interação. E as oficinas foram realmente... foram bem interessantes.

P: Legal. Você mencionou uma questão agora, que o cineclube deixou um pouco de ser local pra se tornar global, né, cê falou. Eu queria que você comentasse dessa questão da relação com a comunidade, né, tipo, que... como que foi... Houve uma mudança, aí, digamos assim, de uma interação na comunidade, que antes vocês estavam aqui, aí vocês viram que se comunicaram com outros tipos de comunidade latino-americana, vamos dizer assim?

L: É, assim, porque nossas sessões, pelo menos nos anos anteriores, nos dois anos anteriores à pandemia, a gente escreveu muitos projetos junto com ONGs, até o próprio projeto da Secult que a gente tinha feito anteriormente, elas eram muito focadas em comunidades, tipo assim, de cursinhos populares, comunidades indígenas, quilombolas, lugares com pouco acesso à internet, praças de bairros mais periféricos mesmo, e aí nisso você envolve, tipo, crianças, envolve idosos, envolve tudo o que tá em volta daquele espaço ali que é público, né, que sempre foi o nosso foco, apesar de a gente ocupar também outros espaços. Mas esse havia sido o nosso foco, né. Ocupações também a gente tava indo muitos. E aí é isso, com a internet a gente não conseguiu alcançar esse público, porque a gente

vai até eles porque inclusive acha mais difícil alcançá-los on-line. Então, tipo, crianças não participaram desse... apesar de ter tido, né, a gente tinha previsto uma mostra infantil e continuamos com essa mostra infantil, curta-metragem de animação e tal, mas tendo em vista que não muitas crianças tiveram acesso àquilo, como teriam se a gente tivesse feito numa praça, como a gente tava acostumado. E aí talvez um público mais idoso também. Eu imagino, assim, talvez um pouco na minha ignorância de imaginar que era um público mais jovem, entre uns 18 e 40 anos, que são de classe média, mais de parte urbana... Então eu imagino que tenha sido um público mais assim que a gente alcançou agora, diferente do local que é esse que eu te falei. Apesar de ser tudo muito mesclado, né, mas eu acho que teve um pouco desse baque, assim.

P: E é um público de vários países, né? Não só daqui.

L: É, eu não vou falar que isso é tão diferente, porque nossas ações geralmente tem gente de vários países, né, a galera que mora aqui... Então, geralmente, as nossas sessões já tem muita gente de outros países, mas nesse caso foi em maior quantidade, né. E a pessoa tava no país dela, né, não tava aqui, então é outro contexto também.

P: Então, aqui vocês tem muito contato com pessoas de comunidades hispânicas daqui, né

L: Sim, sim.

P: E aí, nesse caso, eles tavam nos próprios países, né.

L: É, também, é.

P: Entendi. E aí, assim, eu queria que você comentasse se houve uma mudança nesse período em relação ao tipo de filmes, à escolha do tipo de filmes a ser passado, assim, por conta de ser on-line, né. Ou você acha que não, era tipo...

L: Olha... eu acho que não. Não no sentido da escolha da curadoria, mas no sentido de inscrição, sim, porque, como eu te disse, né, um dos critérios pra inscrição era que o filme tinha que estar disponível on-line por alguns dias na internet. Então talvez pode haver pessoas que olharam para aquilo e não se interessam porque não queriam que o curta estivesse tão disponível assim. Então, é diferente se tivesse enviado pra ser exibido só uma vez em algum lugar. Então, talvez, nesse sentido, sim, mas não pela parte da curadoria, e mais pelas inscrições mesmo.

P: E o festival já previa só curta? Ou tinha longa também...

L: Nossa, aí você me pegou, hein... Não lembro, eu acho que era só curta mesmo.

P: Já era uma coisa que tava, que tava ali previsto.

L: É, porque a nossa... É porque é isso, né, um festival de um cineclube, então tem umas tretas aí, né. Eu até... Eu também pesquiso, eu pesquiso sobre festival, e eu ficava pensando muito nessa diferença entre festival e cineclube, se um cineclube pode fazer um festival. Porque um festival, pra mim, é isso, é um conjunto de mostras, né, e aí pode ter outras atividades. É isso que a gente quis fazer mesmo, essa ideia da festa, né, festividade do cinema, que é exibir, conversar sobre... Aí no caso não teve premiação, né, que é uma das coisas de festival. Mas aí a gente ficou nesse limiar entre o que é cineclubismo e o festival. E aí é isso, é como se o festival tivesse sido várias mostras de cineclube, várias sessões cineclubistas, só que em um momento só concentrado, né.

P: Entendi. E em termos de como... da organização interna mesmo do cineclube, né. Quais foram as diferenças em relação ao presencial, assim, do contato com as pessoas, de como... das outras pessoas que também tão ali na organização ali, né, de como fazer a coisa acontecer e tal e organizar tudo. Como é que você avalia? Como é que foi, assim, essa coisa?

L: Então, eu nem sei se eu consigo te dizer essa diferença, porque, na verdade, já foi uma experiência diferente... Porque o cineclube é formado por uma quantidade bem pequena de pessoas, né, nessa época tinha... (FAZENDO CONTAS) ...quatro pessoas tinha o cineclube. E aí, no caso, uma dessas pessoas não conseguiu ajudar muito, mas participou também. E aí a gente abriu, né, mesmo que fosse presencial ou não... por exemplo, a pessoa que ia fazer a curadoria, ia precisar de mais gente pra produção... Então, de qualquer forma, não ia ser o cineclube que iria conseguir tocar esse projeto sozinho, né. Só que como foi on-line é isso, né, a gente não teve aquele contato mais próximo com as pessoas, mas acabou que, de qualquer forma, não foi a gente que tocou o projeto, a gente acabou expandindo um pouco a equipe nesse momento. E aí, essa galera que colaborou, inclusive, a gente é próximo até hoje, mas eles não seguiram no Caracol, eles só fizeram esse trampo mais pontual mesmo.

P: Entendi. E aí eu queria que você avaliasse, assim, essa experiência no geral, e também comparando a diferença agora nesse retorno presencial, né, que eu vi que vocês tão agora fazendo umas atividades presenciais de novo, né. Aí eu queria que avaliasse no geral as diferenças, né, e queria perguntar se vocês têm pretensão de fazer alguma coisa pela internet de novo, mesmo sem a pandemia.

L: Olha, eu acho que não, viu, eu acho que não tem pretensão. Primeiro, porque, como eu te falei, a gente tem essa coisa do público-alvo, assim, que é muito difícil de alcançar na internet – talvez por falta de conhecimento nosso mesmo. Não por mero preconceito, mas é isso, né, é uma questão social de quem tem acesso à internet, a uma boa internet, a esses canais que a gente está. Mas eu acho que não... de diferença, claramente... é outro processo, né, de organização, porque agora a gente volta a pensar em como se locomover, em como carregar coisas, né, como ter uma boa exibição numa parede. Por exemplo, na semana passada, nossa sessão só tinha parede preta. Aí a gente tava com problema na tela e teve que estender um lençol mesmo ali, então são essas coisinhas que, tipo, no on-line, “ah, caiu minha internet”, no on-line você tem outras questões de se preocupar com a conectividade do que com pôr a mão na massa em si. Então, agora eu acho que é mais esses corre de produção mesmo, pensar alimentação, porque a gente sempre teve muito forte isso, de ter pipoca, café, um bolo e tal, um suco, então, assim, agora parece que a gente faz coisas mais humanas e menos tecnológicas, digitais mesmo.

P: Entendi. Então, agora, vocês sentem que não estou só se relacionando com o computador, né, tão se relacionando mais com as pessoas.

L: É, eu tava me sentindo quase... Não, é claro, a produção é isso, você sempre tá em contato, sempre tá nos corre que é de cinema e cineclube mesmo, mas, querendo ou não, quando eu tava fazendo lá a mostra, eu me sentia às vezes fazendo programação, né. E aqui não, tipo, é mais estressante às vezes, talvez, vocês fazer uma sessão presencial, mas, pô, é outra coisa também, é bem mais gratificante.

APÊNDICE G – LISTA DE CINECLUBES NO ESPÍRITO SANTO (2003-2022)

Cineclube	Cidade	Ano de fundação	Última menção encontrada	Atividade com mídias digitais na pandemia?	Páginas na internet
Afoxé	Vitória	2018	2021	Sim, sessões, festival, ações em rede	https://www.facebook.com/cineclubeafoxe/ https://www.instagram.com/cineclubeafoxe/ http://cineclubeafoxe.blogspot.com/
ABD/Lima Barreto	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Aldeia	Vitória	2017	2022	Sim, lives e seminários	https://www.facebook.com/cineclubealdeia/ https://www.instagram.com/cineclubealdeia/
Alto	Alto Rio Novo	2014	2015	N. E.	N. E.
Aroeira	Vila Velha	N. E.	2017	N. E.	N. E.
Associação Diacrônica Luterana (Cineclube e Núcleo de Audiovisual Lagoa)	Afonso Cláudio	2010	2021	N. E.	http://cinelagoa.blogspot.com/
Ambiental (Deserto Verde)	Cariacica (Aracruz)	2006	2020	Sim, oficina	https://cineclubeamambiental.blogspot.com/
Aviso	Linhares	2014	2017	N. E.	https://www.facebook.com/cineclubeaviso/
Atiára Cineclube Itinerante	Anchieta	2018	2018	N. E.	N. E.
Badaró	Guaçuí	2009	2021	Sim, oficinas	https://www.instagram.com/cineclubebadaro/

					http://cineclubebadaro.blogspot.com/
Baú Cultural	Vila Velha	2020	2022	Sim, sessões	https://m.facebook.com/cineclubebaucultural/
Belas Artes	São Mateus	2016	N. E.	N. E.	N. E.
Bomfim	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Casa Legal	Cariacica	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Central	Vila Velha	2007	2017	N. E.	https://www.facebook.com/CineclubeCentral/ http://cineclubecentral.blogspot.com/
Cidade Alta	Vitória	2014	2016	N. E.	N. E.
Cineamadores Muniz Freire	Muniz Freire	2014	2021	N. E.	https://www.facebook.com/cineclubeamadores
18. Cine Animazul	Vitória	2012	2021	Sim, sessões e oficinas	https://www.facebook.com/institutomarlinazul https://imacultural.org.br/ https://www.instagram.com/institutomarlinazul/ https://www.youtube.com/institutomarlinazul
CinemAqui	Baixo Guandu	2015	2022	N. E.	https://www.facebook.com/CINECLUBECINEMAQUI/ https://www.instagram.com/cineartecla/
Cine Arte Clã	Vitória	2019	2020	Sim, sessões	
Ciné Club Le Pont	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Cine em Cena	Vitória	2020	N. E.	N. E.	N. E.
Cine Expurga	Vitória	N. E.	2016	N. E.	https://www.facebook.com/expurgacao http://expurgacao.art.br/
Cinefotoclube Ilha	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
CineFoz	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.

Itinerâncias					
Cine Kbça	Vitória	2005	2019	N. E.	N. E.
Cine Liberdade – O Cinema da Quebrada!	Cariacica	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Cine Libre	Vitória	2014	2016	N. E.	https://www.facebook.com/ LibreCasaColetiva/
Cine 100	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
CineMóbile	Serra	2017	2020	N. E.	https://www.facebook.com/ cinemobileES/ https://cinemobileblog.wordp ress.com/
Cine Muqui	Muqui	2019	2021	Sim, análise de filmes	https:// mapa.cultura.es.gov.br/ projeto/589/
CineNegrada	Vitória	2015	2018	N. E.	https://www.facebook.com/ CineNegrada/
Cine no Morro	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Cine Pop Rua – pipoca e direitos humanos	Vitória	2018	2021	N. E.	https://www.instagram.com/ fabiano_pop_rua/ https://m.facebook.com/cinep oprua/
Cine Pipoca da Penha	Divino de São Lourenço	2012	2020	N. E.	https://www.facebook.com/ cinepipocadapenha/
Cine Por Elas	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Cine Por Elas	Vila Velha	2021	2022	Sim, sessões e lives	https://www.instagram.com/ cineporelas/ https://cineporelas.com.br/
CineQuilombo Sapê do Norte	Vitória	2018	2020	N. E.	https://www.facebook.com/ CineQuilomboSape/
Cine Rabisco (Casa de Rabisco)	Vila Velha	2020	2021	Sim, sessões e oficinas	https://www.facebook.com/ casaderabisco/
Cine Sobreviventes	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
CinEstação	Muqui	2014	2019	N. E.	https://www.facebook.com/ cinestacaomuqui/
Cine Vadias	Vitória	2014	2014	N. E.	https://www.facebook.com/

					cinevadias/ https://m.facebook.com/CineVia
CineVia	Viana	2012	2014	N. E.	
					https://www.facebook.com/cineviella/ http://cineviella.blogspot.com/
Cine Viella	Vitória	2015	2020	N. E.	
Cine Vila Clube	Vargem Alta	2013	2015	N. E.	N. E.
					https://www.facebook.com/muniz.freire.79 http://www.olargodosmacucos.com.br/cinetapera/
Cine Tapera	Muniz Freire	N. E.	2022	N. E.	
Cine Teatro Ribalta (Cine Chaplin)	Vitória	2019	2022	Sim, ciclo de sessões, festival	https://www.instagram.com/ribaltacinetatro/ https://www.facebook.com/cinetateatroribalta/
CININA	Colatina	2009	2009	N. E.	http://cininacineclube.blogspot.com/
Clube do Cinema de Domingos Martins	Domingos Martins	2020	2022	Sim, sessões	https://www.facebook.com/bibliotecadedomingosmartins/
					https://www.facebook.com/people/Coletivo-Ab%C3%A1-tyba/ https://www.instagram.com/abatyba/
Coletivo Abá Tyba	João Neiva	N. E.	N. E.	N. E.	
					http://coloradocine.blogspot.com/ https://www.facebook.com/colorado.cineclube/ http://filmotecacolorado.com.br/ https://www.instagram.com/cineclubecolorado/
Colorado	Cariacica	2009	2022	Sim, filmoteca	
Da Luz Vermelha	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Das Cores	Serra	2018	2022	N. E.	https://www.instagram.com/grupo.cores/
Eco Social	Águia Branca	2004	2021	Sim, sessão e	https://www.facebook.com/

				workshop	Cineclube-Eco-Social
El Caracol	Vitória	2014	2022	Sim, festival e oficinas	https://www.instagram.com/elcaracolcineclube/ https://www.facebook.com/cineclubeelcaracol/
Empreender	São Mateus	2010	2021	N. E.	N. E.
Encantado	Vila Velha	2016	2016	N. E.	N. E.
É o Benedito	Vitória	2010	2012	N. E.	N. E.
ES Cineclube Diversidade	Vitória	2013	2021	Sim, mostra	https://escineclubediversidade.wordpress.com/ https://www.facebook.com/ESCineclubeDiversidade/ https://www.instagram.com/cineclubediversidade/
Falcatrua	Vitória	2003	2011	N. E.	https://cinefalcatrua.wordpress.com/
Farol	Vitória	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Feministas de Quinta	Vitória	2016	2018	N. E.	https://www.facebook.com/feministasdequinta/
Filmes na Ilha	Vitória	N. E.	2015	N. E.	https://www.facebook.com/cineclubefilmesnailha/
Futurista	Itaguaçu	2019	2022	N. E.	https://mapa.cultura.es.gov.br/espaco/747/
GRAV – Grupo de Estudos Audiovisuais	Vitória	2003	2016	N. E.	https://grupograv.wordpress.com/
Cine Gruta	Vitória	2015	2022	N. E.	https://www.facebook.com/CineGruta/ https://www.facebook.com/casadagrutavitória https://www.secure.instagram.com/casadagruta/?hl=am-et
Guadala	Vila Velha	1982	2015	N. E.	N. E.
Guaiamum	Aracruz	2019	2022	N. E.	https://circuitoaracruzense.blogspot.com/ https://www.instagram.com/c

					ineclube.guaiamum/
Âandé Resá (Nossos Olhos)	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Imagem em Movimento	Barra de São Francisco	2007	2020	N. E.	https:// imagememmovimento.wordp ress.com/
InVersa	Guarapari	2019	N. E.	N. E.	https://www.instagram.com/ facinversa/
Jece Valadão	Cachoeiro de Itapemirim	2006	2022	N. E.	N. E.
Jucutuquara	Vitória	2018	N. E.	N. E.	N. E.
Labirinto	Vitória	2021	2022	N. E.	https://www.instagram.com/ cineclubelabirinto/
Lanterna Mágica	Vitória	2016	2017	N. E.	N. E.
Ludovico Persici	Alfredo Chaves (Matilde)	2014	2016	N. E.	https://www.facebook.com/ lcineclubedovico/
Luminoso	João Neiva	2017	2019	N. E.	N. E.
Manguerê	Vitória	2008	2021	N. E.	https://m.facebook.com/ Manguere/ https://www.instagram.com/i nstitutomanguere/
Maria da Penha	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Mirante	Vitória	2012	2016	N. E.	N. E.
MBO"ERESÁ	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Montanha Sagrada	Divino de São Lourenço	2013	2022		https://www.facebook.com/ cinemontanhasagrada/ https://www.instagram.com/c ine.montanhasagrada/
Monteiro Lobato	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Muniz Freire	Muniz Freire	2007	2021	Sim, sessões híbridas (presencial e remoto)	https://www.facebook.com/ cineclubemunizfreire https://www.youtube.com/c/C ineclubeMunizFreire/featured
Nico Preto	Jerônimo Monteiro (Comunidade Quilombola)	2018	2018	N. E.	https:// sitiiodoscrioulos.wordpres.co m/

	Sítio dos Crioulos)				
Nome Provisório	Vitória	2012	2020	N. E.	https://www.instagram.com/nprovisorio/ https://www.facebook.com/cinenomeprovisorio/
Olegário Martins	Água Doce do Norte	2015	2016	N. E.	N. E.
Olho Encantado	Vitória	2015	2017	N. E.	http://cineolhoencantado.blogspot.com/
Olhos Atentos	Vila Velha	2019	2019	N. E.	https://cineclubebolhosatentos.blogspot.com/ https://www.facebook.com/cineclubebolhosatentos/
Palavra Animada	N. E.	2013	N. E.	N. E.	N. E.
Panela Audiovisual	Vila Velha	2012	2022	Sim, seminário, oficina e websérie	https://www.facebook.com/panelaaudiovisual/ https://www.instagram.com/panela.audiovisual/ https://www.youtube.com/user/panelaaudiovisual
Papo Reto	Vitória	2018	2018	N. E.	N. E.
Participação	Vila Velha	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Pavãozinho	Vila Pavão	2014	2017	N. E.	N. E.
Porto	São Mateus	N. E.	2015	N. E.	N. E.
Projeto Cultural Rubem Braga	Vitória	2020	2021	Sim, filmes da Lei Rubem Braga	N. E.
Quadro-a-quadro	Vitória	2018	2022	Sim, sessões, oficinas, lives, festivais e concursos	https://www.coletivoquadroquadro.com.br/cineclube
Raízes	Dores do Rio	2006	2018	N. E.	https://www.facebook.com/

	Preto				Cineclube-Raizes-174838789839144
(Grupo) Raízes da Piedade	Vitória	2014	2018	N. E.	https://www.facebook.com/institutoraizesvix
Resistência Urbana (Cine Defensoria)	Vitória	2019	2019	N. E.	N. E.
Rosilda Moreira	Serra	2016	2021	N. E.	
Rota nos Parques	Cachoeiro de Itapemirim	2017	2021	Sim, mostra e oficinas	https://www.cinerotadosparques.com.br/
São Pedro (Núcleo Audiovisual)	Vitória	N. E.	2012	N. E.	N. E.
Santa Clara (Assentamento)	Viana	2015	2016	N. E.	N. E.
São Jorge	Vitória	2016	2021	N. E.	https://galpaoproducoes.com.br/?s=cineclube
Sementes	Água Doce do Norte	2020	2021	N. E.	https://www.facebook.com/Cineclube-Sementes-102960714988055 https://www.instagram.com/ineclubesementes/
Seu Manoelzinho	Mantenópolis	2014	2022	Sim, exibições e lançamento de website	https://www.facebook.com/Seumanoelzinho https://seu-manoelzinho-4.webnode.page/
Terra Mãe	Viana (Piapitangui)	2014	2016		http://cineterramae.blogspot.com/
Teresa de Benguela	Vitória	2016	2020	N. E.	https://www.facebook.com/TeresaCineclube/ https://www.instagram.com/ineresa/
Tião Mauro	São Domingos do Norte	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.

THCine	Vitória	N. E.	2015	N. E.	N. E.
Tio Anísio	Vitória	2016	2020	Sim, sessões	https://www.instagram.com/cineclube.ifesvitoria/
Titãs	Nova Venécia	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.
Valente	Vitória	2016	2022	Sim, debates, ações de formação/educativas	https://www.instagram.com/cinevalente/ https://www.facebook.com/cinevalente/
Vendo Vozes	Vitória	2017	2021	N. E.	https://www.facebook.com/cineclubevendofozes/ https://www.instagram.com/cineclubevendofozes/
Vila do Rosário	Ibatiba	2019	2020	N. E.	N. E.
Yby Membyra (Filhos da Terra)	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.	N. E.