

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO

LUCAS BORGES ELIAS

**AS PLATAFORMAS ONLINE DE CINEMA E SEU POTENCIAL COMO
FERRAMENTA EDUCACIONAL ATRAVÉS DO CINECLUBISMO**

UBERABA

2021

LUCAS BORGES ELIAS

**AS PLATAFORMAS ONLINE DE CINEMA E SEU POTENCIAL COMO
FERRAMENTA EDUCACIONAL ATRAVÉS DO CINECLUBISMO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.
Orientadora: Profa. Dra. Alexandra Bujokas de Siqueira

UBERABA

2021

**Catálogo na fonte: Biblioteca da Universidade Federal do
Triângulo Mineiro**

E41p Elias, Lucas Borges
As plataformas online de cinema e seu potencial como ferramenta
educacional através do cineclubismo / Lucas Borges Elias. -- 2021.
109 p. : il., fig., tab.

Dissertação (Mestrado em Educação) -- Universidade Federal do Tri-
ângulo Mineiro, Uberaba, MG, 2021
Orientadora: Profa. Dra. Alexandra Bujokas de Siqueira

1. Cinema e educação. 2. Cineclubes. 3. Recursos audiovisuais. I. Si-
queira, Alexandra Bujokas de. II. Universidade Federal do Triângulo Mi-
neiro. III. Título.

CDU 37:791.43

LUCAS BORGES ELIAS

AS PLATAFORMAS ONLINE DE CINEMA E SEU POTENCIAL COMO FERRAMENTA
EDUCACIONAL ATRAVÉS DO CINECLUBISMO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação, área de concentração “Educação”, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Uberaba, 31 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alexandra Bujokas de Siqueira - Orientadora
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Prof. Dr. Lúcio Álvaro Marques
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Profa. Dra. Raquel Pacheco Mello Cunha
Universidade do Algarve - Portugal

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por todo o amor, apoio e ensinamentos que sempre recebi ao longo de minha vida. Também estendo este agradecimento ao meu irmão, parceiro de vida.

Agradeço também a todos os meus amigos que sempre me incentivaram e torceram para que esse projeto pudesse ser finalizado. A amizade e o carinho de vocês foi imprescindível.

Meu agradecimento também a todos os professores com quem tive o prazer de ter aulas nesse período de dois anos do mestrado. Seus ensinamentos sempre estarão comigo.

E por fim, agradeço imensamente e de todo coração a minha orientadora, Alexandra Bujokas, que foi essencial para a realização desse trabalho. Muito obrigado pela constante ajuda, pela liberdade e pela confiança que sempre me proporcionou ao longo dessa jornada. Esse trabalho não existiria sem a sua orientação.

RESUMO

Desde o seu surgimento, em meados dos anos de 1920, os cineclubes sempre tiveram como uma de suas principais características a discussão e a análise crítica das obras assistidas. Esse caráter político-cultural que os cineclubes possuem, associado a outras características como a capacidade de produzir e modificar a cultura, acabaram se tornando extremamente atraentes para algumas áreas do conhecimento, em especial a área da Educação. Graças às novas tecnologias de compartilhamento e transmissão de vídeo, o acesso e a projeção das obras cinematográficas se tornaram mais acessíveis em vários aspectos, facilitando sua entrada na sala de aula, por exemplo, além de potencialmente ampliarem o escopo de atuação do cineclubismo, em função dos recursos digitais. O objetivo deste trabalho é investigar o potencial de plataformas de cinema disponíveis online para a promoção do cineclubismo escolar, no contexto da cultura digital, em sintonia com os objetivos da linha de pesquisa “Formação de Professores e Cultural Digital” do PPGE da UFTM. Para tanto, foram revisados fundamentos teóricos referentes ao cineclubismo e à digitalização e educação, que nortearam a definição das categoriais de análise das dezoito plataformas que compõem o corpus da investigação. Os resultados sugerem que nenhuma delas cumpre totalmente o papel de promoção do cineclubismo do espaço da escola, ainda que algumas tenham se destacado em alguns aspectos considerados relevantes, apresentando assim um enorme potencial para seu uso como ferramenta educacional.

Palavras-chave: Cineclubes; Cultura Digital; Educação; Filmes.

ABSTRACT

Since its emergence in the mid-1920s, film clubs have always had the discussion and critical analysis of assisted works as their main characteristics. This political-cultural character that movie clubs have, associated with other characteristics such as producing and modifying culture, ended up becoming extremely attractive to some areas of knowledge, especially the area of Education. Thanks to new video sharing and transmission technologies, access, and projection of cinematographic works have become more accessible in several aspects, facilitating their entry into the classroom, for example, and potentially expanding the scope of cinema club activities function of digital resources. The objective of this work is to investigate the potential of cinema platforms available online for the promotion of school film clubs, in the context of digital culture, in line with the objectives of the research line “Teacher Training and Digital Cultural” of the PPGE of UFTM. Therefore, theoretical foundations related to film clubs and digitization and education were reviewed, which guided the definition of the categories of analysis of the eighteen platforms that make up the corpus of the investigation. The results suggest that none of them fully fulfills the role of promoting film clubs in the school space, although some have stood out in some aspects considered relevant, thus presenting an enormous potential for its use as an educational tool.

Keywords: Film clubs; Digital Culture; Education; Films.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Exemplo de termo de adesão ao programa do <i>Into Film</i>	47
Figura 2: Folder com <i>checklist</i> dos passos necessários para se montar um cineclube	48
Figura 3: Panfleto com diversas dicas para criação do seu primeiro cineclube	49
Figura 4: Exemplo de formulário para resenha de filmes	50
Figura 5: Guia rápido de como iniciar um cineclube totalmente virtual	51
Figura 6: Guia rápido para iniciar um cineclube em tempos de distanciamento social.....	52
Figura 7: Categorias e descritores das plataformas	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	10
3	UMA BREVE HISTÓRIA DOS CINECLUBES	12
3.1	HISTÓRIA DO CINECLUBISMO NO MUNDO	12
3.2	HISTÓRIA DO CINECLUBISMO NO BRASIL	16
4	LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO NA EDUCAÇÃO	29
4.1	CINEMA E INDÚSTRIA CULTURAL	29
4.2	LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	39
5	O PAPEL EDUCATIVO DO CINECLUBISMO NO CONTEXTO DA CULTURA DIGITAL	54
5.1	CULTURA DIGITAL	54
5.2	ACESSIBILIDADE DIGITAL, CUSTO-CONSUMO E PIRATARIA	61
6	ANÁLISE DAS PLATAFORMAS ONLINE	68
6.1	CLASSIFICAÇÃO DAS PLATAFORMAS	79
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Os primeiros cineclubes surgiram no Brasil no final dos anos de 1920, encabeçados pela elite intelectual do período. Após os anos de 1950, esse formato irá se popularizar, tendo como um de seus principais divulgadores a Igreja Católica, que via no cinema uma forma poderosa de influência. Ao escolher o que iria ser passado, a Igreja promovia filmes que considerava apropriados, capazes de promover uma ação edificadora, assumindo assim o controle dos conteúdos que seriam veiculados.

Com o golpe militar em 1964, os cineclubes passam a ser oficialmente perseguidos, mas procuram resistir na clandestinidade, sendo assim uma das formas de oposição ao regime então vigente.

Com o fim da ditadura, os cineclubes vão atravessar um período de quase desaparecimento durante a fase de redemocratização, voltando a ter um acentuado crescimento a partir dos anos 2000, sendo as escolas um de seus principais locais de atuação.

Percebe-se então que os cineclubes são capazes de produzir significados, sendo uma forma de ação capaz de atingir o coletivo, de forma democrática, levando os seus participantes a reflexões tanto pessoais quanto em relação ao mundo que os cerca.

Graças às inovações tecnológicas existentes hoje na área do audiovisual, com destaque para a tecnologia de *streaming* de vídeo, é possível encontrar muitas obras que antes permaneceriam não vistas, aumentando o leque de filmes a serem exibidos e trabalhados, sem contar a facilitação e o barateamento no processo de aquisição de equipamentos e na logística de criação/manutenção de um cineclube, hoje muito mais acessíveis.

Vivemos em uma era onde os estudantes estão inseridos em um meio multimídia, expostos na mesma proporção à linguagem audiovisual quanto à linguagem escrita. A ideia de uma proposta de cineclube está hoje associada à utilização de novas tecnologias que colaborem no processo de ensino-aprendizagem, sendo o cinema das que mais se destacam, pois, além de possuir um caráter educativo e pedagógico, ele se apresenta como um método capaz de despertar o interesse e prender a atenção dos alunos. O filme consegue extrapolar o conteúdo de uma determinada disciplina, pois ele é capaz de produzir significados e assim nos permite questionar e ressignificar o mundo à nossa volta. Nesse sentido, o cineclube é uma via de mão dupla, pois tanto o aluno quanto o professor interagem e compartilham experiências e reflexões ao término da sessão.

Tendo em vista as inúmeras possibilidades dentro da área da Educação que o cinema é capaz de proporcionar, esse trabalho de pesquisa tem como principal objetivo investigar o

potencial que as plataformas online de cinema e audiovisual possuem na promoção de atividades cineclubistas dentro do espaço escolar, com foco nos anos do Ensino Médio. Essa escolha pelos anos do Ensino Médio deve-se à possibilidade de se poder trabalhar com um número maior de obras e temáticas, já que os alunos apresentam uma faixa etária entre 15 e 17 anos¹, o que permite essa amplitude na seleção dos filmes, mencionada acima. A pesquisa aqui realizada será uma pesquisa qualitativa, de natureza básica e caráter exploratório. As referências metodológicas utilizadas nessa pesquisa e o porquê de sua escolha serão apresentadas no capítulo dois.

No terceiro capítulo, será traçado um panorama amplo sobre o surgimento e consolidação dos cineclubes e do movimento cineclubista, primeiramente no mundo, e depois com foco no Brasil. Aqui veremos como os cineclubes do país tiveram seu auge até os anos de 1960, passando por uma crise durante os anos de 1970 e 1980, seu quase desaparecimento na década de 1990, e sua retomada a partir dos anos de 2000.

O tema do capítulo quatro será o uso do cinema no ambiente escolar, em especial a questão do chamado letramento cinematográfico na Educação. Será mostrado como o cinema foi e pode ser utilizado em sala de aula, através de diferentes abordagens educativas, com destaque para uma proposta vinda do Reino Unido, e que possui características que são alinhadas com a maneira pela qual essa pesquisa enxerga a relação entre cinema e educação, com os filmes e, conseqüentemente, o letramento cinematográfico sendo o foco principal.

No capítulo cinco, será trabalhada a questão do papel educativo do cineclubismo dentro do contexto da cultura digital. Tendo em vista as diversas inovações nos campos de transmissão e compartilhamento de vídeos e filmes, como essas novas formas de se consumir cinema podem facilitar e aprimorar a experiência cinematográfica, em especial no seu uso dentro da escola? Essas são algumas das questões que tentaremos responder nessa parte do trabalho.

¹ O sistema de Classificação Indicativa (Classind) é uma informação sobre a faixa etária para a qual obras audiovisuais não se recomendam, baseada em critérios de nível de maturidade, tendo como propósito principal ser ferramenta de auxílio aos pais na escolha do conteúdo midiático que seus filhos devem ter acesso. São objetos da classificação indicativa produtos para televisão, mercado de cinema e vídeo, jogos eletrônicos, aplicativos e jogos de interpretação (RPG). No Brasil, as classificações indicativas são feitas pelo Ministério da Justiça, que desde 2006 segue um manual que prevê seis classificações: L, 10, 12, 14, 16 e 18, seguindo três critérios: Violência, Sexo / Nudez e Drogas. Já nos EUA, por exemplo, a classificação etária dos filmes é feita pela *Motion Picture Association of America* (MPAA). A classificação é voluntária, não existindo nenhuma lei que obrigue as produtoras a submeter seus filmes à avaliação. Contudo, filmes sem classificação (*unrated*) podem sofrer boicote de cadeias de cinema, locadoras e lojas; logo, as produtoras fazem questão de que seus produtos sejam avaliados pela MPAA. Inclusive, há um esforço para adequar os filmes a uma das categorias da MPAA, por uma questão mercadológica. Interessante notar que ao se comparar a classificação indicativa atribuída aos mesmos filmes nos Estados Unidos e no Brasil, parece haver uma redução da gradação de classificação indicativa dos filmes na exibição no Brasil, segundo os critérios de avaliação dos dois países. Isto demonstra que crianças e adolescentes brasileiros têm acesso a filmes com restrição para estas audiências nos Estados Unidos.

E no sexto e último capítulo são apresentadas as plataformas online de cinema e vídeo que foram encontradas e selecionadas, e que serão o objeto de estudo deste trabalho. As plataformas escolhidas serão analisadas através de um conjunto de categorias e descritores escolhidos a partir da fundamentação teórica apresentada durante esta pesquisa. Veremos que a maioria das plataformas não cumpre totalmente os requisitos para ser uma ferramenta de promoção do cineclubismo, ainda que muitas apresentem um enorme potencial para que essa proposta se concretize.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para atingir o objetivo do presente trabalho, que busca catalogar e investigar o potencial que as plataformas online voltadas para a área do cinema/audiovisual possuem na promoção de atividades cineclubistas voltadas para o ambiente escolar, será realizada uma pesquisa de natureza qualitativa, que utiliza métodos de caráter multidimensional, possibilitando que o objeto pesquisado seja analisado sob várias perspectivas. A metodologia aplicada na abordagem qualitativa faculta uma coleta de dados ampla e a compreensão de contextos complexos, de forma integral. Com o intuito de confirmar ou não o pressuposto do objeto pesquisado e ampliar o conhecimento sobre o assunto, é necessária a planificação detalhada de alguns termos essenciais na pesquisa qualitativa: experiência, vivência, senso comum e ação social, além de compreensão e interpretação (MINAYO, 2012; TAQUETTE, 2016).

A pesquisa possui natureza básica, já que o objetivo é adquirir conhecimentos novos que contribuam para o avanço da ciência, sem que haja uma aplicação prática prevista. Neste tipo de pesquisa, o investigador acumula conhecimentos e informações que podem, eventualmente, levar a resultados acadêmicos ou aplicados importantes (SCHWARTZMAN, 1979).

Partindo do pressuposto que praticamente não existem outros trabalhos com a mesma abordagem sobre essa temática, esta pesquisa assume um caráter exploratório. O estudo exploratório tem por objetivo proporcionar familiaridade com o problema, maximizando o conhecimento do pesquisador em relação a este. Normalmente consiste no primeiro passo para quem pretende estudar sobre um campo o qual não detém conhecimento suficientemente (SELLTIZ et al., 1967), servindo como ponto inicial para estudos futuros (COLLIS; HUSSEY, 2005).

De acordo com Richardson (1999), a pesquisa exploratória aprofunda os conhecimentos das características de determinado fenômeno para procurar explicações das suas causas e consequências, utilizando-se os seguintes objetivos (MATTAR, 1994; SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, 2010):

1. familiarizar e elevar a compreensão de um problema de pesquisa em perspectiva;
2. ajudar no desenvolvimento ou criação de hipóteses explicativas de fatos a serem verificados numa pesquisa causal;
3. auxiliar na determinação de variáveis a serem consideradas num problema de pesquisa;

4. verificar se pesquisas semelhantes já foram realizadas, quais os métodos utilizados e quais os resultados obtidos, determinar tendências, identificar relações potenciais entre variáveis e estabelecer rumos para investigações posteriores mais rigorosas;
5. investigar problemas do comportamento humano, identificar conceitos ou variáveis e sugerir hipóteses verificáveis.

Em relação aos procedimentos adotados, optou-se pela análise qualitativa de conteúdo, já que as plataformas online que forem encontradas serão classificadas e analisadas, com o intuito de se verificar a presença ou não de um ou mais elementos que sejam capazes de proporcionar uma experiência cineclubista dentro da sala de aula.

A análise de conteúdo, atualmente, pode ser definida como um conjunto de instrumentos metodológicos, em constante aperfeiçoamento, que se presta a analisar diferentes fontes de conteúdo (verbais ou não-verbais). Para Bardin, é

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (2004, p.41).

Segundo Vala (1986, p. 101), “a análise de conteúdo é hoje uma das técnicas mais comuns na investigação empírica realizada pelas diferentes ciências humanas e sociais”.

A análise de conteúdo é dividida em três fases, de acordo com Bardin (2004): pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados. Na pré-análise será organizado o esquema de trabalho a ser seguido. Será estabelecido o procedimento, embora ele seja flexível. Na fase seguinte, chamada de descrição analítica, o material coletado será examinado através de uma leitura “flutuante”, a fim de possibilitar a elaboração de categorias. E, na última fase, chamada de interpretação referencial, as respostas serão categorizadas para finalmente tornar os dados brutos significativos.

Este trabalho tem como seu principal objetivo identificar e catalogar as plataformas de cinema disponíveis na web, buscando identificar quais delas oferecem ou apresentam características/atividades consideradas como cineclubistas, com ênfase no trabalho com estudantes, em especial do Ensino Médio.

3 UMA BREVE HISTÓRIA DOS CINECLUBES

O surgimento do cinema com os irmãos Lumière em 1895, através da exibição de uma sequência de dez cenas curtas no porão do Grand Café em Paris, acabaria por gerar uma revolução não apenas tecnológica, mas conseqüentemente um impacto cultural gigantesco, levando o cinema a se estabelecer como uma das grandes formas de expressão artística que conhecemos, e provavelmente como a mais importante de todo o século XX.

É no contexto do pós-Primeira Guerra Mundial, com o aparecimento de uma nova vanguarda cinematográfica, o movimento impressionista francês, que o cinema foi elevado à categoria de sétima arte, graças ao trabalho de críticos, escritores e cineastas dessa escola em defesa do cinema. Contudo, creio que seja importante citar a contribuição que os ingleses proporcionaram, pois em 1896 já haviam pioneiros explorando as possibilidades, recursos e inovações para a criação dessa nova forma de arte. R.W. Paul e Birt Acres já estavam projetando seus trabalhos para audiências no final do século XIX, com vários outros seguindo seus passos nos anos seguintes, sendo que no período de uma década, os filmes passaram a ter um significativo grau de sofisticação, tanto em termos técnicos quanto narrativos.

Com o advento do cinema a partir dos anos de 1920, começam a aparecer os embriões do que viria a ser os primeiros cineclubes.

3.1 HISTÓRIA DO CINECLUBISMO NO MUNDO

É comumente atribuído ao crítico de cinema francês Louis Delluc a criação do termo *cineclube* ao lançar o semanário *Le Journal du Ciné-Club*, que tinha entre seus objetivos reivindicar um cinema de qualidade e buscar um maior diálogo entre os cineastas e suas obras para com o público. Muitos historiadores, contudo, alertam para o fato de não ter sido Louis Delluc o criador da expressão, ainda que não se tenha um consenso sobre quem teria criado o termo. Contudo, sua atuação frente ao *Le Journal du Ciné-Club* e posteriormente a revista *Cinéa*, um seminário dedicado ao cinema, foi incontestavelmente um marco para o movimento cineclubista, ao fomentar práticas, atitudes e atividades típicas dos cineclubes.

Cinco anos mais tarde será criado também na França o Tribuna Livre do Cinema, que estabeleceu a tradição de sessões semanais de cinema seguidas por um debate da obra selecionada. Importante mencionar que nesse período os cineclubes passarão a ser oficializados pela legislação francesa, permitindo que os filmes fossem exibidos para seus membros sem que fosse necessária a autorização dos órgãos de censura.

Para André Gatti, o termo cineclubes define-se por algumas características básicas: “como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate de cinema como um todo” (GATTI, 2000, p. 127).

Nos anos seguintes, o movimento cineclubista irá se propagar para outros países europeus como Inglaterra, Itália, Espanha, Alemanha e Holanda, aumentando seu número de associados e agregando entre eles cineastas e intelectuais da época.

Percebe-se então que os primeiros cineclubes foram criados com o intuito de se compreender essa nova arte que era o cinema, ainda tão pouco explorada, reafirmar sua autonomia em relação às outras linguagens artísticas existentes, e procurar resistir à padronização que o modelo comercial de cinema procura impor aos filmes. Nesse sentido, artistas e crítica buscavam se reunir em prol de um comprometimento com a arte, sendo esse o principal motor desses primeiros cineclubes.

O cineclubismo, ainda que representado pela diversidade dos inúmeros cineclubes existentes, cada um com seus diferentes objetivos e formas de atuação, apresenta, em sua definição mais clássica, três principais características que o distingue de outras atividades que envolvem o cinema.

Em primeiro lugar, os cineclubes possuem uma estrutura democrática em seu cerne, estrutura essa que se organiza e se orienta através de um estatuto ou regimento interno. Tal documento busca estabelecer as diferentes funções existentes no cineclubes, permite a circulação de cargos e apresenta de forma clara a relação do cineclubes com a instituição e/ou comunidade à qual está ligado.

Como segunda característica, os cineclubes não possuem fins lucrativos, já que a atividade cineclubista não se propõe a aferir ganhos aos seus organizadores.

E como terceiro ponto principal, temos o caráter político-cultural do cineclubes em sua proposta de ação, compromisso esse que define a sua forma de atuação, e que dá, portanto, a condição de diversidade ao cineclubismo.

Essas três características citadas acima tornam a atividade cineclubista singular quando comparada a outras formas de exibição audiovisual, formas essas pautadas pelo mercado, pelo lucro e pela ausência de reflexão e debate.

Assim,

“organizados com base na mobilização de seus associados em função de um objetivo não financeiro, os cineclubes se voltam para fins culturais, éticos, políticos, estéticos, religiosos. Quase sempre realizam, de alguma forma, mesmo parcialmente, seus

objetivos. Ou seja, os cineclubes produzem fatos novos, interferem em suas comunidades, contribuem para mudar consciências e formar opiniões, mobilizam. Não raro, são as sementes que chegam à floração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas, centros de produção; criam o caldo de cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura.” (MATELA, 2008, p. 20).

Os primeiros cineclubes eram, contudo, vistos como majoritariamente burgueses por alguns círculos sociais, já que a grande maioria dos seus frequentadores eram intelectuais que não se misturavam com as classes mais populares, que não prestigiavam esses locais.

O cineclube veiculava a ideia de cinema como arte, com sua especificidade estética, independente de seu valor comercial e este projeto não permitiu no início a comunicação do movimento com as camadas populares da sociedade. Ele estava ligado intimamente a uma crítica cinematográfica preocupada em consolidar as bases da teoria e da estética da Sétima Arte (LISBOA, 2007, p. 359).

Com a ascensão dos movimentos populares e operários nas primeiras décadas do século XX, as questões de cunho político e artístico passarão a se tornar cada vez mais imbricadas, gerando uma preocupação de se levar obras com um viés crítico a uma maior parcela do público.

Buscando preencher essa lacuna, foi criado em 1928 *Os Amigos de Spartacus*, um cineclube que possuía o apoio do Partido Comunista Francês, e que em pouco tempo acabaria por se transformar em uma rede de salas espalhadas pelos bairros operários de Paris e por outras cidades do interior da França. Em sua programação estavam presentes principalmente os filmes soviéticos de autores como Aleksandr Dovjenko, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, mas também filmes franceses, suecos, franceses e italianos que mostravam a constante evolução da linguagem cinematográfica, além de obras educativas e que propagavam e divulgavam as ideias da classe operária.

Em outros países, como Alemanha, Inglaterra, Japão e EUA, também existiram associações cinematográficas ligadas à questão da classe trabalhadora. A estadunidense *Film and Photo League* por exemplo, cujas bases inicialmente estavam ligadas em retratar as mobilizações operárias, terá um papel fundamental na propagação e no estabelecimento do cinema independente norte-americano, vindo a se tornar uma produtora privada e sem fins lucrativos em 1936.

Com o cineclubismo se espalhando por vários países do mundo, surge, em 1929, a primeira Federação de Cineclubes e o primeiro Congresso Internacional de Cinema. De acordo com Macedo (2013):

A principal preocupação do Congresso era criar uma forma autônoma de distribuição e exibição. Entre seus objetivos principais estavam “organizar uma Liga de Cineclubes, com sede em Genebra, para coordenar e facilitar a ação dos organismos que lutam pela exibição do filme independente” e criar uma Cooperativa Internacional do Filme Independente, com sede em Paris, destinada a produzir filmes que, com a distribuição assegurada pela Federação de Cineclubes, poderia manter a produção livre de qualquer tipo de concessão (MACEDO, 2013).

Em decorrência da ascensão dos regimes fascista e nazista na Europa, as atividades dos cineclubes começarão a se desestruturar em vários países. Alguns cineclubes, em especial na França, irão continuar funcionando como forma de resistência, mas o início da Segunda Guerra Mundial e as sangrentas repercussões do conflito acabarão por interromper os cineclubes em praticamente todo o mundo.

Após o término da Segunda Guerra Mundial, a Europa passará por um processo de reconstrução e revitalização, processo esse que está ligado a uma forte movimentação na área cultural e que acabará por envolver a renovação dos cinemas a nível nacional. Na França, alguns grupos comunistas e católicos apoiadores de Charles de Gaulle² passarão a exigir mudanças a nível social e econômico.

Através da pressão desses grupos o Estado colocou em prática um projeto de educação popular de nível nacional. De acordo com os ideais do *Conseil National de la Résistance* (Conselho Nacional da Resistência), uma grande democracia cultural devia nascer no horizonte do “novo Estado”. A constituição de 1945 aprovou essas exigências e buscou garantir a educação para todos. Diversos movimentos chamados de “cultura popular” foram criados no pós-guerra (LISBOA, 2007, p. 360).

Tais movimentos de cultura popular tinham como objetivo envolver os jovens e os cidadãos franceses com a cultura popular através da realização de atividades voltadas para uma perspectiva educacional, e ficaram conhecidos como *Maisons des Jeunes et de la Culture* – MJC. Diversas *Maisons des Jeunes et de la Culture* foram criadas na França entre 1944 e 1948, e eram sustentadas com o apoio do Ministério da Educação, que criava cursos para o treinamento de educadores das mais diversas atividades, que iam desde a alfabetização de adultos até a divulgação cultural.

² Charles André Joseph Marie de Gaulle foi um general, político e estadista francês que liderou as Forças Francesas Livres durante a Segunda Guerra Mundial. Mais tarde fundou a Quinta República Francesa em 1958 e foi seu primeiro Presidente, de 1959 a 1969.

Culturalmente falando, essas associações valorizavam e reforçavam o gosto do público pela cultura francesa, em detrimento ao consumo de produtos estrangeiros. Junto a isso, buscava-se promover o acesso das classes médias e operárias à chamada cultura erudita, já que tal fato contribuiria para a “elevação crítica do gosto popular”.

Para vários pesquisadores como Fátima Lisboa, a reconstrução nacional francesa no Pós- Segunda Guerra foi resultado da seguinte equação: Cultura Erudita + Educação = Civilização. Nessa reconstrução nacional, o papel da escola foi reavaliado e modificado, considerando-se a metodologia do programa de “elevação cultural” do povo francês (LISBOA, 2011, p. 361).

Junto com a revitalização da indústria cinematográfica, os cineclubes voltarão a crescer. Até o início da década de 1950, haverá quase cem mil associados somente na França, com diversas sedes nacionais sendo criadas por todo o território europeu.

Como consequência dessa expansão, será criada em 1947 a Federação Internacional de Cineclubes (FICC), durante o Festival de Cannes, e que estabeleceu alguns princípios que se tornariam fundamentais e que passariam a ser adotados por cineclubes em todo o mundo: a ausência de um caráter comercial, a busca pela experimentação e o suporte ao cinema independente, a busca pela criação de uma rede internacional de circulação de filmes.

Atualmente, a FICC é considerada membro do Comitê Consultivo da UNESCO e abrange cerca de cinquenta países membros.

3.2 HISTÓRIA DO CINECLUBISMO NO BRASIL

Pode-se traçar as origens do cineclubismo no Brasil à 1917, no Rio de Janeiro, com a criação do Cineclub Paredão, formado por um grupo de cerca de cinco pessoas que se reuniam para discutir sobre os filmes assistidos em dois cinemas da cidade, o Íris e o Pátria.

Embora as atividades promovidas pelo Paredão fossem típicas de um cineclub, ele não se formalizou como cineclub, embora alguns de seus membros tenham se envolvido com o meio cinematográfico nacional, como por exemplo na criação do estúdio *Cinédia*, e na criação da revista *Cinearte*.

Como o Paredão permaneceu na informalidade por toda sua existência, atribui-se então ao Chaplin Club, fundado em 1928 também no Rio de Janeiro, como o marco inicial do cineclubismo no Brasil.

O Chaplin Club apresentava um modelo de cineclub que se inspirava na tradição francesa, primando acima de tudo pela defesa do cinema como forma de expressão artística,

sendo que a entidade exercerá um papel fundamental para a expansão e desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil. Uma de suas contribuições foi a criação da revista *O FAN*³, que durante sua publicação por cerca de dois anos, divulgava a programação do cineclube e promovia discussões acerca da estética cinematográfica e o papel do cinema através de ensaios e artigos.

O Chaplin Club foi o local escolhido para a primeira exibição em 1931 de *Limite*, único filme realizado pelo romancista e cineasta Mário Peixoto aos vinte e dois anos de idade, considerado por muitos críticos como um marco do cinema nacional e um dos filmes mais importantes da história da cinematografia brasileira. O filme retrata duas mulheres e um homem que rememoram acontecimentos de seus passados enquanto estão isolados em um barco à deriva. Criado durante a transição do cinema mudo para o sonoro, o filme apresentou diversas inovações estéticas tanto na fotografia, (com movimentos de câmera incomuns e utilização de ângulos de filmagem inusitados) quanto na montagem, sendo que a narrativa se desenvolve de maneira não linear, algo que para a época foi revolucionário.

O Chaplin Club apresentava uma programação que privilegiava em especial as obras do cinema mudo. Com o advento do cinema falado no final da década de 1920, os membros da entidade acabarão por se dispersar e partir para outras atividades, levando ao fim do cineclube.

A experiência cineclubista promovida pelo Chaplin Club acabará por inspirar o surgimento de outras entidades. Em 1940, será criado o Clube de Cinema de São Paulo, cujas exibições aconteciam dentro da Faculdade de Filosofia da USP.

Fundado por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, o Clube se inseria dentro do modelo de cineclube francês e propunha “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (LUNARDELLI, 2000, p. 20).

Paulo Emílio Salles havia participado de diversos cineclubes durante o tempo em que esteve na França, em decorrência do exílio que sofreu pela sua participação na Intentona Comunista de 1935. Ao retornar ao Brasil, resolve criar junto com alguns amigos o Clube de Cinema de São Paulo. Segundo Décio Prado, um dos fundadores: “No Brasil, ninguém se interessava seriamente, ou escrevia sistematicamente sobre cinema [...] resolvemos criar um movimento mais sério, um grupo que se interessasse que fizesse um movimento” (PRADO apud CORREA JÚNIOR, 2010, p. 88).

³ A coleção completa da revista *O FAN* encontra-se disponível no site da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html> acessado em: 11/03/2020.

O Clube tinha como proposta inicial a criação de um local onde se pudesse catalogar e manter um acervo de filmes, além de promover a discussão e debates sobre cinema, e a criação de um periódico especializado.

Em um de seus boletins, está expressa uma de suas principais finalidades, que era “congregar todos que se interessassem pelo cinema como mais do que simples divertimento, segundo a fórmula corrente no nosso meio” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 89). Buscava-se assim construir e elevar o nível crítico do público, colocando-o em contato com obras importantes para a história do cinema e difundindo portanto a teoria cinematográfica, que ainda era pouco conhecida por aqui.

Além das exhibições de filmes e algumas mostras, outra importante contribuição do Clube foi a criação da revista cultural *Clima*. A *Clima* foi responsável por possuir um importante papel no que diz respeito à crítica cinematográfica no Brasil, além de ter sido um espaço para a divulgação e discussão de várias outras formas de expressão cultural, como as artes plásticas, literatura e teatro.

As sessões do Clube, contudo, logo começaram a chamar a atenção do DIP⁴, que em 1941 acabou por fechar o cineclube. Para o governo de Vargas e a ditadura do Estado Novo,

a reunião de intelectuais para assistir filmes antigos era uma coisa de subversivos, como traduziu Paulo Emílio Salles Gomes numa conversa com um dos responsáveis pelo DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -, sendo então fechado o cineclube com a desculpa de não ter licença para funcionar (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 90).

Após o fechamento do Clube, Paulo Emílio parte para a França, onde continuará ativo na movimento cineclubista brasileiro através da publicação de artigos e ensaios em revistas como a *Clima*, e em cadernos especializados de jornais como *O Estado de São Paulo*.

Ainda que estivesse inativo, o Clube havia lançado e sedimentado as bases para que o modelo cineclubista se difundisse pelo país. Dessa forma, “O mais importante é que a ideia estava plantada, e o Clube de Cinema de São Paulo esteve nos debates sobre cinema durante todo o Estado Novo, difundindo a ideia e o modelo de entidade” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 90).

Com o fim do Estado Novo, o Clube será reaberto em 1946, com Paulo Emílio ainda na França, mas se correspondendo ativamente com os outros membros, dando importantes

⁴ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi um órgão criado no Brasil em dezembro de 1939, por decreto do presidente Getúlio Vargas. O DIP serviu como instrumento de censura e propaganda do governo durante o Estado Novo.

sugestões e colaborações que irão culminar na junção do cineclube à filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM), que posteriormente viria a se tornar a Cinemateca Brasileira.

A Cinemateca Brasileira buscou inspiração no modelo da Cinemateca Francesa de Henri Langlois, cujo projeto resolvia o impasse existente entre as práticas da difusão e da preservação ao conciliar as duas atividades. A Cinemateca, na proposta de Langlois, seria capaz então de produzir novos cineastas. “Havia uma preocupação em difundir, intervir na produção e na educação do espectador para com as fontes futuras da memória do cinema, e, ao mesmo tempo, havia uma preocupação em se preservar aquilo que estava sendo feito” (CORREA JÚNIOR, 2010).

Assim como ocorreu na Europa, o movimento cineclubista no Brasil era extremamente restrito no seus primórdios, sendo frequentado quase que exclusivamente por uma elite intelectual interessada em debater sobre cinema.

O tipo de programação, a constância dos encontros, os temas das retrospectivas, a categoria social dos aderentes, a localização e principalmente, o estilo de publicação que circulava nesses espaços, nos indicam uma exigência de grande erudição dos participantes das discussões nos núcleos do movimento, no Brasil e na Argentina (LISBOA, 2007, p. 367).

É a partir do final da década de 1940 e início dos anos de 1950, que os cineclubes começarão a se popularizar, espalhando-se por todo o país. Nessa época de expansão do movimento cineclubista, existia “a tendência de os cineclubes agregarem-se em torno de entidades, como museus, escolas, faculdades” (GATTI, 2000, p. 129). Interessante notar que enquanto nas capitais os cineclubes tinham como principal função a propagação e discussão dos saberes cinematográficos, nas cidades menores e do interior ele possuía um outro papel muito importante, que:

[...] tende a ultrapassar o seu papel de simples difusão intelectual e artística, para transformar-se num dos núcleos mais intensos da vida social, num órgão sensível de receptividade à inovação de ideias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes (GOMES, 1981, p. 350).

Existem algumas razões que explicam o “boom” que os cineclubes sofreram nesse período, como o fim do Estado Novo do governo Vargas e o término da Segunda Guerra Mundial, que acabaram gerando “em todos um sentimento de recomeço, estabelecendo formas de intercâmbio cultural e comercial” (LUNARDELLI, 2000, p. 20).

Um importante fator para a expansão dos cineclubes no Brasil foi o papel desempenhado pela Igreja Católica, que irá repercutir significativamente no movimento até o final dos anos de

1960. Desde a década de 1930 já existia uma sistema de classificação moral dos filmes que era realizada pelo Secretariado Nacional de Cinema de Ação Católica. Com os departamentos de Ação Católica sendo extintos nos anos de 1950, será criado dentro do Secretariado Nacional de Cinema, o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC). Segundo Campelo apud Chaves (2010, p. 84):

O Secretariado Nacional de Cinema [da Ação Católica Brasileira] servia de guia aos espectadores católicos em prol ‘da elevação do nível moral e cultural da arte cinematográfica’, orientados pelos princípios da encíclica *Vigilanti Cura*⁵ e buscando ‘entrar em entendimento com os poderes competentes a fim de que seja oportunamente melhorada a legislação referente aos problemas criados pelo cinema no meio social’.

Em 1952, uma pauta emitida pelo Ofício Católico Internacional do Cinema (OCIC) chega ao Brasil, com o intuito de promover cursos e palestras, estimulando a criação de cineclubes em instituições que fossem ligadas à Igreja. Milhares de cineclubes serão criados pelo país nos mais diferentes espaços, tendo a Igreja como principal influência. A Igreja possuía até um guia próprio que orientava as suas práticas cineclubistas, chamado *Elementos de Cinestética*⁶, de autoria do padre Guido Logger.

O cineclubismo promovido pela Igreja Católica tinha como principais objetivos a propagação dos princípios cristãos, observando-se a sua aplicação nas obras cinematográficas e na educação do público que as assistia. Em lugares como os grandes centros urbanos, eram editados de forma periódica boletins que avaliavam os filmes em cartaz, classificando-os como positivos e, portanto, recomendando-os, ou negativos, cujos valores iam contra o cristianismo e a Igreja, e nesse caso, vetando sua exibição.

O surgimento do *Cinema Novo*, movimento que teve em sua criação a partir dos clubes de cinema, também irá contribuir para que os cineclubes se propaguem cada vez mais pelo país.

O *Cinema Novo* foi um movimento cinematográfico brasileiro composto por jovens cineastas, cujo objetivo era criar um cinema que fosse realizado no Brasil e que tivesse a capacidade de construir uma identidade política e cultural para a população brasileira.

⁵ A encíclica *Vigilanti Cura*, lançada pelo Papa Pio XI, em 1936, a princípio direcionada aos Estados Unidos, corresponde a uma manifestação oficial da Igreja Católica Apostólica Romana em relação ao cinema. Nesta encíclica, a Igreja define sua posição em face da atividade cinematográfica, traça diretrizes para a ação dos católicos e conclama a necessidade de se instituir uma classificação moral dos filmes.

⁶ Nesse livro, Guido Logger centraliza suas teorizações a respeito dos usos do roteiro nos filmes. Trata-se de um livro de cunho técnico, onde ele demonstra seus conhecimentos práticos do fazer cinematográfico. Ele analisa procedimentos como a decupagem e a montagem no cinema, usando como exemplificações os trabalhos de diretores russos como Kulechov, Pudovkin e Eissenstein.

Assim, durante a década de 50, principalmente de 1955 para frente um movimento de renovação começou a tomar corpo, não só nos filmes apontados como também nas críticas e nos clubes de cinema, dispendo-se seus participantes desordenadamente a provocar o surgimento de um cinema agressivo, inquieto, mais preocupado com os problemas do povo brasileiro do que com quaisquer questões formais ou técnicas. Cinema brasileiro, sem estúdios, cinema social, de autor, cinema de câmera na mão: tudo isso, e muito mais, passou a ser suscitado como indispensável à definição do movimento (VIANY, 1999, p. 147).

O *Cinema Novo* buscava romper com o cinema realizado em Hollywood e importado para o Brasil, propondo uma renovação da cinematografia nacional. Suas principais características eram o baixo custo de produção dos filmes, o contato direto com a realidade, e a busca por retratar temáticas que fossem nacionais. Para Glauber Rocha, um dos principais diretores do movimento e considerado um dos maiores cineastas da história do país:

O novo grupo foi sendo formado nos clubes de cinema, no GEC - Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes -, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, no *O Metropolitano*, jornal semanal da União Metropolitana dos Estudantes, e houve assim uma certa convergência de interesses e objetivos (ROCHA apud VIANY, 1999, p. 87).

De acordo com Antônio Moreno, o período de 1950 a 1969 é considerado “o mais convulsivo e rebelde da história do cinema brasileiro” (MORENO, 1996, p. 109).

Trata-se da busca de um cinema de identidade cultural, ampliação do espaço para o cinema que se torna meio de reflexão, momento em que surge a necessidade de criar um público para este cinema. Representou assim, um momento histórico importante para a nova geração: agir para mudar a realidade era uma questão de afirmação nacional (MORAES, 1989, p. 24).

Todos esses fatores serão de extrema importância para o surgimento de vários cineclubes por todo o país: o Clube de Cinema de Porto Alegre (1948), o Clube de Cinema da Bahia (1950), o Centro de Estudos cinematográficos em Belo Horizonte (1951), o Clube de Cinema Marília (1952), em São Paulo, entre outros.

Um dos pontos mais importantes do movimento cineclubista no Brasil será a realização das Jornadas de Cineclubes que se iniciam em 1959, na cidade de São Paulo. “A Jornada é o fórum máximo e principal do Cineclubismo Brasileiro. Elas se definiam como a oportunidade em que os cineclubes avaliavam suas atuações, estabelecendo normas e diretrizes para o período seguinte” (ROCHA, 2003, p. 18).

As três primeiras edições foram organizadas pelo Centro de Cineclubes de São Paulo, sendo que na III Jornada de Cineclubes, ocorrida em Porto Alegre no ano de 1962, será criado

o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). O CNC fica então responsável por organizar as Jornadas e direcionar o movimento cineclubista brasileiro.

Esta rede possibilitou ao movimento cineclubista certa comunicação - inclusive com circulação de publicações cineclubistas - para melhor definir seus interesses e até mesmo desenvolver projetos culturais e políticos. Teve assim uma importante atuação no decorrer dos anos 1960 e 1970 reunindo diversos modelos de cineclubes, como associações de bairros, igrejas, escolas, sindicatos, universidades (ROCHA, 2011, p. 84).

A partir de 1964, com o regime militar (1964-1985) instaurado no país, o movimento cineclubista passará a ser perseguido juntamente com outros movimentos (sociais, operários, estudantes), levando à sua quase total desarticulação. Estima-se que em 1969, havia apenas cerca de uma dúzia de cineclubes em funcionamento no Brasil, sendo que praticamente todas as suas entidades representativas haviam sido desmanteladas.

Ainda que oficialmente perseguidos, os cineclubes resistiam na clandestinidade, como forma de oposição ao regime, já que “com a prisão das principais lideranças políticas e sindicais, os movimentos culturais e estudantis catalisaram as resistências” (MATELA, 2008, p. 155).

Em 1972, o movimento cineclubista busca se reestruturar oficialmente, e esse objetivo é alcançado em 1974 na VIII Jornada de Cineclubes, realizada em Curitiba. Nesse encontro é criado o documento que irá nortear as atividades cineclubistas no país até o fim do período militar e a volta do governo democrático: a Carta de Curitiba. Nessa carta são colocados pontos como o combate à censura, o compromisso com o público e o comprometimento com a democracia. Outro importante ponto é o apoio aos filmes nacionais como forma de se estabelecer um cinema brasileiro forte e representativo, como podemos observar em um dos trechos da Carta:

“Os participantes da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, cientes da importância de seu trabalho decisivamente criativo no âmbito da cinematografia e decididos a contribuir para o processo de afirmação de cultura brasileira, exortam todos os cineclubes a participar ativamente da defesa do cinema nacional, através da aplicação das recomendações formuladas neste encontro e que passam a integrar esta Carta de Princípios⁷.”

⁷ Trecho retirado de MACEDO, Felipe. Cineclube. Disponível em: <<http://cineclube.utopia.com.br/>. Acesso em: 10 mar. 2020>.

A partir da década de 1970, os cineclubes passarão a aproximar cada vez mais dos ambientes das associações e sindicatos, dando início assim a um momento em que os cineclubes se tornam engajados politicamente de forma ativa. Segundo Matela (2008, p. 20), “este período é marcado pela formação de novos sujeitos coletivos ligados aos problemas do cotidiano e pela demarcação dos cineclubes como espaço público e alternativo”, algo que a autora irá denominar de experiências “instituintes”⁸.

Ainda que sejam alvos de perseguições e tentativas de censura nesse período bastante conturbado, os cineclubes terão um papel muito expressivo na circulação e exibição de filmes dentro do território brasileiro.

Um dos principais problemas enfrentados pelos cineclubes era a dificuldade de locação dos filmes que seriam exibidos, seja pela falta de dinheiro, pela falta de projetores em 35 mm por parte das entidades responsáveis, entre outros. Para Flávio Rocha,

esse fato colocava muito dos cineclubes, principalmente os localizados fora do eixo Rio/São Paulo, frente a algumas alternativas - buscar acordos com exibidores comerciais locais ou emprestar filmes em 16 mm de embaixadas e consulados. Se a primeira opção acabava por deixar os cineclubes dependentes da sala comercial, a segunda tinha boas chances de transformar os cineclubes em instrumento de propaganda estrangeira (ROCHA, 2011, p. 86).

Como forma de solucionar esse problema, um dos pontos colocados na Carta de Curitiba foi a criação de uma distribuidora de cunho alternativo, administrada pelo movimento cineclubista, e que seria responsável por fornecer filmes em 16 mm para todo o território nacional. Na X Jornada de Cineclubes, realizada em 1976 na cidade de Juiz de Fora, será criada então a DINAFILMES – Distribuidora Nacional de Filmes. O acervo inicial será composto por obras clássicas em 16 mm doadas por Paulo Emílio Salles Gomes, que pertenciam ao acervo da Cinemateca, iniciando então suas atividades de distribuição primeiro em São Paulo, e depois para o resto do país. Além de longas, o acervo também será alimentado com curtas-metragens, “pois sendo este um produto cultural quase sempre independente e fora dos círculos oficiais, encontraria nos cineclubes um circuito para sua divulgação” (ROCHA, 2011, p. 86).

Nos anos seguintes o acervo continuará a aumentar, sendo enriquecido pela inclusão de documentários nacionais e filmes que acabaram por não ser submetidos à Censura imposta pelo governo do período e que retratam a luta das classes populares. Nos anos que se seguem, a

⁸ Rose Matela entende por experiências instituintes, “aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo” (MATELA, 2008, p. 20).

Dinafilmes começará a distribuir filmes de outros países da América Latina, e o Brasil passará então a ser membro do Comitê Executivo da FICC – Federação Internacional de Cineclubes.

Em 1977, a XI Jornada de Cineclubes, realizada na Paraíba, fica marcada por um evento extremamente negativo. Enquanto o evento é realizado no Nordeste, a Polícia Federal invade a sede da Dinafilmes em São Paulo e apreende cerca de oitenta filmes, entre clássicos, documentários, curtas, entre outros. Ainda que seja feita uma grande movimentação da entidade com o intuito de levar o fato a conhecimento do grande público, a censura da época impede que o ocorrido seja divulgado na imprensa.

A Dinafilmes é novamente invadida pela Polícia Federal dois anos depois, em 1979, mas dessa vez não ocorre censura à imprensa, e o caso é amplamente noticiado, ganhando destaque nacional e gerando uma mobilização de vários setores da sociedade em prol do movimento cineclubista. Essa mobilização leva o Ministro da Justiça, Petrônio Portela, a se desculpar publicamente pelo ocorrido e a ordenar que todo o material que fora apreendido seja devolvido.

Essa retomada que os cineclubes tiveram durante a década de 1970 no Brasil ficou bastante marcada por ações que buscavam a construção de um projeto cultural para o país. É possível perceber que além de buscar o comprometimento em prol do cinema nacional, havia uma clara prática política nos cineclubes. O cinema e as artes como um todo passam, em especial a partir da década de 1960, a serem engajadas tanto social quanto politicamente, levando assim à formação de um novo público.

Podemos considerar que houve uma mudança estrutural na linguagem, que operou não só a renovação do fazer musical e cinematográfico, mas também acabou por constituir uma nova estrutura de recepção - um novo público - “jovem, universitário, de esquerda” (NAPOLITANO, 2003, p. 104).

É possível perceber esse aspecto político dos cineclubes em um discurso realizado na XII Jornada de Cineclubes realizada em 1978:

A produção cultural é um elemento de ação política, na medida em que ela coloca em xeque os valores difundidos pela classe dominante. O cineclubismo, por sua vez, representa uma das manifestações do processo de reorganização do povo brasileiro (...) No quadro atual, o movimento cineclubista pode atuar como um dos elementos de recomposição entre a criação cultural e a vivência do povo. Ou seja, o cineclubismo serve de instrumento para restabelecer a produção cultural dos setores populares. O movimento cineclubista consegue preencher esta finalidade política, na medida em que ele for capaz de estar presente de forma orgânica na vida cotidiana da população

e procurar incorporar, à sua prática, esta vida cotidiana, tanto em termos políticos quanto em termos culturais.⁹

A partir da década de 1980, uma série de questões, como a mudança no modelo de distribuição de filmes no Brasil, levando à concentração do mercado, resultará no fechamento de quase 70% das salas de exibição e a uma grande queda de público. Outros fatores como problemas econômicos que assolavam o país (dívida externa, inflação crescente), associados ao crescente boom dos equipamentos de home vídeo (VHS, Betamax), levarão à quase extinção de todos os cineclubes em 16 mm até o começo de 1990.

Em 1981, como forma de reverter a péssima condição em que se encontrava o movimento cineclubista, sugere-se a ideia de se utilizar filmes em 35 mm, considerados mais “profissionais”, e ocupar assim os locais que agora estavam vagos e sem uso. A partir dessa iniciativa, irá surgir então o Cineclube Bexiga, em São Paulo, considerado por muitos o ponto de partida dos atuais circuitos de filmes de arte.

Nos três anos seguintes, durante as Jornadas de Cineclubes que foram realizadas, o movimento sofrerá o seu maior racha. Haverá uma divisão entre aqueles que defendem os cineclubes considerados “populares”, que exibem filmes em 16 mm, e aqueles defensores dos cineclubes considerados como “burgueses”, cuja exibição ocorre em 35 mm. Nas eleições que iriam definir a nova gestão do movimento, o setor a favor dos cineclubes “burgueses” é derrotado, levando então ao combate aos filmes em 35 mm. A partir de 1984, os cineclubes passarão a atuar de forma cada vez mais isolada, e como coloca Gatti, “a ‘profissionalização’ dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo” (GATTI, 2000, p. 130).

Em 1988, na 22ª Jornada, realizada em Campinas, comemora-se sessenta anos do cineclubismo no Brasil e busca-se levantar o moral do movimento, mas já é tarde demais. No ano seguinte, ocorre a última Jornada, em Vitória, e a diretoria recém-eleita mal chega a assumir, não conseguindo encontrar forças para manter os cineclubes unidos como movimento. Os cineclubes em 16 mm acabam por se extinguir e os em 35 mm, mesmo possuindo uma estrutura mais sólida e organizada, acabarão por tornar-se empresas ou ser incorporados por elas.

⁹ Informações encontradas no acervo Fundo Clube de Cinema – FCL da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, CEDAP – FCL/Assis na Caixa 2. O acervo Fundo Clube de Cinema - FCL, constitui-se de onze caixas com atas e se encontram no Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa (CEDAP), localizado na UNESP de Assis. Foi higienizado e teve sua organização iniciada pelo projeto “Fragmentos da memória e rastro de uma identidade estudantil – UNESP Assis/SP, 1958 - 2009”.

Importante notar que com o processo de redemocratização se iniciando a partir de 1985, muitos dos cineclubes que se caracterizavam por um forte posicionamento político/cultural acabaram por perder seu sentido. Com a volta da democracia, o uso que muitas instituições como sindicatos e partidos faziam desses locais acabou por se tornar desnecessário.

Nos anos de 1990, ocorre uma quase extinção da produção cinematográfica no país¹⁰, levando os cineclubes a praticamente desaparecerem, salvo raras exceções. Uma delas é o cineclubista Incinerasta, formado na cidade do Rio de Janeiro e criado dentro de um contexto universitário, onde jovens cineastas buscavam formas de circular suas obras, realizadas nos mais diferentes formatos (8 mm, 16 mm, digital).

Somente a partir do início dos anos 2000 é que os cineclubes irão ganhar um novo fôlego no Brasil, graças a uma série de iniciativas que ocorrem por todo o país. O Rio de Janeiro, como o berço do cineclubismo no país, será um dos locais de destaque dessa retomada, onde haverá a abertura de quase dez cineclubes somente nessa década.

Após treze anos, em 2003, graças a iniciativa de um cineclubista que atuava no Ministério da Cultura, Leopoldo Nunes, acontece em Brasília a Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista. O encontro revela que existem vários cineclubes atuando de forma isolada por todo o país, agora utilizando primordialmente o formato digital para a exibição das obras. É formada uma Comissão de Reorganização do Movimento Cineclubista, com o intuito de se iniciar os preparativos para a Jornada a ser realizada no ano seguinte.

A XXIV Jornada acontece em 2004 na cidade de São Paulo, e é decidida a reorganização do Conselho Nacional de Cineclubes. Os dois anos seguintes não são bons para o movimento cineclubista, muito em decorrência da falta de verbas para a sua manutenção e organização, já que o apoio fornecido pelo governo federal ainda não é suficiente.

Em 2007, os cineclubes finalmente são reconhecidos e passam a ser regulamentados graças a promulgação da Instrução Normativa 63, por parte da Agência Nacional de Cinema. Com a reafirmação do movimento, reativa-se também o diálogo com o governo federal, que passa a incluir as reivindicações dos cineclubes dentro das ações culturais realizadas pelo MINC, como a distribuição de equipamentos para projeção, criação de um catálogo de filmes, entre outros. Hoje existem cerca de trezentos cineclubes oficialmente registrados no Brasil,

¹⁰ Em 16 de março de 1990, foi extinta no governo do então presidente da república Fernando Collor, a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), uma empresa estatal que era a principal responsável pela produção e distribuição de filmes cinematográficos no país. Com o fim da Embrafilme e a ausência de qualquer lei de incentivo, a produção cinematográfica no país diminuiu de forma extremamente expressiva, só voltando a se recuperar nos anos de 2000 com o retorno das leis de incentivo e com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que regulamenta o mercado audiovisual.

presentes em todos os estados da federação, sendo regulamentados pela ANCINE, o que contribui para manter o equilíbrio e o funcionamento do mercado audiovisual no país, já que o movimento cineclubista acaba por multiplicar e diversificar a cinematografia não só brasileira, mas mundial.

Significativo apontar que nessa retomada do movimento cineclubista a partir dos anos 2000, um de seus principais espaços de atuação serão as escolas públicas do país. Os cineclubes tinham como principal função a propagação de conhecimento e discussão de temas diversos, usando o cinema como ferramenta para esse debate. Para Alves e Macedo (2010, p. 9), o cineclubista constitui-se como uma ferramenta capaz de “desenvolver um modelo próprio, democrático, cidadão, de integração entre educação formal e informal, entre aprendizado e vivência, entre escola e comunidade”. Nesse sentido, é possível perceber a ligação do cineclubismo com os movimentos estudantis, em especial nos anos 60-70, onde os cineclubes eram um espaço de engajamento e propagação de ideias políticas. Segundo Matela (2008, p. 161), “a constituição do movimento cineclubista, neste período, estava estruturada nos diferentes interesses e projetos políticos dos seus participantes, tendo na diversidade a sua marca”.

Quando olhamos em retrospecto as práticas cineclubistas no Brasil, veremos que muitas vezes elas estão conectadas à educação de jovens e crianças, fenômeno que vêm desde o pós Segunda Guerra Mundial, como vemos na citação abaixo:

Diante de toda agitação pela qual passava a sociedade brasileira na década de 1960, especialmente entre os jovens, o desenvolvimento dos cineclubes concentrou-se principalmente em universidades e escolas, acompanhando o ritmo de algumas manifestações culturais do período, como o Centro Popular de Cultura organizado pela União Nacional dos Estudantes (Butruce, 2011, p. 21).

Essa propagação dos cineclubes através do espaço escolar vem cumprir uma função muito importante, que é a de mostrar que as obras cinematográficas são muito mais do que apenas apetrechos que o professor pode utilizar para explicitar um determinado conteúdo que ele está trabalhando. Cabe ao professor buscar desenvolver o senso crítico de seus alunos em relação às obras cinematográficas, mostrando-lhes que elas possuem um valor artístico que lhes é intrínseco.

Percebemos então que os cineclubes, desde os seus primórdios, sempre se colocaram como um espaço alternativo ao que era considerado como hegemônico dentro da indústria cinematográfica, legitimando assim diversas formas de se ver e realizar cinema. Essa relação com o cinema “era mediada pela prática coletiva/política, explicitando que o espaço da recepção

é espaço de acordos e desacordos, espaço de recriação, que pode revelar as possíveis interpretações e usos de uma obra” (MATELA, 2008, p. 20). Nesse espaço então, em que se fazia e discutia-se cinema, onde era fomentada a criação de circuito alternativos de exibição, de valorização de um cinema que fosse representativo para o Brasil, podemos falar então de toda uma mudança na forma como o cinema passou a ser percebido e recebido pelo público. Os cineclubes, por meio de suas diversas e abrangentes atividades, acabam por interferir nos espaços e comunidades onde atuam, gerando novos fatos, ajudando a formar opiniões, e modificando, de certas formas, as pessoas que deles participam.

Os cineclubes, portanto, criam, ampliam e modificam a cultura, motivo pelo qual devem mais do que nunca serem preservados em suas propostas, o que implica em se integrar ao cenário cultural e tecnológico dessa segunda década do ano 2000. Uma forma de renovar essa integração é associar o cineclubismo ao letramento cinematográfico como propõe, por exemplo, a Mídia-Educação.

4 LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO NA EDUCAÇÃO

A educação para a mídia é tema que vem ganhando atenção e legitimidade na investigação científica em Educação, trazendo questões, aportes teórico-metodológicos e propondo soluções para novas demandas, entre elas os novos letramentos que emergem da cultura midiática.

Percebe-se que há algum tempo, a conceituação e a prática educacional vêm se renovando e se adequando às novas interações e tecnologias, as quais nossa sociedade está exposta. Neste cenário, a educação ou o educar não está mais limitado ao antigo conceito de “educação = sala de aula + lousa”, pois inúmeras instâncias da cultura se dispõem a produzir, formar, e educar indivíduos das mais diversas formas, com ferramentas distintas e criativas.

Portanto, considerando a sociedade e suas transformações sociais, e levando em conta que em nosso mundo existem imagens abundantes e diferentes, a maneira de pesquisar a temática da educação necessariamente tem que se adaptar a esta imensa complexidade, focando por exemplo no uso de imagens como ferramenta de ensino (MARCELLO; FISCHER, 2011).

4.1 CINEMA E INDÚSTRIA CULTURAL

O século XX é considerado como sendo um importante século para a imagem, som e movimento. Ao tentar compreender as interações humanas ao longo da história, não se pode desconsiderar que o cinema exerceu uma enorme influência na sociedade desde o seu surgimento, como por exemplo ao moldar práticas e costumes, ou na formação ética, moral, econômica, política e cultural do homem contemporâneo. No século seguinte, a influência não diminui, muito pelo contrário, há um impulso gigantesco principalmente pelo progresso das tecnologias e mídias digitais (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Na vida e no cotidiano das pessoas existe uma enormidade de estímulos visuais, e o cinema em especial se apresenta como uma constante, que alcança as esferas do entretenimento, da vida familiar (como nas festas de aniversário temáticas de personagens cinematográficos) e do ambiente escolar (presente nas capas de caderno, nas mochilas, lancheiras e camisetas temáticas), só para ficar em cenários mais próximos da infância e da adolescência. As reflexões pontuadas sobre a vocação do cineclubismo, no capítulo anterior, problematizam essa presença do cinema nas interações simbólicas: em que medida as famílias e as escolas se tornaram

espaços de legitimação do cinema comercial, sem condições de propor alternativas, a exemplo do cineclubes?

Por esta razão, existe uma necessidade em se apurar qual ou quais são as possibilidades da escola em agregar o cinema como expressão artística em sala de aula. Diante do exposto, pesquisadores diversos defendem e enfatizam a ideia de que a experiência do cinema dentro da sala de aula deve ser explorada. Para tanto, torna-se indispensável existir uma extensa e criteriosa descrição do contexto sobre como esse recurso estratégico deve ser utilizado na sociedade contemporânea (KLAMMER et alii., 2006).

Nas discussões sobre cinema, as funções político-pedagógicas devem estar presentes por obrigatoriedade. Nesse sentido, Walter Benjamin (1983) é um autor que merece ser citado, principalmente por suas concepções sobre a ideia da reprodutibilidade técnica da obra de arte como um importante fator para a politização individual dos alunos.

Walter Benjamin (1983) discorre sobre a consideração da capacidade da continuidade da dialética em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O autor reflete que mesmo que a obra de arte burguesa perca sua originalidade, a obra de arte reproduzida possui novos bojos para mobilizações, planejamentos e articulações com a realidade, permitindo, por exemplo, um novo olhar e estabelecimento de críticas, além de fornecer um novo arcabouço para que se inove a percepção do indivíduo.

Segundo Walter Benjamin (1983), a arte cinematográfica é considerada como sendo um dos responsáveis mais poderosos pelo processo de padronização do mundo contemporâneo. No desenvolvimento coletivo de contentamento do cinema acontece o apagar da subjetividade. Desta maneira, há uma nulidade do todo, e o sujeito transforma-se, mesmo indo contra seu desejo, em massa, processo esse essencial para o fortalecimento da indústria cultural, que se estabelece, portanto, nesse movimento de anulação do indivíduo e de estruturação da massa, pois esta comunga dos mesmos interesses, pelo mesmo artefato.

Neste contexto, o cinema foi utilizado como ferramenta por governos nacionalistas com intuito de produzir uma percepção ideológica da história, além de seu uso também como propaganda institucional. Assim, é importante lembrar que a instrumentalização das imagens empregadas na linguagem cinematográfica tende a facilitar o processo de influência social, pela razão de contribuir para a formação coletiva do imaginário através dos processos de representações sociais presentes no discurso dos filmes cinematográficos (PIRES; SILVA, 2014).

Dessa forma, é possível enxergar o cinema como um manipulador da história, sendo capaz de satisfazer necessidades políticas e sociais. O cinema é capaz de criar e derrubar mitos, como expresso pelo historiador Marc Ferro:

O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera (...) desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos (FERRO, 1992, p. 86).

Em seus estudos no livro *Simulacros e Simulação* (1991), o pensador Jean Baudrillard afirma que “a simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência (...). A simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” (Baudrillard, 1991, p. 13).

De maneira simplificada, buscando evidenciar essa diferenciação, pode-se dizer que o simulacro engloba todas as informações que nunca existiram, ou que já não mais existem na realidade. Já a simulação é uma cópia, uma imitação de elementos presentes no mundo real. Todavia, Baudrillard (1991) deixa bem clara sua visão sobre a questão, ao afirmar que o modelo real já não existe mais, e que, portanto, vivemos em um mundo de simulacros. Essa perda da realidade caracteriza o chamado hiper-real, na opinião do autor.

Uma vez que a realidade tenha sido extinta, ela nunca mais poderá se reconstituir. Assim, o hiper-real assume seu papel dali por diante, vivendo no imaginário e abrindo espaço para a ocorrência de modelos e a criação simulada de diferenças.

Dando sequência a essa ideia, Baudrillard (1991) trabalha a distinção entre simular e dissimular. Simular é “fingir ter o que não se tem”. Dissimular é “fingir não ter o que se tem”. Desse modo, simular está ligado a ausência, enquanto dissimular está ligado a presença. Ao dissimular algo, não alteramos a essência da realidade. Já ao simularmos, abrimos espaço para indagações sobre verdades ou mentiras, imaginação ou realidade, e assim modificamos a concepção do que é realidade.

Ao tratar sobre os simulacros, Baudrillard coloca que existem quatro estágios da imagem: no primeiro é “o reflexo de uma realidade profunda”, no segundo, “a imagem mascara e deforma essa realidade profunda”, no terceiro, “mascara a ausência de realidade profunda”. No quarto estágio, “não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu simulacro puro”. (Baudrillard, 1991, p. 13).

Assim, o filme pode ser considerado como um simulacro da realidade que é resultado da ideia de negação das representações reais da vida, já que é um simulacro e para Baudrillard os simulacros são a própria realidade. O filme seria então um simulacro do real que se converteu em hiper-realidade.

Como exemplo, analisemos o filme alemão *O Triunfo da Vontade*¹¹, da cineasta Leni Riefenstahl, que mostra as grandes concentrações nazistas, o fanatismo dos seus seguidores e a figura de Hitler como líder indiscutível da nação. Esta obra é um ótimo exemplo de como o cinema foi utilizado como ferramenta de propaganda política pelo regime nazista.

Tendo sido lançada quando Hitler era o maior líder político do país, a obra acabou se tornando ainda mais significativa para o povo alemão e para os simpatizantes do partido nazista, já que aqui Hitler era uma figura vencedora, heroica. Em *O Triunfo da Vontade*, Hitler é colocado como uma figura divina, que irá guiar o povo alemão em direção ao futuro e que apenas ele é capaz de fazê-lo.

Após o fim da guerra, começaram a vir à tona diversos filmes e documentários expondo uma outra face do nazismo e de Hitler, agora visto como um ditador sanguinário. Dessa forma, não existia mais a figura humana e carismática vista na obra de Riefenstahl, e sua imagem que fora conservada em *O Triunfo da Vontade* tornou-se um simulacro da realidade. Conforme exposto por Baudrillard (1991), é possível que o filme tenha feito o lobo se passar por cordeiro para sua audiência, um simulacro capaz de manter a ideia de mito e destruir a história.

A obra acabou sendo banida na Alemanha, pois representava algo com que o povo alemão não mais se identificava, algo que não mais existia. Riefenstahl foi presa pelos franceses e mantida em um campo de concentração para prisioneiros alemães por cerca de quatro anos, acusada de ser simpatizante do Partido Nazista, ainda que tenha sido contratada para a realização do filme muito antes dos indícios de que haveria uma guerra, como eventualmente acabou acontecendo. Ela morreu em 2003, negando até o fim seu envolvimento com as causas defendidas pelo partido. Nesse contexto, Hitler era uma figura vencida, havia sido derrotado.

Assim, é possível perceber a capacidade que o cinema possui de contar e recontar a história conforme o vento sopra, e, os interesses que a história tem em se aliar a essa poderosa ferramenta. Baudrillard (1991) reforça a capacidade que o cinema possui de plagiar-se, de remodelar o mundo como lhe parece melhor e mais perfeito. Tudo porque o cinema está maravilhado consigo mesmo e porque nós, espectadores, veneramos está forma prática de tornar

¹¹ *Triumph des Willens*, no original alemão. Sua estreia aconteceu em 28 de março de 1935. O filme, do gênero documentário, retrata o 6º Congresso do Partido Nazista, realizado no ano de 1934 na cidade de Nuremberg e que contou com a presença de mais de 30.000 simpatizantes do nazismo.

o mundo melhor, pois “estamos fascinados pelo real como real em dissipação” (Baudrillard, 1991, p. 64).

Ora, após essas reflexões podemos perceber que o potencial emancipador desse cinema é enorme, já que o filme possibilita o exercício da reflexão, um olha para dentro de si. E essa percepção sobre o filme pode ganhar uma nova dimensão dentro do espaço escolar, já que o contato crítico com o cinema dentro da escola se apresenta pedagogicamente falando como uma das perspectivas em que se pode estabelecer uma formação emancipatória ancorada tanto no protagonismo quanto na autonomia.

Fresquet (2013) destacou em seus escritos o potencial pedagógico que o cinema possui, experiência essa a ser vivenciada no espaço escolar entre estudantes e professores. Através desses caminhos é que está inserido esse profundo diálogo entre o cinema e uma proposta pedagógica emancipadora e crítica:

A tela de cinema (ou do visor da câmera) se instaura como uma nova forma de membrana para permear um outro modo de comunicação com o outro (com a alteridade do mundo, das pessoas, das coisas, dos sistemas) e com si próprio. A educação também se reconfigura diante dessas possibilidades. (FRESQUET, 2013, p. 19).

O exemplo citado anteriormente de *O Triunfo da Vontade* permite fazer uma ligação do cinema enquanto propagador de uma memória coletiva, já que o filme em questão teve uma grande influência na construção da imagem universal de um dos maiores ditadores da história. É possível fazer uma associação entre a memória coletiva de um povo ou nação e seu imaginário comum, já que através dessa memória são transmitidos mitos, folclores, credos. Segundo Maffesoli (2001), o imaginário pode estabelecer vínculos, agindo então como um “cimento social”, tornando-o incapaz de pertencer a um único indivíduo. É o imaginário compartilhado, que também foi objeto de estudo de autores como Juremir Silva.

Se o imaginário é uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígios, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura (SILVA, 2003, p. 14).

Para Le Goff (2003), a memória coletiva se apresenta como mais do que apenas como uma conquista identitária de um povo, mas como uma ferramenta de poder. E o cinema, ao conseguir ser o transmissor desta memória, se torna também o detentor deste poder.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu

papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. O filme-testemunho, e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional (POLLACK, 1989, p. 11).

O teórico da comunicação Douglas Kellner (2001) discorreu sobre a cultura da mídia, um ponto de partida altamente relevante para compreender o papel e o potencial pedagógico do cineclubismo na leitura crítica do cinema. A cultura transmitida pela mídia passou a dominar a rotina dos indivíduos, e neste cenário acaba por induzir as pessoas, seja pela identificação com ideologias, ou pelas posições e representações sociais. O efeito colateral mais provável é um sentimento de conformação diante da organização social vigente. As narrativas midiáticas, caso não sejam problematizadas, tendem a alimentar um pensamento conservador, ao invés de instigar o questionamento e a transformação histórica. É importante ressaltar que este consentimento inconsciente acontece por conta do prazer concedido pela mídia na forma de entretenimento.

Em nosso tempo, essa reprodução técnica e sistemática é facilitada pelos meios digitais. Vale ressaltar que este dinamismo contribui para o processo de consumo de valores, valores esses que se espelham e se modificam como produtos culturais de visualidade que representam como os indivíduos se apresentam num respectivo papel dentro da sociedade. Nesse contexto, o cinema pode ser considerado dentro da cultura como um bem de consumo que permite indicações das alterações nos comportamentos socioculturais em todo o mundo. Desta maneira, pode-se afirmar que o cinema constitui uma indústria cultural globalizada que equivale e representa os valores personificados de uma sociedade (PIRES; SILVA, 2014).

Para Pires e Silva (2014), a potencialidade que o cinema apresenta se deve pela facilidade ao qual ele é permissivo no imaginário social, em especial no contexto da aprendizagem. Embora não seja legítimo dizer que o cinema retrata a realidade ou pode alterar a história, para grande parte dos espectadores a linguagem do cinema se compõe de uma performance narrativa impregnada de representações que realidade e ficção são verossímeis, quase sem perceber onde começa uma ou termina a outra (PIRES; SILVA, 2014). A não ser que sejamos educados para compreender e perceber essa dinâmica, quando ela ocorre, ficção e realidade corroboram as ideologias hegemônicas.

É por essa razão que o cinema pode ser compreendido como uma ferramenta capaz de inspirar determinadas ideologias. De certa forma, a indústria cultural como um todo possui como característica um forte poder de influência e dominação. Através do exposto, é necessário entender a importância do dinamismo dentro do ambiente escolar, pois ao se permitir a

utilização de filmes/mídias nesse espaço, abre-se a possibilidade de criação de um ambiente onde a diversidade de conteúdos e ideias estejam presentes, formando assim estudantes com capacidade crítica e fomentando um real aporte para a politização deles. Contudo, para que isso ocorra, necessita-se ir além do cinema comercial. Renova-se então, no contexto da cultural digital, a relevância do velho cineclubismo.

Diante da amplitude de possibilidades que o cinema pode oferecer dentro da área da Educação, existiu a necessidade de se traçar um tipo de letramento específico para essa arte: o letramento cinematográfico. Devemos considerar também no século XXI, a disseminação da sociedade da imagem (LIPOVETSKY, 2009), com a multiplicidade de conceitos e práticas associadas a proliferação e compatibilização das telas por conta do avanço tecnológico, principalmente o digital.

Considerando o exposto acima, o próximo passo é compreender como a literatura aborda a real importância da pesquisa e do entendimento sobre a interação do cinema com a educação, uma vez que o cinema pode proporcionar inúmeros caminhos na formação de indivíduos (MARCELLO; FISCHER, 2011).

Tal interpretação requer um letramento específico, o “letramento cinematográfico”, que implica no desenvolvimento de habilidades, não só no que compete às competências funcionais (técnicas), mas também às competências no sentido cognitivo, relacionando principalmente com o universo social e de necessidade cotidiana do indivíduo. Um ponto de partida pode ser a produção científica da região do Mercado Comum do Sul (Mercosul) e o modo como a região tem debatido o desafio do cinema no ambiente da educação, mostrando-o como sendo uma prática factível para letramento (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Em relação às produções realizadas sobre essa temática, é preciso destacar que o estudo de revisão encontrou produções acadêmicas vindas da Argentina (um artigo) e do Brasil (cerca de dezesseis artigos), sugerindo uma desigualdade entre os países, onde o Brasil apresenta um foco maior em produzir estudos desta natureza. (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Ainda que o número de trabalhos no Brasil sobre a relação do cinema com a educação não seja tão grande, observamos que há um consenso sobre arte cinematográfica figurar como uma rica possibilidade à disposição dos educadores.

Importante destacar também as iniciativas que envolvem práticas de letramento realizadas através de meios digitais, nas quais alunos e professores desenvolveram ações de ver, viver e fazer cinema. Nesse aspecto, entendemos essas ações de uso do cinema como responsáveis por uma maior interação, seja entre aluno-aluno, seja entre aluno-professor, o

que possibilita uma maior identificação e melhor comunicação entre os envolvidos. Desse modo,

as mídias estão na origem de uma nova cultura, orientada para o futuro, na qual adolescentes e jovens têm como referência principal seus pares; essa mutação está sendo aprofundada pela internet. Pareceria, então, à primeira vista, que o adulto perdeu influência na formação dos jovens, mas não é assim. A comunicação de massa gerou a nova cultura e, ao mesmo tempo, a significou, normalizando-a dentro das necessidades do momento atual do mercado capitalista (BRASIL, 2013, p. 15).

Como dito anteriormente, ainda que o número de trabalhos nessa área não seja tão expressivo quando comparado a outras temáticas, as abordagens recentes nessa área – posteriores ao ano de 2015 – apontam para um crescimento significativo do tema, inclusive pelo fato de que a maioria dos estudos demonstram que a relação entre letramento cinematográfico e educação gerou resultados positivos. Nesse cenário, vale destacar o fato de que a quase totalidade dos trabalhos apresentam abordagens não pedagogizadas de cinema, ou seja, o cinema não funciona como acessório da educação ou vice-versa, mas interagem e, mutuamente, somam e compartilham os mais variados benefícios.

Ao considerarmos que o cinema é capaz de produzir imagens no inconsciente, ele se transforma em uma ferramenta que pode influenciar as pessoas. Ele coloca o espectador em uma posição passiva, mas que envolve um processo crítico se usado em um processo educacional de ensino-aprendizagem (ALMEIDA, 2013).

O autor Souza (2010) realizou estudos exploratórios com jovens indivíduos (13 a 16 anos de idade) que cursavam o último ano do Ensino Fundamental, tendo como objetivo a compreensão da funcionalidade de um filme histórico a ser exibido para estes alunos. Após análise, evidenciou-se o predomínio do olhar na qual as obras cinematográficas têm a função de mostrar o passado, ensinar ou informar sobre uma realidade ou um determinado acontecimento histórico. Em outras palavras, a experiência transpareceu para eles como um ensinar da disciplina de História, mas de uma outra maneira (SOUZA, 2010).

O mesmo autor infere que os alunos participantes da pesquisa disseram que o cineasta deve ter a intenção, durante a produção de um filme histórico, de contar fatos relevantes, ou ainda deve desejar facilitar a compreensão histórica dos indivíduos, principalmente daqueles sem acesso aos livros. Em conclusão, infere-se que para eles, um filme histórico não deve construir dizeres imaginários, pois deve contar a história de maneira fidedigna (SOUZA, 2010).

Não só para crianças e adolescentes que o cinema é considerado uma ferramenta importante. Um estudo teórico sobre o uso de filmes na aprendizagem e educação de adultos

discute que a compreensão das imagens cinematográficas, sua natureza e funções permite que os adultos encontrem bases comuns para conceber, estruturar e perceber documentos audiovisuais (SOUSA, 2016).

Um outro ensaio discute como os filmes de educação sexual moldaram as discussões sobre moralidade sexual na Alemanha Oriental e Ocidental no final das décadas de 1940 e 1950. Esse estudo tem como foco especial a discussão de filmes para um público adolescente, e em como eles guiaram a orientação moral sexual para jovens na primeira década do pós-guerra. A contribuição da cinematografia para a mudança na educação sexual nos dois estados alemães é interessante, e apesar das diferenças ideológicas entre o Oriente socialista e o Oeste capitalista, as expectativas de mudança em relação ao uso do cinema na educação sexual apresentavam semelhanças impressionantes (WINKLER, 2015).

Manter o corpo ‘limpo’, em vez de saudável, passou a ser o novo foco da educação sexual, que encontrou seu significado mais amplo nos debates sobre ficção popular. Essa postura proporcionou um terreno comum para educadores orientais e ocidentais na educação do corpo adolescente (WINKLER, 2015).

No contexto da educação de adultos, ao se utilizar o filme, especialmente os filmes de maior comercialização, o educador percebe que, quando se trata de imagens, os alunos nem sempre têm certeza sobre seu significado e muitas vezes não são unânimes, o que pode oportunizar discussões e, conseqüentemente, aprendizado (SOUSA, 2016).

O filme é como os demais produtos midiáticos socioculturais, não podendo ser tido como a única saída em meio aos complexos problemas nos processos educacionais. Dessa forma, ao inserir tal ferramenta em sala de aula, o professor deve ter em mente os objetivos que ele quer que sejam atendidos com a prática fílmica, e os critérios que serão trabalhados após a sua exibição em sala de aula. Graças a essas possibilidades educativas, o filme pode ser visto como uma promissora estratégia no processo de ensino-aprendizagem nas práticas curriculares da escola, e dentro da sala de aula.

O cinema e as mídias audiovisuais estão sempre presentes nas aulas de diversas disciplinas e cursos, a fim de transmitir mensagens aos alunos através de imagens, conforme exigido pela dinâmica do contemporâneo (CASTIGLIONE; ZUCCHETTI, 2012).

O cinema se apresenta como um simulacro da realidade, um fator facilitador para o crédito das representações, e desta forma acaba por favorecer a identificação com o seu meio cultural. Devemos ressaltar que inúmeros filmes possuem um formato que colabora na aproximação entre realidade e ficção, pois reflete as imagens com a veracidade da vida rotineira (PIRES; SILVA, 2014).

Essa proximidade traz ao cinema a característica de proporcionar um encontro de pessoas, perpassando mundos individuais, utilizando imagens e sons familiares e não familiares. Quando essa diferença é relativamente pequena, o cinema estimula o aprendizado e cria o desejo de aprender, aprimorando a percepção do espectador, além de contribuir para a compreensão da diversidade por parte dos alunos/espectadores (SOUSA, 2016).

Contudo, apesar das novas gerações estarem mais acostumadas a aprender através dos recursos audiovisuais, ao mesmo tempo elas não conseguem os decodificar com autonomia por não conhecerem a linguagem audiovisual, e assim não possuem as chaves para a sua interpretação. Essa falta de conhecimento se deve ao fato de que a escola falha em fornecer uma preparação adequada, como o letramento de filmes por exemplo (CASTIGLIONE; ZUCCHETTI, 2012).

Para atingir o objetivo principal da exibição de um filme, é necessário estipular alguns passos imprescindíveis: planejamento didático, planejamento escolar e a avaliação do processo. Estas etapas auxiliam para que haja um maior aproveitamento desta ferramenta no processo educativo. Klammer et al. (2006) relatam em seu estudo que para a prática desta ferramenta, é primordial que ocorra uma preparação contextualizada para que exista sucesso com os alunos, como, por exemplo: apresentar a estratégia após um profundo planejamento, que abarque tanto os professores quanto os profissionais da escola, para que o objetivo seja contemplado (KLAMMER et al., 2006).

Em uma pesquisa realizada com jovens do segundo ano do Ensino Médio, foram exibidos filmes e elaborados trabalhos com as turmas. Na sequência, houve discussão coletiva, análise crítica, exercício escrito e apresentação do tema. Segundo os autores, esta prática educacional ocorreu durante o ano letivo por três meses, em parceria com a coordenação da escola e os professores do Ensino Médio das disciplinas de Língua Portuguesa, Filosofia, Sociologia, História, Geografia, que empregaram as discussões realizadas em sala de aula para associar com os conteúdos escolares de sua disciplina (FERREIRA; PATÁRO, 2010).

Em 2012, uma pesquisa com as características de relato de caso utilizou como ponto de início o projeto de extensão intitulado “O cinema como experiência crítica na sala de aula em Palmelo-GO”, da Universidade Estadual de Goiás, em conjunto com o Colégio Estadual Eurípedes Barsanulfo. Após a realização e análise, os autores descreveram alguns aspectos comuns diante das experiências relatadas dos participantes neste trabalho, em relação as ações dos professores envolvidos. O autor expõe que houve um despertar relacionado aos cuidados acentuados sobre a abordagem executada pelos professores em relação ao cinema com referência à disciplina e turma. Foi evidenciado um temor de alguns professores em utilizar

filmes que contenham cenas impróprias a determinadas faixas etárias, e o dever de existir um estudo detalhado do filme em relação a sua aplicação e sua contextualização com os conteúdos escolares. A maioria dos professores e alunos participantes cooperaram com a experiência e nas atividades efetuadas no projeto, evidenciando que o professor continuará sendo o mediador da sapiência e de sua prática objetivando uma perspectiva criativa, crítica e reflexiva (REZENDE, 2012).

Neste cenário é onde frisamos que a partir da própria linguagem do cinema, dos recursos técnicos utilizados pelo diretor, que iremos tratar dos questionamentos e dos riscos que a vida cotidiana traz. Para exercer com efetividade esta técnica educacional, deve-se refletir que não se trata somente conceber análises sobre do que se trata o filme, sua temática, por exemplo. Inicialmente a proposta deve explorar ao máximo um trabalho das imagens registradas pelo diretor e assim compreender a narrativa, as escolhas de planos, de cores, de fotografia, de trilha sonora, de diálogos, de locações, e até a escolha do elenco. Com esta reflexão é possível entrar em contato com o todo, e, ao mesmo tempo, com uma maneira de enxergar o mundo e pertencer a ele, o que equivale sugerir o aprendizado de novas sensibilidades, e em especial, determinar as relações com as diferenças entre o filme e a realidade (MARCELLO; FISCHER, 2011).

4.2 LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO

O conhecimento da gramática que envolve a produção cinematográfica, após uma análise visual crítica, perpassa por exame dos efeitos que são alcançados pelos diálogos entre os personagens. A reflexão sobre o contexto histórico da produção, o entendimento da diferenciação dos aspectos do filme, e como estes contribuem para fixar os sentidos que se deseja transferir ao assistir à exibição do mesmo (PIRES; SILVA, 2014).

Sabemos que a maioria dos docentes não tem possuem essa *expertise*, ou mesmo as condições para adquiri-la. Isso levanta a questão: seria uma função da escola promover esse tipo de formação para os professores, não só relacionado ao cinema, mas também a outras vertentes artísticas, como a música, as artes plásticas, entre outros?

No quesito que envolve o meio de socialização cultural (SETTON, 2010), a exibição de um filme permite interagir com as formas pelas quais executamos as práticas cotidianas, no aspecto em que captamos o outro e que empregamos a leitura no mundo vivido. O extenso acesso às imagens possui o poder de desenvolver a necessidade de leitura desses meios para expansão das capacidades de entendimento das relações do homem com as mídias e o ambiente social. Deste modo, a educação, ao ser traduzida como parte importante no processo de

socialização, permite que se mostre como responsável na formação das práticas de leitura das mídias que integram o complexo meio social dos sujeitos.

Esta técnica se apresenta como um exercício crítico e reflexivo, com a intenção de afastar a essência inicial exibida para que se possa alcançar os discernimentos por traz dos acontecimentos existentes. O processo se inicia com a dedicação de se investigar todo o corpo do filme para que, ao observar seus códigos internos, seja possível entender a construção de uma abundância de conteúdos com diversas significações, sentidos e mensagens (PIRES; SILVA, 2014).

Silva (2010) detecta dois argumentos principais para o uso do universo do cinema em sala de aula. Em primeiro destaca a própria arte cinematográfica, a qual possui a autoridade de inúmeros códigos e linguagens, bem como, a trilha sonora, a fotografia, o próprio texto, dentre outros tantos aspectos que compõem uma complexa forma de comunicação, e assim desenvolve o senso estético. Em segundo lugar, o cinema é uma linguagem com a qual os alunos estão familiarizados e, por isso, o mesmo autor destaca que ele “possibilita ao professor utilizá-lo de modo a romper com os filtros afetivos que geram a repulsa a determinados aspectos da cultura em que estão inseridos” (SILVA, 2010, p. 93).

Percebemos então que o cinema possui uma linguagem própria, e que é necessário o entendimento dessa linguagem para que a experiência cinematográfica se dê de forma completa. É aí que entra o papel do professor, que funciona como um mediador desse conhecimento, não só sendo responsável por transmiti-lo aos alunos, mas reforçando e estimulando sua capacidade crítica, levando-os a fazerem suas próprias análises.

Considerando o estado atual do uso da mídia (principalmente no material de cinematografia e imprensa) no ensino, um estudo realizado comparando a iniciativa do uso desse tipo de ensino na Rússia e na Ucrânia chegou à conclusão de que a Rússia lidera em pesquisas sobre alfabetização usando mídias audiovisuais, mas a Ucrânia está liderando a prática, ou seja, o uso dessa ferramenta.

Especificamente sobre a situação da Rússia e da Ucrânia, o artigo destaca a atual situação desses países, concluindo que:

Ao mesmo tempo, existem duas tendências concorrentes na educação audiovisual – de Kiev e Lviv. O grupo seguidor de Kiev liderados por G.V. Onkovich aposta na didática da mídia – “um conjunto de conhecimento, princípios, habilidades, métodos, meios e formas de organização do processo educacional material de mídia de massa com a integração da educação para a mídia em outras disciplinas”. Enquanto o grupo de professores de Lviv se concentra nos problemas da ecologia da mídia e da conexão do jornalismo com a educação para a mídia. Infelizmente esses grupos não

desenvolveram contatos criativos com a Associação Ucrâniana de Educação Cinematográfica (o chefe da Associação – O. Musiyenko) (FEDOROV, 2012, p. 12).

Já no Brasil, Ferreira et al. (2010), ao produzirem um estudo que tinha como objetivo geral descobrir situações que apresentavam o cinema como instrumento, encontraram os seguintes projetos:

. **Cineduc:** Cineduc é uma instituição filantrópica, que utiliza recursos audiovisuais (fotografia, cinema entre outras) como ferramenta educacional;

. **Projeto Lanterninha:** “O Projeto Lanterninha é um projeto de exibição de filmes brasileiros para os alunos do ensino médio de escolas públicas de Salvador”;

. **Telinha de Cinema (TO) e Telinha na Escola (RO):** O Projeto foi fundado em Tocantins e tem como objetivo a estimulação da produção audiovisual entre os alunos da rede pública de Palmas, buscando elevá-lo a se tornar um instrumento de apoio para o processo de educação formal. O projeto foi duplicado em Rondônia, denominado “Telinha na Escola”, que se utiliza da mesma metodologia do Telinha de cinema;

. **Curta na Escola:** O “Curta na Escola” é um projeto com patrocínio da Petrobrás, que tem como intuito incentivar o uso de curta metragem nacionais nas escolas como material pedagógico.

Em Campo Mourão no Paraná, uma ação foi desenvolvida tendo como fundamentação o cinema em sala, com o propósito de potencializar as discussões em relação as expectativas dos jovens estudantes, baseado em suas práticas sociais. Outro produto desta ação visava proporcionar o acesso à linguagem cinematográfica, e na sequência os alunos realizariam uma produção de vídeo como uma situação do apogeu juvenil. Por fim, este trabalho atingiu seu objetivo, que seria dar o devido valor ao se utilizar o cinema no cotidiano da educação dos jovens, e oportunizar instantes preciosos no qual os alunos puderam experimentar e observar outras formas de linguagem e cultura.

Um estudo realizado no Brasil buscou conhecer as concepções e práticas cinematográficas de alunos do curso de Pedagogia, sejam em cinemas, pela televisão, *internet* ou outros meios. Cerca de cem estudantes de pedagogia de universidades públicas e privadas foram convidados a responderem a questões sobre os critérios para escolher os filmes que

assistem, e sobre a importância do cinema em suas vidas e na formação de professores. Também foi questionado quais são os objetivos e critérios que deveriam existir para seleção e exibição de filmes em faculdades e escolas (TOMAZI, 2015).

Cerca da metade desses estudantes assiste à filmes semanalmente, e apenas 11% uma vez ao dia. Indiferente do objetivo pelo qual os alunos viam os filmes, quase metade (40%) acredita que o cinema serve ao mesmo tempo para excitar, divertir e refletir. Quando isolado, a diversão foi o objetivo mais apontado (25%), seguido pela emoção (10%) e, por último, reflexão (3%) (TOMAZI, 2015).

Os estudantes desta amostra são unânimes quanto à importância do cinema no espaço escolar e universitário, e cerca de 74% disseram que os professores exibem filmes em suas aulas com predominância de documentários (67%) e filmes de arte (23%). Mas a maioria (81%) não possuem informações sobre a lei que pretende obrigar a exibição mensal de filmes brasileiros na educação básica (TOMAZI, 2015).

Ao apontar os critérios que o professor do ensino fundamental deve adotar para exibir filmes para os alunos, os alunos de Pedagogia enfatizaram aspectos como: “ajudar na compreensão do conteúdo, facilitar o aprendizado do conteúdo trabalhado, ajudar nos tópicos abordados em sala de aula”. Eles também revelaram preocupação com a “adequação à faixa etária dos estudantes de acordo com o indicativo de classificação etária do filme” e, finalmente, com a “educação em geral, com a contribuição pedagógica visando agregar algo para o desenvolvimento do aluno” (TOMAZI, 2015).

Em uma pesquisa avaliativa do programa institucional “Projeto Cinema”, realizada com alunos de escola pública do município de Curitiba, concluiu-se que 53% dos professores questionados usam o cinema em sala de aula, enquanto 47%, não utilizam. Em relação à frequência do uso do cinema em sala, 37,5% dos professores utilizam 1 vez por bimestre, e 25% usaram duas vezes por bimestre. Em fala unânime, os participantes revelam que a adoção do cinema em sala de aula se apresenta como um recurso muito relevante, pois o audiovisual possui uma enorme representação para esses alunos, e concluem com a garantia de que os filmes estão no planejamento anual das disciplinas, e que ao oferecerem esta estratégia, se utilizam de uma metodologia específica ao trabalhá-la (KLAMMER et al., 2006).

Ainda sobre a mesma pesquisa, foram verificados os pontos facilitadores e as condições que dificultam a apresentação de filmes no ambiente escolar. Os principais pontos negativos citados pelos professores foram: o espaço e os móveis não eram adequados para a apresentação de longas-metragens; era sempre necessária uma retomada do conteúdo por parte do professor

após as exibições; um número considerável de alunos acaba por se dispersar durante as projeções.

Todos estes pontos acabaram por revelar em sua maior parte a não existência de um planejamento com a turma antes da projeção, como a elaboração de roteiros e questionamentos a serem levantados sobre a temática do filme, por exemplo (KLAMMER et al., 2006).

Nas entrevistas com os alunos, observou-se a afirmativa de que o filme é um fator positivo para a aprendizagem, possibilitando a associação do filme ao conteúdo trabalhado em sala e em relação ao seu cotidiano. Contudo, relataram que com alguns filmes essa compreensão não se consolida, sendo eles de difícil entendimento. Outras falas evidenciaram que alguns alunos consideram que o cinema pode substituir o livro físico e o ato de leitura em si, e, portanto, esta é uma questão que deve ser mais bem trabalhada, pois é fato que filme e livro se estabelecem como complementares (KLAMMER et al., 2006).

A linguagem e, portanto, o letramento cinematográfico, é um instrumento adicional que o professor pode usar para educar, já que o cinema como arte lida com aspectos sociais, culturais e políticos. Além disso, o cinema traz elementos de reflexão e discussão universais e diversos, que servem para apurar a habilidade crítica das pessoas (TOMAZI, 2015).

Cada vez mais, a responsabilidade dos professores está aumentando na sociedade, pois eles são os responsáveis por formar um cidadão capaz de não apenas reproduzir conhecimento, mas também de possuir pensamento crítico e uma consciência política e social. Nesse sentido, o cinema pode ser um aliado se utilizado como recurso didático, mas o professor precisa estar preparado para usar esse recurso (TOMAZI, 2015).

Acho importante ressaltar aqui que ao utilizar o termo cinema dentro do contexto de sua utilização no ambiente escolar, não estamos falando de qualquer filme. A grande maioria das obras cinematográficas são produzidas com a simples intenção de gerar lucro para os estúdios, sem preocupação em se produzir algo de que possua um valor crítico ou cultural. Cabe ao professor fazer uma seleção de obras que ele considere relevantes e importantes para a compreensão do cinema como forma de arte, ou ao menos filmes que possuam a possibilidade de um debate crítico entre os espectadores após sua exibição.

As experiências relacionadas ao uso de mídias visuais no ensino de língua portuguesa foi um dos objetos de um estudo no qual se identificou a necessidade de se considerar a língua não mais como um sistema fechado, destinado simplesmente à aprendizagem de conceitos prescritivos ou como exteriorização de pensamento, mas, como um meio de interação e comunicação com outros indivíduos, e que esta interação está submetida a múltiplas finalidades comunicativas, tornando portanto o ambiente escolar fundamental para a formação de cidadãos

críticos, com capacidade de leitura e, também, de desenvolverem uma criatividade subjetiva para os mais variados discursos específicos. Por consequência do exposto, novas portas da escola abrem-se para gêneros textuais que até o momento eram renegados do ambiente escolar, como, por exemplos, as peças teatrais, a poesia cantada e as produções cinematográficas. Discutir durante as aulas os mais diversos textos que envolvem uma sociedade, necessita que além do reconhecimento de objetivos comunicativos, novos estilos sejam trabalhados e a organização textual representativo a cada gênero de texto seja feita, com o objetivo de envolver os alunos para uma reflexão sobre a realidade onde estão inseridos (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Com relação a prática de leitura do filme em sala de aula, mesmo tendo objetivos pedagógicos, são necessários alguns cuidados. O cinema perpassa a questão da linguagem pois, além de possuir uma que lhe é própria, é também uma forma de arte, e assim, sua apresentação é apropriada e observada de diferentes maneiras por cada indivíduo que se submeta a uma produção fílmica (MARTIN, 2013). Neste contexto, o professor transforma-se então no principal operador das infinitas possibilidades que a apresentação de um filme pode gerar em sala de aula.

Deve-se ressaltar que, com o uso de filmes e de suas das características de comunicação, compreendemos a possibilidade de que seja florescente uma prática do letramento, ou seja, o letramento cinematográfico na educação, desde que haja um propósito, e, desta maneira, se possa desenvolver habilidades nos sujeitos que, além das competências funcionais consideradas técnicas, sejam competências também no sentido cognitivo, especialmente no espaço social e de necessidade do cotidiano do indivíduo por meio da linguagem cinematográfica (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Quando existe em sala de aula uma análise e leitura crítica do filme, ocorre uma comunicação que se apresenta com máxima importância para que a caracterização do filme cumpra seu papel como um dispositivo pedagógico, e por consequência, a prática de letramento se destaca, pois os filmes são sistemas carregados por muitas simbologias, onde as mensagens não se explicam por si mesmas (MACHADO, 2015).

Uma pesquisa realizada pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Triângulo Mineiro em 2016 se constitui de um curso de formação continuada de professores como espaço de construção e verificação dos saberes do corpo docente, relacionando o cinema às potencialidades que podem se configurar com esse recurso. O curso ocorreu na Casa do Educador Professora Dedê Prais, inaugurada em 2014, locus formativo para professores da educação básica da Rede Municipal de Ensino de Uberaba/MG.

Para atingir os objetivos propostos de compreender como os professores de educação básica reconhecem as potencialidades da linguagem cinematográfica na sala de aula, a pesquisa foi estruturada em cinco seções. Na primeira seção, foram apresentadas Narrativas por meio da imagem, na qual foi realizado um panorama histórico do surgimento do cinema, sua influência cultural na sociedade contemporânea dos séculos XX e XXI e como se desenvolveu a história do cinema no Brasil e em Uberaba. Na segunda seção foram analisadas as temáticas sobre a Formação de Professores e a importância de pensar em uma formação continuada que contemple os anseios do corpo docente e sua prática no cotidiano escolar. Na terceira seção, apresentou-se o desenho da pesquisa, tratando dos Percursos Metodológicos desenvolvidos nesse trabalho na perspectiva da pesquisa qualitativa e a exposição dos objetivos, o instrumento de pesquisa que foi empregado (grupo focal), bem como do desenvolvimento desses procedimentos e de como foi construída a proposta de trabalho. Na quarta seção foram apresentados os resultados da pesquisa, em que se analisaram os dados em duas frentes referentes às suas impressões e utilização do cinema na sala de aula, por meio de campos semânticos e das vozes do discurso dos professores. (RODRIGUES, 2016).

Em um estudo que descreveu a experiência de futuros professores de licenciatura em Matemática da Universidade Tiradentes, foi possível constatar que a utilização do filme intitulado “Donald no país da matemática” foi promissora, pois os alunos compreenderam a essência e a mensagem do filme. Com relação à utilização do cinema na sala de aula, eles acreditam ser uma vivência muito satisfatória e que esta experimentação deve ser seguida por mais docentes. Sobre o questionamento a respeito daquilo que chamou mais atenção no filme, os participantes citaram as inúmeras utilidades da matemática na rotina diária, e a presença da matemática na música. Em conclusão, este estudo inferiu que a utilização do cinema como instrumento metodológico reflete uma colaboração no processo de ensino e aprendizagem (FERREIRA et al., 2010).

Outro interessante estudo, realizado em duas escolas públicas de Florianópolis – SC, busca investigar de que forma os novos letramentos podem contribuir para desenvolver habilidades e competências audiovisuais dos alunos na escola, com o objetivo de identificar os níveis de competências dos jovens envolvidos e refletir sobre o uso do audiovisual na prática pedagógica e as formas de apropriação dessa linguagem. Para tal, foi desenvolvida uma pesquisa qualitativa na perspectiva da Mídia-educação, envolvendo uma combinação metodológica com estudos teóricos e pesquisa empírica, com duas turmas do 6º ano (CAVICCHIOLI, 2015).

Conforme dito acima, é possível perceber que o uso do cinema como ferramenta de ensino/aprendizagem baseia-se na consciência de que a narrativa do filme em si implica a necessidade de uma análise completa, que inclua produção, luz, cor, figurino, câmera, cenário, linguagem e interpretação, sendo, portanto, uma ferramenta complexa, apta a trabalhar diversas facetas e habilidades (SOUSA, 2016).

Pode-se inferir que converter o filme como componente integrante da educação é fundamental para a formação do sujeito no século XXI, tomando-o como instrumento das propostas pedagógicas de ensino e da construção intelectual dos alunos. Neste cenário, deve-se sobressaltar a enorme potencialidade que o cinema tem como ferramenta pedagógica à prática do letramento em sala de aula (CARVALHO; ANDRADE; LINHARES, 2018).

Uma iniciativa pioneira em levar o cinema para o ambiente da sala de aula é a do *Into Film*¹², no Reino Unido. O *Into Film* oferece a oportunidade de usar o filme como uma ferramenta para o aprendizado, tanto em sala de aula quanto fora do ambiente escolar, como em clubes de jovens, grupos comunitários e bibliotecas. Os educadores podem criar seu próprio clube de cinema, dando aos jovens a oportunidade de assistir, discutir e revisar uma grande variedade de filmes, assim como orientação para que eles possam se iniciar na produção de filmes. O *Into Film* também fornece acesso a recursos focados em currículo e treinamento, além de acesso a especialistas da indústria cinematográfica. Todos os recursos oferecidos pelo *Into Film* são completamente gratuitos, bastando apenas que o educador interessado crie uma conta na página da instituição.

O *Into Film*, em sua página oficial na *internet*, apresenta um conjunto de cinco características que, somadas, são responsáveis por formar um cineclube dentro da proposta da instituição. Essas características¹³ seriam:

1. A presença de um líder para o cineclube: Um líder de um cineclube dentro da proposta do *Into Film* pode ser um educador, um líder jovem, um assistente de ensino, um pai/mãe, ou um

¹² O *Into Film* é uma instituição de caridade britânica apoiada principalmente pelo British Film Institute (através da Loteria Nacional), pelo Cinema First e pela Northern Ireland Screen. O *Into Film* visa colocar o filme no centro do desenvolvimento educacional, cultural e pessoal de crianças e jovens. Mais da metade das escolas do Reino Unido se envolve com o programa *Into Film Clubs*, além de exibições especiais de cinema, recursos educacionais e treinamentos para apoiar o ensino em sala de aula. O objetivo do *Into Film* é proporcionar a crianças de 5 a 19 anos oportunidades de aprender sobre e com o cinema, desenvolvendo uma paixão pelos filmes. O *Into Film* também está envolvido em pesquisas educacionais contínuas, incluindo projetos de pesquisa-ação em escolas, buscando fornecer evidências do impacto sobre o envolvimento e desempenho dos alunos ao ensinar e aprender sobre filmes.

¹³ Todas as características e informações citadas foram retiradas do site oficial do *Into Film*. Disponível em: <https://www.intofilm.org/>. Acesso em: 20 de abril de 2021.

bibliotecário que trabalhe em uma escola financiada pelo estado ou em grupo de jovens. Essa pessoa receberá apoio da equipe do *Into Film* em toda a sua jornada no cineclube, desde a preparação e pedido de filmes, incluindo materiais, recursos e oportunidades de treinamento.

2. A presença de crianças e jovens: Estar envolvido com o cineclube proposto pelo *Into Film* é extremamente benéfico para educadores e jovens entre 5 e 19 anos. Com uma gama de incentivos, materiais, competições e recompensas, os cineclubes do *Into Film* oferecem um ambiente estimulante, seguro e confortável para os jovens crescerem, ganharem confiança, desfrutarem mais da escola e se envolverem melhor com o currículo. Os recursos oferecidos podem ajudar no aprendizado e desenvolvimento no dia-a-dia, permitindo que os educadores criem um cineclube que agrade a todas as idades e habilidades.

3. O local: O local do cineclube pode ser uma sala de aula, uma escola, um clube juvenil ou uma biblioteca: tudo o que você precisa é um DVD *player*. Administrar um cineclube do *Into Film* em um espaço coletivo, inspira nos jovens o amor pelo cinema e o entusiasmo pela descoberta. Não é apenas um local para se aprender, mas também para se fazer amigos.

4. O ato de se assistir e produzir filmes: O *Into Film* possui um catálogo de mais de 3000 filmes em DVD, incluindo sucessos de bilheteria, novos lançamentos, clássicos, filmes em língua estrangeira e documentários, todos escolhidos para ajudar a aumentar a consciência cultural dos jovens e a compreensão de novas ideias e conceitos. Além disso, os membros do cineclube podem fazer seus próprios filmes usando os recursos de produção disponíveis, juntamente com o acesso ao treinamento que é oferecido pelo programa.

5. Discussão e análise dos filmes: É altamente incentivada a discussão e análise dos filmes trabalhados, utilizando recursos que combinam o cinema com atividades para se usar em sua sala de aula ou no cineclube, incluindo apresentações em *PowerPoint* com clipes e cenas incorporadas, além de diversas planilhas e diferentes fichas de trabalho. Além disso, o *Into Film* realiza uma competição semanal, focada na escolha das melhores análises cinematográficas escritas pelos membros do programa.

Segundo o *Into Film*, a criação de um cineclube através dos meios oferecidos pela instituição tem uma série de benefícios e vantagens, tais como:

- . Acesso completo ao catálogo de filmes do programa, com mais de 3000 títulos, todos selecionados tendo o trabalho do educador em mente;
- . Recursos e ferramentas educacionais para estimular o engajamento, a discussão e o aprendizado;
- . Suporte completo por parte da equipe do *Into Film*, incluindo oportunidades de treinamento e desenvolvimento;
- . Acesso a eventos exclusivos, incluindo o *Into Film Festival*, considerado o maior festival de cinema jovem do mundo;
- . A presença de competições e materiais para os jovens se envolverem;
- . Atividades voltadas para a produção/realização de cinema voltadas para jovens, capazes de desenvolver uma série de habilidades.

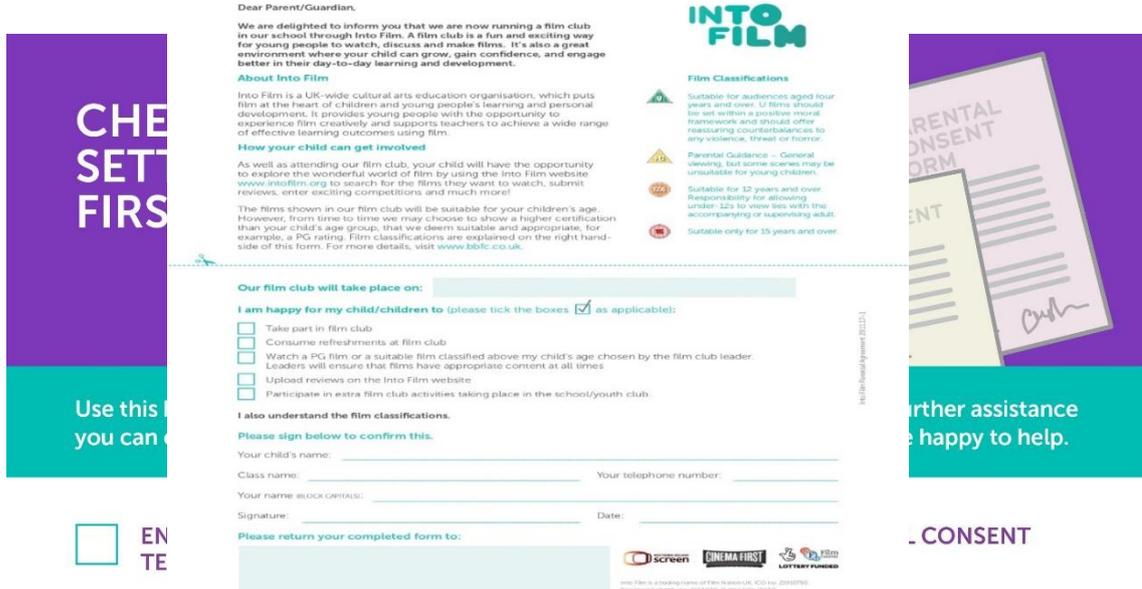
O site do *Into Film* fornece também três principais motivos para se criar um cineclubes utilizando-se das propostas e ferramentas oferecidas por eles. Eles seriam:

- . **Engajamento:** 86% dos líderes dos cineclubes afirmam que os membros passam a gostar mais da escola e a se envolverem melhor com o currículo que lhes é apresentado.
- . **Imaginação e Criatividade:** 81% dos líderes dos cineclubes dizem que o uso de filmes melhorou a imaginação e a criatividade dos jovens participantes.
- . **Fala e Escuta:** 78% dos líderes dos cineclubes afirmam que eles foram responsáveis pela melhora nas habilidades de fala, escuta, discussão e socialização das crianças e jovens participantes.

Além disso, o *Into Film* disponibiliza uma série de documentos e materiais pedagógicos para ajudar na criação e manutenção do cineclubes, tais como:

- . termos e contratos necessários para se tornar membro e afiliado da instituição;

folders e Figura 1 - Exemplo de termo de adesão ao programa do *Into Film* checklists



ENTE

We will find these by visiting the Into Film Clubs homepage: www.intofilm.org/clubs

REMEMBER TO SIGN YOUR INTO FILM AGREEMENT

You can sign a copy of the Into Film Agreement on your 'My Club' page or access it here: www.intofilm.org/clubs/leader/my-club/agreement

ADD 10 FILMS TO YOUR ORDER LIST

Order films by searching titles on www.intofilm.org/films. If your selected titles are in stock, you'll receive a maximum of two DVDs at a time. DVDs will be delivered to you within five working days. You can keep DVDs for up to six weeks, but please return DVDs as soon as you have watched them.

BOOK YOUR SCREENING ROOM

Fashion your own cinema – a room with blinds is best, but you can also cover up windows with black card or paper. Create a relaxed environment with comfy seating and snacks for your club members.

DECIDE WHICH YOUNG PEOPLE TO INVITE TO YOUR CLUB

Film clubs can be flexible from session to session. You could involve one specific year group or key stage, or have a range of ages and abilities. You could even alternate between different age groups to allow for more targeted film choices.

CONSENT

by visiting your 'Printables and Materials' page, or access it here: www.intofilm.org/ConsentForm

ADD MEMBERS TO YOUR FILM CLUB

Use your unique club code to add members to your film club using the 'Manage Members' section of your 'Manage Club' page: www.intofilm.org/manage-members

USE POSTERS TO PROMOTE YOUR SCREENING

Once your Into Film Agreement is processed you'll receive a welcome pack with posters. If you don't receive your welcome pack, please contact: support@intofilm.org.

You can also order more posters – along with badges and membership cards – on your 'Promote Club' page: www.intofilm.org/promote-my-club

ANNOUNCE YOUR FIRST SCREENING

Visit your 'Messages' section and select 'promote a screening' to let your club members know which film you'll be screening next: www.intofilm.org/promote-screening

CHECK OUT OUR RESOURCES

We have a host of educational resources to support your film club sessions, exploring specific films, themes and curriculum areas, as well as review writing and filmmaking guides. Browse our free resources at www.intofilm.org/resources

para se marcar e acompanhar todos os passos na criação de um cineclube;

Figura 2- Folder com *checklist* dos passos necessários para se montar um cineclube

. folhetos com dicas para tornar o seu cineclube bem-sucedido;

Figura 3 - Panfleto com diversas dicas para criação do seu primeiro cineclube



Follow our Top Tips below to make your film club a success. If you need any further assistance you can email support@intofilm.org and your Into Film Team Member will be able to help.

1 FORM A FILM CLUB COUNCIL

Assign roles and responsibilities to your film club members (i.e. moving tables and chairs, promotion, introducing the film, etc) to give them a sense of ownership over the club.

2 CHECK OUT OUR FILM CLUB PROMOTIONAL MATERIALS

Use our posters to promote your club and hand out membership cards to loyal members. Download our ticket template by visiting 'Printables and Materials' on the Into Film website. Create a film club notice board at school to promote your screenings and display club members' reviews.

3 CHECK YOUR EQUIPMENT

Ensure that your equipment is compatible with your chosen DVD and that your speakers are working. If possible, use a large screen with a high-quality display.

4 TRANSFORM YOUR SPACE

Create a different atmosphere with comfortable seating options like beanbags or cushions on the floor, and experiment with changing the lighting for a more cinematic experience. Don't forget to block out any light. Black sugar paper can be used as a blackout blind.

5 PROVIDE SNACKS

Plain popcorn or fruit sticks are a healthy alternative to chocolate and sweets, and whilst you're not permitted to charge entry to your club, you can sell snacks to fundraise for equipment or a visit to the cinema.

6 ENCOURAGE DISCUSSION AND REVIEWING

Set aside some time at the end of the film to facilitate a discussion using Into Film's resources and film guides. Hand out review writing postcards and encourage club members to upload their reviews to the Into Film website. You can order review writing postcards by contacting us at support@intofilm.org

7 TRY FILMMAKING

There are many resources available on the Into Film website to inspire you to make films with your club, ranging from live action filmmaking guides to stop-motion animation starter packs. We even have an ongoing Film of the Month competition which you can enter to win great prizes and get your film featured on our website.

intofilm.org

Into Film is a trading name of Film Nation UK.
Registered Charity number 1154030. © Into Film 2016.

. formulários modelo para a submissão de resenhas dos filmes analisados;

Figura 4 - Exemplo de formulário para resenha de filmes

Activity sheet

Drawing review entry sheet

Name of school:

Postcode of school:

First name of member:

Age of member:

DRAW YOUR FILM REVIEW BELOW

Film title:

Star rating: ☆☆☆☆☆

intofilm.org

© Into Film 2016

. guias fílmicos de diversas obras, contendo informações sobre o filme selecionado, seu contexto de produção, temáticas que podem ser trabalhadas com ele, entre outras possibilidades.

Junto com todas essas propostas, o *Into Film* também disponibiliza materiais para a criação de cineclubes com a proposta de distanciamento social, e cineclubes totalmente virtuais, duas modalidades que tiveram um forte crescimento em 2020, dada a situação de isolamento social causada pela pandemia do Covid-19 no planeta todo.

Figura 5 - Guia rápido de como iniciar um cineclube totalmente virtual

QUICK START GUIDE TO VIRTUAL FILM CLUBS



Running a virtual film club is a great choice if you're teaching remotely with pupils learning from home, or if you're in school but want to include any young people unable to attend physically.

There are several ways to facilitate a virtual club, but the key ingredients are safe access to age-appropriate films and a forum for discussion. These tips will help you get set up so you and your pupils can enjoy the experience of watching and discussing films together.

LOGISTICS

- Ensure your club members are watching and thinking about the same films - select a film ahead of each session
- Give everyone plenty of time to watch each film at home
- Find a regular time slot that works for everyone and schedule your film club to meet using your preferred video conferencing software
- Meet and discuss
- Talk about the film's themes, or what your pupils liked or disliked
- Use our [film guides](#) to help stimulate your discussions
- Don't forget to choose your next film!

FILM CHOICE

- To ensure everyone can access the same film, it may be best to avoid paid subscription streaming services and select titles airing on terrestrial TV or available to watch on free catch-up services
- Use our themed [film lists](#) to provide inspiration, or to recommend follow-up films to help your more eager club members broaden their knowledge of cinema
- With pupil wellbeing especially important right now, our [wellbeing recommendations and resources](#) are the ideal place to start
- Show films that offer a window on the world, so that your club members get the opportunity to see inspiring sights they'd otherwise miss out on

REVIEW WRITING

- Writing film reviews is the perfect activity following a film, and a great way for young people to explore their creativity while developing their literacy and critical thinking skills
- Access our review writing resources - available for both primary and secondary school pupils
- Enter reviews to our [regular reviewing competition](#) for the chance to win prizes

Don't have a film club yet?
Visit www.intofilm.org/clubs to get started

If you need any assistance with getting set up, please contact info@intofilm.org.

Need some more inspiration?
See how others have adapted their clubs to keep them going through school closures: [How film clubs offer community and connection during COVID-19](#)

intofilm.org
Into Film is a trading name of Film Nation UK.
Registered Charity number 1154030. © Into Film 2020.





Figura 6 - Guia rápido para iniciar um cineclube em tempos de distanciamento social



QUICK START GUIDE TO SOCIALLY DISTANCED FILM CLUBS

If you'd like to run a film club in your school, all you need to get going is a socially distanced environment where you can screen a film. Unsure how to best comply with safety regulations? These tips will help you get the most from your club while keeping your students safe.

PLACE

- Use the biggest room you can to enable you to meet social distancing requirements - a large classroom or even a school hall
- Make sure all of the seating is appropriately spaced

IF YOU DON'T HAVE A BIG ENOUGH SPACE FOR EVERYONE

- Run two smaller clubs, with a different regular time slot for each
- This can be beneficial and help you tailor the clubs to the needs and interests of different pupils - try dividing pupils by age group, or focusing on different curricular or themed topics

FILM CHOICE

- Bring your group together by screening comedies - even while sitting further apart, laughter is a great way to bring people together
- Show films that offer a window on the world, so that your club members get the opportunity to see inspiring sights they'd otherwise miss out on
- Use our themed [film lists](#) to provide inspiration, or to recommend follow-up films
- With pupil wellbeing especially important right now, our [wellbeing recommendations and resources](#) are the ideal place to start

MOOD & ENJOYMENT

There are lots of ways to make your film club fun for your students. Here's a few ideas to get you started:

- Try dimming the lights and drawing the blinds to create as much of a 'cinema feel' as you can
- Set up discussions before or after your screening and encourage your students to speak - this gives them a sense of ownership over the experience and will inspire them to come again
- Try breaking things up by bringing a few beanbags or comfy chairs into the room and holding a raffle to see who gets them for each screening
- Run review writing competitions and stick the best entries up around the room. You can also enter these to our [regular reviewing competition](#) for the chance to win prizes for your film club

TIMING

- Your film club will be more popular if it's at a time that works well for everyone
- You know your school and students better than anyone, so consider whether a lunch time or after school club is more convenient
- Encourage high attendance by establishing a regular routine - schedule your club at the same time on the same day, whether it's weekly, fortnightly or monthly

Don't have a film club yet?

Visit www.intofilm.org/clubs to get started

If you need any assistance with getting set up, please contact info@intofilm.org.

Need some more inspiration?

See how others have adapted their clubs to keep them going through school closures: [How film clubs offer community and connection during COVID-19](#)

Como pôde ser observado ao longo deste capítulo, o projeto do *Into Film* é pioneiro ao levar o cinema para a sala de aula, mas não como comumente acontece, tratando-o meramente como uma ferramenta pedagógica, utilizada para explicar ou determinado conteúdo, mas sim colocando-o como em primeiro plano, como protagonista. O estudo das obras fílmicas passa a ser o principal foco através do trabalho de letramento cinematográfico desenvolvido pelo educador, buscando estimular o interesse dos alunos pelos filmes, e como consequência, o desenvolvimento de uma série de habilidades (senso crítico, melhora nas habilidades de fala e escrita, maior capacidade de interação social), reforçando assim a importância dessa complexa e instigante arte que tanto nos fascina, mas que é ao mesmo tempo é tão pouco trabalhada, em especial no ambiente escolar, da forma que se deve e merece.

5 O PAPEL EDUCATIVO DO CINECLUBISMO NO CONTEXTO DA CULTURA DIGITAL

O cinema, ao longo de sua existência, sempre possuiu a capacidade de questionar, esclarecer e orientar o público, sendo fácil entender a motivação dos profissionais da área da Educação em utilizar-se desta forma de expressão artística em sala de aula.

Os filmes permitem que exista uma diversificação na forma como variadas temáticas podem ser analisadas, levando a possibilidade de construção de um pensamento que seja, ao mesmo tempo, responsável e crítico.

Ademais, ao utilizar-se o cinema no ambiente educacional, permite-se a possibilidade de comunicação por meio da imagem, o que acaba por gerar um relacionamento que é, ao mesmo tempo, interdisciplinar e multidisciplinar, fazendo com que ocorra o complemento de diferentes áreas do saber.

Segundo Macedo (2010, p. 47):

A ação cineclubista é central e essencial para a sociedade audiovisualizada. Se o audiovisual é central no processo político e social contemporâneo, a instituição audiovisual do público tem que ocupar posição central na organização desse público. [...] O cineclubista deve estar presente em todas as comunidades e ter organização e meios para cuidar dessa intermediação do público e do audiovisual.

5.1 CULTURA DIGITAL

O cinema, com todo o aparato tecnológico e narrativo que possui, criou uma nova maneira de se enxergar o mundo, estabelecendo uma forma de conhecimento que é extremamente única. Assim,

O audiovisual então parece ser de longe a forma mais presente, e literalmente a mais visível de manifestações dessas transformações na vida de cada um. Além dele mesmo se transformar, o audiovisual é o veículo essencial de comunicação de todas as outras mudanças que acontecem na sociedade (MACEDO, 2010 p. 32).

O cinema como ferramenta educacional possui hoje um grande aliado: o movimento cineclubista.

Se o sistema educacional tem tanta dificuldade ao enfrentar a máquina de publicidade do consumismo, aí está um terreno fértil para o trabalho cineclubista, ajudando a formar nos jovens o amor pelo novo, pelas ideias, pela criatividade, pela liberdade de

escolha, pelo cinema brasileiro. Ajudando, pois, a formar cidadãos (ANDRADE, 2010, p. 213).

Contudo, o cinema ainda é geralmente visto como uma simples forma de entretenimento, e isso muitas vezes acaba se estendendo até as escolas, onde os filmes são comumente passados para os alunos como substitutos de uma aula ou como forma de explicitar didaticamente um determinado conteúdo. Como diz Adelaíde Léo, ex-coordenadora do projeto Cineclubes nas Escolas, é preciso

“desconstruir a ideia de que a presença de filmes na escola limita-se ao puro entretenimento ou ao simples pretexto de ensinar determinado conteúdo. É necessário entender o cinema e a produção audiovisual como importantes caminhos para a ampliação de conhecimentos e do patamar cultural dos estudantes.”¹⁴

É necessário, portanto, desconstruir essa abordagem tradicional com que as escolas se apropriam das linguagens audiovisuais. Partindo dessa perspectiva, é fundamental que se perceba

a junção entre o cinema e a Educação, não como simples aquisição de conteúdos audiovisuais, nem como mero meio didático, mas como formação e desconstrução de subjetividades” é urgente. O Movimento Cineclubista contemporâneo propõe “um fazer audiovisual como teoria e prática educacional voltada para a transformação, para a tomada de responsabilidade sobre suas histórias, através da construção de narrativas próprias como forma de resistência e protagonismo (SÁ, 2010, p. 38).

Vivemos em uma era extremamente tecnológica, onde temos acesso a todo tipo de informação e conteúdo com um simples toque. Nesse contexto extremamente digital em que estamos inseridos, vale ressaltar aqui a importância do professor como mediador do uso dessas tecnologias na sala de aula. Muitos professores acabam por não saber utilizar essas novas formas de mídia como forma de auxiliar e estimular os alunos no processo de ensino-aprendizagem, seja por falta de preparo, ou mesmo por medo de serem considerados obsoletos e ultrapassados perto dessas tecnologias. São em contextos como esse que alguns recursos, como o cinematográfico, acabam sendo passados como forma de ocupar um horário que seria ocioso, ou como substituto de um determinado conteúdo a ser trabalhado.

Importante ressaltar que, apesar de estarmos vivendo um período em que a tecnologia se encontra presente em diversos aspectos do nosso dia a dia, sabemos que para muitos estudantes essa ainda é uma realidade bastante distante, já que muitos não possuem

¹⁴ Entrevista concedida ao site da revistapontocom: <http://www.revistapontocom.org.br/entrevista/cineclube-na-escola>. Acesso em: 20/08/2020.

computadores, ou acesso à *internet* banda larga para poderem assistir a esses filmes. Mesmo nas escolas públicas, as condições não são das melhores. Muitas não possuem os equipamentos necessários ou os recursos para que essa ferramenta possa ser utilizada.

Mesmo com essas dificuldades, é necessário desenvolver o senso crítico dos estudantes em relação as obras cinematográficas, mostrando-lhes que elas possuem um valor artístico que lhes é próprio.

Assim,

A manifestação artística não pode isolar-se do conhecimento que existe no contexto em que foi produzida, como uma manifestação aleatória, vazia, e sem significado, porque estaria desconectada da própria vida das pessoas. [...] Ver filmes, entretanto compreende olhares diferenciados num processo integrado que parte da perspectiva de que é tão importante sua apreciação quanto sua leitura (MACIEL, 2000).

Ao se trabalhar com filmes no âmbito escolar, o professor deve se atentar a uma série de fatores que podem influir no resultado da aula que ele pretende ministrar.

Primeiramente, é importante ressaltar o quanto vários professores não foram preparados para trabalhar com as diferentes formas de expressão artística dentro da sala de aula. Aqui estamos focando no cinema, mas o problema se estende para a música, as artes plásticas, o teatro etc. Percebe-se aqui uma lacuna no processo de formação desses docentes, tendo em vista as inúmeras possibilidades educacionais e metodológicas que as artes permitem aos educadores.

Segundo Milton de Almeida, a formação docente deveria passar por um processo de “alfabetização” das linguagens que abarcam imagens e sons, pois

[...] é importante não ver o cinema como recurso didático ilustrativo, mas vê-lo como um objeto cultural, uma visão de mundo de diferentes diretores e que tem uma linguagem que performa uma inteligência verbal e, ao mesmo tempo, uma linguagem diferente da linguagem verbal (ALMEIDA, 2004, p. 8).

Almeida reforça a ideia de que existe uma desatualização da escola e do professor em relação ao uso do cinema como ferramenta didática. Segundo ele, o profissional docente não consegue enxergar o filme como um artefato imbuído de significado cultural, e acaba por tratá-lo como um mero recurso ilustrativo.

Parece que a escola está em constante desatualização, que é sublinhada pela separação entre a cultura e a educação. A cultura localizada num saber-fazer e a escola num saber-usar, e nesse saber-usar restrito desqualifica-se o educador, que vai ser sempre um instrumentista desatualizado. [...] A educação de massa desatualiza seus trabalhadores, bombardeia sua competência e os desprofissionaliza. Essa aparente divergência é a própria e produtiva expressão do sistema econômico atual. Como se a cultura tratasse da produção de bens da ciência e das artes e a educação tratasse da

distribuição; uma o saber-fazer, a outra o saber-usar, quase uma esquematização da relação indústria e comércio (ALMEIDA, 2004, p. 8 e 14).

É vital então a necessidade de uma formação cultural voltada para o docente, uma vez que ele será o responsável por realizar a mediação entre o aluno e o mundo, pela formação desses futuros cidadãos. Na prática contudo, vemos que o consumo de bens culturais pelos professores ainda é muito baixo no Brasil, sendo que este fenômeno está intimamente ligado aos baixos salários e as longas jornadas de trabalho. Obviamente, tal situação não pode ser jogada apenas nos ombros dos docentes. Sabemos que as longas horas de trabalho e os salários baixos são decorrentes da forma com que o Estado de forma geral trata a questão da Educação no Brasil: com descaso, sempre disponibilizando poucos recursos, sem a intenção de implementar medidas que tragam mudanças significativas para o cenário educacional do país.

Célia Almeida (2010, p. 19) reforça o que foi dito até aqui, ao afirmar que

[...] se a escola é instrumento poderoso para formar o gosto e estimular a apreciação e o uso de bens simbólicos de forma duradoura e estável, então é urgente uma revisão curricular da formação cultural e estética de docentes atuantes na educação básica do Brasil. Não uma “política de eventos”, mas uma política que crie um programa educativo a ser desenvolvido em longo prazo e abarque educação escolar, estudos superiores e formação continuada.

Segundo o autor Marcos Napolitano, o primeiro passo ao se trabalhar com cinema no espaço escolar passa pela escolha do filme a ser exibido, e então

o professor deve levar em conta o problema da adequação e da abordagem por meio de reflexão prévia sobre os seus objetivos gerais e específicos. Os fatores que costumam influir no desenvolvimento e na adequação das atividades são: possibilidades, técnicas e organizativas na exibição de um filme para a classe; articulação com o currículo e/ou conteúdo discutido, com as habilidades desejadas e com os conceitos discutidos; adequação à faixa etária e etapa específica da classe na relação ensino-aprendizagem (NAPOLITANO, 2003, p. 16).

Cabe aqui ressaltar então o papel de mediador que o professor deve assumir, trazendo conhecimentos sobre a obra cinematográfica que está sendo trabalhada, mas também promovendo o debate e a realização de atividades que permitam aos alunos enxergarem aquele filme como tendo um valor significativo.

Outra questão importante a ser levada em conta pelo professor que irá trabalhar com cinema é a contextualização da obra selecionada, pois isso permitirá aos alunos compreender melhor a estética utilizada naquele filme e as ideias que nele estão contidas.

A faixa etária dos alunos também deve ser considerada, pois a sua adequação é necessária para que os alunos consigam absorver o máximo que puderem daquele filme que está sendo passado. Um filme com temas complexos não será absorvido da forma mais proveitosa por alunos das séries fundamentais, por exemplo. O docente precisa se atentar para que ele

não reduza a atividade a somente “passar um filme” para seus alunos, e que estes não somente indiquem se dele gostaram ou não. Isso porque o simples ato de “passar um filme”, sem que se torne significativo para os alunos, equivale, por exemplo, a manusear um livro sem que este seja lido, isto é, o aluno vê, mas não lê. Então, se o professor simplesmente “passar o filme”, o filme vai passar! (THIEL; THIEL, 2009, p. 13).

Como podemos ver, o uso do cinema na sala de aula abre inúmeras possibilidades de trabalho para o educador. É papel do professor ressaltar e reafirmar o valor artístico da obra cinematográfica, mostrando aos alunos que o filme é muito mais do que uma mera ferramenta que os ajudará na absorção de um conteúdo.

Entendemos como “uso instrumental” a exibição de filmes voltada exclusivamente para o ensino de conteúdos curriculares, sem considerar a dimensão estética da obra, seu valor cultural e o lugar que tal obra ocupa na história do cinema. Ou seja, se tomamos os filmes apenas como um meio através do qual desejamos ensinar algo, sem levar em conta o valor deles, por si mesmos, estamos olhando através dos filmes e não para eles. Nesse caso, seguimos tomando-os apenas como “ilustrações luminosas” dos conhecimentos que consideramos válidos, escolarmente. Superar esse modelo é fundamental para que possamos oferecer às novas gerações a formação de que necessitam para pensar e viver numa sociedade em que [...] boa parte das lutas é travada em torno da imagem (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 69 e 70).

Ao mesmo tempo que o cinema se apresenta como uma ferramenta extremamente rica para ser usada pelo professor, a realidade educacional no Brasil mostra que um número muito pequeno de escolas possui locais ou equipamentos apropriados para uma exibição cinematográfica. Fora que a maneira como o horário das aulas é distribuído, quase sempre recortado, não permite que os filmes sejam vistos em sua totalidade. Percebe-se que existe uma incompatibilidade temporal entre cinema e escola, incompatibilidade essa que talvez pudesse ser superada se houvesse uma maior boa vontade e uma tentativa de experimentar algo novo, que fuja do padrão de uma aula convencional.

É urgente e necessário, tanto quanto será belo, o encontro, o romance do cineclubismo com a escola. E se esse enlace ainda está por vir, ele pode estar perto. Ele se aproxima e poderá ser luminoso, se os profissionais da escola e o cineclubismo enviares esforços conjuntos nessa direção. Nesse sentido, cabe apontar uma agenda para discussão de forma que essa aproximação seja profícua e se realiza sem mais tardar. Não há tempo

a perder e não há caminhos prontos, iremos construí-los no caminhar (TEIXEIRA, 2010, p. 117).

É nesse contexto que o cineclubismo mostra a sua importância, pois se na sala de aula o trabalho com a cultura cinematográfica se mostra difícil seja por falta de conhecimento, de tempo, ou de motivação, o cineclubismo será o responsável por propiciar a esses alunos a oportunidade de ver, debater e refletir acerca de uma determinada obra.

O cinema abre a possibilidade de uma nova visão ao se trabalhar na área da Educação, permitindo a junção dos métodos mais tradicionais com outros mais modernos, e gerando assim novas possibilidades de ensino/aprendizado, pois:

(...) a educação é um ato político e de amorosidade, de cumplicidade com a vida. E fazendo-se também a escola, devemos assegurar que ela seja para nossos adolescentes e jovens, um lugar de alegria, de experiência e realizações, na qual eles “se amarrem” e que lhes permitam viver processos emancipatórios. Se assim é, se a escola deverá colaborar para que as novas gerações se apropriem da cultura e não repitam o passado, reinventando um mundo para todos, edificando no bem viver e no viver bem: se cabe à escola a formação humana, como enlaçar suas responsabilidades ao cineclubismo? Como um e outro podem dialogar e se completar em ações e gestos de reciprocidade e colaboração? Se nossas crianças e jovens, as novas gerações humanas que chegam às escolas ou estando onde estiverem não podem ser deixadas à deriva, conforme Arendt e Freire salientam, por certo que o cineclubismo nos territórios escolares, será mais uma forma de bem acolhê-las, para melhor cumprirmos nossas tarefas de gerações mais velhas e intermediárias diante das que chegam ao mundo, as novas gerações humanas. É inegável que, aproximando-se do cineclubismo, as escolas serão mais belas e felizes, serão mais profícuas e ampliarão o repertório cultural e estético de nossos meninos e meninas, alunos e alunas (TEIXEIRA, 2010, p. 114).

Se os cineclubes têm a possibilidade de contribuir de forma significativa com a educação, é importante notar que a escola também tem muito a contribuir ao movimento cineclubista. Para Teixeira (2010, p. 116), alguns dos pontos principais são:

(...) a dedicação, o zelo e a atenção para com as crianças, adolescentes e jovens. Embora nem todas as propostas didático pedagógicas e situações escolares nos conduzam às práticas e projetos pedagógicos mais desejados neste sentido, tal como deveria ser, a instituição escolar se destina ao cuidado e à educação das novas gerações humanas. Essa é a sua responsabilidade primeira, assim como é ela, a escola, um direito de todos e dever do Estado. (...) Por essas trilhas, a escola e o cineclubismo se encontram, podem somar e se completar, pois o cinema tanto quanto a escola, não é também um fim em si mesmo. A arte será vazia de sentido e não contribuir para o bem comum, para a felicidade de todos os humanos e seres da natureza, para a vida. Nessa direção, o cinema e o cineclubismo devem também contribuir com sua parte, para a formação de nossas crianças e jovens.

Atualmente, praticamente todas as pessoas, em qualquer lugar do planeta, sentem os impactos da cultura digital em suas vidas. Compreender e se inserir nesse contexto que está em constante transformação nem sempre é fácil, mas aos poucos mais e mais pessoas estão

adentrando essa nova realidade, atraídas pelo poder de interação que as tecnologias são capazes de proporcionar.

De acordo com Fantin e Rivoltella (2003), as tecnologias digitais tornaram-se parte essencial da vida das pessoas, algo que elas não conseguem mais viver sem.

A cultura digital é também uma cultura em que a portabilidade é às vezes o item mais importante. Os aparelhos estão se tornando cada vez menores e mais leves, para que possam ser levados no bolso: a tecnologia vira uma roupa, sem a qual é difícil sair de casa. Os aparelhos também estão cada vez mais potentes. Com eles é possível fazer muitas coisas, conectar-se, comunicar-se, editar textos e imagens (FANTIN; RIVOLTELLA, 2003, p. 44).

As tecnologias digitais não só proporcionam novas formas de comunicação todos os dias, mas também criam e disseminam diferentes maneiras de se viver e pensar, transformando nossa sociedade como um todo. Surge então um novo conceito: o da cultura digital.

A cultura digital surge e vem se modificando de acordo com as transformações e inovações que ocorrem na área das tecnologias, e que levam ao surgimento de novas ideias, padrões, comportamentos.

Para compreender essas passagens de uma cultura a outra, que considero sutis, tenho utilizado uma divisão das eras culturais em seis tipos de formações: a cultura oral, a cultura escrita, a cultura impressa, a cultura de massas, a cultura das mídias e a cultura digital. Antes de tudo, deve ser declarado que essas divisões estão pautadas na convicção de que os meios de comunicação, desde o aparelho fonador até as redes digitais atuais, não passam de meros canais para a transmissão de informação. Por isso mesmo, não devemos cair no equívoco de julgar que as transformações culturais são devidas apenas ao advento de novas tecnologias e novos meios de comunicação e cultura. São, isto sim, os tipos de signos que circulam nesses meios, os tipos de mensagens e processos de comunicação que neles se engendram os verdadeiros responsáveis não por moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também por propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais (SANTAELLA, 2003, p. 24).

Para Santaella (2003), a formação da cultura digital não é devida apenas ao advento das tecnologias e novos meios de comunicação, mas aos novos processos de comunicação que acontecem nestes meios e que de certa forma vêm moldando o pensamento e a sensibilidade das pessoas.

A cultura, contudo, não se transforma em digital, mas sim adequa-se ao cenário digital, segundo afirmam Silvana Simão Baratto e Luís Fernando Crespo (2013). Para eles, com o surgimento da cultura digital, ela passa a fazer parte da vida humana em vários aspectos e assim surgem novas maneiras de pensar, novas práticas novos e conceitos.

Assim sendo, se a cultura é um reflexo da ação humana, a cultura se constitui de ação do homem, na sociedade; criando formas, objetos, dando vida e significação a tudo o que o cerca. É essa ação humana que permitiu o surgimento do computador e por conseguinte, o surgimento da cultura digital. E esta passa, em seguida, a fazer parte de vários aspectos da vida humana, na aprendizagem pedagógica, na vida afetiva, na vida profissional, na simbologia da comunicação humana. Desse modo, vimos surgir uma nova estruturação de pensamentos, práticas e conceitos. Cabe ressaltar aqui, que a cultura não se transforma em digital, mas sim, ela busca se adequar ao cenário digital, ao mundo virtual (BARATTO; CRESPO, 2013, p. 17).

5.2 ACESSIBILIDADE DIGITAL, CUSTO-CONSUMO E PIRATARIA

Sendo então cada vez mais presentes no dia a dia das pessoas, não é surpresa constatar que a inserção da cultura digital vem acontecendo rapidamente dentro do contexto escolar. Muitos professores ainda estão se acostumando com essa transição, tendo em vista que vários deles só passaram a ter contato com essa cultura digital há pouco. Já para a grande maioria dos alunos, o uso das diferentes tecnologias em sala é algo extremamente fácil, pois eles nasceram nessa cultura digital, tendo contato com esse universo desde muito cedo.

Ao se pensar no uso das diferentes ferramentas digitais que o educador pode utilizar no ambiente escolar, o cinema se mostra logo de cara como um dos mais atrativos. Como já explicado anteriormente, as obras cinematográficas possuem uma série de características que as tornam extremamente ricas como objeto de estudo e debate. Para seu uso em sala de aula, contudo, alguns fatores contribuíram, e ainda hoje são responsáveis por muitas escolas e professores não utilizarem os filmes como ferramenta educacional.

Por muito tempo, a exibição de filmes por parte dos cineclubes exigia a necessidade do equipamento necessário (tela, projetor), e dos filmes, que estavam em formato de película, e que podiam vir em 16 ou 32mm. Além do preço, que geralmente era alto para a obtenção desses itens, existia também as dificuldades de transporte e de obtenção das obras, que geralmente vinham em qualidade ruim, ou que muitas vezes não eram encontradas.

Essa situação melhorou muito com o advento do DVD nos anos 2000, permitindo com que a exibição e o acesso aos filmes ocorressem de forma mais acessível, mantendo a qualidade das obras exibidas. Além disso, o DVD permite, para o bem ou para o mal, que o filme seja "decupado" a critério de quem o assiste. As imagens podem ser facilmente vistas e revistas.

Mesmo assim, ainda ocorrem situações, em especial nas escolas públicas do país, que necessitam de atenção por parte do professor em ao trabalhar com cinema em sala de aula. Entre elas estão a disponibilidade de equipamentos eletrônicos (data show, aparelho de DVD, computador), e os possíveis problemas técnicos e organizacionais que decorrem com seu uso.

É comum o relato de que o professor estava interessado em passar um determinado filme para sua turma, mas a escola na qual ele trabalha não possuía o equipamento necessário, ou ele não funcionava.

Ademais, segundo Napolitano,

Outro problema comum é planejar o uso de um filme que você, professor, assistiu há dez anos, achou maravilhoso e adequado para a sua matéria, e descobrir, também em cima da hora, que ele está fora de catálogo ou não existe em nenhuma locadora em um raio de cem quilômetros. Para evitar a substituição improvisada do filme, basta mapear com antecedência sua existência no seu bairro ou na cidade (ou em acervos de videotecas públicas ou privadas) (NAPOLITANO, 2003, p. 17).

Em paralelo a chegada DVD, com a explosão da *internet* no final dos anos de 1990, surge uma nova forma de se obter e distribuir filmes: o compartilhamento online.

A chamada pirataria online de filmes nas redes digitais começa a tornar-se expressiva em meados dos anos 2000, graças a fatores como a superação de limitações técnicas, como a pouca largura de banda, a falta de modelos eficientes de compressão (MP3, MPEG-4, DivX etc.) e a precariedade da experiência visual (tela, cores, velocidade, armazenamento) (IORDANOVA e CUNNINGHAM, 2012). Passa a acontecer uma intensificação das cópias domésticas de filmes a partir da criação das mídias digitais (CDs e DVDs), do surgimento de gravadores caseiros, da melhora das tecnologias que permitem a compressão de imagem e áudio, seguidos da melhora da *internet*, dos monitores (que passaram a ser chamados de telas) e da convergência entre a televisão e o computador.

O cenário da circulação informal de cinema é resultado de uma série de fatores, dentro os quais podemos citar como sendo um dos mais relevantes a ineficiência do mercado de distribuição, principalmente em países periféricos, onde o número de salas de exibição é restrito e as mídias físicas possuem valor inacessível e com lançamento limitado (BODÓ e LAKATOS, 2012; CHIANG e ASSANE, 2008; ALMEIDA e BUTCHER, 2003; BARONE, 2011). A circulação informal de cinema e vídeo representa uma parcela significativa do montante global consumido diariamente, visto que sua resiliência a possibilita atuar como um poderoso agente de distribuição do cinema, produzindo novas lógicas entre os setores envolvidos com a produção e distribuição desse produto cultural (GALLIO e MARTINA, 2013).

Nesse sentido, de acordo com Karaganis (2011), o alto preço dos bens midiáticos, a baixa renda de grande parte da população mundial e o fácil acesso às tecnologias são ingredientes fundamentais para a ocorrência da circulação informal ou pirataria.

A informalidade acaba por preencher os espaços deixados de lado pela distribuição formal, satisfazendo demandas e servindo aos interesses dos consumidores, a partir de soluções que são, muitas vezes, ignoradas pela indústria (PONTE, 2008). A informalidade é um elemento competitivo no mercado, pois cria estratégias eficientes de atingir o público (DENT, 2012) e acaba representando uma ruptura de paradigmas na indústria cinematográfica (IORDANOVA e CUNNINGHAM, 2012). Mais do que uma prática, ela cria um cenário, um campo de experiência com o vídeo, onde se formam audiências piratas (DE SÁ, 2013), que, além de consumirem, também produzem um sistema paralelo de distribuição.

Como dito anteriormente, o sistema de distribuição para filmes ainda é extremamente ineficiente, pois eles acabam chegando a uma parcela muito reduzida da população e ficando pouco tempo em exibição, principalmente se forem obras fora do mercado *mainstream*. Dessa forma, poucos filmes tornam-se facilmente acessíveis, já que a grande maioria está fora dos circuitos oficiais em pouquíssimo tempo, uma falta que é preenchida por iniciativas informais. Como apontam os autores,

Os amantes de cinema mundo afora podem encontrar filmes em redes P2P que são improváveis de ser encontrados em salas de cinema ou em DVD, o que é tipicamente o caso do cinema europeu. O cinema europeu pode se beneficiar do emergente sistema de distribuição alternativa¹⁵ (CARDOSO, CAETANO, et al., 2012, p. 819).

Além disso,

As atividades desses negócios levaram a uma situação em que mais e mais filmes internacionais anteriormente não vistos agora estão se tornando disponíveis na internet para assistir, alugar ou comprar (...) mais importante, os filmes estão disponíveis para espectadores em localidades que antes estavam além do alcance desse material, em virtude do seu isolamento geográfico¹⁶ (IORDANOVA e CUNNINGHAM, 2012).

Concomitantemente à conquista de novos territórios a partir das tecnologias digitais, tornando as obras cinematográficas mais diversificadas, interativas e independentes (LIPOVETSKY e SERROY, 2009), as redes digitais também reproduzem e amplificam a voz

¹⁵ “Cinema lovers the world over can find films on P2P networks that are unlikely to find in theatres or on DVD, which is typically the case with European Cinema. European Cinema may benefit from the emerging alternative distribution systems”. [tradução livre]

¹⁶ “The activities of these business have led to a situation where more and more previously unseen international films are becoming available for on-line viewing, rental or purchase (...) more importantly the films have become available to viewers based in locations that were previously beyond the reach of such material, by virtue of their geographical remoteness”. [tradução livre]

do mercado do cinema impactadas pelo lançamento oficial dos filmes, por prêmios, festivais e pela disponibilidade em outras mídias.

Certamente que o circuito comercial de cinema, com seus complexos de milhares de salas, e os meios tradicionais de distribuição têm um forte impacto naquilo que é compartilhado nas redes informais, que, querendo ou não, são dependentes da indústria e acabam por ela sendo influenciadas.

Contudo, existem, ainda que em uma escala menor, mas ainda significativa, grupos que compartilham e prezam por um cinema não comercial, de diferentes épocas e países, e que normalmente não estão sob os holofotes da mídia e do público em geral. Assim, mesmo com a permanente desigualdade de forças na indústria cinematográfica, existe a oportunidade de rearranjo das relações de poder a partir do compartilhamento e conexão via online, que estimula novos laços e multiplica os meios de chegada do conteúdo até o consumidor.

Ainda que não ocorra a eliminação dos oligopólios midiáticos (CUNNINGHAM e SILVER, 2013), a entrada de novos competidores é possível, pois eles acabam por experimentar o espaço emergente de distribuição on-line e têm a chance de interferir também nos imaginários culturais contemporâneos. Dessa forma, a distribuição (seja ela formal ou informal) é um setor determinante da cultura cinematográfica, que define quais, quando e onde os filmes serão ou não vistos, impactando de forma profunda no imaginário cultural e no mercado das atenções, que molda o espaço da recepção.

O cinema inaugurou a tela mágica e emprestou muito da própria semiótica aos seus descendentes: televisão, interface gráfica, telas de todos os tipos cujo princípio comunicativo e estético é a imagem em movimento (MANOVICH, 2001). Na ecranosfera, um sistema cultural complexo e integrado, o cinema interage com outras telas e continua sendo (mesmo após tantas vezes anunciada a sua morte) uma força cultural com poderoso dinamismo, inventividade e vitalidade (LIPOVETSKY e SERROY, 2009). O contexto do desenvolvimento tecnológico potencializa a força do cinema, principalmente quando ele passa a circular de forma mais rápida, com menor controle e com uma maior qualidade de recepção. A sua força simbólica e material deriva tanto do processo criativo (a produção), quanto da sua infraestrutura de distribuição.

A indústria cinematográfica precisa empreender mais experimentações para prover aos consumidores um acesso rápido e de bom custo-benefício a uma seleção mais ampla de filmes. Como a demanda do consumidor por conteúdo continua evoluindo, e como as expectativas do consumidor por exibição sob demanda aumentam, o desenvolvimento de um acesso criativo e legalizado aos filmes irá ajudar a beneficiar

tanto a indústria cinematográfica quanto aos consumidores, além de deter a pirataria¹⁷ (PONTE, 2008).

Outra tecnologia de circulação de filmes via online e que ganhou um espaço gigantesco nos últimos anos foi o sistema de *streaming*. O termo *streaming* define um modo de transmissão de mídia (que pode ser gravado ou transmitido ao vivo), que pressupõe a simultaneidade entre a entrega e a recepção (exibição) e pode ocorrer tanto na forma analógica (rádio, televisão) quanto digital, e neste caso há uma quantidade diversa de métodos. Apesar de ser um termo aplicado a qualquer tipo de transmissão de conteúdo de mídia, o *streaming* passou a ser utilizado mais comumente para referir-se à entrega de *vídeo sob demanda em redes IP (Internet Protocol*¹⁸).

O *streaming* ser dividido em duas principais categorias: o *streaming real*, no qual o conteúdo é recebido, exibido, mas não é armazenado no aparelho receptor; e o *streaming sob demanda/progressivo*, que consiste no download temporário dos dados no aparelho receptor (GRANT e MEADOWS, 2009).

Apenas no final da década de 1990 é que o *streaming* de vídeo em redes digitais passou a ser viável, quando a era multimídia começou a se consolidar via computação pessoal e esta ficou mais eficiente, gradativamente rompendo com as limitações técnicas para o processamento e transmissão da informação audiovisual. Os protocolos de comunicação se padronizaram e os softwares e soluções de transmissão e recepção se desenvolveram mais rapidamente.

O YouTube foi o primeiro a consolidar-se como uma plataforma internacional e gratuita para vídeo na *internet* em navegadores, o que se deu, principalmente, devido à versatilidade técnica do seu método de publicação. Em 2011, o *streaming* já ocupava 26,5% do tráfego online (CARDOSO, CAETANO, et al., 2012), e esses números só têm aumentado nos últimos anos com a popularidade de serviços como o Netflix¹⁹ e o surgimento de muitas outras plataformas de mesma natureza, inclusive com os dispositivos móveis se tornando um veículo extremamente significativo para o *streaming*.

¹⁷ “The movie industry needs to undertake more experimentation to provide consumers with quick and costeffective access to a broad selection of films. As consumer demand for content continues to evolve and as consumer expectations for on-demand viewing increase, the development of creative and legal access to films will help benefit both the movie industry and consumers and deter movie piracy”. [tradução livre]

¹⁸ Protocolo genérico de comunicação entre máquinas.

¹⁹ Plataforma de *streaming* de vídeos (televisão e cinema) fundada em 1997 como serviço de entregas de DVD e que, em poucos anos, expandiu mundialmente o seu mercado e alcançou posição de liderança na entrega de audiovisual digital. A empresa hoje possui cerca de 160 milhões de assinantes e está presente em 190 países, distribuindo e produzindo conteúdos originais e de outras empresas.

O mercado na *internet* tornou-se lucrativo para a distribuição de cinema, televisão e *webseries* apenas a partir da segunda década dos 2000. Cunningham e Silver (2013) fazem uma descrição extensa sobre a formação desse mercado que, basicamente, produz renda a partir de anúncios, do streaming sob demanda, aluguel on-line e pacotes de assinatura mensal, além de outros tipos mais flexíveis de pacote, dependendo da plataforma de entrega. De 1997 a 2013 (período compreendido pela pesquisa dos autores), os grandes distribuidores de conteúdo audiovisual, que dependiam de tecnologias anteriores (exibição em salas, televisão e venda de mídia física) tiveram que adaptar os seus modelos estabelecidos para competir com a circulação informal e com outras empresas inovadoras, nativas da era digital. Durante esse desenvolvimento, o ambiente de distribuição digital foi ficando mais variado e competitivo, graças ao aumento de oferta de banda-larga e novas tecnologias, como transmissão via satélite, serviços de cabo, entre outros.

O surgimento de diversas plataformas de *streaming* com o foco em filmes e cinema, como a já citada Netflix, a Amazon, o Hulu, a Apple TV, entre tantas outras, se mostra extremamente benéfico para o movimento cineclubista, e conseqüentemente, para seu uso como ferramenta educacional, pois permite que se tenha acesso a um acervo muito mais amplo do que se tinha alguns anos atrás.

A disponibilidade via online, cada vez maior, das mais diversas obras cinematográficas que antes dificilmente poderiam ser encontradas, reforça a ideia de um novo modelo de cineclube, não mais limitado pela disponibilidade física dos filmes em questão ou da necessidade de que todos os espectadores estejam presentes no mesmo local, ao mesmo tempo.

[...] a ampla disponibilidade de grandes e influentes obras do passado em cópias digitais na atualidade contribui para a formação de novas e diferentes formas de se relacionar com o cinema. Se o público pode novamente encontrar maneiras de reivindicar um certo cinema como seu, mesmo que signifique deixar as salas de exibição, as possibilidades começam a se tornar ilimitadas” (ROSENBAUM, 2010, p. 6 e 9).

Além disso, apesar do acesso aos filmes na sociedade contemporânea ser mais fácil, verifica-se, contudo, que isso não garante a diversidade cultural. Normalmente, as produções que circulam no circuito das salas comerciais de cinema privilegiam um determinado tipo de narrativa fílmica.

Como a maioria dos filmes a que eles (alunos) têm acesso são feitos dentro de um certo padrão estético e narrativo, a tendência é que se estabeleça, entre eles, um ciclo de ‘mais do mesmo’: vejo apenas o que gosto, gosto apenas do que vejo. O cineclube rompe com esse ciclo quando oferece aos aprendizes de cinema a possibilidade de ter

acesso a diferentes tipos de filmes e, em especial, a obras que estão fora do seu padrão de gosto (DUARTE, 2012, p. 3).

Como podemos observar, o cineclubismo na era digital se mostra extremamente promissor e dotado de inúmeras possibilidades, em especial quanto ao seu papel educativo, possibilidades essas que vão desde a facilitação da criação e obtenção dos itens necessários para a criação e manutenção de um cineclube, até a obtenção de obras antes não encontradas, dado o vasto catálogo que agora se encontra muito mais acessível através de diversas vias online.

Contudo, nunca é demais reforçar que apenas exibir o filme na escola não irá contribuir para a formação de um aluno crítico, capaz de ser um formador de opinião. É necessário que existam metodologias que tragam o cinema para o currículo escolar, levando os alunos a se envolverem em todas as etapas do cineclube, da escolha dos filmes até os debates e reflexões que surgem após a exibição das obras. Indo além, é necessário que seja dado o incentivo para que a comunidade escolar não só assista a filmes, mas que ela também possa criar e desenvolver suas próprias narrativas visuais, usando imagens e sons para contar suas histórias.

Mesmo que presente a muito tempo no ambiente escolar, em diferentes disciplinas e em diferentes etapas de escolarização, ainda se faz necessário muitas reflexões a respeito do cinema e sua relação com a educação. É fundamental que seu uso se amplie para além do mero instrumental, fomentando práticas que valorizem todas as múltiplas propostas e possibilidades que essa belíssima forma de expressão artística possui.

6 ANÁLISE DAS PLATAFORMAS ONLINE

A seleção de plataformas para análise partiu de categorizações básicas para atender a práticas de cineclubismo – ter diversidade de filmes em termos de gêneros e estilos, ter alguma informação sobre os diretores, ter alguma curadoria – além dos quesitos ser acessível no país e ter legendas em português. Apesar da maioria das plataformas disponíveis ser paga (enquanto o cineclube original deve ser gratuito), elas foram consideradas, porque estão cada vez mais acessíveis, inclusive por causa dos valores cobrados.

1. AFROFLIX - <http://www.afroflix.com.br>

O Afroflix é uma plataforma colaborativa que reúne todo e qualquer tipo de conteúdo que tenha pelo menos uma pessoa negra na área de atuação técnica ou artística. Ou seja, longa ou curta-metragens, documentários, animações, séries, *vlogs*, videoclipes que sejam produzidos, escritos, dirigidos ou estrelados por pessoas negras. Inicialmente, o serviço está contando apenas com conteúdo brasileiro. Ao entrar no site da plataforma, encontramos os conteúdos disponíveis na aba Navegar, divididos nas seguintes categorias: Documentário, Experimental, Ficção, FIC/DOC, Programa, Série, Vídeo Clipe e Vlog. As abas Afroflix e Participe contém informações sobre a proposta da plataforma, a equipe responsável, como acessar as obras disponíveis etc. Todos os títulos estão disponíveis para o público de forma gratuita.

2. A LÁ CARTE - <https://www.belasartosalacarte.com.br>

O tradicional cinema de São Paulo, o Cine Belas Artes, durante o período da pandemia e isolamento social, criou o seu próprio serviço de *streaming*, o A Lá Carte. A plataforma tem seu catálogo composto por diversos longas considerados *cult* e clássicos. Segundo a equipe do Belas Artes, o acervo conta com curadoria original e criativa, voltada para “quem está cansado da mesmice”. O repertório contempla filmes aclamados pela crítica produzidos na Argentina, Brasil, França, Itália, Irã, Reino Unido, Rússia, Austrália, Japão e EUA. Ao entramos no site, nos deparamos com as seguintes abas: Filmes (onde se encontra as obras disponibilizadas pela plataforma; Sobre (informações sobre o serviço de *streaming*); Dicas de Filmes (que leva ao canal da plataforma no Youtube, com recomendações de filmes); Blog Filmes Cult (um blog com resenhas sobre filmes considerados clássicos e *cult*); Super (uma aba onde se encontra

filmes considerados muito bons pelo *staff* da plataforma); Lançamentos; e uma aba de busca, que mostra resultados de todo o site. A plataforma oferece um plano mensal de R\$ 9,90 ou um plano anual que sai por R\$ 108,90, com direito a duas telas simultâneas.

3. AMAZON PRIME VIDEO - <https://www.primevideo.com>

O Amazon Prime Video é o serviço de *streaming* de vídeo da Amazon que está incluso no pacote do Amazon Prime. Semelhante à Netflix, tem séries, filmes e conteúdos infantis no catálogo, desde originais até produções de outras plataformas. A plataforma possui as seguintes abas de navegação: Séries (divididas em diversos gêneros); Filmes (também divididos em diferentes gêneros, como comédia, drama, terror etc.); Infantil (conteúdo direcionado para crianças de diferentes faixas etárias); e a aba Canais, no qual o usuário pode acessar outras plataformas que possuem parceria com a Amazon, pagando uma determinada taxa (que varia de uma plataforma para outra), e tendo acesso ao seu conteúdo. O Prime Video faz parte do pacote do Amazon Prime, o qual custa R\$ 9,90 ao mês.

4. DARKFLIX - <https://www.darkflix.com.br>

A Darkflix é a primeira plataforma de *streaming* brasileira dedicada inteiramente a gêneros fantásticos: terror, ficção científica e fantasia, além de produções contemporâneas e aclamadas séries dos gêneros produzidas para a televisão. Ela existe desde 2019, quando surgiu como canal de TV e app, disponibilizando o número simbólico de 666 títulos para fãs de terror e similares. Agora a Darkflix ampliou seus serviços e oferece o formato de assinatura pelo valor mensal de R\$ 9,90, com possibilidade de teste gratuito por um período de 7 dias. O *layout* da plataforma é bem simples, consistindo apenas de uma barra de buscas, que permite procurar as obras dentro do catálogo disponibilizado.

5. GLOBOPLAY - <https://globoplay.globo.com>

Fundado em 2015, a plataforma de *streaming* dos Estúdios Globo foi criada para os amantes das produções do audiovisual nacional, pois contém em seu catálogo diversas novelas, filmes e programas do canal de televisão. Além disso, o sistema aos poucos vai adicionando séries

internacionais ao seu catálogo. O site da plataforma apresenta as seguintes abas: Agora na TV (que apresenta a programação ao vivo da TV Globo); Novelas (seleção de novelas que já foram ao ar pela emissora); Séries (seriados de diversos gêneros); Filmes (também separados por gênero e por indicadores como Novos Lançamentos ou Clássicos); Infantil (programação com foco para crianças); e a aba Explore (permite navegar pelas categorias anteriores, além de algumas outras como Documentários, ou Futebol ao Vivo, por exemplo). O Globoplay possui um plano básico que custa R\$ 22,90 por mês e libera todo o conteúdo da plataforma, como novelas clássicas e atuais completas, programas da TV Globo, filmes e séries nacionais e internacionais. Há a opção de assinar este plano por um ano de uma só vez, o que garantirá desconto no valor da assinatura.

6. HBO MAX - <https://hbomax.com>

O HBO Max é um serviço de TV disponível em todo o mundo oferecido pela rede de cabo premium americana HBO. Ele permite que os assinantes da HBO transmitam vídeos sob demanda de conteúdo da HBO, incluindo séries atuais e passadas, filmes, especiais e eventos esportivos, através do site da HBO, ou aplicativos em dispositivos móveis, consoles de videogame e *players* de mídia digital. Dentro da plataforma, podemos encontrar as obras divididas nas seguintes categorias: Filmes, Séries e Documentários, além de uma aba chamada Marcas da HBO MAX, onde o conteúdo está dividido em selos pertencentes a HBO, como Warner, DC, Cartoon Network. O serviço foi lançado no dia 29 de junho de 2021 e oferece no seu plano mais básico a possibilidade de assistir à plataforma em até três dispositivos por vez, com qualidade 4k, a partir de R\$ 19,90 por mês. O serviço de *streaming* é oferecido de forma gratuita a assinantes dos canais da HBO em pacotes como NET, Sky, Oi, Vivo, entre outros.

7. LGBTFLIX - <https://www.votelgbt.org/flix>

Criado pelo coletivo #VoteLGBT, o LGBTFlix é um catálogo de filmes com temática LGBTQI+. A galeria apresenta produções brasileiras e é mais focada em curta-metragens, dando opção ao usuário de filtrar o tipo de filme que deseja assistir entre as quatro letras da sigla LGBT+, ou também navegar nos assuntos família, gênero, raça, religião e sexo. O *design* da plataforma é simples, com uma aba dedicada aos filmes disponíveis, sendo possível filtrar pelo catálogo através de algumas *tags* disponíveis, como Família, Gênero, Raça, Religião e

Sexo. Atualmente, o LGBTFlix conta com 250 títulos, todos produzidos por diretores do movimento, que podem ser consumidos gratuitamente sem necessidade de criar um cadastro ou pagar alguma taxa.

8. LIBREFLIX - <https://libreflix.org>

O Libreflix é um serviço online gratuito e independente que oferece acesso a produções audiovisuais com licenças de distribuição permissivas através de *streaming*. A plataforma é aberta e seu desenvolvimento é feito de forma colaborativa e tem seu código-aberto, seguindo a filosofia do software livre. O catálogo oferece inúmeros longas, documentários e curtas-metragens. A plataforma possui as seguintes abas: Docs (todos os documentários presentes no catálogo); Ficção; Curtas (curta-metragens disponíveis no serviço); Séries (divididas em alguns gêneros, como comédia e drama); Clássicos (alguns filmes considerados obras primas do cinema); Nacionais (obras produzidas no Brasil); e Kids (atrações voltadas para o público infantil). As produções também podem ser localizadas por algumas *tags*, como social, música, veganismo, feminismo, entre outras.

9. LOOKE - <https://www.looke.com.br>

Serviço brasileiro criado em 2015, o Looke não oferece apenas um plano de assinatura como os demais serviços de *streaming*. Seu pacote básico sai por R\$ 16,90 com apenas uma tela simultânea, mas a plataforma também oferece o método de aluguel, onde possui preços a partir de R\$ 1,89 e, após o primeiro play do filme locado, o usuário terá 48 horas para assisti-lo. Além disso, o serviço também disponibiliza o recurso de compra, no qual o público pode pagar a partir de R\$ 14,90 para ter acesso ilimitado ao longa escolhido por até cinco anos. Mesmo sendo uma plataforma muito recente, ela já oferece um grande catálogo, incluindo os últimos sucessos lançados, como o filme *Parasita* (2019), vencedor do mais recente Oscar. O serviço oferece uma interface simples, onde é possível buscar o filme ou série desejado através de uma ferramenta de buscas, ou pelo gênero da obra, além de algumas categorias mais específicas, como Cinema Independente, Cinema Latino-Americano, Filmes Baseados em Livros, Grandes Diretores, entre outras.

10. MUBI - <https://mubi.com>

O MUBI é uma plataforma de *streaming* internacional que reúne clássicos cult, obras-primas premiadas e filmes independentes. Diariamente os curadores disponibilizam uma nova opção que você pode assistir em até 30 dias. Entre os filmes, estão algumas programações especiais com *double features*, retrospectivas de cineastas e destaques dos maiores festivais de cinema. A plataforma é cobrada em dólar, US\$ 8,99 ao mês ou cerca de R\$ 28 mensais, com período de testes de sete dias. A navegação pela plataforma se dá de forma bem simples, através de uma barra de buscas, e de uma aba de navegação chamada Em Exibição, que mostra os filmes que estão atualmente disponíveis. Existe também uma aba chamada Feed, onde é possível visualizar os filmes que estão sendo mais assistidos e comentados pelos usuários.

11. NETFLIX - <https://www.netflix.com>

O serviço de *streaming* mais popular do mundo, disponível no Brasil desde 2011. A gigante dos streamings possui muitas produções originais em seu catálogo, como a popular *Stranger Things* (2016). Contudo, seus trabalhos não se resumem apenas ao território estadunidense, sendo que a empresa investe em séries e filmes de diversos lugares do mundo, como o seriado brasileiro *3%* (2016), por exemplo. A plataforma apresenta um sistema de buscas, além das seguintes abas de navegação: Séries (divididas em diferentes gêneros); Filmes (também divididos por gêneros diversos, como drama, terror, entre outros); Bombando (que mostra as séries e filmes mais assistidos pelos usuários); e Minha Lista (que exhibe os filmes e séries marcados como favoritos pelo usuário). O seu programa básico, com apenas uma tela simultânea e sem imagem HD, custa R\$21,90.

12. OLDFLIX - <https://oldflix.com.br>

O Oldflix é focado nos fãs de filmes e séries antigas, com um catálogo recheado de títulos clássicos a fim de agradar todo amante do cinema retrô. O catálogo também conta com produções premiadas da década de 1990 e início dos anos 2000 e títulos antigos que fazem sucesso até hoje, como O Poderoso Chefão e as franquias Rocky e 007. A navegação pela plataforma é simples, contendo uma aba de buscas, e outras duas para séries e filmes, que podem encontrados através do gênero escolhido, como suspense, comédia, guerra etc. A assinatura custa a partir de R\$ 12,90 por mês.

13. PORTA CURTAS - <http://portacurtas.org.br>

O Porta Curtas é um site que tem em seu acervo milhares de curtas-metragens (mais de 1300 obras) para exibição totalmente gratuita, além de uma área especial para o uso de filmes na educação, o Curta na Escola. Cineastas do Brasil inteiro postam seus trabalhos neste local para que o público possa ter acesso mais fácil às suas obras. Além de assistir ao curta, o usuário pode acessar várias informações dos filmes como ficha técnica, prêmios ganhos, elenco etc. O Porta Curtas é pioneiro na *internet* nacional, pois todos os curtas disponíveis são exibidos em sua forma original, sem cortes, e os direitos autorais dos criadores são sempre respeitados. A plataforma possui interface simples, com uma única aba chamada Filmes, na qual as obras podem ser pesquisadas por gênero, classificação indicativa, através de palavras-chave, e pela etapa de ensino, como por exemplo obras voltadas para a Educação Fundamental I, ou para a Pós-Graduação.

14. SPCINE PLAY - <https://www.spcineplay.com.br>

A Spcine Play é uma plataforma pública e gratuita que exhibe filmes das principais mostras e festivais de cinema de São Paulo, entre eles a Mostra do Audiovisual Negro – APAN, o Festival Mix Brasil e a Mostra Internacional de Cinema. Além disso, exhibe conteúdo da cena cultural da cidade, como shows, espetáculos e performances para assistir sem sair de casa. Por lá, ainda dá para encontrar raridades de cineastas clássicos do cinema brasileiro, como José Mojica Marins, Hector Babenco, entre outros. A plataforma apresenta um *design* bem simples, com um menu chamado Catálogo, onde se encontram todas as obras disponibilizadas, divididas através de abas que representam as diversas mostras e festivais exibidos na cidade.

15. TELECINE PLAY - <https://www.telecineplay.com.br>

Plataforma de *streaming* exclusiva para filmes, lançada em agosto de 2012. O serviço reúne mais de 2000 filmes de variados gêneros. Lançamentos e clássicos de grandes estúdios de Hollywood, nacionais e do mercado independente fazem parte do catálogo da plataforma. Desde 1993, a rede Telecine tem acordos exclusivos de estreia com cinco grandes distribuidores de filmes de Hollywood: Universal Pictures, Paramount, 20th Century Studios e Metro-Goldwyn-Mayer. A plataforma oferece um sistema de busca em que o usuário pode procurar pelo nome do filme, ator/atriz, ou pelo diretor. Além disso, oferece algumas abas de navegação, como: Lançamentos (os filmes mais recentes adicionados); Franquias (algumas das mais famosas do cinema estão presentes, como 007, Star Trek, Exterminador do Futuro); Cinelists (listas especiais criadas pelo serviço, como por exemplo Filmes LGBTQI+, Mundos Fantásticos, Baseados em Livros, entre outras); e Gêneros. O canal por assinatura de filmes oferece toda sua programação em sua plataforma com um plano básico de R\$ 37,90.

16. VIDEOCAMP - <https://www.videocamp.com/pt>

O Videocamp é uma plataforma online que reúne filmes com potencial de impacto que podem ser exibidos por qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo e de forma gratuita. A plataforma entende por filmes de impacto “aqueles que apontam causas urgentes, que retratam situações que precisam ser destacadas, que ampliam o nosso olhar para temas sensíveis e que, sobretudo, promovem um mundo mais justo, solidário, sustentável e plural”. Para se tornar um Mobilizador ou Mobilizadora Videocamp, basta se cadastrar na página da plataforma e agendar a sessão de um filme. Já foram registradas mais de 40.000 mil sessões agendadas, com cerca 1 milhão de espectadores, em mais de 110 países. O site do serviço apresenta uma interface bastante intuitiva, com uma barra de buscas que permite localizar os filmes desejados pelo nome, mas também por categorias (como animação, documentário) e temas (como educação, economia), além de apresentar as seguintes abas de navegação: Sessões (onde é possível agendar e encontrar sessões de filmes próximas ao local onde você está); Realizadores (produtores, diretores e distribuidores que apoiam o Videocamp); Especiais (onde é possível conhecer as *playlists* produzidas pela plataforma, os festivais realizados pelos parceiros do serviço, e as seleções de filmes feitas por curadores convidados).

17. VÍMEO - <https://vimeo.com>

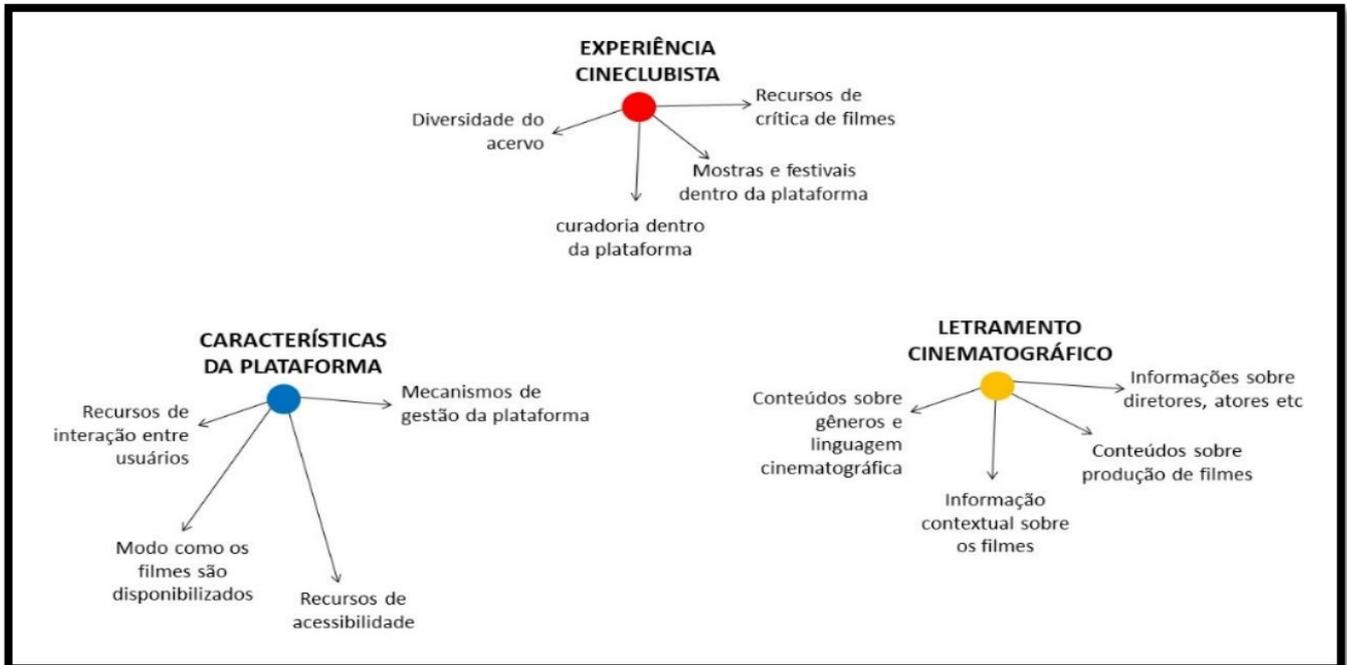
O Vímeo é um site de upload e compartilhamento de vídeos muito conhecido entre os produtores de audiovisual, e pode ser usado desde os mais leigos até os mais avançados. Seu acervo de vídeos é considerado de alta qualidade, reunindo trabalhos premiados no mundo todo, com uma quantidade enorme de usuários. A interface é bastante simples, com uma barra de buscas para se encontrar o vídeo desejado, além de algumas categorias específicas criadas pela plataforma, como por exemplo: Drama, Animações, Comerciais, Esportes, Música, Comédia e outras.

18. YOUTUBE FILMES - <https://www.youtube.com>

Em 2011, o Google lançou no Youtube uma seção que disponibiliza filmes de quase todos os gêneros. Na plataforma é possível encontrar desde lançamentos que acabaram de sair do cinema, até filmes considerados clássicos. No entanto, as obras cinematográficas são pagas, podendo ser alugadas ou compradas, com o preço variando de acordo com o lançamento e a popularidade. O site apresenta apenas uma barra de buscas onde se pode buscar o título desejado, e algumas categorias como Lançamentos, Família, Suspense etc.

Como forma de analisar as plataformas apresentadas acima, baseado na fundamentação teórica apresentada neste trabalho, desenvolvemos o esquema mostrado abaixo:

Figura 7 - Categorias e descritores das plataformas



Fonte: elaborado pelo autor

A partir dele, criamos uma tabela que apresenta três categorias principais, e dentro dessas categorias encontramos descritores que irão colaborar na investigação do potencial cineclubista que esses serviços de streaming podem ou não apresentar.

A primeira categoria é denominada Características da Plataforma. Aqui podemos observar como as plataformas se organizam e são geridas, como se dão as interações dos usuários, a acessibilidade de cada uma delas. Nesta categoria encontramos os seguintes descritores:

- . Mecanismos de gestão da plataforma: Se a plataforma é pública ou recebe financiamento privado, se é mantida por alguma organização;
- . Modo como os filmes são disponibilizados: Se a plataforma apresenta um serviço de assinatura que disponibiliza todo seu catálogo, ou se os filmes são alugados individualmente, se ela permite *download* das obras disponibilizadas;
- . Recursos de interação entre usuários: Se a plataforma permite algum tipo de comunicação entre os usuários, como um *chat* para trocas de experiências, ou se é possível ver o que outros usuários assistiram;

. Recursos de acessibilidade: Se a plataforma disponibiliza recursos como legendas ou audiodescrição para os filmes ;

A segunda categoria se chama Experiência Cineclubista, e aqui encontraremos descritores relacionados às características que podem ser encontradas em um cineclube, como a diversidade das obras, a presença de uma curadoria na realização das exposições, o espaço para debate e discussão após as projeções. Esta categoria apresenta os seguintes descritores:

. Diversidade do acervo: Se a plataforma apresenta uma diversidade de gêneros cinematográficos em seu catálogo, como filmes de ficção, documentários, animações;

. Curadoria dentro da plataforma: Se a plataforma apresenta recomendações de pessoas para determinadas obras, e se ela permite a busca de títulos através de categorias específicas, como gênero, movimento cinematográfico, diretor, período histórico;

. Mostras e festivais dentro da plataforma: Se a plataforma realiza eventos específicos com o intuito de promover a arte cinematográfica, seja de forma ampla ou mais temática;

. Recursos de crítica de filmes: Se a plataforma apresenta textos, resenhas, análises ou vídeos de comentários das obras disponibilizadas, mas com um viés profissional, de pessoas com formação e/ou entendimento da área cinematográfica.

A terceira e última categoria foi nomeada de Letramento Cinematográfico. Nela iremos encontrar descritores relacionados a construção de um entendimento do que é o cinema, quais são os elementos que compõe a linguagem cinematográfica e como é possível decodificá-la. Os descritores aqui presentes são:

. Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica: Se a plataforma apresenta conteúdos referentes ao próprio cinema e sua linguagem (meta-conteúdo);

. Informação contextual sobre os filmes: Se a plataforma apresenta conteúdo sobre a realização dos filmes, sobre a história do cinema, a evolução tecnológica da indústria cinematográfica;

- . Informações sobre diretores, atores etc.;
- . Conteúdos sobre produção de filmes: Se a plataforma apresenta conteúdos sobre como realizar uma obra cinematográfica, ou dicas de como produzir seus próprios filmes.

6.1 CLASSIFICAÇÃO DAS PLATAFORMAS

Seguem abaixo as tabelas preenchidas com os respectivos dados encontrados em cada plataforma:

PLATAFORMA: AFROFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Três abas de navegação, com o conteúdo da plataforma sendo encontrado na aba Navegar, dividido em diferentes gêneros: Documentário, Experimental, Ficção, FIC/DOC, Programa, Série, Vídeo Clipe e *Vlog*.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados gratuitamente via streaming.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Alguns filmes apresentam opção de legendas.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta dois gêneros principais: ficção e não ficção.
	Curadoria dentro da plataforma	Todos os conteúdos inscritos precisam ter, pelo menos, uma área técnica/artística assinada por uma pessoa negra. O conteúdo enviado precisa ser inscrito por uma pessoa participante da equipe de produção. Ela pode ser negra ou não.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Apresenta sinopse das obras e o elenco.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: A LÁ CARTE

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Cinco abas de navegação, contendo: Filmes (onde se encontra as obras disponibilizadas pela plataforma; Sobre (informações sobre o serviço de *streaming*); Dicas de Filmes (que leva ao canal da plataforma no Youtube, com recomendações de filmes); Blog Filmes Cult (um blog com resenhas sobre filmes considerados clássicos e *cult*); Super (uma aba onde se encontra filmes considerados muito bons pelo *staff* da plataforma); Lançamentos; e uma aba de busca, que mostra resultados de todo o site.

CATEGORIAS	DESCRIPTORIOS	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, através de assinatura (R\$ 9,90 mensais).
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Todos os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta filmes não ficção, como documentários, animações e em sua grande maioria filmes de ficção, cobrindo os mais diversos gêneros.
	Curadoria dentro da plataforma	A plataforma oferece dicas semanais de filmes, além de possuir um blog em que são resenhadas obras consideradas clássicas e/ou <i>cult</i> .
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor, além de uma ou outra pequena curiosidade sobre a obra.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: AMAZON PRIME VIDEO

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A plataforma possui as seguintes quatro abas de navegação, divididas em: Séries (de diversos gêneros); Filmes (também divididos em diferentes gêneros, como comédia, drama, terror etc.); Infantil (conteúdo direcionado para crianças de diferentes faixas etárias); e a aba Canais (conteúdo de outras plataformas associadas a Amazon).

CATEGORIAS	DESCRIPTORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, através de assinatura (R\$ 9,90 mensais). Também é possível fazer download das obras disponíveis para se assistir <i>offline</i> , através do aplicativo do Prime Video para Windows.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta séries de diversos gêneros, filmes de não ficção (documentários), animações, e em sua grande maioria filmes de ficção, cobrindo os mais diversos gêneros.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: DARKFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Consiste apenas de uma barra de buscas, que permite procurar as obras dentro do catálogo disponibilizado.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, através de assinatura (R\$ 9,90 mensais).
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta filmes focados no gênero do terror.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: GLOBOPLAY

SÍNTESE DO CONTEÚDO: O site da plataforma apresenta as seguintes abas: Agora na TV (que apresenta a programação ao vivo da TV Globo); Novelas (seleção de novelas que já foram ao ar pela emissora); Séries (seriados de diversos gêneros); Filmes (também separados por gênero e por indicadores como Novos Lançamentos ou Clássicos); Infantil (programação com foco para crianças); e a aba Explore (permite navegar pelas categorias anteriores, além de algumas outras como Documentários, ou Futebol ao Vivo, por exemplo).

CATEGORIAS	DESCRIPTORIOS	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Obras disponibilizadas via streaming, através de assinatura (R\$ 22,90 mensais). Também é possível fazer download das obras disponíveis para se assistir <i>offline</i> .
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta séries de diversos gêneros, novelas exibidas pela emissora, filmes de não ficção (documentários), animações, e filmes de ficção, cobrindo os mais diversos gêneros.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: HBO MAX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Apresenta quatro abas principais, que são: Filmes, Séries e Documentários, além de uma aba chamada Marcas da HBO MAX (contém selos de propriedade da HBO, como DC e Cartoon Network).

CATEGORIAS	DESCRIPTORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, através de assinatura (R\$ 19,90 mensais). O conteúdo disponível também pode ser baixado e assistido <i>offline</i> .
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta filmes de não ficção e filmes de ficção dos mais variados gêneros, além de filmes em animação e episódios de séries diversas.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: LGBTFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Uma única aba dedicada aos filmes disponíveis, sendo possível filtrar pelo catálogo através de algumas *tags* disponíveis, como Família, Gênero, Raça, Religião e Sexo.

CATEGORIAS	DESCRIPTORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados gratuitamente via streaming.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Todos os filmes disponibilizados são produções nacionais.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta filmes de não ficção e filmes de ficção com foco na temática LGBTQIA+.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: LIBREFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A plataforma possui sete abas, que são: Docs (todos os documentários presentes no catálogo); Ficção; Curtas (curtas-metragens disponíveis no serviço); Séries (divididas em alguns gêneros, como comédia e drama); Clássicos (alguns filmes considerados obras primas do cinema); Nacionais (obras produzidas no Brasil); e Kids (atrações voltadas para o público infantil).

CATEGORIAS	DESCRIPTORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados gratuitamente via streaming. O usuário pode colaborar com a manutenção da plataforma, doando qualquer quantia através da plataforma do Catarse.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta filmes de ficção e não ficção, de diversos gêneros, além de animações.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: LOOKE

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Pode-se buscar o filme ou série desejado através de uma ferramenta de buscas, ou pelo gênero da obra, além de algumas categorias mais específicas, como Cinema Independente, Cinema Latino-Americano, Filmes Baseados em Livros, Grandes Diretores, entre outras.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, além de poderem ser baixados para se assistir <i>offline</i> . Também é possível alugar ou comprar os filmes disponíveis na plataforma.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	O conteúdo compreende filmes de ficção de todos os gêneros, além de documentários, animações e diversas séries.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: MUBI

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Uma aba de navegação chamada Em Exibição, que mostra os filmes que estão atualmente disponíveis.

CATEGORIAS	DESCRIPTORIOS	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes disponibilizados via streaming, através de uma assinatura mensal (R\$ 28,90 mensais).
	Recursos de interação entre usuários	É possível ver os comentários de outros usuários sobre as obras disponibilizadas, além de ser possível ver o que eles estão assistindo.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta obras de ficção e não ficção, dos mais variados gêneros e países.
	Curadoria dentro da plataforma	Possui. É possível buscar filmes por diretor, pelo elenco, por gênero, e até por país.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	A plataforma organiza periodicamente mostras em seu site, com foco em um diretor específico, por exemplo, ou em uma determinada temática.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor. Além disso, a plataforma possui um espaço dedicado a críticas de obras presentes no seu catálogo, e críticas sobre filmes que estão sendo exibidos nos principais festivais de cinema do mundo.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: NETFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A plataforma apresenta um sistema de buscas, além de 4 abas principais de navegação: Séries (divididas em diferentes gêneros); Filmes (também divididos por gêneros diversos, como drama, terror, entre outros); Bombando (que mostra as séries e filmes mais assistidos pelos usuários); e Minha Lista (que exibe os filmes e séries marcados como favoritos pelo usuário).

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming através de assinatura (R\$ 21,90 mensais). É possível fazer download do conteúdo para se assistir <i>offline</i> .
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, além de filmes em animação e vários seriados.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: OLDFLIX

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A plataforma apresenta uma barra de buscas e duas abas de navegação, uma para séries e outra para filmes, que podem encontrados através do gênero escolhido, como suspense, comédia, guerra etc.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming através de assinatura (R\$ 12,90 mensais).
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Acervo formado por filmes de ficção, dos mais variados gêneros, além de alguns seriados.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: PORTA CURTAS

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Possui uma única aba de navegação chamada Filmes, na qual as obras podem ser pesquisadas por gênero, classificação indicativa, através de palavras-chave, e pela etapa de ensino.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada, parcialmente sustentada pelo Canal Curta!.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming disponibilizados gratuitamente.
	Recursos de interação entre usuários	Os usuários podem criar uma conta na plataforma para deixar comentários nas obras assistidas.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados são todos falados em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, além de filmes em animação, todos no formato de curta-metragem.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor, além de mostrar também outras categorias, como roteiro, fotografia, edição, produção. Também é possível visualizar as premiações que a obra recebeu.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: SPCINE PLAY

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Um menu chamado Catálogo, onde se encontram todas as obras disponibilizadas, divididas através de abas que representam as diversas mostras e festivais exibidos na cidade.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma gratuita.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming disponibilizados gratuitamente.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legenda em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, dos mais variados gêneros.
	Curadoria dentro da plataforma	É possível buscar as obras disponibilizadas através da seleção de festivais e mostras que a plataforma está cobrindo no momento.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	O conteúdo da plataforma é formado por obras de diversos festivais e mostras exibidos na cidade de São Paulo.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: TELECINE PLAY

SÍNTESE DO CONTEÚDO: Plataforma oferece um sistema de buscas, além de algumas abas de navegação, como: Lançamentos; Franquias; Cinelists (listas especiais criadas pelo serviço); e Gêneros.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming através de assinatura (R\$ 37,90 mensais). Alguns filmes do catálogo podem ser alugados individualmente pelo usuário, com o valor variando de acordo com a obra.
	Recursos de interação entre usuários	Não apresenta.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, além de filmes em animação e vários seriados.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: VIDEOCAMP

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A plataforma apresenta uma barra de buscas e três abas de navegação: Sessões; Realizadores e Especiais.

CATEGORIAS	DESCRIPTORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma gratuita.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming disponibilizados gratuitamente. É possível baixar as obras para se fazer sessões <i>offline</i> com elas.
	Recursos de interação entre usuários	Os usuários podem criar uma conta na plataforma para deixar comentários nas obras assistidas.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, dos mais diversos gêneros.
	Curadoria dentro da plataforma	É possível buscar obras dentro de listas de reprodução específicas disponibilizadas pela plataforma, com temas como Democracia, Ser Mulher, Política e Cidadania, Resistência Indígena, entre outras.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	A plataforma possui uma área onde organiza algumas mostras em parceria com outras plataformas e/ou parceiros.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor, além de mostrar também outras categorias, como roteiro, fotografia, edição, produção.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

PLATAFORMA: VIMEO

SÍNTESE DO CONTEÚDO: A interface é bastante simples, com uma barra de buscas para se encontrar o vídeo desejado, além de algumas categorias específicas criadas pela plataforma, como por exemplo: Drama, Animações, Comerciais, Esportes, Música, Comédia e outras.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Filmes via streaming disponibilizados gratuitamente. É possível assinar a plataforma para se fazer <i>upload</i> de filmes e vídeos.
	Recursos de interação entre usuários	Não possui.
	Recursos de acessibilidade	Muitas das obras disponibilizadas estão em inglês, e sem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Apresenta diversos filmes de ficção e não ficção, além de filmes em animação, e vídeos sobre os mais diversos interesses.
	Curadoria dentro da plataforma	A plataforma possui uma seleção de categorias para as obras disponíveis, das mais diferentes temáticas, como por exemplo: LGBTQIA+, Animação, Viagens, Vidas Negras Importam, entre diversas outras.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor, além de mostrar também outras categorias, como roteiro, fotografia, edição.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Possui. São disponibilizados vídeos e artigos mostrando como se criar e aprimorar todo tipo de conteúdo audiovisual.

PLATAFORMA: YOUTUBE

SÍNTESE DO CONTEÚDO: O site apresenta apenas uma barra de buscas onde se pode buscar o título desejado, e algumas categorias como Lançamentos, Família, Suspense etc.

CATEGORIAS	DESCRITORES	O QUE FOI ENCONTRADO
CARACTERÍSTICAS DA PLATAFORMA	Mecanismos de gestão da plataforma	Plataforma privada.
	Modo como os filmes são disponibilizados	Todos os filmes são disponibilizados via <i>streaming</i> , com várias obras podendo ser encontradas gratuitamente na plataforma principal, além de existir uma sessão chamada Youtube Filmes, onde é possível alugar e até comprar os filmes disponíveis.
	Recursos de interação entre usuários	É possível deixar comentários em algumas das obras disponibilizadas ao se logar na plataforma, além de ser possível ler os comentários de outros usuários.
	Recursos de acessibilidade	Os filmes disponibilizados em língua estrangeira possuem legendas em português.
EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA	Diversidade do acervo	Acervo formado por filmes de ficção e não ficção, dos mais variados gêneros, além de filmes em animação.
	Curadoria dentro da plataforma	Não apresenta.
	Mostras e festivais dentro da plataforma	Não apresenta.
	Recursos de crítica de filmes	Os filmes são acompanhados de ficha técnica contendo sinopse, elenco, diretor.
LETRAMENTO CINEMATOGRAFICO	Conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica	Não apresenta.
	Informação contextual sobre os filmes	Não apresenta.
	Informações sobre diretores, atores etc.	Possui.
	Conteúdos sobre produção de filmes	Não apresenta.

Após analisar as tabelas apresentadas anteriormente, podemos notar que vários aspectos se mostram agora bastante visíveis, tanto de forma positiva quanto de forma negativa. Começamos pelos pontos positivos encontrados. Algo importante de se notar é a quantidade de plataformas com conteúdo totalmente gratuito, são sete entre as dezoito analisadas. Ainda que não sejam maioria, eles representam quase metade das plataformas analisadas, tendo, portanto, uma representatividade significativa na pesquisa. Outro fator positivo a ser mencionado é o acervo das plataformas, que em conjunto possuem uma grande diversidade de obras, dos mais diferentes gêneros e estilos, capaz de atender aos mais variados gostos e propostas. Além disso, muitas plataformas apresentam conteúdo inteiramente nacional, como o Porta Curtas e o LGBTFLIX, e praticamente todas as outras apresentam legendas para as obras de origem estrangeira, com exceção do Vimeo, em que algumas obras não são legendadas. Outro aspecto positivo encontrado é o fato de que algumas plataformas, como Amazon Prime Video, Globoplay, HBO MAX, Looke, Netflix e Videocamp, têm a possibilidade de se fazer o download das obras disponibilizadas, permitindo que os filmes possam ser assistidos *offline*, não necessitando assim que exista uma conexão de internet no momento da exibição, algo que muitas vezes pode ser um problema ao se organizar uma sessão de cineclube.

Contudo, uma série de pontos negativos se mostram presentes e devem ser mencionados. Em primeiro lugar, nota-se que a maioria das plataformas é paga, seja através de uma assinatura mensal, ou por aluguel das obras selecionadas. Isso é um fator importante a ser considerado, já que muitas escolas ou instituições no Brasil, em especial as públicas, muitas vezes não possuem a verba necessária para arcar com esse tipo de despesa. Como mencionado anteriormente, ainda que algumas plataformas apresentem a possibilidade de se exibir conteúdo *offline*, a maioria ainda não possui esse recurso, o que necessitaria de uma conexão de internet com qualidade para a exibição das obras, uma realidade que se mostra ausente em várias escolas. Ainda dentro da categoria de Características da Plataforma, um aspecto negativo que se destaca é a reduzida possibilidade de interação dos usuários. Dentre as plataformas selecionadas, apenas quatro apresentam esse recurso, e mesmo assim, de forma bastante limitada, permitindo apenas a visualização de comentários de outros usuários. São elas: Mubi, Porta Curtas, Videocamp e Youtube. Ao analisarmos a categoria chamada Experiência Cineclubista, notamos que as ausências mais sentidas se relacionam à curadoria dentro das plataformas, que é praticamente inexistente, com exceção das seguintes: A Lá Carte, Mubi, Spcineplay, Videocamp e Vimeo, e na realização de mostras e festivais, característica essa que somente o Mubi, o Spcineplay e o Videocamp apresentam. Soma-se a isso o fato de que os recursos de crítica de filmes, são extremamente escassos nas plataformas, sendo que a

esmagadora maioria só apresenta uma ficha básica do filme, contendo sinopse, diretor e elenco. Aqui novamente se destaca o Mubi, que apresenta um espaço dedicado a críticas especializadas de obras de seu catálogo e de filmes sendo exibidos em festivais pelo planeta. Na terceira e última categoria, denominada Letramento Cinematográfico, contudo, é que notamos as maiores deficiências das plataformas nessa pesquisa. Ainda que todas apresentem informações sobre elenco, direção, e algumas outras funções técnicas, nenhuma plataforma apresenta conteúdos sobre gêneros e linguagem cinematográfica, e/ou informação contextual sobre os filmes. Além disso, somente uma única plataforma, o Vimeo, possui conteúdo referente a produção e realização de filmes.

Como foi possível observar, as plataformas selecionadas apresentam potencial para serem usadas como recurso para o cineclubismo, ainda que as características que as tornem aptas para isso estejam pulverizadas. Por exemplo, ainda que plataformas como a Amazon Prime Video, a Netflix e o Telecine Play possuam um catálogo extremamente vasto e diversificado, elas pecam ao não possuírem nenhum tipo de curadoria em seu catálogo, o mesmo algum tipo de informação contextual sobre as obras que possuem. Já o A Lá Carte e o Spcineplay apresentam curadoria e até festivais em suas plataformas, mas possuem um catálogo um pouco mais restrito em termos de números de títulos e diversidade das obras. De forma geral, a plataforma que mais preenche os itens a tabela, e, portanto, apresenta o maior potencial para ser usada como ferramenta de promoção do cineclubismo no ambiente escolar, é o Mubi. O Mubi não só apresenta um catálogo bastante diverso e composto por várias obras consideradas clássicas e essenciais, como ele preenche todos os requisitos que formam a chamada Experiência Cineclubista, tornando a plataforma extremamente atrativa para o proposto por essa pesquisa. Na sequência, outra plataforma que acredito que se destaca dentro da proposta do cineclubismo no espaço escolar seja o Videocamp. Além de também preencher todos os requisitos da categoria Experiência Cineclubista, o Videocamp possui a vantagem de ser totalmente gratuito, além de possuir suporte para que sejam organizadas sessões de cinema em qualquer lugar que você esteja. Sua única desvantagem é relacionada ao seu catálogo, mais limitado que o do Mubi, por exemplo, fator esse que me levou a colocá-lo assim em segundo lugar como melhor plataforma para promoção do cineclubismo. A terceira plataforma que se destaca dentro da proposta dessa pesquisa é o A Lá Carte. Sendo o serviço de *streaming* de um tradicional cinema de arte da cidade de São Paulo, a plataforma preenche os requisitos que formam a experiência cineclubista, e possui um valor de assinatura mais barato quando comparado ao Mubi, por exemplo. Em compensação, seu catálogo, ainda que interessante, é mais limitado que o da concorrente citada anteriormente, fator esse que me levou a colocá-la

atrás das outras duas. Outras plataformas que possuem um potencial cineclubista e merecem ser mencionadas são o Spcineplay (preenche os requisitos da Experiência Cineclubista, mas seu catálogo é limitado aos filmes que estiverem sendo exibidos pelos festivais associados à plataforma), e o Vimeo (também possui os requisitos que formam a experiência do cineclube, mas a ausência de legendas em português pode se tornar um impedimento).

Importante contudo ressaltar que, ainda que algumas plataformas mais comerciais como a Netflix, Amazon Prime Video e HBO Max não preencham as características que compõe a experiência cineclubista, não significa que elas não possam ser usadas pelo educador como ferramenta para uma sessão de cineclube, por exemplo. A diversidade do catálogo dessas plataformas, aliada ao fato de que é possível assistir aos seus filmes *offline*, torna-as interessantes para seu uso como ferramenta cineclubista. Caberá ao professor/mediador da sessão realizar um trabalho de curadoria daquele evento, contextualizando a obra, fornecendo informações sobre ela, buscando assim preencher as lacunas que a plataforma deixou em aberto.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pode ser observado, as plataformas analisadas nessa pesquisa possuem sim potencial para serem usadas como ferramenta para a promoção do cineclubismo no espaço escolar. Contudo, elas não são perfeitas, com a grande maioria delas não apresentando as características necessárias para proporcionar a experiência cineclubista de forma completa. Nesse sentido, o professor muitas vezes terá que fazer malabarismos para conseguir realizar a sua sessão de cinema com os alunos, sendo que as vezes ele terá de usar uma plataforma para transmitir o filme, outra para obter uma contextualização da obra exibida, outra para ensinar aos alunos os fundamentos básicos da linguagem cinematográfica etc. Por essa razão, proponho aqui um exercício final de reflexão: como seria então a plataforma ideal para a promoção do cineclubismo nas escolas? Após realização dessa pesquisa, e tendo analisado essas dezoito plataformas, à luz das categorias e descritores selecionados, posso afirmar com segurança que a plataforma de cinema online ideal seria aquela que primeiramente teria seu conteúdo todo disponibilizado de forma gratuita, ou ao menos sob um valor de assinatura simbólico. Seu catálogo seria extremamente diverso, composto por obras dos mais variados gêneros, tanto de ficção quanto de não ficção. Além disso, apresentaria obras tanto nacionais quanto estrangeiras, sendo que estas últimas teriam legendas em português, e, se possível, áudio descrição para pessoas com necessidades especiais. As obras seriam disponibilizadas via *streaming*, com a possibilidade de *download* dos filmes, e seria possível deixar não apenas comentários sobre sua percepção da obra, mas também trocar experiências com outros usuários de forma mais direta e interativa. Haveria uma curadoria permanente na plataforma, permitindo que novas obras, novos diretores e novas escolas de cinema fossem sempre apresentados aos usuários, além da realização de pequenas mostras e festivais sobre temas diversos, com o cuidado de haver críticas e artigos sobre os filmes em exibição, permitindo assim que exista um maior aprofundamento por parte da audiência nas obras exibidas. É fundamental que essa plataforma ofereça também conteúdo relacionado ao letramento cinematográfico, o que implica a presença de textos e vídeos sobre a linguagem do cinema, sobre as diferentes escolas e gêneros, além de conteúdo sobre a história do próprio cinema e como ele evoluiu tecnologicamente ao longo desse último século. Para finalizar, a plataforma ideal teria conteúdo sobre produção e realização de filmes, com o intuito de estimular aqueles que se interessam pela sétima arte em produzir suas próprias obras, afinal, nada como fazer cinema para se aprender sobre cinema. Sabemos que uma plataforma como essa, abarcando todas essas possibilidades, está longe de ser uma realidade, mas não devemos deixar de continuar buscando para com que os nossos alunos adentrem ao

universo mágico que o cinema é capaz de proporcionar, pois como disse o grande diretor italiano Federico Fellini, “O cinema é um modo divino de contar a vida.”

REFERÊNCIAS

- ALEGRIA, João. “**Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação**”. In: Revista Educação & Realidade. Vol. 33(1). jan./jun. UFRGS: Porto Alegre, 2008, p. 59-80.
- ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Cultura e formação de professores**. In: BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância. Série Formação cultural de professores. Rio de Janeiro, ano XX, boletim 07, 2010. p. 14-21 (Tv Escola/ Salto para o futuro)
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- ALMEIDA, P.; BUTCHER, P. **Cinema, Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ALMEIDA, Rogério de. O imaginário cinematográfico e a formação do homem. In: RODRIGUES, A. J. (Org.). **Formação de professores: teoria e pesquisa**. São Paulo: Factash, 2013.
- ALVES, Giovanni. O cinema como experiência crítica: tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe. **Cineclube, cinema e educação**. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.
- ANDRADE, João Batista. Cineclube, Cinema e Educação. In.: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.
- BARATTO, Silvana Simão; CRESPO, Luís Fernando. **Cultura Digital ou Cibercultura**. IN: Rev. Científica Eletrônica UNISEB, Ribeirão Preto, v.1, n.2, p. 16-25, ag/dez.2013. Disponível em: <<http://uniseb.com.br/presencial/revistacientifica/arquivos/jul-2.pdf>>. Acesso em: 25 de agosto de 2020.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 3ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BARONE, G. Assimetrias, Dilemas e Axiomas do Cinema Brasileiro nos Anos 2000. **Revista Famecos**, Porto Alegre, 18(3), 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D’ Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civita, 1983.
- BODÓ, B.; LAKATOS, Z. Theatrical Distribution and P2P Movie Piracy: A Survey of P2P Networks using Transactional Data. **International Journal of Communication**, (6), 2012.
- BRASIL. **Comunicação e uso de mídias. Série Cadernos Pedagógicos**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do Ministério da Educação. Brasília. Disponível em: <<https://docs.google.com/folderview?usp=sharing&id=0B3qzwUftmEY0aUxM3VvTHBSeWc>>, acesso em: 20 agosto. 2021.
- BUTRUCÉ, Débora. **Porque Cinema é A Cachaça de Muita Gente**. Revista Filme Cultura. n.53, 2011.

CARDOSO, G. et al. P2P in the Networked Future of European Cinema. **International Journal of Communication**, (6), 2012. 795-821.

CARVALHO, D. B. N. DE; ANDRADE, L. R. DOS S.; LINHARES, R. N. Letramento cinematográfico na educação: uma revisão integrativa em países do Mercosul. **Simpósio Internacional de Educação e Comunicação - SIMEDUC**, v. 0, n. 9, 31 out. 2018.

CASTIGLIONE, O. & ZUCCHETTI, M. (2012). Use of ICT in Teaching Cinema: Elements of Reflection and Practice in Higher Education. **Creative Education**, 3.

CAVICCHIOLI, Gabriela Spagnuolo. **As competências audiovisuais e os novos letramentos na escola**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2015.

CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cinema: o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

CHIANG, E.; ASSANE, D. Music piracy among students on the university campus: Do males and females react differently? **Journal of Socio-Economics**, 27(4), 2008. 1371.

COLLIS, J.; HUSSEY, R. **Pesquisa em Administração: um guia prático para alunos de graduação e pós-graduação**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas Correa. **A cinemateca brasileira: Das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Ed Unesp, 2010.

CUNNINGHAM, S.; SILVER, J. **Screen Distribution and the New King Kongs of the Online World**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

DE SÁ, V. M. M. **Rethinking 'Pirate Audiences': An Investigation of TV Audiences' Informal Online Viewing and Distribution Practices in Brazil** [Tese de Doutorado]. Sydney: University of Sydney, 2013.

DENT, A. Piracy, Circulatory Legitimacy and Neoliberal Subjectivity in Brazil. **Cultural Anthropology**, 27(1), 2012.

DUARTE, Rosália. **O cinema de cada um**. Texto apresentado na abertura da aula inaugural do Projeto Cineclubes nas Escolas, 2012. Disponível em: <<http://cineclubesmerj.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 set. 2018.

DUARTE, Rosália; ALEGRIA, João. Formação estética e audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Revista Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p.69-70, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6687/4000>. Acesso em: 20 ago. de 2020.

FANTIN, Monica. RIVOLTELLA, P. Cultura digital e formação de professores: usos da mídia, práticas culturais e desafios educativos. In: _____. **Cultura digital e escola: pesquisa e formação de professores**. Campinas (SP): Papyrus, 2003.

FEDOROV, A. **Russia and Ukraine: Media Literacy Education Approaches**. v. 30, n. 9, p. 1–13, 2012.

FERREIRA, E. K.; PÁTARO, C. S. O. **O cinema como recurso didático e pedagógico na educação dos jovens**. V encontro de produção científica e tecnológica. 2010.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GALLIO, N.; MARTINA, M. The piracy gene mutation: combinations of crowdfunding mixed delivery systems. In: BRAGA, R.; CARUSO, G. **Piracy Effect**. Milano: Mimesis Cinergie, 2013.

GATTI, A. Cineclube. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, p.128, 2000.

GOMES, P. E. S. Paulo Emílio: **Crítica de cinema no suplemento literário. vol. I e II**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRANT, A.; MEADOWS, J. **Communication Technology Update and Fundamentals**. Waltham: Focal Press, 2009.

IORDANOVA, D.; CUNNINGHAM, S. **Digital Disruption**: Cinema Moves Online. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2012.

KARAGANIS, J. Rethinking Piracy. In: KARAGANIS, J. **Media Piracy in Emerging Economies**. USA: Social Science Research Council, 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KLAMMER, C. R. et al. Cinema e Educação: Possibilidades, Limites e Contradições. **III Simpósio Nacional de História Cultural**, p. 12, 2006.

LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Tela Global**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo. Alameda Casa Editorial, 2007.

LUNARDELLI, F. **Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre**. Ed. Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACEDO, Felipe. 2013. **100 anos de cineclubismo. Ausência do público no cinema**. Nossa América Hoy, 02.

MACEDO, Felipe. Cineclube e autoformação do público. In.: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.

MACEDO, Felipe. **Mnemocine**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/>> Acessado em: 10 de março de 2020.

MACHADO, Arthur Versiani. **Filmes históricos no ensino de história**. - Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015.

MACIEL, Guacira Pacheco, PAIS, Naura Silveira, (Elaboradores). **Orientações para o Ensino Médio**. Coordenação do Ensino Médio. Diretoria de educação Básica da secretaria de Educação do Estado, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MANOVICH, L. **The Language of the New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARCELLO, F. DE A.; FISCHER, R. M. B. Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação. **Educação & Realidade**, v. 36, n. 2, 22 jul. 2011.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. - São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

MATTAR, F. N. **Pesquisa de marketing: metodologia, planejamento, execução e análise**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1994.

MINAYO, M. C. de S. Qualitative analysis: theory, steps and reliability. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 621–626, mar. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-81232012000300007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 26 set. 2020.

MORAES, D. **As Esquerdas e o Golpe de 64**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

MORENO, A. **Cinema Brasileiro**. Goiânia/Rio de Janeiro: EDUG/EDUFF, 1996.

NAPOLITANO, M. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas** (UNICAMP), v. 37-38, p. 25-56, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

PIRES, M. DA C. F.; SILVA, S. L. P. DA. Cinema, education and the construction of a contemporary social imaginary. **Educação & amp; Sociedade**, v. 35, n. 127, p. 607–616, jun. 2014.

POLLACK, Michel. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In.: *Revistas de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

PONTE, L. M. Coming Attractions: Opportunities and Challenges in Thwarting Global Movie Piracy. **American Business Law Journal**, 45(2), 2008. 331-369.

REZENDE, L. T. Cinema & educação: uma reflexão quanto projeto de extensão. **Revista Conexão UEPG**, v. 8, n. 1, p. 60–67, 2012.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. (2.ed.ampl. São Paulo, Cosac & Naify, 2003).

ROCHA, R. R. **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, novembro 2011.

RODRIGUES, Maria dos Anjo Pereira. **Linguagem cinematográfica: como os professores reconhecem suas potencialidades como recurso pedagógico nas práticas de ensino**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba, 2016.

ROSENBAUM, Jonathan. **Goodbye cinema, hello cinephilia: film culture in transition**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

SÁ, Saskia. **Cinema Cineclubismo e Educação na perspectiva do público**. In: PIMENTEL NETO, J.B. (org.). Primeiro Encontro Internacional dos Direitos do Público. Atibaia, SP: Associação de Difusão Cultural de Atibaia, 2010.

SAMPIERI, R. H.; COLLADO, C. F.; LUCIO, M. D. P. B. **Metodologia de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Mc-Graw-Hill, 2010.

SANTAELLA, L. **Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 22, dez. 2003

SCHWARTZMAN, Simon. **Pesquisa acadêmica, pesquisa básica e pesquisa aplicada em duas comunidades científicas**. 1979. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/acad_ap.htm>. Acesso em set. 2020.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Herder, 1967.

SETTON, Maria da Graça. **Mídia e Educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Marciano Lopes e. Literatura e cinema em sala de aula: uma análise da tradução cinematográfica de “O Cortiço”. **Revista JIOP**, Universidade Estadual de Maringá, n. 1, p. 92-119, 2010.

SOUSA, V. DE. **What do learners need to know about cinema? Film as a learning tool in adult education**. Andragoška spoznanja, v. 22, n. 3, p. 21–32, 12 nov. 2016.

SOUZA, É. C. DE. O que o cinema pode ensinar sobre a história? Ideias de jovens alunos sobre a relação entre filmes e aprendizagem histórica. **História & Ensino**, v. 16, n. 1, p. 25–39, 2010.

TAQUETTE, S. Análise de dados de pesquisa qualitativa em saúde. **Atas - Investigação Qualitativa em Saúde**, v. 2, p. 524-533, 2016. Disponível em: <<http://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/view/790>>. Acesso em: 26 set. 2020.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. **Uma História sem fim – O Cineclube abraça a Escola**. In.: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, Cinema e Educação. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.

THIEL, Grace Cristiane; THIEL, Janice Cristine. **Movies takes: a magia do cinema na sala de aula**. Curitiba: Aymar, 2009.

TOMAZI, G. M. **Audiovisual para a educação**: oficinas de cinema de animação temáticas inclusivas. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Educação, Campinas, 2015

VALA, Jorge. **A análise de conteúdo**. In SILVA, Augusto Santos e PINTO, José Madureira (org.) Metodologia das Ciências Sociais. Lisboa, Portugal: Edições Afrontamento, 1986.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Ed Aeroplano, 1999.

WINKLER, Anita. **Biology, Morality and Gender**: East and West German Sex Education in Films, 1945-70, Durham theses, Durham University, 2014.