



Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas:
uma experiência na Rede Pública do Sistema
Municipal de Ensino do Rio de Janeiro.

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Educação do Departamento de Educação
do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a.Rosália Maria Duarte

Rio de Janeiro
Abril de 2013



Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas: uma experiência na Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Educação do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profª. Rosália Maria Duarte

Orientadora

Departamento de Educação – PUC-Rio

Profª. Maria Cristina Monteiro Pereira de Carvalho

Departamento de Educação – PUC-Rio

Profª. Milene de Cássia Silveira Gusmão

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Profª. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de abril de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Cinema & Vídeo na Universidade Federal Fluminense (2009). Tem experiência na produção de oficinas e eventos na área de Cinema & Educação. É secretária executiva da Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual – Rede Kino, produtora do segmento infanto juvenil do Festival do Rio (cinema), a Mostra Geração, e do Festival Internacional de Filmes Sobre Globalização – globale Rio.

Ficha Catalográfica

Gonçalves, Beatriz Moreira de Azevedo Porto

Cinema, educação e o Cineclube nas escolas: uma experiência na rede pública do sistema municipal de ensino do Rio de Janeiro / Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves ; orientadora: Rosália Maria Duarte. – 2013.

149 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2013.

Inclui bibliografia

1. Educação – Teses. 2. Cinema & Educação. 3. Cineclubismo. 4. Cultura escolar. 5. Audiovisual. I. Duarte, Rosália Maria Duarte. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. III. Título.

CDD:370

Agradecimentos

Aos meus pais.

À minha orientadora, Rosália Maria Duarte.

Ao GRUPEM (Grupo de Pesquisa em Educação e Mídia) da PUC-Rio.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Às professoras que participaram da Comissão Examinadora e suplentes.

À Gerência de Mídia-Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro e equipe.

Às escolas pesquisadas, professores e alunos dos cineclubes.

Ao Coletivo Cidadela, Cineduc, Imagens em Movimento, Festival Visões Periféricas.

À Adriana Gomes Ribeiro, Andrea Garcez, Prof^a. Adriana Hoffmann Fernandes, Prof^a. Adriana Mabel Fresquet, Agustin Kammerath, Bete Bullara, Camila Moura, Daniel Garcia, Felicia Krumholz, Isabella Zappa, Julliana Malerba, Julia Levy, Luciana Bessa, Luciana Santos, Prof. Luiz Carlos Manhães, Prof. Luiz Carlos Motta Lima, Marcus Faustini, Manuela Green, Marcus Tavares, Prof^a Maria Inês Gurjão, Prof. Miguel Serpa Pereira, Nancy Ferreira, Pedro Aguiar, Priscila Corrêa, Raphael Dias Nunes, Rita Peixoto Migliora, Rodrigo Bouillet, Simone Monteiro e Thais Martins (DSC Espaço) e todos os amigos e familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

À sorte.

Resumo

Porto Gonçalves, Beatriz Moreira de Azevedo; Duarte, Rosália Maria. **Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas:** uma experiência na Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013, 149 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como objetivo central descrever e analisar práticas cineclubistas em escolas vinculadas ao Projeto Cineclube nas Escolas, uma política pública da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ), iniciada em 2008. Em 2012, período em que foi realizado o presente estudo, 248 unidades da Rede estavam envolvidas no Projeto. Idealizado pela Gerência de Mídia-Educação da SME-RJ, com a participação dos professores, o Projeto estimula ações cineclubistas nas escolas: projeção, discussão e produção de filmes. A pesquisa, de base qualitativa, teve como foco as atividades desenvolvidas em nove escolas, adotando como estratégias principais de produção de material empírico: observação participante; realização de entrevistas semiestruturadas, registradas em áudio; coleta de materiais didáticos e de exercícios elaborados pelos professores e análise de documentos e declarações oficiais. Todo o material produzido no trabalho de campo foi submetido à análise de conteúdo, procurando identificar as concepções de cinema, cineclubismo e de educação que são praticadas no cotidiano do Projeto. O referencial teórico da dissertação triangula o pensamento de Alain Bergala e de Jacques Rancière – autores que, sinalizando o potencial transformador do cinema e problematizando as estruturas e finalidades das instituições de ensino formais, inspiram a proposta do Cineclube nas Escolas – com os apontamentos que Jean-Claude Forquin elencou ao estabelecer relações entre “escola” e “cultura” (Forquin, 1993). Jesús Martín-Barbero completa o quadro conceitual da pesquisa, oferecendo chaves para a compreensão das dinâmicas presentes nas mediações que tomam lugar nos cineclubes e nos estabelecimentos de ensino formal. A investigação observou que o Projeto estudado assume diferentes feições, de acordo com a realidade e cultura próprias de cada escola visitada. Ainda que a concepção da gestão central do Projeto vise a valorização da linguagem audiovisual pelo prazer estético ou como um discurso artístico diferente do conhecimento científico, de um modo geral, predominam, na prática cotidiana do Projeto, a tradicional interpretação de texto e outros usos focados nos conteúdos escolares presentes nas narrativas audiovisuais. Isso demonstra que o audiovisual na escola sempre estará a serviço de um modelo de educação, que, por sua vez, é definido na tensão entre as finalidades de preservação ou de transformação social da instituição escolar.

Palavras-chave

Cinema & Educação; Cineclubismo; Cultura Escolar; Audiovisual

Abstract

Porto Gonçalves, Beatriz Moreira de Azevedo; Duarte, Rosália Maria. (Advisor). **Cinema, Education and the “Cineclube nas Escolas” Project on the Municipal schools of the city of Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2013. 149 p. MSc. Dissertation – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present research aims to describe and analyze the practice of the “Cineclube nas Escolas” Project, an Educational Policy offered by the Municipal Secretariat of Education of Rio de Janeiro (SME-RJ) since 2008 aimed at building film societies in public schools. In 2012, the year in which this investigation was conducted, more than 240 schools of the public municipality school system have participated of the Project. Conceived by the Department of Media & Education (SME-RJ) with the participation of teachers, the proposal is to encourage schools’ communities to watch, discuss and to produce movies using Film Societies as model. This qualitative study visited nine schools participating in the “Cineclube nas Escolas”, having as main strategies to produce empirical data: participant observation; semi-structured interviews, recorded on audio; collecting didactic material and exercises prepared by school teachers, as well as capturing photographs. The data were fully submitted to Content Analysis proceeding, identifying the conceptions of cinema and education and which Film Societies activities are practiced in daily context of the SME-RJ’s Project. The theoretical framework of the research relates the thought of Alain Bergala and Jacques Rancière with the connections between “school” and “culture” pointed out by Jean-Claude Forquin (1993), since Bergala and Rancière have inspired the proposal of “Cineclube nas Escolas” signaling the transformative potential of cinema and questioning the structures and purposes of formal education institutions. Jesús Martín-Barbero’s perspective of Education, considering it as a Communication issue (2002), completes the conceptual framework, providing keys for understanding the dynamics present in the “mediations” (2003) that take place in schools’ film clubs. The current study have observed that the “Cineclube nas Escolas Project” assumes different layouts, according to the reality and to the culture of each school visited. Although the Department of Media & Education (SME-RJ) aims to exploring the audiovisual language for aesthetic pleasure or as an artistic discourse, the schools’ traditional exercises focused on the audiovisual narrative content predominate in the context of the Project’s practices, showing that the presence of the audiovisual at schools is always submitted to the this institutions finalities in preserving or changing society.

Keywords

Film & Education; Audiovisual languages; Film Societies; School Culture

Sumário

1. “Uma ideia na cabeça”: introdução	12
1.1. Apresentação	12
1.2. “Plano Geral” e “Argumento”: contexto e referencial teórico	14
2. Imagem em Movimento: práticas e pedagogias cineclubistas	23
2.1. Cineclubismo e Educação	38
3. “Storyboard”: desenho da pesquisa	45
3.1. “Análise Técnica”: trajetória da investigação	48
3.2. “Montagem”: análise de conteúdo	57
4. “Profundidade de Campo”: focalizando os dados	61
4.1. “Primeiro Corte”: qual cinema?	63
4.1.1. “Em cartaz”: os títulos exibidos nos eventos observados	73
4.1.2. “Janelas de Exibição”	78
4.2. “Projeção”: qual cineclubismo?	80
4.2.1. “Raccord”: CNEs e movimento cineclubista, relações	81
4.2.2. “Decupagem”: os cineclubes em ação	83
4.2.3. “Zoom in”	84
4.3. “Enquadramento”: qual projeto de educação?	99
4.3.1 “Tomadas”: perspectivas pedagógicas e disciplinares	100
4.3.2. “Preto & Branco”	103
4.3.3. “Ponto de Virada”	106
5. “Diálogos”: considerações finais (<i>to be continued</i>)	110
6. Referências Bibliográficas	118
ANEXO I – Roteiros de entrevistas e informações dos projetos	126

Lista de abreviaturas e siglas

ANCINE – Agência Nacional do Cinema
Cineduc – Cinema e Educação
CNC ou CNC Brasil – Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros
CNEs – cineclubes escolares do projeto Cineclube nas Escolas
CPC – Centro Popular de Cultura
CRE – Coordenadoria Regional de Educação
EA – Escola do Amanhã
EGE – Escola Ginásio Experimental
EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A
EMs – Escolas Municipais
ENA – Escola com Núcleo de Artes
ER – Escola Regular
ESLP – Escola com Sala de Leitura Polo
GME – Gerência de Mídia-Educação
MAR – Museu de Arte do Rio
MEC – Ministério da Educação
MinC – Ministério da Cultura
OCE – Oficina Cine-Escola, programa educativo do Circuito Estação
ONG – Organização Não Governamental
ONU - Organização das Nações Unidas
PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais
RRs – reunião com responsáveis
SAv – Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura
SME-RJ – Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro
TICs – tecnologias de informação e comunicação
UEs – Unidades Escolares ou Unidades de Ensino
UFF – Universidade Federal Fluminense
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNE – União Nacional de Estudantes

Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UPP – Unidade de Polícia Pacificadora

Lista de gráfico, figuras e tabelas

Gráfico 1 – datas de lançamento dos filmes do acervo do CNE	70
Figura 1 - macrocategorias analíticas	58
Figura 2 – foto de cartaz de um dos CNEs pesquisados	73
Figura 3: Foto de brindes distribuídos nas sessões do CNE-EA2	87
Tabela 1 - aspectos observáveis das macrocategorias analíticas	49
Tabela 2 - relação das UEs, CNEs e articuladores pesquisados	53
Tabela 3 - relação dos eventos observados	54
Tabela 4 – aspectos considerados na Observação Participante	60
Tabela 5 - filmografia observada, conteúdos e temas escolares que apresenta	76

*Na parede onde se brinca
No chapisco encarpado
A parede que escora
O fininho da vida
Os verdadeiros heróis são os guerreiros da vida*

*Por entre as trincheiras-barracos
Passam num sopro da vida
Subindo e descendo em silêncio
No caminho apertado que tem
É o fininho da vida*

*Disciplina de trem, virtuosos na vida tem
Maioria tem, maioria contida tem
Nordestina tem, na havaiana furiosa
Ruminando, engolindo sapo da vida*

*Olho baixo de quem tem emprego
Enquanto as letras se escrevem nos muros
Nas paredes: grafites, buracos, escrita do futuro
Em meio a tudo e muito, muito barulho
Nervosos, os peitos se aquecem
Respirando cortado, ansiando por furo*

*No buraco da vala
A laje é brinquedo
Em meio a pet e plásticos
Num domingo festivo, num domingo lindo*

(Marcos Lobato, Marcelo Falcão, Xandão, Lauro Farias, Marcelo
Lobato, *Fininho da Vida*)

1. “Uma ideia na cabeça”: introdução

1. 1. Apresentação

Desde pequena, ouço as histórias dos cineclubes universitários e de bairro que meus pais frequentaram em meados das décadas de 1970 e 1980. Por conta dessa experiência, eles me ensinaram a história das escolas cinematográficas mais cultuadas, assistindo a muitas fitas de VHS em casa, comigo, e me levando sempre ao cinema. Os meus pais e as escolas em que estudei tiveram participação decisiva na escolha da minha carreira.

Cursando Cinema & Vídeo, na UFF, testemunhei o renascimento da atividade cineclubista no Brasil do início do século XXI. Neste período, que também se compreende dentro da Retomada do Cinema Brasileiro¹, frequentei, embora sem participar ativamente da organização, vários desses espaços de exibição, discussão de filmes e festas: Cine Buraco; Cachaça Cinema Clube; Tela Brasilis; Sessão Cineclubes e Cineclubes Sala Escura.

Foi o trabalho dentro do programa educativo do Circuito Estação² de salas de exibição – uma empresa de cineclubistas históricos (1970/80) que se profissionalizaram como exibidores – produzindo o segmento infantojuvenil do Festival do Rio³, a Mostra Geração, que me fez entrar em contato com grupos cineclubistas que desenvolviam mais a dimensão de expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais: Cineclubes Vídeo Digital Fundação; Mate com Angu (Duque de Caxias-RJ); Cinemaneiro/Fora do Eixo e Beco do Rato;

¹ No ano de 1990, o governo federal fechou o principal órgão de fomento à produção cinematográfica do Brasil, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME). O número de filmes ficou reduzido a praticamente zero até o ano de 1995, quando novas políticas culturais foram implementadas permitindo a retomada das produções nacionais.

² O Oficina Cine-Escola (OCE): www.grupoestacao.com.br/oce

³ Tendo sua primeira edição no ano de 1999, o Festival do Rio é um evento que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro, exibindo um panorama da produção cinematográfica mundial, com mostra competitiva de filmes nacionais e uma pauta de encontros voltados para a produção, financiamento, circulação e formação técnica no setor audiovisual, além de um espaço para realizadores e distribuidores fazerem negócios facilitando, a difusão de filmes nacionais e estrangeiros.

Cineolho/Campus Avançado (Niterói-RJ) e, mais recentemente, o cineclube Subúrbio em Transe.

Minhas principais experiências profissionais levaram a me especializar na interface entre cinema e educação e, por isso, ainda na graduação, cursei a disciplina Cinema e Educação, ministrada pelo professor João Luiz Leocadio, onde tomei conhecimento das reflexões do crítico, cineasta e educador francês Alain Bergala, que me encantaram pela (po)ética pedagógica proposta. Muitos aspectos do texto de Bergala (2008) reforçaram minhas convicções sobre práticas que vinha desenvolvendo profissionalmente. Mas, outras questões permanecem abertas como problemas para os quais é preciso encontrar uma resposta mais “à brasileira”.

No ano seguinte, levei Bergala “debaixo do braço” para a Oficina de Capacitação de Equipe para Cineclube no Núcleo de Cultura do Colégio Estadual Guadalajara (Duque de Caxias-RJ). O projeto foi proposto pela ONG Cinema Nosso, viabilizado através de edital das Secretarias de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, e fui a educadora responsável pelo planejamento das atividades e por colocá-las em prática junto a jovens matriculados no Ensino Fundamental da escola. O curso explorou noções de curadoria, produção e divulgação de cineclube e o trabalho nessas aulas foi um processo de negociação constante. Além das demandas da escola, enquanto instituição, os conteúdos foram sendo adaptados (na base da tentativa e erro) para estimular mais os diferentes interesses e talentos de cada um dos alunos. Como Bergala, acredito que o gosto pelo cinema se forma por meio de um processo íntimo e pessoal e, para mim, isto torna o projeto de trabalhar o potencial pedagógico do cinema e do vídeo na escola pública brasileira ainda mais desafiador.

Foi então que senti a necessidade de buscar o respaldo do campo da educação para continuar meu trabalho. Ingressei no mestrado da PUC-Rio e, ao longo das aulas, conheci o projeto Cineclube nas Escolas, cuja observação parecia poder iluminar o caminho das minhas indagações.

1.2.

“Plano Geral” e “Argumento”: contexto e referencial teórico

Em *A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo*, Stuart Hall (1997) chama a atenção para o papel central que a cultura ocupa no cotidiano das pessoas e em todos os campos do saber e da produção de valores nos dias de hoje, através de um processo deflagrado na segunda metade do século XX. Segundo o autor, a produção de símbolos e significados sempre foi importante, mas algumas transformações nos arranjos socioeconômicos, intensificadas por inovações tecnológicas, neste século, expandiram as experiências de fruição e produção culturais e evidenciaram as ações sociais como práticas de significação: os processos de globalização, com seus impactos no mundo do trabalho, as novas tecnologias de informação e comunicação (TICs) e o crescimento da indústria cultural, basicamente, são fenômenos que associados, de diferentes formas (não atingem de maneira igual todas as partes do globo), têm posicionado a cultura, em seus aspectos substantivos, no centro da vida social com enorme impacto na “vida interior”, na constituição de identidades e subjetividades; e a evolução do pensamento científico, acompanhando as dinâmicas sociais, por sua vez, se encaminhou para o que Hall chama de “virada cultural”, ou seja, uma outra análise das dimensões epistemológicas da cultura. Esta ganha um maior peso explicativo para as demais esferas sociais, sendo entendida como “condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente” (p.27).

Este cenário de centralidade da cultura que os Estudos Culturais apontam pode ser bem ilustrado pelas relações entre cultura e desenvolvimento que Gusmão (2007, p.23) destaca:

Na condição contemporânea, a maior distribuição de bens simbólicos pelas redes do comércio mundial deu à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da humanidade. (...) há quem defenda que a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo.

Na contrapartida desse processo, as discussões sobre o assunto também são intensificadas por instituições do circuito das relações internacionais – a exemplo da Organização das Nações Unidas (ONU) mediante sua agenda especializada para educação, ciência e cultura (UNESCO)...

Nesta perspectiva, complementar à de Franco (2010), a mídia – e isso inclui o cinema como “a mídia mestre” do século XX – é uma instância de socialização. Como espaço de circulação, criação e transformação de conhecimento, os filmes, que tocam particularmente aos indivíduos e o cinema, como fenômeno social, participam da nossa formação, em sentido amplo, que não se limita ao âmbito escolar/acadêmico.

Desde o advento do cinematógrafo, o audiovisual vem conquistando cada vez mais espaço e telas no cotidiano das sociedades globalizadas, dentre as quais a brasileira pode ser considerada “uma das mais audiovisuais” (DUARTE, 2008, p. 17), principalmente pela alta audiência televisiva. No Brasil, o campo do cinema e demais linguagens audiovisuais vem se destacando pelo aumento da produção e difusão de seus produtos e pela influência sobre importantes cargos e órgãos de desenvolvimento de políticas públicas.

Após a Retomada da produção cinematográfica nacional, que havia sido paralisada com o fechamento da EMBRAFILME em 1990, o prestígio do cinema enquanto linguagem artística importante para a expressão da cultura nacional tem crescido socialmente, embora o número de ingressos vendidos seja baixo considerando o total da população e comparando com a bilheteria doméstica de países como EUA e Índia, que têm indústrias cinematográficas fortes⁴. A medida deste prestígio é o atual volume de recursos públicos investidos no fomento à produção de filmes e distribuição dos mesmos, em editais de difusão, incentivo à realização de festivais, em abertura e manutenção de pontos de exibição ou cineclubes e, mais recentemente, na distribuição de *vouchers* para o público⁵ – ações que têm sido propagadas pelos governos da última década como um esforço mais geral no sentido de democratização do acesso à cultura e seus meios de produção (GUSMÃO, 2007; SOUZA, 2010).

⁴C.f. DATABASEmundo 2008 (ano base 2007).

⁵C.f. *Ações/propostas de políticas públicas voltadas ao setor exibidor*, pp.50-52. In: OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL: banco de dados, 2010

De 2002 a 2011, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) registrou aumento do total de ingressos vendidos nas salas comerciais e o último ano assistiu ao maior número de lançamentos de longas-metragens brasileiros em dez anos⁶. O surgimento de um novo movimento cineclubista, no início dos anos 2000, e o aumento do número de cursos voltados para as linguagens audiovisuais, verificado por Norton (2011), também expressam e reforçam esse grande interesse⁷. No campo da educação, que flerta com o cinema desde os seus primórdios (DUARTE & ALEGRIA, 2008; DUARTE & TAVARES, 2010), o debate e as experiências estão se ampliando em todo o país⁸. O cenário está propício⁹ para o desenvolvimento de reflexões e ações que explorem o caráter educativo do cinema. Ao mesmo tempo, as disputas pela “regulação” da(s) cultura(s), discutidas por Hall e Gusmão neste contexto, refletindo, por exemplo, uma maior participação de setores econômicos, midiáticos e de grupos sociais no debate em torno dos rumos da educação no Brasil, intensificam preocupações com a qualidade do ensino, o que passa por uma discussão sobre culturas dominantes, ao mesmo tempo em que a cultura é percebida em sua diversidade como canal para melhor acolhimento dos alunos nas instituições de ensino, como dimensão fundamental do currículo e da socialização que se dá dentro da escola.

Todas essas questões permeiam o que Forquin (1993), discutindo o arcabouço da sociologia da educação, delimita como sendo a “cultura da escola” – a seleção de conteúdos que, dentre toda a produção da cultura humana, as instituições de ensino escolhem para conservar, e afetam assim todo o conjunto de “saberes a ensinar e

⁶ C.f. TELA VIVA. *Ancine divulga balanço do mercado de exibição em 2011*. On-line, 30/01/2012

⁷ “No cinema, o Brasil já é o principal mercado latino-americano em receitas de bilheteria: só em 2011, foram vendidos 143,9 milhões de ingressos, estabelecendo um novo recorde de arrecadação para a atividade. Filmes brasileiros de todos os gêneros, feitos para todos os públicos, ganham o reconhecimento do público e da crítica, pela qualidade das produções e porque a sociedade gosta de se enxergar nas telas.” (ANCINE. *Conteúdo nacional na nova Lei da TV Paga*. On-line, 28/02/2012)

⁸ Só para citar algumas, Vá Ao Cinema (SP) e Cinema Para Todos (RJ) são exemplos de projetos que unem esforços das secretarias estaduais de cultura e educação. O programa Mais Educação, dos ministérios da Educação, Cultura, Esportes e Desenvolvimento Social e Combate à Fome, também fomentou diversas ações envolvendo cinema em escolas públicas, entre outras atividades extracurriculares.

⁹ Incrementando ainda mais o cenário, enquanto esta pesquisa se desenvolvia, a ANCINE regulamentava a “Lei da TV Paga” (Lei 12.485, de 12 de setembro de 2011), garantindo, de acordo com publicação no site da ANCINE (On-line, 27/02/2012), “a presença de mais conteúdos nacionais e independentes nos canais de TV por assinatura, a diversificação da produção e a articulação das empresas brasileiras que atuam nos vários elos cadeia produtiva do setor”.

condutas a inculcar” mais as “práticas que permitem a transmissão desses saberes e a incorporação desses comportamentos” (JULIA, 2001, p.09), a “cultura escolar”.

Os estudos de Duarte & Alegria (2008) e Duarte & Tavares (2010) revelam uma variedade de relações entre a educação e a linguagem audiovisual concebidas na Europa, nos EUA e no Brasil em diferentes momentos históricos desde a invenção do cinematógrafo. Apesar da riqueza das propostas, a literatura consultada até agora aponta que a apropriação conteudista e utilitária do cinema, muito atrelada aos programas disciplinares e funções sociais da própria escola, é majoritária nas escolas.

Com o intuito de ampliar os usos que a educação formal pode fazer do cinema e do audiovisual, em 2008, a prefeitura do Rio de Janeiro, através da sua Secretaria de Educação (SME-RJ), iniciou o Projeto Cineclube nas Escolas. Conforme declaração de Adelaíde Léo (apud Revistapontocom, On-line, 23/07/2011), ex Coordenadora do Projeto, a proposta consiste em:

[I]mplantação de uma política pública no campo do audiovisual. O projeto está organizado em três eixos: aquisição de equipamentos – como projetor, telão, caixas de som – e acervos de livros e filmes para as escolas; formação de professores e alunos; e ação cineclubista na escola, que se traduz em exposições de filmes, ida ao cinema e produção audiovisual por parte de alunos e professores. (...) Quando o projeto foi elaborado, havia também uma intenção de garantir aos alunos o direito de acesso às produções audiovisuais, sobretudo aos curtas-metragens nacionais.

Envolvendo 248 unidades da Rede Municipal de Ensino¹⁰, evidentemente, o Projeto dialoga com as orientações político-pedagógicas e institucionais da SME-RJ, acrescentando outras específicas do campo cinema/educação, sendo referências importantes a hipótese-cinema de Alain Bergala/Jack Lang e a tradição cineclubista.

A participação dos alunos no Projeto não é obrigatória nem vale nota e os idealizadores do Cineclube nas Escolas alegam adotar um viés diferente do tradicional tratamento dado ao cinema no espaço escolar:

O projeto tem como premissa 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**

¹⁰ Dado de Março/2013.

do patamar cultural dos estudantes. (ADELAÍDE LÉO apud Revistapontocom, On-line, 23/07/2011) [grifos meus]

A novidade¹¹ trazida por Bergala (2008) é o lugar privilegiado que se deve dar, na educação, ao cinema como linguagem/meio externo à escola, como um “estrangeiro”, uma hipótese de alteridade. Para ele, o cinema não se ensina: o cinema é uma cultura com a qual nos encontramos. E, como “ensino”, o autor refere-se à transmissão e produção de conhecimentos que se dão na lógica do conjunto de culturas e práticas do cotidiano escolar, que implicam: organização do espaço; planejamento do tempo; normas de conduta; relações de poder e domínio de conteúdos, rigidamente estabelecidos e controlados. Ainda que este conjunto, que configura a cultura da escola e a cultura escolar (FORQUIN, 1993; JULIA, 2001), seja sempre contingente de tensões e conflitos, sua razão é padronizada e seu movimento é padronizante, na visão do crítico de cinema e professor francês. Contrariamente, o gosto pela arte, segundo Bergala, é absolutamente íntimo e pessoal.

Sua teoria afirma que a tendência da escola a controlar e adaptar para seus fins o que lhe é externo pode ser extremamente prejudicial, pois ignora, exclui e desperdiça o que a arte traz de estranho e de desestabilizador, e, por isso, potencialmente libertador e mobilizador, pois nos faz pensar.

A proposta, então, consiste em aceitar que a “arte é por definição um elemento perturbador dentro da instituição” (BERGALA, 2008, p.30) e que os educadores devem correr os riscos de serem “professores-passadores” de filmes e não explicadores, perdendo o medo de abrir mão dos “atalhos pedagógicos tranquilizantes” – da fórmula de trabalho “que funciona” (p.27), pois conhecimentos se adquirem quando conhecemos o desconhecido. A análise fria que procura dissecar todos os elementos de uma obra a fim de provar a sua qualidade, ou a falta dela, é definida por Bergala como o “uso ideológico”. Este seria inadequado porque, ao hierarquizar sujeitos e culturas, além de intervir demasiadamente na relação do aluno com as obras, pouco estimulando seu

¹¹ Uso o termo “novidade” para marcar uma diferença na proposta teórica do Projeto, inspirado em Bergala, em relação às práticas audiovisuais mais restritas e submetidas à cultura escolar, embora seja possível afirmar que a hipótese-cinema seja herdeira das vanguardas cinematográficas da década de 1920 e do cineclubismo, surgido no mesmo período - precursores da ideia de apropriação pedagógica da sétima arte enquanto linguagem artística.

pensamento autônomo e orientando excessivamente sua construção de sentido, costuma contrariar algumas opiniões que os estudantes têm sobre produtos da grande mídia, contribuindo ainda mais para o desinteresse.

Sem adotar a concepção de um espectador passivo, que aceitaria sem questionamentos tudo o que os meios de comunicação de massa lhe impusessem (e que foi cultivada durante muito tempo pela Igreja, pelo Estado, pelos apocalípticos da Escola de Frankfurt e pela educação formal), Bergala admite que a grande mídia dispõe de inúmeros recursos para seduzir ou persuadir uma parcela significativa da população: fora os recursos materiais investidos pelos produtores e as possibilidades técnicas e de linguagem, que permitem um extenso e atraente cardápio de estratégias estéticas e de organização do discurso; a penetração da mídia em quase todos os espaços do cotidiano do espectador, inclusive dentro de sua própria residência, desequilibram a relação entre os produtores e os consumidores. Mesmo que o indivíduo receptor, isoladamente, rejeite uma determinada mensagem, ocorre que, se esta for amplamente aceita pelo seu meio social, surge certa pressão para que essa rejeição se transforme em adesão – ou, pelo menos, em uma aceitação mínima¹². O que o crítico alega é que é uma ingenuidade (e uma perda de tempo) crer que um jovem negará intimamente o prazer de ter assistido a um filme puramente comercial, ainda que lhe provem, com os argumentos mais convincentes, que tal filme é ruim.

Assim, defende o acesso às maiores variedades (de gêneros e origens) e quantidade possíveis de filmes como a única maneira de garantir que cada aluno forme seu gosto de maneira autônoma. De certa forma, Bergala acredita que o desenvolvimento do espírito crítico dos estudantes se dará com o crescimento do repertório cultural dos mesmos, como ampliação das possibilidades de mediações entre os espectadores e os produtos audiovisuais.

Segundo Martín-Barbero (2003), um dos principais representantes dos Estudos de Recepção, os pressupostos e valores da comunidade à qual o receptor pertence, o contexto espaço-tempo (no qual ele se localiza no momento da recepção) e também sua trajetória de vida são “mediações” que influenciam o

¹² Certamente, o indivíduo também pode, diante desta pressão social, não raramente, radicalizar a sua rejeição. Mas isto, em geral, não altera substancialmente a configuração de desequilíbrio descrita.

processo pelo qual os sujeitos formulam sentidos possíveis para as obras a partir dos significados dados por elas. Logo, os filmes a que assistimos em nossas trajetórias pessoais são experiências que enriquecerão nosso repertório cultural e, conseqüentemente, nossas mediações.

Nesse sentido, aqui é interessante assinalar que os cineclubes também atuam nessa lógica de mediadores e são vistos pelos formuladores de políticas para o setor como importantes para o desenvolvimento do olhar crítico dos espectadores. Os movimentos cineclubistas, enquanto movimentos sociais organizados e institucionalizados, que preferi grafar com as iniciais maiúsculas - “Movimentos Cineclubistas”, ou simplesmente as práticas e dinâmicas sociais que se tecem nos e em torno dos clubes de cinema, que preferi grafar com letras minúsculas - “movimentos cineclubistas”, em suas diferentes vertentes e épocas, e Jesús Martín-Barbero compõem o quadro conceitual da pesquisa, oferecendo chaves para a compreensão das dinâmicas presentes nas mediações que tomam lugar nos clubes de cinema e nos estabelecimentos de ensino formal.

O presente trabalho ainda aprecia parte da obra de Jacques Rancière, filósofo argelino radicado na França, que trata de temas como política; estética e cinema e que, tratando também de educação, escreveu um dos livros que compõem o acervo bibliográfico do Projeto Cineclube nas Escolas. Narrando a história de Joseph Jacotot, pedagogo francês exilado nos Países Baixos à época da restauração da monarquia pós Revolução Francesa, *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (RANCIÈRE, 2011) relata uma experiência educativa avessa às instituições, que se reproduzem fundamentadas na ilusória e eterna promessa da transmissão de conhecimentos de mestres sábios para alunos ignorantes. Tendo que lecionar para estudantes que não falavam sua Língua e sem falar a Língua deles, Jacotot baseou sua atividade no princípio da Igualdade das Inteligências: “Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (RANCIÈRE, 2011, p.11).

Partindo da autonomia dos aprendizes na construção de conhecimentos, Jacotot estabeleceu uma prática educativa emancipatória que vai ao encontro das demais questões centrais, na filosofia de Rancière anteriormente mencionadas:

política; estética e cinema. Em 11 de outubro de 2012, no encerramento do *Colóquio internacional “Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière”*¹³, evento que presenciei no Palácio Capanema (cidade do Rio de Janeiro), ao ser questionado, sobre quais mediações seriam necessárias para a emancipação do espectador, o conferencista que dá nome ao colóquio, perguntou: “Como contribuir para as pessoas serem livres para agir ou não agir?”. Política; estética; arte e os processos de ensino-aprendizagem que transformam a nossa percepção são possibilidades e não fórmulas prontas. De acordo com Rancière (2012), “cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons”, dentro do que poderíamos enquadrar também os rituais escolares, devem se contentar em ser apenas contribuições para “reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos” (p.81). As práticas audiovisuais emancipatórias, bem como uma educação emancipatória, portanto, são propostas que, conscientes de suas limitações e que, permitem-se correr os riscos de desencadear processos de conhecimento autônomos, horizontais e libertários.

O quadro teórico da dissertação, assim, triangula considerações de autores chave na concepção do Projeto Cineclubes nas Escolas - Bergala; Martín-Barbero e Rancière - colocando-as em relação à construção coletiva dos movimentos cineclubistas e com os apontamentos sobre “as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar” que Jean-Claude Forquin elencou ao estabelecer relações entre escola e cultura (1993). Referências que sinalizam o potencial transformador do cinema e da escola e problematizam as estruturas e finalidades das instituições de ensino formais.

Considerando o longo histórico de diálogos do cinema com a educação por meio da prática cineclubista, o presente projeto de pesquisa pretendeu investigar o Cineclubes nas Escolas no sentido de verificar onde está sua originalidade e de entender que concepções de cinema, cineclubismo e educação estão em jogo. Assim, três são as questões centrais:

¹³ *Colóquio internacional “Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière”*. Organizado por MAR, UFRJ e UFF. Rio de Janeiro, 8 a 11 de outubro de 2012.

- Que tipo de cinema está sendo cultivado? – caracterização da lista dos filmes exibidos conforme diversidade e quantidade de títulos, facilidade de acesso às obras, opções estéticas e temáticas que sejam preferidas ou constantes.

- Como se organiza o cineclube na escola? – quem são os atores envolvidos (professores, alunos, funcionários, comunidade escolar) e como participam das atividades? Quanto tempo dedicam ao cineclube, que tarefas e responsabilidades tomam para si? Que dimensões e práticas do cineclubismo são privilegiadas?

- Qual projeto de educação se configura? – seria uma proposta de educação *por meio do cinema* ou *para o cinema*? O que se ensina e o que se aprende; que conhecimentos são eleitos para serem transmitidos?

2. Imagem em movimento: práticas e pedagogias cineclubistas

No website do Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros (CNC Brasil), Macedo & Pimentel Neto (s/d) informam que os cineclubes “assumiram diferentes práticas conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram”. Este capítulo pretende apresentar uma revisão de literatura que, junto aos depoimentos dos cineclubistas entrevistados, possibilite entender, posteriormente no campo, quais práticas/dimensões do cineclubismo são privilegiadas nas escolas participantes do projeto Cineclubes nas Escolas, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ).

A partir do breve histórico do cineclubismo apresentado nas páginas seguintes, será possível perceber que as dinâmicas praticadas nestas associações e a relação que seus membros estabelecem com o universo simbólico e imaginário do cinema/audiovisual configuram muitas pedagogias e formas de ação social.

Apesar da possibilidade de registros anteriores do uso do termo “cineclubes”, a origem desse tipo de associação é amplamente atribuída a um grupo de intelectuais e artistas que, em 1920 na França, lançou a revista *Ciné Club* (1920-1921). Em reuniões regulares e com produção de textos para discutir filmes e as possibilidades cinematográficas, o grupo, que envolveu personalidades como Louis Delluc e Germaine Dulac¹⁴, pretendia abrir espaço para um cinema inovador e esteticamente criativo, que não era exibido nas salas comerciais e tinha expectativas de formar espectadores que soubessem apreciar este tipo de cinema. O que nos permite supor que o cineclubismo teve, desde a origem, vocação educativa.

Na Europa desse momento, as vanguardas artísticas engajavam-se em afirmar a importância da arte como expressão humana fundamental, leitura, ou meio de transformação do social e a iniciativa cineclubista alimentava o debate sobre a vocação e a natureza do cinema. De uma forma geral, o cinema era considerado socialmente como uma diversão vulgar, mero entretenimento. Porém, surrealistas,

¹⁴ Germaine Dulac (1882-1942) foi uma cineasta, jornalista, crítica e teórica do cinema francesa, precursora do cinema surrealista. Louis Delluc (1890-1924) era roteirista, crítico e diretor de filmes, mais associado à corrente impressionista.

expressionistas, construtivistas, *knoks*¹⁵, artistas experimentavam a temporalidade, a impressão de realidade e/ou a expressão dela proporcionadas pelo cinematógrafo. Empenhavam-se na invenção de uma linguagem cinematográfica específica e/ou no reconhecimento do estatuto artístico do que Ricciotto Canudo, fundador do *Club des Amis du Septième Art* – C.A.S.A (1921-1924), definiu como a síntese de todas as artes, chamando o cinema de sétima arte¹⁶, em 1911.

Mesmo dentro do cinema industrial, os fundadores da escola clássico-narrativa, da qual o norte-americano D.W. Griffith é considerado o grande pai, buscavam sofisticação em produzir obras de valor artístico, preocupando-se com a verossimilhança na representação das emoções humanas e investindo no espetáculo de cenários luxuosos e elencos formados por estrelas e figurações numerosas.

Como observam Duarte & Tavares (2010, p.26), a “ideia de que o cinema deveria participar diretamente da educação, política e estética das massas parece ser recorrente nos textos fundadores desses movimentos, embora tenha adquirido características distintas em cada um deles”. Desde a invenção do cinematógrafo, o aparato foi utilizado como ferramenta pedagógica, podendo auxiliar estudos e demonstrações científicas. Mas entre as vanguardas artísticas, havia uma preocupação com a formação de um público mais crítico para a arte, enquanto criação transformadora. O poder de alcance do advento, na comunicação com as massas, também evidenciava sua capacidade de influência na formação político-ideológica de indivíduos e grupos. Esta possibilidade inspirou não só uma série de filmes revolucionários na União Soviética (URSS), como as obras de Serguei Eisenstein, mas também reuniu milhares de trabalhadores por toda a Europa em associações sindicais ou em organizações, em iniciativas muitas vezes incentivadas pelo governo soviético, voltadas para a exibição de fitas para as classes populares. O militante mais conhecido deste movimento foi o francês Léon Moussinac, amigo de Louis Delluc e criador do cineclube *Les Amis de Spartacus*, em 1928¹⁷.

Embora os grupos pioneiros tenham produzido alguns filmes, pode-se destacar, como contribuição principal para a cultura cinematográfica, a realização

¹⁵ C.f. Duarte & Alegria, 2008.

¹⁶ A expressão foi difundida com a divulgação, entre 1911 e 1912, do *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*, publicado pelo intelectual Canudo, italiano radicado na França. C.f. idem.

¹⁷ Fechado pela polícia no mesmo ano. C.f. Macedo, On-line, s/d (b).

de encontros e conferências sobre cinema e as publicações – que, além de divulgar a programação das salas de exibição, compartilhavam aspectos técnicos e ideias sobre os rumos da arte cinematográfica, defendendo claramente o valor estético dos filmes, salientando seus fins sociais e educativos, e condenando a produção com fins meramente comerciais. Tais iniciativas, que Gusmão (2007, p.166) descreve como sendo uma atitude “ligada muito mais à crítica cinematográfica que à produção”, tiveram um importante papel na consolidação das bases de uma teoria sobre as imagens em movimento.

Em 1917, dialogando com o debate europeu e também com a indústria estadunidense, atividades de caráter cineclubista já eram realizadas no Rio de Janeiro pelo Paredão, “um grupo de jovens que, querendo fazer cinema como atores e técnicos, se reuniam para ver filmes, comentá-los e debatê-los a propósito do cinema brasileiro” (ANDRADE, publicação eletrônica, 2009¹⁸). A publicação de revistas especializadas em arte e cinema foi um esforço de intelectuais e cineastas empreendedores da época em promover produções cinematográficas “de qualidade” no país e refletir sobre elas.

De acordo com Rudá de Andrade (idem), o termo “cineclube” foi utilizado pela primeira vez no Brasil, em 1925, pelo clube de jogos do cantor, ator e, posteriormente, diretor do Cassino da Urca Jayme Redondo. “As projeções eram um meio de atrair os jogadores. O resultado desta aventura foi a produção de dois filmes pelo Cineclube” (Op. Cit.). Porém, a literatura consultada reconhece como o primeiro cineclube brasileiro o Chaplin Club, fundado em 1928 na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o crítico Luiz Zanin Orichio (2007), a escolha do nome não se deu por acaso: criador do grande vagabundo do cinema mudo, “Charles Chaplin era mais ou menos como um sinônimo da arte cinematográfica então”. Herdeiro da tradição da vanguarda francesa (GUSMÃO, 2007, p. 167), esse coletivo operava como um grupo de pesquisa sobre o cinema, enquanto linguagem artística específica, e editava o periódico *O Fan* (1928-1930) para divulgar suas atividades e reflexões. Uma de suas bandeiras era a luta contra o advento dos filmes sonoros¹⁹,

¹⁸ Trecho do relatório “A ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina para o desenvolvimento da cultura cinematográfica” (1961), de autoria de Rudá de Andrade (na época, conservador-adjunto da Cinemateca Brasileira de São Paulo).

¹⁹ O lançamento de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland), primeiro filme com falas, data de 1927.

sendo assim extinto “em vista do sucesso inexorável do cinema falado” (ZANIN ORICHIO, 2007).

A preocupação com relação a possíveis perdas que o cinema sonoro poderia implicar para o desenvolvimento de uma linguagem inédita nas artes, de acordo com Lunardelli (2000, p. 93) foi importante para que cineclubes da época desenvolvessem a dimensão de preservação da memória e da cultura cinematográficas²⁰:

A valorização de um filme antigo leva ao desejo de tê-lo preservado. Ainda que algumas vozes pioneiras tenham se manifestado a favor da conservação de filmes, medidas efetivas só começaram a ser tomadas depois da invenção do cinema sonoro, como gesto de resistência em favor do filme silencioso. Correntes hostis aos talkies promoviam dentro dos clubes de cinema a exibição de filmes mudos prestigiados como clássicos. Do quadro desses clubes surgiram os organizadores e conservadores de cinematecas em Paris, Berlim, Milão, Londres e Nova York, pessoas como Iris Barry, Henri Langlois, Luigi Rognoni e Ernest Lindgren.

Não por acaso, a história da Cinemateca Brasileira tem origem no segundo cineclubes brasileiro de que se tem registro: o Clube de Cinema de São Paulo (1940). “Seus fundadores eram jovens estudantes do curso de Filosofia da USP, entre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza”²¹. A proposta era “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (BUTRUCE, 2011, p.20), ainda restrita a uma certa intelectualidade urbana.

A popularização das sessões sistemáticas com discussão de filmes, pelo mundo, ocorreu no fim da 2ª Guerra e a queda de regimes totalitários, associada à propagação de mensagens civilizatórias e humanistas. Nos anos 1940-60, os cinéfilos “compartilhavam a percepção do cinema como manifestação cultural, ao tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas” (GUSMÃO, 2007, p. 170).

²⁰ Sobre a preservação da memória e cultura cinematográficas, c.f. Gomes, 1959. e c.f. Correa Jr., 2007.

²¹ Extraído da seção *História*, do website da Cinemateca Brasileira, s/d: <<http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>> Acesso em 23 jun. 2012.

O caráter pedagógico do cinema foi enfatizado na prática cineclubista desse período. Foi nesse momento que os cineclubes entraram nas escolas, expansão da qual a Igreja Católica foi o principal agente no Brasil até o início dos anos 1960. Por meio da publicação de encíclicas²², o Vaticano expressava seu interesse e preocupação com o cinema, visto como um poderoso meio de influência. Nesta perspectiva, são criados o Ofício Católico Internacional do Cinema – OCIC, em 1928, e, no contexto nacional, o Serviço de Informações Cinematográficas (1936) e o Centro de Orientação Cinematográfica (1953)²³. O objetivo destas organizações era a promoção de filmes “edificantes” e o controle dos conteúdos que circulavam pelas telas, por meio da realização de sessões e cursos de cinema e da publicação de críticas, da concessão de prêmios e de classificações morais das fitas.

Segundo Campelo (apud CHAVES, 2010, p. 84) o discurso oficial da Igreja media os valores artísticos das obras por seus valores morais. E toda essa mobilização em torno do cinema dá uma medida de como este era considerado um meio efetivo de realizar um projeto de sociedade – aliás, uma disputa constante em toda a história da Igreja:

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* e também 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’.

Para Butruce (2011, p.21), a Igreja com suas organizações, seminários, documentos, declarações e críticas sobre cinema elaborou um verdadeiro “método cineclubista católico, baseado na promoção dos princípios cristãos”, que se aplicava “ao cinema e na ‘educação’ do público”.

Para além das intenções do Vaticano, o professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio Miguel Serpa Pereira, que iniciou sua atuação em cineclubes quando era seminarista no início da década de 1960, ressaltou, em entrevista gravada concedida a esta pesquisa, que o trabalho dos padres foi crucial para a disseminação do conhecimento sobre cinema no Brasil, pois promoveu o

²² C.f. Chaves, 2010.

²³ Fonte destas datas: Gusmão, 2007.

acesso não só a filmes inéditos no país como a toda uma bibliografia especializada, principalmente francesa e italiana. Segundo o professor, os cursos da Ação Social Católica (ASA) contribuíram para a formação de cineastas como Luís Sérgio Person, Carlos Reichenbach e Cacá Diegues. Ele lembra que André Bazin – um dos principais críticos de cinema da França, um dos criadores da “Bíblia” dos cinéfilos, a revista *Cahiers du Cinéma* (1951) – era católico. E, aqui, Cosme Alves Netto, uma importante referência para o Movimento Cineclubista brasileiro, muito antes de ser diretor da Cinemateca do MAM-RJ, atuava na Juventude Estudantil Católica (JEC), com a qual ajudou a criar vários cineclubes, tanto católicos quanto não católicos.

Igualmente, o Estado Novo concebia o cinema como instrumento pedagógico, mas, atuando de forma diferenciada da Igreja, via com maus olhos a instituição de alguns cineclubes, tendo ordenado o fechamento do Clube de Cinema de São Paulo, em 1941. Com o fim da Ditadura Vargas, o Clube saiu da clandestinidade e outros cineclubes de caráter laico começaram a se difundir pelas capitais brasileiras, como o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia (Rio de Janeiro, 1946), o Clube de Cinema de Porto Alegre (1948) e o Centro de Estudos Cinematográficos (Belo Horizonte, 1951). Nesse grande intervalo que vai dos 1940 aos 60, o cineclubismo se consolidou no Brasil como um projeto de ação maior do que a pura cinefilia. Fosse em nome do projeto civilizatório, inspirado no modelo francês²⁴, fosse na tomada de posições político-ideológicas ou na fé em uma moral religiosa, era forte a crença no cinema como poderoso veículo de comunicação de massas, o principal entretenimento das cidades. Em outro trecho do relatório de Rudá de Andrade (1961)²⁵, percebemos uma síntese do que se pensava a respeito do papel do cineclubes e de que tipo de experiências ele seria capaz de instituir pelas cidadezinhas da América Latina:

(...) através dele que se abrem para jovens exclusivamente cinéfilos os horizontes da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas. Numa dessas cidades, criou-se uma escola de ensino superior, e o professor de Literatura Inglesa confessa que só conseguiu atingir esteticamente os alunos através do clube de cinema recém-criado. Nessas localidades longínquas da Venezuela, Argentina e Brasil, ou de qualquer outro país latino-

²⁴ C.f. Lisboa, 2007.

²⁵ Trecho extraído de Gusmão, 2007, p. 170.

americano, o clube 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.

É também a partir desse período que se pode falar da articulação de um Movimento social Cineclubista no Brasil, com a realização dos primeiros encontros e a criação de federações regionais e nacional, com conexões internacionais. Os cineclubes e cinematecas dos anos de 1940-50 foram as “escolas” que formaram os cineastas mais influentes nas mobilizações juvenis das duas décadas subsequentes, como os franceses François Truffaut e Jean-Luc Godard e os brasileiros Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Glauber Rocha, representantes do Cinema Novo.

Sobre a geração cineclubista seguinte, Butruce (2011, p.21) escreve:

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.

A pesquisa *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, em que Rose Clair Matela (2008) entrevista cineclubistas do período mais duro do Regime Militar até a democratização do país, revela o papel do cineclubismo na mobilização de uma juventude empenhada na construção de uma sociedade democrática, polifônica, que compartilhava utopias políticas, estéticas e comportamentais com os jovens cinéfilos de maio de 1968, na França. Para a autora (p.156), é “importante ressaltar que este movimento também se identificava com a movimentação estudantil internacional (...) lutando contra as injustiças, as guerras, os colonialismos e ditaduras presentes em várias partes do mundo”.

As restrições da ditadura militar fortaleceram a dimensão do engajamento político no cineclubismo: “com a prisão das principais lideranças políticas e sindicais, os movimentos culturais e estudantis catalisaram as resistências” (Matela, 2008, p.155). Apesar de a repressão ter desarticulado parte do Movimento

Cineclubista²⁶, os cineclubes eram os poucos espaços nos quais ainda era possível se reunir em grupos e expor ideias alternativas; algumas vezes se estabeleceram como pretexto para atividades de partidos clandestinos. Segundo Miguel Serpa Pereira (2012), a Igreja, com suas contradições internas, também foi importante para a manutenção das atividades cineclubistas nesse período, abrigando, por exemplo, o Cineclubes Glauber Rocha (1972) na Igreja de São Francisco do Engenho Velho²⁷, frequentado por militantes do Partido Comunista Brasileiro. Neste contexto, uma das entrevistadas por Matela, salienta a importância da associação dos cineclubes com partidos políticos para esta geração:

...onde tinha uma manifestação pelas liberdades democráticas ou pela liberdade de expressão, a gente estava lá, organizadamente, jovens, em números expressivos, nunca era um ou dois, era sempre número grande, então eu acho que isso teve uma importância, teve um papel que não se pode desprezar, nada, nem na resistência, nem na construção das condições de abertura (“Aninha” apud MATELA, 2008, p.158).

Naturalmente em consequência de todas estas questões levantadas à época, os cineclubes viviam a “tensão entre aqueles que viam a cultura como meio de mobilizar ou engajar pessoas para fins estritamente partidários, (...), e aqueles que percebiam que a cultura estava envolvida pela dimensão política, mas não poderia ser instrumentalizada por esta” (MATELA, p.164). Mas a discussão sobre a orientação política ou estética dos cineclubes não era o único debate no modelo cineclubista das décadas de 1960-70. A organização democrática também era um dos objetivos principais destas associações.

Entre as narrativas reunidas na pesquisa de Matela, encontram-se as de jovens que viam no cineclubes uma forma de atuação política alternativa ao próprio movimento estudantil, envolvendo uma variedade de atores, interesses e projetos políticos, que compreendia trabalhadores e a recente, na época, mobilização homossexual. Por isso a autora, que entrevistou cineclubistas atuantes na cidade do Rio de Janeiro, afirma que a diversidade marca a constituição do movimento cineclubista brasileiro entre a segunda metade da década de 1960 e o princípio dos

²⁶ De acordo com Macedo, On-line, s/d (a), após a 7ª Jornada Nacional de Cineclubes, em 1968, “os cineclubes passam a ser perseguidos. É estabelecida na prática a censura prévia às suas atividades e todo tipo de entraves e pressões vão desmantelando todas as entidades no País”.

²⁷ Na Tijuca, bairro do Rio de Janeiro.

anos 1980 (p.161). Como sugere o depoimento a seguir, a participação em um cineclube era vivida por muitos como um exercício de intercâmbio e negociação:

Era uma coisa muito de troca, mesmo, de conhecimento e menos engajado. Então, menos ideologicamente fechado, tínhamos posições políticas diversas, as brigas, as filiações partidárias, mas isso tudo era... era menor do que a afinidade, o amor ao cinema, o interesse pelo cinema era maior que as divergências. (depoimento de “Ana” apud MATELA, 2008, p.21)

Além das sessões regulares com debates, nas quais eram distribuídos jornais e folhetos sobre os filmes programados e sobre o cinema de uma forma geral, os cineclubes desse período organizaram mostras, festivais, retrospectivas de cinematografias e de cineastas consagrados pela crítica, muitas vezes enfrentando as dificuldades impostas pelo regime autoritário da ditadura militar. Pois, independentemente das tendências políticas dos filmes, desde que a geração cinéfila anterior reconheceu o valor dos “autores” da indústria²⁸, interessava aos cineclubistas o acesso a tudo que fosse considerado importante ou alternativo no campo do cinema.

Outra prática cineclubista dessa geração que merece destaque era a distribuição de títulos em 16 mm, com a criação da Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (Dinafilme), durante a X Jornada Nacional de Cineclubes (1976) em Juiz de Fora (MG). Segundo Macedo (Macedo, s/d), a Dinafilme foi criada para:

1) garantir a existência de um movimento realmente nacional, através da distribuição de filmes para todo o território brasileiro; 2) criar as bases para um circuito alternativo, constituído pelos cineclubes e entidades semelhantes, que servisse de base para a alimentação de um cinema mais próximo das realidades das comunidades em que os cineclubes atuam – o que, ao fim e ao cabo, significa lançar as bases de um cinema mais popular, livre das injunções e padrões do cinema comercial. Outro elemento fundamental de constituição da Dinafilme era a resistência à Censura, que na época reinava absoluta.

²⁸ A *política dos autores* promovida pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema* a partir do final da década de 1950, defendia a noção de autoria no cinema compreendendo o diretor como figura central das produções cinematográficas. Sobre a *política dos autores* c.f. Berdardet, 1994.

Para tanto, a distribuidora dos cineclubes chegou também a investir em algumas produções. Seus objetivos sintetizavam os propósitos do Movimento Cineclubista no final dos anos de 1970, mas a Dinafilme não conseguiu se sustentar financeiramente. Encerrando suas atividades em meados da década de 1980²⁹, o fornecimento de cópias para exibição em cineclubes foi ainda mais dificultado.

Após uma drástica retração, no período da redemocratização do país e coincidente momento de fechamento de muitas salas de exibição, o início do século XXI testemunhou uma expressiva proliferação de cineclubes, novamente com grande diversidade de propostas. Em 2006, o então diretor administrativo da Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro (ASCINE-RJ), Rodrigo Bouillet (2006) escreveu que, apesar da heterogeneidade, há um “espírito que parece permear (e unir) a todos”, que “é o de proporcionar uma forma alternativa de lazer, cultura e reflexão através da exibição do audiovisual” (p.106). O cineclubista da Retomada³⁰ cria um ambiente de encontro festivo com o cinema, aliando-o a outras linguagens artísticas; apropria-se das novas tecnologias de exibição e captura de imagem e som para construir e expressar sua identidade, usando as mídias digitais para se articular politicamente, ou apenas para manifestar seu amor ao cinema (BOUILLET, 2006; BUTRUCÉ, 2011; FAUSTINI, 2011).

Não há tanto daquela preocupação dos pioneiros da década de 1920 em distinguir o que seria o “bom” cinema – as perspectivas são a de pesquisa, dos diferentes “fatos” cinematográficos que vão das raridades ao “cinema pipoca”³¹, e a da inclusão de novos grupos produtores. Muitos cineclubes são organizados por alunos de cursos de cinema que também se espalham pelo país (NORTON, 2011). Ao mesmo tempo, mudanças na política social do governo federal, na perspectiva da redução do Estado, que desde a década de 1990 vêm configurando novas formas de mobilização social e cultural, impulsionaram o surgimento de um grande número de organizações não governamentais trabalhando com jovens de comunidades de baixa renda, usando o audiovisual como ferramenta de empoderamento e elevação da autoestima.

²⁹ A data precisa do encerramento das atividades da Dinafilme não foi encontrada. Em “Macedo, On-line, s/d (c), a última referência é do ano de 1984.

³⁰ Como Bouillet (2006, p. 106), uso o termo em alusão à chamada Retomada do Cinema Brasileiro.

³¹ Jargão do meio cinematográfico para se referir pejorativamente a grandes produções do cinema industrial, geralmente norte-americano.

A produção de filmes passou a ser central nos cineclubes ligados às ONGs que, em meio à discussão sobre um contexto multicultural, trabalham a questão da comunicação para a cidadania. Se, dos anos 1940 até os 1960 era bastante difundida uma ideia de que os jovens pobres eram carentes de cultura e conhecimento, hoje a prática cineclubista no Brasil, além de contribuir para formação de novos cineastas, tem um papel importante na ocupação das telas por minorias políticas³².

No novo contexto, muitos grupos que começaram assistindo a filmes se autorreferenciam como “coletivos” ou “cooperativas”, enfatizando sua atuação como realizadores de filmes/vídeos e de eventos que integram o audiovisual a outras linguagens. É importante notar a troca desses produtos entre os cineclubes, a colaboração para adquirir novos conteúdos agora é atrelada à possibilidade de difusão dos seus próprios. O audiovisual alternativo que circula é majoritariamente a produção de curtas-metragens dos cursos de cinema ou dos próprios cineclubes e coletivos afins. Entre agosto e setembro de 2006, 25 cineclubes realizaram a primeira edição do Circuito Cineclubista de Estreias (CCE):

De cara, cineclubes em oito estados do país (ES PB, PR, RJ, SC, RN, RS, SP) tomaram a empreitada de selecionar filmes curtos, organizando ou não programas para exibição, gravar DVDs domesticamente (lembramos que filmes continuam à procura de serem vistos...) e envio via correio da mídia – Carta Registrada mesmo! Tudo realizado de forma muito comunitária, cada cineclube assumindo os encargos de envio pela vontade mesmo de levar à frente uma ação que vai de encontro às estruturas de distribuição e exibição audiovisual ainda muito rígidas no Brasil. (BEZ, On-line, s/d)

No início de 2007, a Secretaria do Audiovisual (SAV/MinC) lançou a Programadora Brasil, uma espécie de versão digital da Dinafilme, com distribuição em DVD de um catálogo de filmes nacionais, e coordenada pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv), órgão da SAV, em parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca. A Programadora Brasil é fruto da necessidade de ampliar o público para o cinema brasileiro e de democratizar o acesso à cultura, desenvolveu-se no diálogo da SAV com o Movimento Cineclubista, que se reestruturou a partir do

³² A comparação entre os longas-metragens *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC/UNE (1962), e *5x Favela, Agora Por Nós Mesmos* (2010) são um bom exemplo de como cineclubistas de duas gerações se colocaram diante dessa questão.

chamado do grupo de cineclubistas históricos³³, chefiado por Orlando Senna, que assumindo a Secretaria em 2003, no mesmo ano convidou os diferentes cineclubes para um encontro durante o 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. A partir daí, o CNC foi reativado e as Jornadas Nacionais voltaram a ser realizadas. Além do fôlego da sociedade organizada, o estímulo à abertura de cineclubes passou a ser política pública. Leopoldo Nunes, diretor-geral da Programadora Brasil à época de seu lançamento, explicou os objetivos da SAV:

Ele, o secretário, foi educado num colégio marista, em que os padres mantinham cineclubes, fundamentais na educação, na formação artística e na formação do olhar para uma das mais belas artes. Eu, igualmente, iniciei-me no cinema através do cineclubismo. (...) Queríamos principalmente, retomar a dimensão não-comercial do filme, digo, pensar em alternativas ao filme de lançamento, de shopping, de bilhete caro, ou seja, um circuito cineclubista. (NUNES, 2007)

Até dezembro de 2011, a Programadora Brasil e outras ações envolvendo uma série de programas do governo federal (no âmbito dos ministérios MEC e MinC) – como o Cultura Viva³⁴, editais de Pontos de Cultura, Mais Cultura e Mais Educação – fomentaram um circuito alternativo de exibição, atuando em 830 cidades do país³⁵. A ação Cine Mais Cultura (orientada pelo programa Mais Cultura) é a mais específica para a abertura de salas de exibição alternativas, chamadas de *Cines*. Por meio de editais, “a iniciativa disponibiliza equipamento audiovisual de projeção digital, obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil³⁶ e oficina de capacitação cineclubista³⁷” para instituições sem fins lucrativos. Em 2012, havia mais de mil *Cines* cadastrados, “atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios, de acordo com

³³ De acordo com o *Caderno 4: formação de público e cineclubismo* dos Cadernos Cine Mais, s/d, p.15: “[d]epois de 14 anos é organizada, por iniciativa de um cineclubista, então atuando no Ministério da Cultura, Leopoldo Nunes, uma Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista, em Brasília, em 2003.

³⁴ Lançado em 2004 pelo MinC. Fonte: <<http://www.programadorabrasil.org.br/docs/abredoc.php?c=1>> Acesso em 10 mar. 2013.

³⁵ C.f. Programadora Brasil, On-line, 23/12/2011: “A Programadora Brasil alcançou em 19 de dezembro de 2011, a marca de 500.917 espectadores, em mais de 13 mil sessões informadas pelos pontos de exibição associados, localizados em mais de 830 cidades de todos os Estados do país. Mais de 300 destes municípios não possuem salas comerciais de exibição.”

³⁶ Que não é obrigatório exibir.

³⁷ De acordo com o site da Ação Cine Mais Cultura: <http://www.cinemaiscultura.org.br/>

os indicadores utilizados pelo Programa Territórios da Cidadania” (site do Cine Mais Cultura *idem*).

De acordo com Rodrigo Bouillet, que também foi Coordenador de Rede do Cine Mais Cultura (2008-2012), essas políticas contribuíram para uma nova situação de diversidade para o movimento cineclubista³⁸. As gerações anteriores eram ou de pessoas ligadas profissionalmente ao cinema, fãs, amadores, aspirantes, realizadores e teóricos; ou de grupos com um projeto político que apostasse fortemente na metodologia da formação ético-ideológica e/ou moral-religiosa através do cinema. Devido às dificuldades de acesso às informações necessárias para o funcionamento de um cineclube, de aquisição de filmes e equipamentos, além das pessoas da órbita do cinema, quem conseguia articular os cineclubes ou era a Igreja ou uma elite universitária, que dialogava ou não com outros movimentos sociais:

Você precisa que o grupo tenha uma resolução muito forte ou uma pessoa do grupo tenha uma resolução muito forte, porque a mecânica era muito difícil. (...) O Cine Mais Cultura, qualquer instituição pode concorrer. Então, o cara não tem compromisso com audiovisual. O compromisso da colônia de pescador, antes de ser com o audiovisual, é com a colônia. O cara da associação de bairro tem compromisso com as questões prementes da associação e não com audiovisual. O audiovisual é apoio, é instrumental, ele resolve outras coisas que não é o caráter de cinema. Digo isso à priori, porque os grupos de audiovisual tem o audiovisual como coisa principal. (BOUILLET, 2012)

Desde a gestão do ministro Gilberto Gil até o momento em que esta pesquisa encerrou, em que Marta Suplicy³⁹ assumiu a pasta da Cultura e nomeou Leopoldo Nunes como secretário da SAV, o Movimento Cineclubista nacional manteve constante diálogo com o governo federal. Além disso, grande parte dos estados brasileiros e um número expressivo de municípios passaram a interagir com o Movimento Cineclubista da maneira mais intensa de toda a sua história. Como afirma Bouillet, para os editais do Cine Mais Cultura muitos lugares só tiveram “o número de inscritos por causa do esforço da secretaria estadual de cultura” (2012).

³⁸ Em 8 de novembro de 2012, a campanha de filiação do CNC Brasil, havia cadastrado 449 entidades. Fonte: “Re: [Circuito RS] Segue a Campanha de (Re)Filiação e mobilizaç” in: [CNCdiálogo] Resumo 3208[1 Anexo], Correspondência da lista CNCdiálogo em 10/11/2012.

³⁹ Precedida por Ana de Hollanda; Juca Ferreira e Gilberto Gil (em ordem decrescente de sucessão de ministros até 2003).

Nestas circunstâncias, e com a incontestável contribuição das novas tecnologias de captura e exibição de vídeo, a articulação e manutenção de atividades cineclubistas hoje encontram condições favoráveis, principalmente para indivíduos sem experiência de trabalho com audiovisual.

Porém, o contexto atual complexifica alguns antigos desafios do Movimento Cineclubista. Em 2010, o CNC, juntamente com a Associação de Difusão Cultural de Atibaia (SP) e o Difusão Cineclubista, organizou o I Encontro Internacional dos Direitos do Público, entendendo que:

Desde que surgiram, no início do século passado, os cineclubes foram as únicas instituições a questionar a uniformização e a unilateralidade do discurso cinematográfico hegemônico. Apenas os cineclubes têm por objetivo a organização do público para a sua participação no processo integral da comunicação audiovisual. Somente os cineclubes se estruturam, se enraízam, de maneira sistemática e permanente nas diferentes comunidades em que se encontra o público. No campo do audiovisual, os cineclubes são os representantes do público. (CNC in: Primeiro Encontro Internacional dos Direitos do Público, p.17)

Hoje, os avanços tecnológicos problematizam a propriedade intelectual e a bandeira do acesso à cultura é enfatizada. Esta, por sua vez, é frequentemente vinculada a outra dimensão cineclubista tradicional que se atualiza: a vocação pedagógica. No mesmo encontro, a então diretora de Memória do CNC, Saskia Sá (2010, p.40), argumentou:

A imersão no universo audiovisual através da prática cineclubista como forma de implantação de uma educação que respeite as diferenças e que trabalhe a auto-organização do público em coletivos, através do livre acesso ao mundo cultural e audiovisual como um direito, traz em si, a prática transformadora democrática e plural sem a qual, corremos o risco de renunciarmos a nossa humanidade.

O que o Movimento Cineclubista contemporâneo reivindica, diante das diferentes esferas de governo, deriva de uma história de práticas e lutas muito diversificadas que tensionam outros interesses do campo do audiovisual.

Entre as tantas possibilidades de ações e relações disparadas pela organização cineclubista, vistas aqui, apenas duas características, quando combinadas, identificam a atividade cineclubista: 1) reunir pessoas em torno do audiovisual; 2)

proporcionar a troca de percepções e concepções entre diferentes sujeitos⁴⁰. No entanto, a presença destas duas condições não é suficiente para distinguir os cineclubes do circuito comercial de exibição. Procurando proteger a tradição cineclubista sem comprometer a sustentabilidade do setor audiovisual produtor, a ANCINE faz a distinção necessária, definindo o que é um cineclubista. Por meio da Instrução Normativa nº 63 (2007)⁴¹, que “estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências”, o órgão regula a atividade:

Art. 3º Os cineclubes deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, sem fins lucrativos, em conformidade com o Código Civil Brasileiro e normas legais esparsas, aplicando seus recursos exclusivamente na manutenção e desenvolvimento de seus objetivos, sendo-lhes vedada a distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer outras vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados.

Sem fins lucrativos, os cineclubes potencializam suas características essenciais anteriormente apontadas, no sentido de proporcionar oportunidades educativas. No website do CNC-Brasil, Macedo & Pimentel Neto (s/d⁴²) entendem que,

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.

⁴⁰ Lugar de encontros de pessoas e destas com o cinema (Cf. Bergala, 2008).

⁴¹ <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-63-de-02-de-outubro-de-2007>

⁴² Disponível em *O que é cineclubista*, site do CNC-Brasil: <http://cncbrasil.wordpress.com/o-que-e-cineclubista/> [citado 2012-06-20]

2.1. Cineclubismo e Educação

Na origem do cineclubismo, Lunardelli (2000, p.18) chama atenção para sua vocação pedagógica:

Contra a percepção ligeira e descartável, o cineclubismo buscava valorizar o cinema como cultura, interpondo-se na relação do espectador com o filme no intuito de criar um pensamento crítico. Ao mesmo tempo em que propunha uma forma superior de recepção, o cineclube reconhecia a condição coletiva do espetáculo cinematográfico ao tomar a forma associativa como modelo de agrupamento. Considerando seus elevados ideais, os cineclubes serão, invariavelmente, criados pelas elites intelectuais, desejosas de constituir um espaço de recepção diferenciada. Revestiam-se de um dissimulado papel educativo, que está na gênese do cineclubismo, evidenciado na linha doutrinária adotada pelos cineclubes católicos.

De acordo com MATELA (2008, p.20), as atividades cineclubistas cumpriram um papel político-pedagógico importante na formação dos brasileiros que participaram deste movimento durante o Regime Militar:

ofereceu condições para a elaboração de uma perspectiva de vida voltada para os ideais de liberdade e de concepções éticas e estéticas como fundamentos de constituição dos seres humanos, no momento em que o conhecimento difundido e ensinado nas universidades e nas escolas sofria censura por parte das instituições dominantes.

Hoje, o Movimento Cineclubista acena para que as escolas participem mais, e melhor, das mediações que marcam a relação de estudantes/espectadores com o audiovisual. De acordo com Leite (2012, pp.101-102), na plenária “Cineclubes e a democratização do acesso à produção audiovisual”, realizada na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro – Alerj, em 12 de dezembro de 2011:

foi recorrente nas falas dos cineclubistas presentes a necessidade das escolas municipais serem locais de divulgação do cinema e de formação audiovisual, tornarem-se, portanto espaços cineclubistas. Esta reivindicação foi direcionada aos representantes da ASCINE-RJ e das Secretarias Municipais de Cultura e de Educação do Rio de Janeiro que estavam presentes.⁴³

⁴³ Infelizmente, a fonte não nos permite saber se eram de diversos municípios do Estado ou se eram apenas as secretarias do município do Rio de Janeiro.

Além das mencionadas políticas culturais especialmente voltadas para o incentivo à atividade cineclubista, políticas educacionais atuais também têm investido em projetos envolvendo o cinema e o audiovisual, algumas apontando para o cineclubismo, como é o caso do Projeto Cineclube nas Escolas.

O quadro teórico do Projeto CNE e também desta pesquisa assinala que a potência da experiência estética e as dinâmicas de mediação permeiam a forma como os sujeitos se relacionam com o audiovisual, dentro e fora dos clubes de cinema. Mas a revisão de literatura também aponta que o cineclubista experimenta uma recepção especial dos filmes e do cinema. De acordo com Gusmão (Gusmão, 2007), em 2003, o discurso do então secretário Orlando Senna da Secretaria do Audiovisual (órgão do MinC) compreendia que:

O cineclube é a maneira mais ativa, coletiva e penetrante de acúmulo da cultura cinematográfica. Ao longo do tempo tem se mostrado a forma mais dinâmica de relacionamento com essa cultura, pois além de possibilitar a assistência de filmes, a atividade cineclubista pode incluir em sua programação informação histórica, crítica sobre os filmes e a partir dos comentários a reflexão sobre essa exemplar expressão artística. (p. 173)

Alguns cineclubes têm uma proposta que define seu caráter ou perfil, orientando toda a sua programação: temas, identidades profissionais ou culturais, cinematografias específicas, ideologias... pretextos. Outros já preferem ter uma programação mais aberta. Mesmo nestes casos, temáticas ou um recorte podem ser positivos como um ponto de partida para cada sessão programada, desde que haja predisposição para uma conversa livre. O professor e cineclubista Miguel Pereira vê o cineclubismo como “uma forma de coparticipação, de interação de ideias”:

O cineclube não é apenas você ver o filme, mas intercambiar visões a respeito de filmes. E do ponto de vista da proposta de ensino e aprendizagem, isso é absolutamente fundamental. Você nunca aprende sozinho, você aprende sempre com os outros. Sejam eles próximos a você, *vis a vis*, seja através da leitura ou da visão fílmica que você tenha. Você está entrando no universo do outro. Então, o cineclube é um pouco isso, é um processo pedagógico de entrar no espaço que o outro abre pra você e você interagir com ele. Então é um processo educativo fundamental. (PEREIRA, 2012)

Cada grupo e cada contexto definem os caminhos dos debates na prática sistemática, mas estabelecer relações, colocar ideias em diálogo, desde a concepção

de cada sessão é uma das contribuições mais férteis dos cineclubes, estes espaços de educação não-formal, para a reflexão sobre a educação formal. Enquanto uma das principais finalidades desta última é o desenvolvimento nos indivíduos da capacidade de análise relacional, é justamente esta competência que permite ao espectador interpretar e atribuir sentidos, ao que vê e ouve, e compartilhar esses sentidos com outros.

O exercício de pôr em relação discursos e ideias, em torno do universo de conteúdos e formas audiovisuais, é tão importante para a formação de um cidadão crítico e emancipado que, em seu “pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola”, Bergala (2008) constata o “prazer do laço” (p.68) e defende uma “pedagogia da articulação” (p.113). Segundo este autor, o espectador pode afetar-se por uma obra fílmica estabelecendo relações íntimas e pessoais com ela. Para ele, isto é positivo, mas, a esta apropriação individual, a educação deve acrescentar o “acesso a algo de mais universal do que a satisfação fugidia de nosso pequeno eu, aqui e agora” (p.68), pois, entende que a educação tem o papel de inserir os sujeitos em suas comunidades e culturas e de fazê-los “pertencer à humanidade” (p.68). Sendo assim, afirma:

Uma das principais funções da escola, hoje mais problemática do que nunca, consiste em tecer alguns fios condutores entre as obras do presente e do passado, formando laços, alguns esboços de filiação sem os quais o face-a-face com a obra tem todas as chances de ficar asfixiado, ainda que a obra seja de qualidade.

Porém, se Bergala acredita que existe um “bom” cinema para a escola, para o cineclubismo hoje, qualquer filme pode ser interessante. Se o cineclube não se dedica a filmes alternativos ao padrão hegemônico, ele muitas vezes propõe uma apropriação diferenciada do cinema considerado comercial. De acordo com Rodrigo Bouillet, o cineclube:

(...) tem que primar pela diversidade, não falo nem em exhibir filmes diferentes, mas o cara se incluir num diálogo de mundo. Eu ver coisas que eu não vi, que eu não vi coletivamente, isso já é diversidade pela diversidade dos componentes das pessoas na sessão, não pelo filme. Aí uma filosofia que eu tenho pelo Tela [Tela Brasilis⁴⁴]. O Tela nunca primou pelo que exibiu. (...) A gente é um cineclube de cinema brasileiro. Cinema brasileiro

⁴⁴ Um dos cineclubes que Bouillet organizava reunia-se na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, e dedicava-se à apreciação de filmes nacionais.

tem Humberto Mauro, Sérgio Machado, Bruno Barreto, tem animação, tem pornô, tem drama, tem Trapalhões. Cinema brasileiro é tudo isso, e a gente levou tudo isso. Quando a gente exibiu o Lua de Cristal, teve uma galera na lista do CNC que detonou a gente. (...) Pô, não é filme brasileiro? Agora você me prova que Glauber Rocha é mais importante que o filme da Xuxa. Quantas pessoas viram a cinematografia da Xuxa e quantas pessoas...? É uma mensuração. Quantos jornais deram o segundo caderno, as enciclopédias de cinema, os livros, os filmes exibidos nas faculdades de cinema e audiovisual é outra mensuração, sabe? Então, é o fato social ou é o fato cultural? Fato cultural é Glauber, fato social é Xuxa. Glauber que se dane. Glauber não corresponde ao anseio de ninguém, a Xuxa corresponde. Estou dizendo que é bom ou ruim? Isso é outra coisa. Agora, quantos filmes tem com os Trapalhões, cara? Quantas gerações não enfrentaram isso? (...) Quando eu digo que o Tela nunca primou pelo filme, a gente passou qualquer coisa, a gente passou pornochanchada. (...) O negócio é que a gente tinha uma coisa que nenhum outro espectador tinha. A gente sabia quem convidar, a gente guiava o debate bem, fazia o texto inicial e a gente escolhia minimamente bem as fitas. Então, um cara aposentado, jornalista, estudante, quem estivesse de bobeira pelo centro e fosse, ele ia ver uma sessão amarrada, bem construída. (BOUILLET, 2012)

Para Matela (2008, p.168), o cineclubismo fratura a ideia de que “a indústria cultural impõe condicionamentos homogeneizantes a seus ‘consumidores’”, demonstrando, no seu fazer cotidiano, que a relação estabelecida com o cinema é mediada pela prática coletiva/política, “explicitando que o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos – espaço de recriação – revelando as possíveis interpretações e usos de uma obra”. Para Bouillet, fundamental é abrir o diálogo com perspectivas “outras”:

Isso, os convidados, normalmente, a gente faz um esforço muito grande para não ser de cinema, porque de cinema já tinha a gente. A gente tentava pegar pessoas de outras disciplinas, outros... completamente outros de tudo... Isso que era a graça (...) O debate (...) quem foi? Foi uma mulher da PUC que estudava a Xuxa como um fenômeno de mídia. E ela destrinchou o que é Xuxa, ela simbolicamente, financeiramente, destrinchou tudo. Fenomenal, assim, uma coisa super necessária... (BOUILLET, 2012)

O seguinte depoimento, concedido a Matela, mostra como a prática cineclubista exige uma postura tolerante e, por isso, pode representar um significativo amadurecimento para os envolvidos:

Eu tinha uma paixão enorme por cinema, mas com o cineclube... eu pela primeira vez, eu tive uma profunda experiência de convívio democrático adulto. (...) Então ali as questões eram discutidas e você é... e como nós também éramos amigos... Isso é fundamental para a democracia, que você também tenha um entendimento interpessoal interessante, razoável, você não bate em ninguém, você não quer vencer todas as discussões. Se teu amigo ficou zangado porque você escolheu outro filme, então você ‘desescolhe’ o filme que vai passar. (“Dudu” apud MATELA, 2008, p.31)

De acordo com Saskia Sá (2010, p. 40), para acontecer a experiência educativa, o importante é que os cineclubistas estejam dispostos a embarcar em uma viagem “na qual o viajante se lança sem mapas e traçados impostos. A construção de olhares e dizeres coletivos faz a qualidade da viagem e do viajante”. Nesse sentido, a pedagogia cineclubista está mais próxima do Ensino Universal do que da educação escolar tradicional. O exercício de improvisação do *Mestre Ignorante*, de Jacques Rancière, é muito parecido com a “viagem” dos participantes de uma sessão cineclubista. E a opinião da Igualdade das Inteligências também é um princípio que prevalece no cineclubismo dos dias atuais:

Porque todo mundo tem uma história diferente, aí todo mundo tem aquele bauzinho interno, né? Que o cara que tem formação em medicina vai usar o baú dele de um jeito, o outro que não tem formação em nada, o outro que é artesão, cada um... E tá tudo muito certo, assim, não tem erro. Tem coisas que se comprovam e não se comprovam ao longo do tempo de muitas vozes falando. Coisas que parecem mais pertinentes que outras, mas também, não pode ter juízo de valor, se o cara diz que é, então é, bicho, tá né? E eu era muito afim de enfrentar isso, apesar de ser extremamente tímido, ajudou a vencer a timidez, o cineclubismo também ajuda para isso. (BOUILLET, 2012)

Sejam quais forem os seus objetivos, pretextos, formatos, dinâmicas, na construção de um espaço de encontros, o cineclube abre a possibilidade para a transformação de pontos-de-vista. Para Miguel Pereira, esta é a principal lição da tradição cineclubista:

Não é uma coisa digamos preparada para você chegar a uma conclusão, no cineclube você não precisa chegar a conclusão nenhuma. Mas às vezes um diálogo existe dentro de um cineclube é de tal maneira importante e rico, que você passa a ver o filme de uma outra maneira. Você começa a ver a criação artística de uma outra maneira. Esse é o papel central do movimento cineclubista, que tem uma pedagogia. (PEREIRA, 2012)

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, op.cit., p. 38). Não que essa transformação ocorra em todo e qualquer encontro. Às vezes, muitas vezes, demora um tempo para os participantes estabelecerem interações mais profundas. Mas, a cada encontro (e, por isso, a frequência das atividades é um fator-chave), surgem novas oportunidades de conhecimento.

Na perspectiva contemporânea sobre cinema, cineclubismo e educação de Saskia Sá (op.cit., p. 39) “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. Nesse sentido, a partir de entrevistas com os idealizadores e gestores do Projeto Cineclubes nas Escolas foi possível compreender que a proposta dessa política aposta na dinâmica cineclubista como forma de ampliar a forma tradicional com que a escola tem se apropriado das linguagens audiovisuais.

Elaboração de críticas, análise e pesquisa sobre o audiovisual; expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais; formação de plateias para o consumo de produtos audiovisuais; formação moral, espiritual ou ideológica; troca de saberes e informações, que podem se referir ou não ao conteúdo explícito de disciplinas escolares; promoção do acesso à cultura; socialização e construção de identidades; lazer; participação política; preservação da memória e cultura cinematográficas; desenvolvimento de estratégias de comunicação e divulgação de ações... As inúmeras possibilidades cineclubistas podem ser exploradas no contexto de escolas públicas da cidade do Rio de Janeiro. Mas a evolução das mesmas enfrenta os desafios de reestruturar as culturas escolares não só no que tange à relação das escolas com seus alunos, como também afetando a organização, o tempo e o espaço escolares. Além disso, o desenvolvimento do cineclubismo nas escolas depende do espírito, da constituição específica de cada grupo reunido em torno do cineclubes, da dinâmica de seu funcionamento, da fé de cada um de seus membros no exercício permanente do debate. Quais dimensões e práticas cineclubistas estão presentes no Projeto Cineclubes nas Escolas?

3. “Storyboard”: desenho da pesquisa

Este trabalho foi realizado a partir de procedimentos de pesquisa de base qualitativa, tendo como estratégias principais de produção de material empírico a observação participante, a realização de entrevistas semiestruturadas⁴⁵, devidamente registradas em áudio, e fotografias. O material empírico foi integralmente submetido à análise de conteúdo, procurando identificar as concepções de cinema, cineclubismo e de educação praticadas no cotidiano do Projeto Cineclube nas Escolas, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ).

Em junho de 2011, recebi um convite da Gerência de Mídia-Educação da SME-RJ, então encabeçada por Simone Monteiro, para o lançamento do primeiro longa-metragem produzido por um professor e alunos da rede municipal de ensino. O evento, realizado no Cine Glória, anunciava a distribuição do DVD do filme *Alma Suburbana* (LABANCA, D’ARC, OLIVEIRA & MOTTA LIMA, 2007) para as escolas da rede. Eu já conhecia o trabalho de um dos diretores, o professor Luiz Claudio Motta Lima do Núcleo de Arte Grécia, um dos mais assíduos na seção Vídeo Fórum⁴⁶ da Mostra Geração do Festival do Rio. Mas esse foi meu primeiro contato com o Projeto Cineclube nas Escolas, que chegou às 50 primeiras unidades de ensino (UEs) da prefeitura em 2008.

Nessa manhã de casa cheia⁴⁷, conheci as ideias, referências e algumas propostas da GME/SME-RJ para formação audiovisual. O encontro despertou muitas dúvidas sobre o Projeto Cineclube nas Escolas, sobre o desenvolvimento de um trabalho com audiovisual ancorado em Bergala e Martín-Barbero, entre outros autores, nas escolas públicas da minha cidade. A principal delas era: **como seria essa experiência na prática?**

Entusiasmada com o discurso da apresentação do Cineclube nas Escolas, pela sua concepção e gestão central, era preciso evitar o que Howard S. Becker (2007) chamou de “hierarquia da credibilidade”: “duvide de tudo que lhe for dito por

⁴⁵ Cujos roteiros seguem nos Anexos 1 e 2.

⁴⁶ O Programa Vídeo Fórum, da Mostra Geração/Festival do Rio apresenta filmes realizados por crianças e adolescentes.

⁴⁷ O Cine Glória é uma sala de 116 lugares.

qualquer pessoa que detenha poder” [g.a.] (p. 124). Pensei: **como professores e alunos descreveriam seus cineclubes?**

Enquanto desenvolvia o projeto de pesquisa, conversei sobre o assunto com atores do campo da educação e cinema próximos a mim. Felicia Krumholz e Bete Bullara, em suas longas trajetórias nesta área, testemunharam, comentaram e/ou participaram ativamente do desenvolvimento de políticas públicas para o audiovisual. A ONG Cineduc, onde trabalha Bullara, é instituição parceira da GME/SME-RJ, inclusive no desenvolvimento do próprio projeto Cineclube nas Escolas⁴⁸. Já Krumholz poderia contribuir com uma opinião mais distanciada, também interessante de considerar. Por sua experiência no OCE/Grupo Estação e na Mostra Geração/Festival do Rio, Krumholz mantém contato frequente com a produção audiovisual de professores e alunos da rede municipal e de outros sistemas de ensino no Brasil e no mundo. Ambas chamaram a atenção para o fato de muitas escolas da rede terem trabalhos bem anteriores de professores agindo independentemente ou pela intervenção de ONGs. Lembraram das dificuldades desses atores para manterem suas atividades nas escolas públicas sem apoio efetivo da SME-RJ. Muitas vezes inconstantes, uma diversidade desses projetos coexiste e concorre nas escolas. Krumholz e Bullara alimentaram interrogações e hipóteses sobre o espaço e o papel do Cineclube nas Escolas entre tantas outras iniciativas⁴⁹. Qual seria a sua originalidade?

Obrigatoriamente, uma busca pela Internet foi realizada, mas com resultados que pouco esclareceram a natureza do Projeto. Foram encontradas postagens, nos blogs das escolas E.M. Rosa da Fonseca⁵⁰ e Ginásio Experimental Coelho Neto⁵¹, sobre sessões ocorridas e vídeos produzidos nessas unidades, que têm seus próprios canais no YouTube, indicando sucessos do Projeto pelo menos nessas duas unidades. Nas páginas oficiais do nível central da rede municipal, só foram

⁴⁸ Ao longo dos anos, várias ações de capacitação e troca de experiências foram realizadas entre a Gerência de Mídia-Educação e o Cineduc. Em 2011, a instituição prestou consultoria à GME/SME-RJ para a realização do I Festival de Audiovisual da Rede Pública Municipal do Rio de Janeiro e, em 2012, iniciou o projeto “Cineclube Educação: viajando com o cinema”, no Oi Futuro Ipanema, oferecendo quatro sessões mensais para grupos escolares e uma sessão exclusiva para professores, todas seguidas de debate e, nas quais, os professores e escolas da Rede têm preferência no agendamento.

⁴⁹ Minha própria mãe, professora da rede municipal carioca, lembrou-se ainda do projeto MuniCine, implantado no final da década de 1970.

⁵⁰ C.f. Procópio, On-line, s/d.

⁵¹ CINECLUBE! NÃO PERCAM!. On-line, 22/06/2011.

encontrados o convite para a sessão do Cine Glória⁵² e a notícia curta (de novembro de 2010) que anunciava: “*Cineclubes nas Escolas é implantado em 200 unidades da rede municipal*” (GOMES, J., On-line, 30/11/2010). Em maio, uma postagem no portal Rioeduca.net convocava professores articuladores do “Projeto Cineclubes”⁵³ a se inscreverem em um dos cursos de capacitação, ao mesmo tempo em que abria uma chamada para escolas interessadas na intervenção de outro projeto ligado às linguagens audiovisuais: o Anima Escola. Na falta de um site oficial, a busca na Internet formou um mosaico confuso no qual o Cineclubes nas Escolas apareceu em meio a outras iniciativas que estão presentes nas escolas públicas brasileiras, sem muito destaque. Não havia um website estruturado, sequer um simples blog. Não estavam disponíveis dados do Projeto como os números, a equipe, a proposta.

Em julho, a publicação eletrônica *revistapontocom* entrevistou Adelaíde Léo, uma das mentoras do Cineclubes nas Escolas⁵⁴. A matéria, ilustrada por fotos e um vídeo do “Cine Clube Grande Espetáculo” (E.M. Lins de Vasconcelos), forneceu um primeiro desenho do que deveria ser o Projeto: uma ação com cinema na escola, seguindo dinâmicas cineclubistas de consumo e produção audiovisual, organizada por um ou mais professores – chamados de articuladores, incentivando o protagonismo dos estudantes – com a formação de alunos monitores, e, quando possível, envolvendo toda a comunidade escolar. No formato sugerido pela Gerência de Mídia-Educação⁵⁵, as atividades ocorreriam no contraturno e a participação dos alunos seria facultativa, não podendo estar vinculada à nota.

Esta imagem possibilitou definir o problema de pesquisa: considerando o histórico de experiências com cinema dentro da rede municipal de ensino e as inovações propostas pela GME/SME-RJ, **quais concepções de cinema, cineclubismo e educação se encontram na prática do Cineclubes nas Escolas?**

⁵² C.f. E/SUBE/CED/Mídia-Educação. On-line, 16/06/2011.

⁵³ Esta é a denominação utilizada na postagem. C.f. Imaculada Conceição Manhães Marins 6^oCRE, On-line, 10/05/2011.

⁵⁴ C.f. Revistapontocom, On-line, 23/07/2011.

⁵⁵ Que alega conceder bastante autonomia à organização de cada cineclubes, para adaptarem a proposta às suas realidades.

3.1. “Análise Técnica”: trajetória da investigação

Minha primeira opção metodológica foi desmembrar essas três questões-chave em aspectos observáveis, como se pode verificar na Tabela 1 (disposta na página seguinte).

Para uma noção mais completa da realidade do Projeto investigado, o desenho de pesquisa ideal não poderia desconsiderar a experiência dos estudantes. No entanto, como estratégia de compreensão da proposta educativa em curso, esta é uma abordagem mais complicada de se executar, especialmente dentro do prazo de um mestrado. As questões éticas em uma pesquisa com crianças e adolescentes são mais desafiadoras (KRAMER, 2002), porém o mais difícil seria acompanhar tantos sujeitos sem ter referências da relação dos mesmos com o cinema e com suas escolas antes de sua entrada no Projeto. Dentro das UEs, há diversos programas relativos ao audiovisual e tantos outros na perspectiva da extensão da carga horária, ou do ensino em horário integral, e de melhoria da qualidade do ensino, que seria difícil isolar o efeito do Projeto CNE a “ampliação de conhecimentos e do patamar cultural dos estudantes” (ADELAÍDE LEO, *op.cit.*). A estratégia elaborada, então, foi a de concentrar a atenção em apenas uma unidade da rede para fazer um registro da atividade dos atores envolvidos por meio de um acompanhamento próximo e intensivo. Um estudo de caso que pudesse apontar os desafios e potencialidades do CNE.

Tabela 1

Cinema?	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterização da lista dos filmes exibidos conforme 	<ul style="list-style-type: none"> • facilidade de acesso às obras
		<ul style="list-style-type: none"> • quantidade de títulos
		<ul style="list-style-type: none"> • diversidade
		<ul style="list-style-type: none"> • opções estéticas • temáticas que sejam preferidas ou constantes
Cineclubismo?	<ul style="list-style-type: none"> • Quem são os atores envolvidos (professores, alunos, funcionários, comunidade escolar, SME)?⁵⁶ • Que dimensões do cineclubismo são privilegiadas? 	<ul style="list-style-type: none"> • Como os atores participam das atividades? • Quanto tempo dedicam ao cineclube, que tarefas e responsabilidades tomam para si? • Como se dá a tomada de decisões?
		1. Elaboração de críticas, análise e pesquisa sobre o audiovisual;
	2. expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais;	
	3. formação de plateias para o consumo de produtos audiovisuais;	
	4. formação moral, espiritual ou ideológica;	
	5. troca de saberes e informações, que podem se referir ou não ao conteúdo explícito de disciplinas escolares;	
	6. promoção do acesso à cultura;	
	7. socialização e construção de identidades;	
	8. lazer;	
	9. participação política;	
	10. preservação da memória e cultura cinematográficas;	
11. desenvolvimento de estratégias de comunicação e divulgação de ações.		
Educação?	<ul style="list-style-type: none"> • Educação por meio do cinema ou para o cinema? 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Cultura da Escola 	<ul style="list-style-type: none"> • O que se ensina e o que se aprende? Que conhecimentos são eleitos para serem transmitidos?
	<ul style="list-style-type: none"> • Cultura Escolar 	<ul style="list-style-type: none"> • Como os CNEs se integram ou afetam a organização, o tempo/espaço, os rituais e práticas escolares • De que forma a experiência dos envolvidos estaria afetando a relação dos mesmos com suas escolas?

⁵⁶ Eventualmente de pais também, professores articuladores, coordenadores, diretores, estagiários, inspetores e até outros funcionários imprevistos.

No dia 30 março de 2012, compareci à aula inaugural do Projeto, na qual a equipe da GME/SME-RJ expressou suas ideias, prestou esclarecimentos e manifestou estar atenta às dificuldades existentes, sempre disposta a contribuir e encontrar soluções junto aos professores. Para inspirar o novo ano letivo, minha orientadora, a professora Rosália Duarte, que também orientou o mestrado de Simone Monteiro, foi convidada especial para compartilhar reflexões sobre o trabalho com cinema na educação. Em mais uma manhã de sala cheia⁵⁷, os articuladores presentes puderam fazer perguntas e falar um pouco de suas experiências. Foi interessante ouvir as falas, pois estavam marcadas por toda a história dos usos do audiovisual na educação.

Na tarde dessa mesma sexta-feira, acompanhei a fala de Simone Monteiro na Mesa 2 do VII Congresso do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine), ao lado de Bete Bullara (Cineduc), Marcio Blanco (Festival Visões Periféricas) e professores de cursos superiores de cinema⁵⁸. Ao fim do dia, os referenciais teórico-metodológicos da GME, o propósito e a proposta original do Projeto, pareciam muito pertinentes face à realidade/rotina das escolas da rede municipal. No entanto, meu contato com esta realidade/rotina dependia da aprovação do meu projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética da universidade, o que só aconteceu em julho.

Antes de entrar no campo de pesquisa, paralelamente à revisão de literatura, passei a acompanhar sites do Movimento Cineclubista e sua principal lista de discussão virtual pública, a CNCdiálogo. Entrevistei Rodrigo Bouillet e o professor Miguel Serpa Pereira. Também conversei com Simone Monteiro, para que eu já começasse a pensar parâmetros para a escolha da escola a ser pesquisada. Ao final da entrevista semiestruturada com a gestora, pretendia pedir a ela uma lista de três escolas consideradas, pela equipe da GME/SME-RJ como bem sucedidas ou promissoras, a fim de poder observar um cineclube consistente, ou seja, um trabalho constante e com atividades diversificadas.

⁵⁷ Sala 1 do Estação Sesc Rio, 243 lugares.

⁵⁸ Tema: “Os diferentes Enfoques do Ensino Superior do Cinema e do Audiovisual: tecnólogo, bacharelado e licenciatura”. Com João Guilherme Barone (PUC-RS), Luis Fernando Angerami (USP) e mediada por Umbelino Brasil (UFBA).

Porém, ao discorrer melhor sobre a proposta, que teve origem no antigo debate interno da GME sobre os usos críticos do audiovisual e que foi elaborada a partir de uma discussão com professores da Rede no Seminário sobre Cinema e Educação⁵⁹; Simone evidenciou que os cineclubes assumiam diferentes configurações, de acordo com a realidade de cada UE, e viviam de diferentes formas o conflito entre os usos tradicionais e as propostas de trabalho com o cinema que propõem mudanças mais radicais na cultura das escolas:

É, isso depende muito de cada escola, né? A gente entende que é vivendo essas experiências que a escola também vai aprender a se organizar. Não vem uma coisa assim, um manual que ele vai primeiro se formar pra fazer isso organizadinho. (...) Depende do momento da escola, depende do que tá acontecendo, depende de como o projeto chega e de como as coisas são organizadas mesmo previamente ou não. (MONTEIRO, 2012)

A lista tríplice foi preparada, mas, da constatação do perfil heterogêneo da rede municipal e das leituras sobre as diferentes práticas cineclubistas surgiu meu interesse em visitar um número maior de escolas e conhecer as diferenças entre as UEs, que eram agrupadas em dez Coordenadorias Regionais de Educação – as CREs. Para tanto, foram planejadas visitas, em caráter exploratório, a 15 unidades da rede participantes do Projeto. As três escolas indicadas pela GME mais 12 instituições definidas por sorteio, de modo a garantir pelo menos uma escola de cada CRE. Esperava que as incursões exploratórias oferecessem um panorama geral dos desafios e possibilidades do CNE no contexto da prática e que, por saturação do campo, os parâmetros para a escolha da unidade a ser pesquisada poderiam apontar antes mesmo da ida a todas as escolas da lista completa.

Com o projeto de pesquisa ainda sob análise no Comitê de Ética, fiz contato com os professores das escolas da lista tríplice da GME/SME-RJ para entrevistá-los, pessoalmente ou por e-mail, já que a visita às UEs estava impedida. Como a autorização para entrada no campo só saiu uma semana antes do início das férias de julho, tentei percorrer o maior número de unidades para conversar com os professores antes do recesso, mesmo que não houvesse nenhuma atividade do

⁵⁹O evento aconteceu em 2009, na Casa de Vila Isabel, tendo como convidados a diretora do Cineduc, Bete Bullara, o então presidente da Ascine (Associação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro), Rodrigo Bouillet, e o documentarista Geraldo Pereira, e marcou o lançamento oficial do projeto para a rede.

cinelube prevista para o período. Assim, na metade do ano, eu havia conseguido ir a apenas quatro escolas, conversado com cinco professores articuladores e observado somente uma reunião de produção de um cinelube. Na avaliação desta abordagem, ficou evidente que a experiência dos cineclubes era diferente daquilo que os professores relatavam. Desde o primeiro esboço do projeto de pesquisa, a metodologia da observação participante estava prevista, mas as circunstâncias para aplicá-la não haviam sido favoráveis até então. Neste momento, a necessidade de recorrer a este método de produção de dados mostrou-se indispensável e precisei, mais tarde, conhecer as atividades dos cineclubes dos quais eu havia apenas entrevistado os professores. A observação também era essencial para a definição da escola a ser pesquisada, pois, como afirma Vianna (2007, p. 36):

As técnicas de observação fornecem dados que se referem diretamente a situações sociais/comportamentais típicas, segundo Selltiz e al. (1967), e sempre que se acreditar que diferentes fatores possam interferir nos dados, a observação do fenômeno em estudo deve ser a metodologia e a técnica indicadas. Além do mais, o método observacional é, muitas vezes, usado como um estudo preliminar, com o objetivo de descobrir as características a serem pesquisadas, inclusive de comportamentos que os próprios sujeitos desconhecem.

Na volta do recesso escolar, entrei em contato com as escolas da lista completa e só marquei visitas para os dias em que alguma atividade do cinelube estivesse acontecendo. Com isso, a agenda das visitas ficou um pouco mais alongada, já que muitos cineclubes só fazem uma sessão por mês, podendo ficar alguns meses inativos, pois o calendário das escolas abarca outros eventos, como passeios, culminâncias de projetos, provas da escola, avaliações do governo, entre outros. E quando houve coincidência de datas, foi preciso escolher apenas uma escola por conta da distância entre uma e outra, além da superposição de horários.

Outro problema foi o entendimento que os professores tiveram das intenções da pesquisa. Nos contatos telefônicos e nas primeiras entrevistas, foi possível perceber uma hierarquização de atividades, na qual a produção de vídeos é vista pela maioria dos educadores como sendo mais importante do que a exibição de filmes. Assim, fui “recomendada” duas vezes a procurar outras escolas, pois o cinelube contatado não estaria fazendo “nada”. A primeira dessas escolas foi uma das que me receberam antes do recesso de julho. Na conversa, expliquei que me

interessava por qualquer ação do cineclubes e que também as dificuldades, que eventualmente impediriam os eventos e filmagens, eram dados relevantes para a pesquisa. Isto posto, pedi para ser informada quando houvesse alguma novidade e depois retornei à UE para assistir a uma exibição de filme⁶⁰. Porém, a segunda escola acabou ficando de fora da pesquisa, uma vez que a pessoa responsável não quis me conceder entrevista, alegando estar muito atarefada. De fato, uma terceira escola estava sem professor de Sala de Leitura⁶¹ e, por isso, o Projeto se encontrava inativo⁶².

Para conseguir agendar as observações, foi preciso insistência. O contato telefônico foi bastante complicado – os telefones das escolas estão sempre ocupados, os professores também e eles não estão nas UEs todos os dias. Toda essa dificuldade sugeriu um alto índice de demandas para as escolas (função pedagógica, funções sociais, participação em projetos, muitas alterações nas políticas, muitos relatórios e provas a fazer), uma hipótese que orientou o roteiro das observações.

Apesar dessa rotina atribulada, fui sempre bem recebida. Das 15 escolas escolhidas, apenas três não se dispuseram a participar da pesquisa, por razões diversas. Duas destas foram substituídas por outras duas UEs, que escolhi por ter conhecido seus articuladores em uma das atividades de capacitação. Um contato telefônico mais intenso foi estabelecido com 17 escolas para que eu chegasse à lista das nove que foram efetivamente visitadas e observadas. A Tabela 2 traz a relação das unidades pesquisadas com os códigos que atribuí para cada uma delas, para seus cineclubes e articuladores entrevistados:

Tabela 2:

U.E.	EA1	EA2	EGE1	EGE2	ESLP1	ESLP2	ER1	ER2	ENA1
Código do CNE	CNE-EA1	CNE-EA2	CNE-EGE1	CNE-EGE2	CNE-ESLP1	CNE-ESLP2	CNE-ER1	CNE-ER2	CNE-ENA1
Articuladores	EA1A1 e EA1A2	EA2A1 e EA2A2	EGE1A1	EGE2A1	ESLP1A1 e ESLP1A2	ESLP2A1	ER1A1	ER2A1	ENA1A1 e ENA1A2

⁶⁰ Mas foi só porque eu entrei em contato novamente. A escola não me avisou.

⁶¹ Os professores de Sala de Leitura (as bibliotecas multimídia das UEs), geralmente, são os articuladores dos cineclubes escolares da rede.

⁶² A coordenação pedagógica dessa UE se dispôs a colaborar com a pesquisa, mas eu não tinha interesse em trabalhar com cineclubes totalmente inativos.

A metodologia da Observação Participante foi empregada em sete sessões, quatro filmagens e quatro reuniões de produção realizadas pelos cineclubes do Projeto – CNEs – entre julho e dezembro de 2012⁶³, conforme resume a Tabela 3.

Tabela 3:

Eventos observados	EA1	EA2	EGE1	EGE2	ESLP1	ESLP2	ER1	ER2	ENA1
Sessão	EA1SS1	EA2SS1 e EA2SS2		EGE2SS1	ESLP1SS1	ESLP2SS1	Atividade com alunos monitores*		ENA1SS1
Reunião produção			EGE1RP1	EGE2RP1				ER2RP1 ER2RP2	
Filmagem			EGE1FL1	EGE2FL1				ER2FL1	ENA1FL1

* A atividade com os alunos monitores foi dinamizada pela equipe da capacitação que o professor articulador, ER1A1, estava cursando.

Dado o volume de atividades dos CNEs, as saídas (passeios) para festivais não foram acompanhadas. Neste mesmo período, também acompanhei cinco atividades de capacitação de articuladores, contratadas pela GME/SME-RJ. No entanto, é necessário esclarecer que a observação desses últimos eventos não objetivou avaliar a qualidade, a metodologia do trabalho, ou sua equipe e projeto pedagógico. O que se pretendeu foi ter uma noção dos conteúdos compartilhados nessas oportunidades e ter contato com um maior número de sujeitos para observar as questões recorrentes (dúvidas, dificuldades, sucessos, interesses, reflexões, sentimentos) entre os articuladores do Projeto Cineclube nas Escolas.

O roteiro de observação dos cineclubes permaneceu o mesmo desde que foi desenhado para o teste de metodologia realizado antes da entrada efetiva no campo, mas as questões centrais da investigação voltaram-se muito mais para a cultura escolar/cultura da escola, do que para a participação dos alunos propriamente dita. Com base em McMillan & Shumacher (apud VIANNA, 2007, pp.56-57), os aspectos observados foram os descritos na Tabela 4.

⁶³ Inicialmente, havia o desejo de fazer entrevistas em grupo, assim como registros em vídeo, considerando a participação dos próprios alunos na realização desse registro como uma forma de perceber a relação dos mesmos com os equipamentos e de captar, um pouco que fosse, dos seus olhares sobre a experiência do cineclubismo. Mas com tantas escolas, não foi possível aplicar tantos instrumentos.

Tabela 4:

Onde se localiza o grupo:	“características físicas; recursos utilizados, inclusive tecnológicos; uso do espaço, etc.” (p.56).
Quem integra o grupo:	professores, estudantes, responsáveis, estagiários e outros.
O que acontece no grupo:	“o que fazem e o que dizem as pessoas; as atividades promovidas e como são organizadas e justificadas; “quais os diferentes papéis que ficam evidentes no grupo; quem toma as decisões; qual o conteúdo das conversas”; “a linguagem verbal empregada; as diferentes formas de comunicação não-verbal; as ideias emergentes nas conversas; quem fala e quem ouve; o conhecimento tácito” (idem).
Tempo:	“frequência e duração dos grupos; como organiza o seu tempo” (ibidem).
Como os elementos do grupo se inter-relacionam:	“estabilidade do grupo; modificações ocorridas; regras e normas de organização do grupo; relações com outros grupos, organizações e/ou instituições” (p.57).
Como os membros do grupo se relacionam com aspectos intraescolares exteriores ao cineclube:	se e <i>como</i> participam de outros projetos; como vivenciam a carga de suas outras obrigações.
Qual o significado atribuído pelos participantes às suas atividades:	comprometimento e satisfação manifestados pelos integrantes em ações e palavras.
Filme exibido:	tomar nota do título exibido e de como foi a sua recepção e aproveitamento pelo grupo.

Em todos os casos, identifiquei-me como pesquisadora para os demais participantes e, no início, procurei não interferir nas situações. No entanto, os eventos ocorridos na quinta e sexta escolas visitadas (EA2 e ENA1 respectivamente), e que serão melhor explicados no Capítulo 4, me fizeram intuir que eu não deveria esperar a conclusão da dissertação para retribuir ao campo a colaboração dada à pesquisa. Talvez inspirada pelos princípios cineclubistas, percebi que deveria encarar os momentos de contato direto, que eram únicos, mais como uma oportunidade de troca de conhecimentos com os sujeitos abordados. Não me incomodei com a possibilidade de que as minhas intervenções provocassem mudanças na maneira com que eles se comportavam nos cineclubes. Procurei ficar atenta a como respondiam e ao que faziam com minhas manifestações. Com o

estabelecimento desse diálogo, foi necessário considerar também uma autoavaliação no momento da análise dos dados:

O observador, como participante no evento, não é apenas um pesquisador. Ele próprio é sujeito da pesquisa; assim, seus sentimentos e emoções constituem também dados. Além disso, o pesquisador pode estudar suas emoções e reações, como fonte de viés, e analisar em que medida suas ações foram influenciadas por seus sentimentos. (VIANNA, 2007, p. 33)

Para que o leitor deste trabalho possa entender melhor como se deu esta conversa com o campo, incluí algumas de minhas interferências nos trechos das entrevistas citadas. Se “a compreensão dos processos e das práticas pedagógicas supõe levar em consideração as características culturais dos próprios professores, os saberes, os referenciais, os pressupostos, os valores que estão subjacentes” ao desempenho deles (FORQUIN, 1993, p. 167), ao longo da pesquisa, a conversa franca e aberta provou ser o melhor modo de conhecer a história, o trabalho e as perspectivas dos educadores de tantas escolas em tão poucos encontros.

Na visita à ENA1, pensei ter encontrado o cenário mais interessante para discutir a presença do cinema na rede municipal de ensino e quais seriam os propósitos do trabalho com o audiovisual – compreender qual cinema (BERGALA, Movimento Cineclubista) e que concepção de cultura (FORQUIN, 1993) os subsidiavam e qual projeto educativo estava em curso. Lá, a *hipótese-cinema* (BERGALA, 2008) entrava em choque com a cultura escolar (JULIA, 2001) (FORQUIN, 1993) e os conflitos apontavam boas problemáticas a confrontar com o referencial teórico-metodológico da pesquisa. Infelizmente, não foi possível focar a investigação na ENA1, pois já se iniciava o último bimestre do ano letivo e o CNE-ENA1 só realizou mais uma única atividade. Continuei visitando outras escolas até que algumas características político-administrativas da rede começaram a mostrar mais influência sobre o modo como os CNEs se inserem (e se desenvolvem no contexto de cada unidade) do que a divisão regional por CREs.

A rede municipal de educação da cidade do Rio de Janeiro é composta de diferentes tipos de unidades⁶⁴, que abrigam diferentes projetos, recebem diferentes

⁶⁴ 1.074 Escolas; 249 Creches Públicas Municipais em horário integral; 98 Unidades Escolares que atendem na modalidade Creche; 178 Creches conveniadas; 108 – Espaços de Desenvolvimento Infantil. 40 Unidades de Extensão (12 Clubes Escolares, 11 Núcleos de Artes e 17 Pólos de

investimentos e orientações político-pedagógicas⁶⁵. Os 248 cineclubes da rede, são assim, distribuídos por Escolas do Amanhã – EAs (144); escolas com Sala de Leitura Polo – ESLPs (28); Ginásios Experimentais Cariocas – EGEs (20); Bibliotecas Escolares – BEs (16); escolas com Núcleos de Arte – ENAs⁶⁶ (07); escolas com Clube Escolar – CBs⁶⁷ (02) e em escolas regulares – ERs (41)⁶⁸. Os carros-chefe da SME-RJ – EAs e EGEs -, bem como as BEs e ESLPs, por desenvolverem funções estratégicas em suas regiões, eram especialmente recomendadas pela GME/SME-RJ a integrar o Projeto Cineclube nas Escolas. As escolas com Núcleo de Artes, com Clube Escolar e as ERs participavam do CNE por iniciativa própria das diretorias e/ou do corpo docente destas unidades. Estas diferenças, que serão mais exploradas ao longo das análises⁶⁹, levantaram hipóteses sobre as potencialidades do Projeto CNE dentro das diferentes culturas escolares. Antes do fim do ano letivo, procurei, então, visitar um par de cada tipo de unidade⁷⁰, mas não houve tempo hábil para completar esta meta⁷¹.

Educação pelo Trabalho) Fonte: (Secretaria Municipal de Educação-RJ, 2013) + 16 Bibliotecas Escolares (*dado da GME/SME-RJ, de março/2012)

⁶⁶ As escolas que abrigavam Núcleos de Arte, até o final de 2012, foram transformadas em Centros de Pesquisa em Artes e Esportes, no início de 2013.

⁶⁷ Em 2013, também os Clubes Escolares foram transformados em Centros de Pesquisa em Artes e Esportes.

⁶⁸ Esta categorização complexa marca inovações da atual Secretaria, mas também se conforma na manutenção, na reinvenção ou na extinção das propostas das gestões anteriores. Assim, dos projetos antigos, as Salas de Leitura eram mantidas, mas os Núcleos de Arte, Clubes Escolares e Polos de Educação Pelo Trabalho estavam sendo gradualmente desativados pela gestão da secretária Claudia Costin. Para entender este quadro, ainda é preciso saber que as escolas podem acumular mais de um desses programas municipais, além de receber recursos de políticas federais, também presentes nas escolas municipais, como o programa Mais Educação. As escolas que chamei de regulares – ERs – não participavam de programas especiais municipais, mas poderiam ou não ser cadastradas no Mais Educação, por exemplo. Pensando nas históricas descontinuidades na Rede, provocadas nas trocas de gestões, é possível compreender que os próprios professores façam certa confusão em relação às ações e propostas que as escolas abrigam.

⁶⁹ O Anexo 03 traz um resumo das propostas de cada tipo de U.E.

⁷⁰ Para tanto, abandonei a lista do sorteio e comecei a ligar para toda a lista de escolas cadastradas no CNE, a fim de agendar uma visita em dia de evento dos cineclubes.

⁷¹ Totalizando, foram nove escolas pesquisadas: duas EAs; duas EGEs; duas ESLPs; duas ERs e uma ENA.

3.2. “Montagem”: análise de conteúdo

Os dados foram inicialmente agrupados em blocos segundo a tipologia das escolas (EAs, EGEs, ESLPs, ERs e ENA). Depois, através dos procedimentos da análise de conteúdo (AC), cumpridos sem o uso de software específico, os registros das observações foram cruzados com a transcrição das entrevistas e correlacionados aos referenciais políticos-teóricos-metodológicos e documentos⁷² da gestão central do Projeto Cineclube nas Escolas. Como afirma Bauer (2008, p. 192), a AC “nos permite reconstruir indicadores e cosmovisões, valores e atitudes, opiniões, preconceitos e estereótipos” que circulam socialmente. Neste intuito, arquivos de Word, planilhas de Excel e anotações no diário de campo foram criados para agrupar os dados conforme as macrocategorias representadas na seguinte figura:

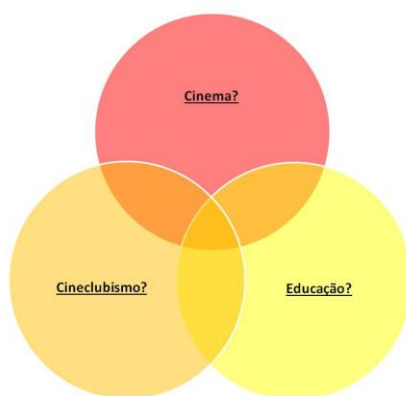


Figura 1: macrocategorias analíticas

⁷² Inclui diretrizes e dados descritivos e estatísticos do Projeto CNE.

Categorias estruturais, como as especificidades físico-ambientais ou político-pedagógicas das UEs, e categorias de informações relativas à relação pessoal dos articuladores, sua formação e experiências profissionais com audiovisual, foram criadas junto a categorias sociopsicológicas inspiradas nas noções de “perspectivas” criadas por G. Esland e destacadas por Forquin (1993, pp.94-96), para a compreensão dos objetivos e métodos dos articuladores:

As perspectivas do professor são, explica Esland, as categorias de pensamento através das quais ele apreende seu mundo profissional, e, como tais, os elementos constitutivos de sua identidade enquanto professor, que é necessário saber reconhecer se quisermos compreender as interações que se desenrolam na sala de aula (resultados de uma confrontação entre as perspectivas dos professores e as dos alunos) e a natureza dos processos pelos quais os saberes ensinados na escola cristalizam-se como ‘conjuntos de significações intersubjetivamente partilhadas’. (FORQUIN, 1993, p. 95)

Adaptando a classificação sugerida por Esland, as “perspectivas” consideradas neste trabalho dizem respeito aos projetos pessoais – *perspectivas pessoais*; às ambições e obrigações profissionais – *perspectivas de carreira*; aos processos de aprendizagem e aos métodos de ensino – *perspectivas pedagógicas* – e à natureza e aos conteúdos próprios das matérias ensinadas – *perspectivas disciplinares*⁷³.

Além dos documentos colhidos junto ao órgão gestor do Projeto, também foram examinados os relatórios semestrais que os cineclubes enviam para a GME/SME-RJ, a fim de sanar algumas dúvidas estatísticas. Dado o caráter qualitativo da investigação, não houve uma preocupação com uma quantificação dos dados, a mesma só foi utilizada, como recomendada por Vianna (2007, p. 39) “por uma necessidade estrita em relação ao problema e à forma de colocação do mesmo”: para que as recorrências fossem marcadas e para que os dados dos sujeitos da pesquisa fossem tratados com sigilo.

Os resultados apresentados a seguir não se pretendem conclusões definitivas, pois, uma realidade dinâmica contextualiza o Projeto Cineclubes nas Escolas. A

⁷³ Segundo Forquin, Esland identifica três tipos de perspectivas docentes: “aquelas que se referem a situações e trajetórias de ‘carreira’ (*career perspectives*), as que dizem respeito aos processos de aprendizagem e aos métodos de ensino (*pedagogical perspectives*), as que se referem, enfim, à natureza e aos conteúdos próprios das matérias ensinadas (*subject perspectives*)”. (Forquin, 1993: 95)

fotografia dos nove casos estudados, sem permitir grandes generalizações, registra quadros do momento único na história das políticas educacionais e levanta reflexões sobre as contribuições do cinema para um modelo de educação emancipatória.

4.

“Profundidade de Campo”: focalizando os dados

Um outro complicador que a gente identificou no imaginário e na prática de alguns professores é exatamente a ideia de que tudo que põe o pé dentro da escola tem que ter uma lição de moral, né? Tem que ter o lado pedagógico da coisa, né? E aí o cinema também vinha nesse mesmo roldão... ‘só levo se for ou pra cumprir um tempo vago, às vezes pra divertir um pouco tornar mais alegre a aula, mais dinâmica mais festiva, ou pra trabalhar um conteúdo... Então eu vou ver que conteúdos do meu currículo tem naquele filme pra eu trabalhar com aquilo e ponto. (...) Eu quero saber como aquela cena ilustra o conteúdo tal.’ Isso nos preocupava porque isso faz parte da história dos professores, da educação do processo pedagógico. Mas a gente queria mais do que isso, queria avançar na compreensão da linguagem cinematográfica como a linguagem da arte que traz também vários elementos que vão ajudar o aluno a se desenvolver como um todo. Até se relacionar melhor com esses conteúdos curriculares que o professor diz. Mas numa outra perspectiva. Então a gente começou a pensar como o projeto poderia ser estruturado a partir dessa problemática toda que tava na nossa cabeça e vendo a fala e a prática dos professores. (MONTEIRO, 2012)

No depoimento concedido à presente pesquisa e também em outras falas da gerente de Mídia-Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME-RJ), Simone Monteiro, em eventos públicos que pude acompanhar desde a definição do projeto de dissertação, ela demonstrou uma visão bastante elaborada e sensata da realidade à qual o Projeto Cineclubes nas Escolas se aplica. Talvez isso se deva ao fato de a proposta realmente resultar de um diálogo constante com os professores articuladores dos cineclubes, como pude verificar ao longo do trabalho de campo. No trecho destacado acima, concentram-se os principais objetivos e desafios do CNE: promover a consciência do papel de “alteridade” desempenhado pela linguagem cinematográfica (conforme proposto por Bergala, 2008) em um espaço marcado por uma apropriação “utilitarista” do audiovisual.

Não é que não existam educadores que tratem os filmes como forma de expressão que, enquanto tal, tem um valor intrínseco. Não é que nenhum deles aposte na exibição deles pela “pura” reflexão que um “simples” prazer estético pode provocar. Não é que nenhum professor da rede estivesse praticando o que Bergala (2008) chamou de “bom uso” do cinema. Porém, com a materialização do

Cineclube nas Escolas, pode-se dizer que, institucionalmente – no projeto de educação desenhado por seus gestores –, o cinema não é compreendido apenas como um recurso didático para a transmissão dos conteúdos disciplinares tradicionais, mas “como alguma coisa que vale a pena transmitir para os que nos seguem” (FORQUIN, 1993, p. 173); da mesma forma, a construção de discursos audiovisuais passa a ser vista como um conhecimento importante para o desenvolvimento de habilidades e competências necessárias à vida na sociedade contemporânea. De acordo com Luciana Bessa, atual coordenadora do Cineclube nas Escolas:

Essa decisão de tornar o projeto uma ação de política pública está ancorada na compreensão de que os filmes se constituírem expressões da imaginação e criatividade, informam e propiciam boas oportunidades de aprendizado sobre os mais diversos campos do saber por meio da experiência cultural. (MENEZES, 2012, p. 04)

Em “Escola e Cultura”, Forquin (1993, p. 168) revela a “concepção seletiva e normativa da cultura” que orienta a escola. E foi partindo dessa lógica da eleição de “certos elementos que se consideram essenciais” na formação dos indivíduos que analisei as propostas político-pedagógicas implicadas no Projeto Cineclube nas Escolas. Desde o início foi possível perceber que um determinado tipo de cinema seria considerado um patrimônio da humanidade, digno de integrar o inventário da herança cultural que deve ser legada às novas gerações, na educação escolar.

4.1. “Primeiro Corte”: qual cinema?

Conforme Adelaíde (2011), a formação de um acervo de filmes⁷⁴ e livros, bem como a aquisição de equipamentos para as escolas, consistem no primeiro eixo de trabalho para a implementação do Projeto Cineclube nas Escolas. A fim de responder às questões centrais da presente pesquisa, a estratégia adotada voltou-se para a caracterização da filmografia apresentada nos eventos observados.

A programação dos cineclubes participantes não se reduz ao universo dos 38 DVDs disponibilizados pela GME, que incentiva que os articuladores busquem outros títulos. No entanto, a tarefa de selecionar e conseguir autorização para a exibição de filmes nas escolas não é nada fácil, o que torna o acervo montado pelo nível central imprescindível para a concretização do Projeto. Representando a base do que é visto nos cineclubes, é preciso falar um pouco sobre a constituição do acervo oficial e de como ele vem sendo reunido pela GME/SME-RJ⁷⁵, antes de tratar propriamente dos filmes exibidos nos casos observados. Analisando a montagem deste pacote também é possível ter noção das dificuldades enfrentadas pelos professores para viabilizar a projeção pública, ainda que sem fins lucrativos, de um filme para a comunidade escolar.

É na concepção do acervo da GME/SME-RJ que percebo as principais influências do trabalho de Bergala como conselheiro do projeto de educação artística do ministro da Educação Jack Lang, na França (2000 a 2002): a *hipótese-cinema* (BERGALA, 2008), que propõe uma reflexão sobre o caráter artístico das produções cinematográficas e guiou a coleção francesa *L'Éden Cinéma*, foi tomada como referência na seleção de DVDs da SME-RJ. Partindo do princípio de que o gosto pelo cinema se forma em um processo profundamente íntimo e pessoal, ao mesmo tempo em que entende que a escola não é o único agente/fator na relação que os estudantes/espectadores estabelecem com o cinema, Bergala⁷⁶ defende que o papel da escola⁷⁷ deve ser a promoção do acesso a cinematografias menos presentes

⁷⁴ Ver, no Anexo IV, a lista completa dos títulos colocados à disposição dos CNEs pela GME/SME-RJ.

⁷⁵ De acordo com (Menezes, 2012, p. 14), desde o final de 2006.

⁷⁶ De certa forma, como os cineclubistas pioneiros.

⁷⁷ Não é o de “ensinar” o cinema.

nos mercados de exibição. E, no seu projeto de Educação *para* o conhecimento das especificidades do discurso cinematográfico, a qualidade da filmografia alternativa é tão melhor quanto mais os seus títulos desestabilizarem as nossas certezas e verdades “tranquilizadoras”.

A curadoria dos 100 títulos que compõem a DVDteca de Alain Bergala não se justifica dentro do espaço/tempo escolar como mera forma de saciar um desejo raso de novidade; mas se legitima como encontro com uma alteridade provocadora, que estimule e desenvolva o pensamento. Com isso, esta filmografia proporciona uma “pedagogia da comparação” (2008), em certa medida análoga ao método do Ensino Universal de Jacotot (RANCIÈRE, 2011), ambos apostando na capacidade dos alunos de aprender e produzir conhecimentos sem necessidade da “explicação” de um mestre.

Assim, a perspectiva multiculturalista da hipótese-cinema desafia a cultura da escola, que, de acordo com Forquin (1993), diz respeito à seleção de conteúdos que a escola elege para cultivar, e, ao mesmo tempo, problematiza as culturas escolares, que, tradicionalmente, se organizam em torno de dicotomias entre certo/errado, verdadeiro/falso ou fato/representação.

Por outro lado, de acordo com sua atual coordenadora, “o Projeto Cineclube nas Escolas visa abrir o campo de visão sobre a utilização do cinema na educação, sem desconsiderar o que foi e vem sendo realizado, mas ampliando suas possibilidades de uso.” (MENEZES, 2012, p. 03). Assim, a curadoria da GME/SME-RJ esteve atenta ao conteúdo e à forma dos filmes, buscando boas histórias – preferencialmente as que não se referem exclusivamente aos conteúdos disciplinares – contadas de maneiras criativas. Mas, diferentemente da coleção proposta por Bergala, também esteve preocupada em atender e não desprezar a cultura da escola e a cultura escolar. Além de Luciana Bessa, Simone Monteiro, também relatou como foi este processo:

A escolha dos filmes assim como a escolha dos livros... ela, num primeiro momento, foi feita aqui com a gente [equipe da GME]. Nós começamos com pesquisa mesmo, vendo o que tinha de acervo por aí, pesquisando quem vendia filme. (...) Porque tinha aqueles livros que fazem até parte da bibliografia do projeto... ‘A escola vai ao cinema’; ‘O negro vai ao cinema’; ‘A criança vai ao cinema’; ‘Professor vai ao cinema’... então, algumas discussões bem interessantes. Algumas ressalvas sobre

dicas metodológicas de aproveitar o filme na sala de aula, mas, no todo, a coleção (...), ali eles davam dicas de vários filmes pro professor usar. (...) A gente foi constituindo essa negociação e a composição dos acervos pesquisando nisso, nos filmes e nos livros que falam dos filmes; na temática dos filmes; conversando com as pessoas do meio... e aí a gente chegou, por exemplo, à Casa de Cinema de Porto Alegre, que tem vários curtas interessantes e que a gente já tradicionalmente usava. Como ‘Ilha das Flores’, que qualquer professor já ouviu falar... (...) a partir do ‘Ilha das Flores’... ‘O Dia Em Que Lourival Encarou A Guarda’... e vários outros que tinham nessa linha, a gente descobriu que tinha na ‘casa [de Cinema] de Porto Alegre’. (...) então, assim fomos compondo. Tendo como princípio a diversidade de linguagem, de estética, né? A gente correu atrás de ter filme preto e branco do cinema da época de Charles Chaplin. (...) Sempre assim, animação, vários tipos de animação. É, vários tipos de técnicas de produção; várias escolas de cinema, de direção... A gente tenta trazer uma diversidade de narrativas audiovisuais pro professor... É, além das temáticas, né? As coisas que estão aí na boca do povo, que a gente saiba que tem um filmão passando lá em todos os cinemas comerciais da cidade, a gente tenta um outro filme que, de repente, trata daquela mesma temática de uma maneira muito mais criativa e diferenciada. E a gente traz pro acervo. Então, a gente tem um olho no padre e o outro na missa, né? Tanto de trazer o professor e trazer o aluno pra esse projeto e pra esse acervo, como também de oferecer pra eles alguma coisa que amplie o repertório deles. (...) Assim vai sendo composto o acervo. (MONTEIRO, 2012).

A produção em curta-metragem, por excelência o grande laboratório de ideias audiovisuais, aparecia como boa alternativa ao formato mais comercializado de cinema (os longas) e, segundo Menezes, 2012, p. 13, como uma opção mais condizente com o “tempo de atenção das crianças diante da telinha”⁷⁸. A duração dos filmes curtos também é a que menos interfere no tempo escolar⁷⁹. Trata-se de uma tática de negociação com a cultura escolar, aquela que é produzida pelos atores do cotidiano escolar, que conformam-se com ou recriam os espaços e tempos para aquilo que escapa do que é determinado pela cultura escolar.

⁷⁸ Sobretudo se considerarmos que as condições de exibição nas escolas não favorecem tanto a concentração quanto as condições ideais das boas salas de cinema.

⁷⁹ Isto foi constatado também no depoimento dos articuladores sobre o que é exibido nas salas do Cineclube nas Escolas.

Mesmo assim, alguns longas-metragens, trazendo discussões pertinentes às comunidades escolares foram incluídos⁸⁰. Além disso, escolher filmes para as escolas requer cuidados especiais:

Encontramos problemas com filmes que eram maravilhosos, mas que apresentavam, por exemplo, um conteúdo polêmico ou um palavrão. Mesmo sabendo que a discussão depois da exibição desses filmes poderia ser extremamente rica, não poderíamos, enquanto Secretaria Municipal de Educação, garantir esse desdobramento. (Adelaíde apud MENEZES, 2012, p.12).

Porém, a pretensão de contemplar as demandas do CNE e das escolas esbarra em alguns obstáculos. Como desabafa Simone, a maior parte dos filmes recomendados na bibliografia especializada inicialmente consultada pela GME/SME-RJ são filmes de circuito comercial, “só que nenhum desses livros fala de como conseguir esses filmes, né?” (MONTEIRO, 2012). Ela descreve este processo da seguinte forma:

A odisseia de ter o filme na escola. Porque não era uma coisa assim “vai lá e compra e põe na prateleira”. Não é uma coisa que eu vou na Loja Americana, compro um DVD e levo pra casa, né? Então existia um complicador logo de início que era a ideia do direito de exibição, a taxa que a gente tem que pagar de tempos em tempos para ter a exibição do filme... porque é caracterizado como exibição pública. E isso foi, assim, muita luta. (...) Se for só na letra fria da lei, qualquer professor que pegar um filme desses e exibir na escola, se a entidade que cobra direito audiovisual for lá e não estiver bem... Como de vez em quando acontece com o ECAD, que proíbe música na festa junina da escola, né? O professor tem que pagar por isso... Bom, não era muito fácil, não é assim pega o filme e exhibe, né? A gente descobriu um caminho conversando com várias pessoas. Com o Silvio Tandler, Fernando Meireles, alguns cineastas... a Laís [Bodansky], que também tem sido parceira nossa. Enfim, na Riofilme, a gente conversou com as pessoas que, naquela época, ajudaram muito a gente nessa discussão. E a gente encontrou um caminho que era de negociar filme a filme. Então, a gente, cada filme que tem – a gente tem mais de cem filmes, curta, longa, média-metragem no acervo – é negociado direito de exibição. Então a gente só compra se a gente tem direito irrestrito de exibição na Rede – no âmbito da Rede Municipal, claro, não pode sair desse perímetro. (...) Porque o custo a gente já negocia no preço da compra do filme. (MONTEIRO, 2012)

⁸⁰ Dos 151, 14 longas estão à disposição das escolas no início de 2013.

Para a GME/SME-RJ, garantir esse direito de exibição ilimitada é importante por conta da constante ameaça de descontinuidade nos programas de governo no Brasil. Filmes da Programadora Brasil não foram incluídos no acervo, pois suas licenças precisavam ser renovadas a cada dois anos, o que poderia resultar na interrupção do Projeto a qualquer mudança de gestão.

Tocar neste assunto com as grandes distribuidoras é quase um tabu. Lembrome de ter visto Adelaide, no Festival do Rio (2007-2008), perguntando a várias pessoas como conseguir filmes. No Fórum Pensar a Infância (FICI), em 2009, vi que ela ainda estava nesta busca e, ao perguntar como reunir um acervo para escolas públicas, a resposta sempre incluía os termos “é difícil” ou “é complicado”⁸¹.

Mas, se as *majors*⁸² e a curadoria do acervo (GME/SME-RJ) ainda não chegaram a um acordo, por outro lado, a conjuntura atual favorece uma outra rede político-econômica de produção/distribuição, na qual atuam empreendimentos privados, produtores independentes, estudantes, organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIPs), além de ONGs, a distribuidora Riofilme e a produtora de conteúdo MultiRio. Não se pode chamá-la de uma rede de economia “criativa”⁸³; em geral, seus empreendimentos são diretamente incentivados por recursos públicos, ou patrocinados por grandes estatais, sobretudo as suas realizações mais vultosas. Porém, os atores deste verdadeiro nicho de mercado em expansão⁸⁴ procuram equacionar interesses⁸⁵ e as barreiras de mercado com soluções inovadoras para os problemas que envolvem a propriedade intelectual nos dias de hoje. Afinal, os filmes precisam do público da escola e a educação precisa dos filmes. O fenômeno, decorrente do momento de centralidade do campo da cultura

⁸¹ Na edição de 2011 do mesmo Fórum, que teve como tema “Políticas para o audiovisual infanto-juvenil”, sugeri que houvesse um mecanismo de liberação dos direitos para utilização de filmes em escolas e minha proposta foi amplamente desencorajada pelos demais membros da mesa de que participei e sequer foi levada para o documento oficial que o Fórum encaminhou à Secretaria do Audiovisual/MinC.

⁸² Grandes distribuidoras, associadas aos principais estúdios da indústria cinematográfica norte-americana, que distribuem não só a maior parte da produção estrangeira como também a produção nacional de maior apelo comercial.

⁸³ No sentido técnico do campo da Economia.

⁸⁴ Conforme Brito, 2010, p. 75: “...um dos balanços da retomada é que temos um imenso acervo de produções, financiadas por dinheiro público, que nunca chegaram ao grande público.”

⁸⁵ Tanto os interesses da classe de profissionais trabalhando direta e indiretamente na indústria cinematográfica, quanto os interesses das representações “patronais” (detentores dos direitos: sócios dos grandes estúdios; distribuidores; produtores executivos...) envolvidas direta e indiretamente na produção cinematográfica nacional e nas produções internacionais.

(em especial de influência da área do cinema), descrito na Introdução desta dissertação, abre um filão alternativo relativamente novo na história da nossa indústria cinematográfica: o filme educativo contemporâneo⁸⁶. Apesar da boa quantidade de títulos, todos os 155 filmes colocados à disposição dos CNEs são produções ou coproduções brasileiras.

Quase 70% dos títulos são fornecidos pelos dois maiores distribuidores/exibidores de curtas-metragens brasileiros – AVIVA e Synapse – e pela iniciativa Curta o Curta, que atua na difusão das obras de realizadores frequentes nos catálogos destas mesmas distribuidoras, é responsável por 18%⁸⁷ dos filmes do acervo oficial⁸⁸.

A gente viu com esse povo que também faz circular filme pra escola como o Curta o Curta, esses portais que tem na internet. A gente também brinca com eles, porque a gente compra com eles filmes a metro, né? É assim: quantos minutos cabem, quantos filmes cabem em cem minutos de programação, de acordo com o custo? Porque tem o orçamento disponível pra comprar... Aí eles mandam pra gente aquele quilo de filmes e a gente vai assistindo a todos e vai compondo a minutagem com os filmes que a gente quer ter na escola. (...) Então assim vai sendo composto o acervo. Essa a luta... o tempo todo.” (MONTEIRO, 2012)

Por sua vez, a necessidade de “comprar” os direitos de exibição dos títulos se torna mais complicada no contexto da burocracia institucional da SME-RJ, como aponta Luciana Bessa⁸⁹:

O processo para a realização de compras de equipamentos é longa e tem muitas idas e vindas. Ela depende de verba do orçamento municipal e, por isso, nem sempre é possível realizar as aquisições da forma desejada e no tempo desejado. (MENEZES, 2012, p.11)⁹⁰

⁸⁶ O gênero educativo não é inédito no Brasil, mas geralmente esta produção estava atrelada a iniciativas estatais, como Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) que funcionou de 1937 a 1966, não era um filão de mercado.

⁸⁷ Aproximadamente.

⁸⁸ A mencionada Casa de Cinema de Porto Alegre e o padrinho do Cineclubista nas Escolas – o cineclubista histórico, realizador e distribuidor independente Silvio Tandler, representam aproximadamente 10% dos filmes da DVDteca.

⁸⁹ Creditada como MENEZES, L. B. D.

⁹⁰ No mesmo trabalho, Luciana Bessa cita: “Art. 3º: A licitação destina-se a garantir a observância do princípio constitucional da isonomia, a seleção da proposta mais vantajosa para a administração e a promoção do desenvolvimento nacional sustentável e será processada e julgada em estrita conformidade com os princípios básicos da legalidade, da impessoalidade, da moralidade, da igualdade, da publicidade, da probidade administrativa, da vinculação ao

Confinado à oferta de um nicho do mercado interno, este acervo encontra ainda mais um filtro também contribuindo para uma certa padronização do que é efetivamente exibido nas UEs. Por questões legais, as obras nacionais que não possuem Certificado de Produto Brasileiro (CPB), emitido pela ANCINE, não podem ser compradas pela SME-RJ. Adelaíde (apud Menezes, 2012, p. 12) relata que houve “filmes fantásticos que não puderam ser adquiridos, seja porque usavam conteúdo (música, imagem) sem autorização, ou porque não havia interesse dos produtores em registrá-los”.

Não se trata aqui de explicar a presença de um determinado tipo de cinema no CNE exclusivamente pelas dinâmicas de mercado, mas é necessário apontar o quanto elas podem comprometer um projeto de educação baseado na promoção do acesso à diversidade como componente fundamental para a provocação de um pensamento crítico. Diante das dificuldades de ordem institucional e financeira, Simone Monteiro lamenta:

É um caminho que não é fácil porque a gente não tem alguns filmes que a gente adoraria ter... Porque quem tem o direito de exibição, o distribuidor não abre mão de cobrar por esses filmes. Então, a gente às vezes não tem esse filme. (MONTEIRO, 2012)

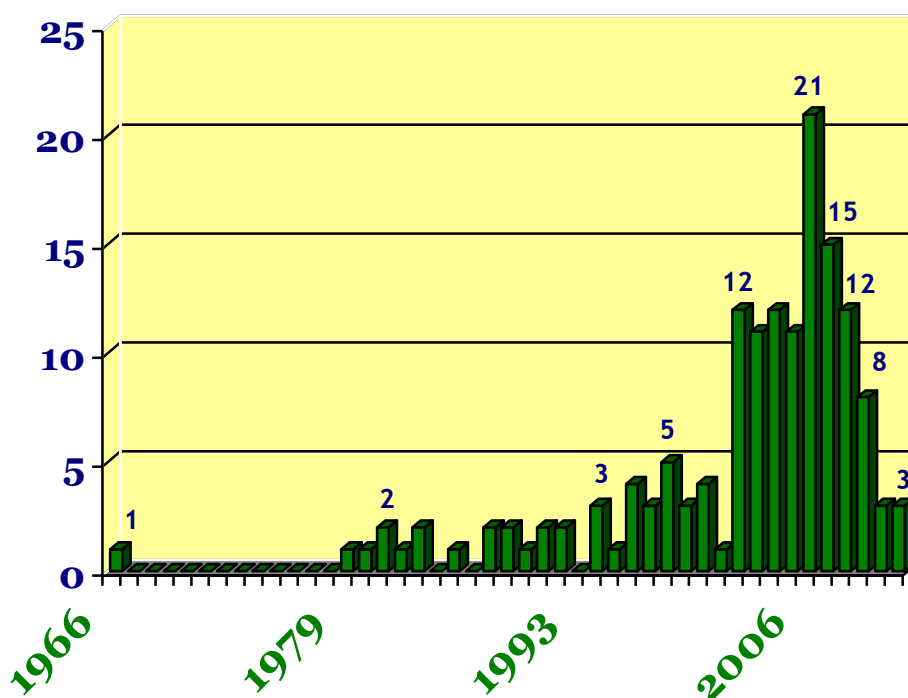
Pode-se argumentar que o Brasil é um país multicultural e que a produção nacional é diversificada, havendo nela oferta de qualidade que atende as demandas da cultura da escola e das culturas escolares. Mas será que a programação oferecida pela GME/SME-RJ representa essa diversidade de fato? Seguramente, há variedade de gêneros narrativos⁹¹ e de técnicas de produção de animação no catálogo dos distribuidores cujos filmes compõem o acervo da rede⁹². No entanto, se a intenção é apresentar diferentes diretores e diferentes escolas de cinema, como isso seria possível se a maioria dos filmes, como mostra o Gráfico 1, só foi produzida nos últimos 30 anos, concentrando-se entre 1990 e 2010?

instrumento convocatório, do julgamento objetivo e dos que lhes são correlatos. (Lei 8666, de 21 de junho de 1993)”.

⁹¹ Comédia, drama, ficção científica, terror, experimental etc.

⁹² No quesito variedade de animação, o leque pode ser ainda mais amplo quando a escola participa também das atividades oferecidas pelo parceiro Anima Mundi.

Gráfico 1:



O único filme do acervo produzido na década de 1960 (*Rio de Machado*, 1966) é também o mais antigo. Como afirma um dos articuladores entrevistados, assistir filmes produzidos em diferentes épocas também é importante para compreender o nosso tempo:

Quando eu penso no Chaplin, por exemplo, quando o menino tá no caminhão pedindo pelo amor de Deus, aquela coisa bem expressionista, né? Essa era a forma que você tinha na década de 1920, pra exprimir esse sentimento. Então em cada década você tem uma forma de exprimir sentimentos. Uma coisa tem em comum, da década de 20 a 2012, é a imagem, é a fotografia, e aí os meninos adoram ver as fotografias em preto e branco. (EGE1A1, 2012)

De qualquer modo, a filmografia oficial do Projeto é apenas um ponto de partida para a programação dos CNEs. Por enquanto, somente as unidades da rede que possuem Salas de Leitura Polo devem receber o acervo completo. Em média, as demais escolas pesquisadas tinham, cada uma, 11 DVDs da coleção do Projeto⁹³.

⁹³ EA1, ER1, ER2, GEC1 e GEC2 entraram no CNE em 2012, por isso são unidades que ainda não receberam muitos DVDs.

Mas as unidades podem fazer empréstimos entre si, como foi verificado nas ESLPs e nas ERs. Elas, inclusive, são orientadas pela Gerência de Mídia-Educação, principalmente as escolas com Salas de Leitura Polo, a emprestar DVDs, livros e equipamentos para outras UEs da Rede que não participam diretamente do Cineclube nas Escolas. Como forma de ampliar o acesso aos filmes, a equipe da GME/SME-RJ pede aos professores que tentem caminhos alternativos:

...a gente estimula a parceria com cineclubes locais. A gente tenta com a própria associação de cineclubes um caminho pra isso. Já tentamos, há algum tempo, uma saída jurídica pra que a rede pública seja associada e com isso passe a receber também os filmes pra exibir nas escolas. Os de grande circulação e que interessam à gente ter no acervo.⁹⁴ (MONTEIRO, 2012)

A articulação observada entre os professores da pesquisa e o movimento cineclubista ainda era tímida, mas estava em clara expansão⁹⁵. Mas, enquanto a saída jurídica não sai, a DVDteca é a principal fonte de filmes dos CNEs. Além de possuir curtas-metragens criteriosamente selecionados segundo um projeto pedagógico bem justificado⁹⁶, a coletânea da GME/SME-RJ torna-se uma referência ainda mais importante se pensarmos na formação de professores⁹⁷, que, em geral, não proporciona contato marcante com o universo cinematográfico e seu vasto repertório (CARVALHO, 2001; RAMOS & TEIXEIRA, 2010; KRUMHOLZ & PORTO GONÇALVES, 2012).

Ainda assim, é interessante notar que a articuladora do cineclube de uma das ESLPs, justamente uma das unidades que tem acesso à maior parte do acervo, ao ser perguntada sobre o que achava desse pacote, manifestou-se preocupada com a quantidade de títulos disponíveis:

ESLP2A1: Não é suficiente...

P: Você acha que precisava mais filmes?

ESLP2A1: Precisa, é pequeno. Tem bastante coisa, a gente tem bastante coisa, mas eu acho que se a gente for no ritmo que está,

⁹⁴ De acordo com Rodrigo Bouillet “o Projeto de Lei de Acesso Audiovisual, de autoria do Dep. Est. Robson Leite, que corre na CCJ da ALERJ, e que teve elaboração em conjunto com ASCINE-RJ e ABDeC-RJ tem as escolas públicas como beneficiárias com papel estratégico no desenvolvimento do audiovisual do estado” (Bouillet, 2012).

⁹⁵ Mais adiante, falarei sobre mais sobre esta articulação.

⁹⁶ Para ter um CPB, eles devem obedecer a restrições da classificação indicativa, que filtram conteúdos e temas adequados, segundo o Ministério da Justiça, para as faixas etárias do Projeto.

⁹⁷ Aspecto que será comentado mais adiante.

o que a gente combinou é que é quinzenal, é o que eu esto falando pra você, as vezes eles querem tanto que eu vou e falo ah, tá bom! Vai ter, essa semana vai ter! Vou dar uma colher de chá... uma brincadeira minha na verdade, que o ideal seria que tivesse até toda semana mesmo, né? Uma vez por semana é até pouco, já que eles estão gostando tanto... Então é a hora que eles querem aprender, é a hora que eles querem ver, é a hora que eles estão demonstrando interesse. Então é assim.

P: Mas depois devem chegar mais DVDs, não?

ESLP2A1: Eu não sei, tem chegado, de vez em quando chega um...

Simplesmente não é fácil adquirir e distribuir tantos filmes “bons” para 248 UEs da rede. Mesmo assim, de acordo com Luciana Bessa, a Secretária Municipal de Educação adquire novos títulos de filmes e de livros, bem como novos equipamentos, a cada ano (2012, p. 12)⁹⁸. No que compete aos articuladores na ampliação desse universo, embora não haja sobre eles uma burocracia controladora como a que pesa sobre o nível central do Projeto (GME/SME-RJ); lamentavelmente, as mesmas questões de mercado limitam as possibilidades de trabalhar com todos os filmes que eles gostariam. Nas entrevistas, foram mencionados casos nas escolas em que, “na letra fria da lei”, como disse Simone, caracterizam “pirataria”. No entanto, este é um tema que está sendo tratado na nova lei de direitos autorais – seria correto chamar de pirataria a cópia de uma obra de arte para ser apresentada a estudantes em sala de aula? Cabe assinalar, ainda que as escolas da rede municipal são beneficiadas por outros projetos⁹⁹ que ampliam o leque de opções dos CNEs.

⁹⁸ No ano de 2012, a GME/SME-RJ adquiriu 11 DVDs para o acervo, disponibilizando 34 novos títulos foram. A lista completa dos filmes do acervo oficial do Projeto segue no Anexo IV.

⁹⁹ Anima Mundi; Multirio; recebimento de cópias de DVDs como contrapartidas de editais de financiamento de filmes e outros.

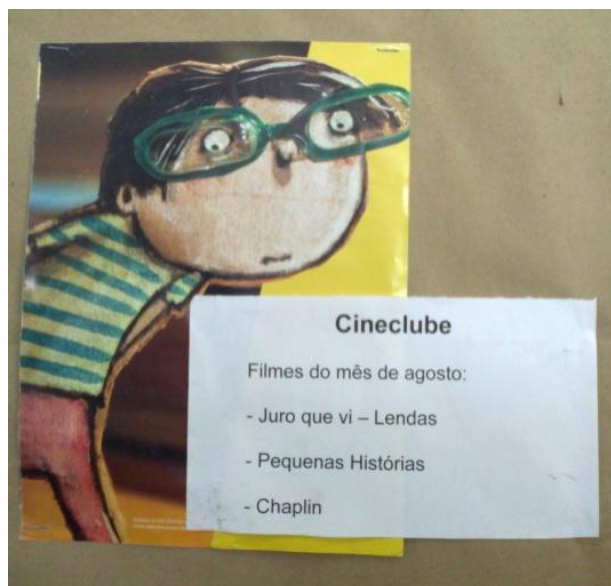


Figura 2: No cartaz desta foto, todos os filmes foram conseguidos por essas outras fontes

4.1.1.

“Em cartaz”: os títulos exibidos nos eventos observados

Todos os sete filmes exibidos nos eventos¹⁰⁰ observados nesta pesquisa eram curtas-metragens, sendo apenas um estrangeiro, o norte-americano *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore* (WILLIAM & OLDENBURG, 2011), disponível no YouTube. Vencedor do Oscar 2012 de melhor filme da categoria curta de animação, a obra é animada em 2D e não tem diálogos. Sua linguagem é predominantemente metafórica, representando uma terra imaginária dos livros onde os livros voam quando alguém os escreve e adoecem quando ninguém os lê.

Fora do acervo oficial do CNE, também estava a animação 3D brasileira *Vida Maria* (RAMOS M. , 2006). Para contar a história das mulheres de uma família do árido do sertão nordestino, em nove minutos, as imagens e os poucos diálogos fazem uma representação bastante sintética e “seca” da passagem do tempo cíclico.

Com um traço jovem e simples, lembrando os desenhos a caneta que os estudantes fazem em seus cadernos, *O Anão Que Virou Gigante* (MARÃO, 2008) é mais uma animação 2D na lista. Com um humor irônico, o narrador conta a história

¹⁰⁰ Seis em sessões cineclubistas e um em reunião de produção.

de sua própria má sorte em nunca ter tido um tamanho ajustado/proporcional ao resto da sociedade.

A última animação da lista analisada é um dos primeiros trabalhos de um dos mais renomados diretores de conteúdo audiovisual infantojuvenil brasileiros: o paulista Cao Hamburger¹⁰¹. Também sem diálogos, a história de *Frankenstein Punk* (HAMBURGER & FONSECA, 1985) é pretexto para um exercício de técnica de massinha, produzido com a colaboração da Escola de Comunicação Social (ECA) da USP. O famoso personagem de terror transita por diferentes ambientes, cheios de referências cinematográficas, que homenageiam, principalmente, gêneros hollywoodianos como o terror adolescente.

Rota de Colisão (Duarte R., 1999) é outro curta coproduzido por um curso universitário de audiovisual, que também traz diversas alusões ao campo do cinema. Porém, sendo fotografado em preto & branco, com apenas um efeito de cor em um pequeno objeto, suas referências são menos explícitas e citam a produção nacional. Profissionais do campo, pouco frequentes na frente das câmeras, como o crítico Jean-Claude Bernardet e o roteirista-diretor Paulo Halm, participam como atores. O roteiro narra três histórias paralelas que se cruzam em uma montagem rápida, caracterizando a perseguição aos rubis roubados, representada como um filme de ação de final surpreendente.

Com elenco “global”¹⁰² e proposta um pouco mais realista¹⁰³, *O Xadrez das Cores* (SCHIAVON, 2004) é o único drama *live action* dessa lista. Herdeiro da escola clássica-narrativa, aborda a temática do preconceito racial.

Ernesto no País do Futebol (Queiroz & Bologna, 2009) foi o único título observado no contexto de uma reunião de curadoria. Várias sequências, dinâmicas e coloridas, de garotos jogando futebol – tema bastante popular entre as crianças e jovens –, dão um tom e solução alegres para a história de um menino de 9 anos que

¹⁰¹Hamburger, diretor premiado tanto pelos trabalhos para a televisão quanto para o cinema, conhecido pelas obras voltadas ao público infantil. Destacando-se o sucesso da década de 1990, *Castelo Rá-Tim-Bum*, transmitido pela TV Cultura.

¹⁰² Atores famosos por atuarem na teledramaturgia da emissora TV Globo, um dos canais com mais audiência na TV brasileira.

¹⁰³ Embora tenha alguns planos oníricos.

sofre *bullying* na escola por ser argentino. Autêntico exemplar de um cinema de gênero infantojuvenil, pode ser considerado um “filme família”¹⁰⁴.

Apesar do uso de outros seis títulos alternativos terem sido detectados nas entrevistas, nos cartazes fotografados e nos diários das sessões que dois articuladores me mostraram¹⁰⁵, o painel formado pelos filmes exibidos durante as observações é o que poderíamos chamar de cinema educativo contemporâneo. Sua contemporaneidade está no fato de ele não ser “chato” como a tradição científica descrita por Franco (2010)¹⁰⁶; de refletir a oferta diversificada e atraente de um nicho de mercado infanto-juvenil. Reflete alguns conteúdos, valores e recursos politicamente corretos e relativamente consensuais na academia e em certos setores da “opinião pública”. Finalmente, este painel representa um conjunto de produtos elaborados especialmente de acordo com necessidades que parte da sociedade, grande parte dos cientistas e que os veículos de comunicação de massa acreditam que sejam o que a escola precisa.

Esta filmografia contempla temas, princípios, rituais e outras diversas demandas escolares. Contempla um programa pedagógico multicultural (FORQUIN, 1993); contempla variadas funções sociais, históricas e atuais, da escola pública municipal; contempla as diversas demandas criadas pela sociedade, como por exemplo a necessidade de comunicação e do ensino de múltiplas linguagens e novas tecnologias. A filmografia observada contempla conteúdos curriculares e temas transversais apontados nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) do Ministério da Educação (MEC) e os sugeridos pelo núcleo curricular básico Multieducação (SME-RJ, 2000). Na Tabela 5, a seguir, aponto alguns desses conteúdos e temas, relativamente consensuais, presentes em cada filme da lista observada.

¹⁰⁴ Um filme que agrada tanto as crianças quanto os adultos.

¹⁰⁵ Infelizmente, os diários das sessões são iniciativas que só uma parte dos professores faz, e os que fazem, o fazem por conta própria. Dois desses professores, me mostraram seus diários por livre e espontânea vontade, para a minha sorte. Os relatórios enviados, ao fim de cada semestre, para a GME não pedem a relação dos filmes exibidos. Eu também não pedi esta relação aos professores, contando que esta informação constasse nos relatórios...

¹⁰⁶ De acordo com a professora Marília Franco (2010, p.13), foi afastando-se das emoções que surgiu o filme educativo como gênero cinematográfico e que, não à toa, se transformou em um cinema instrutivo, considerado amplamente como “chato”.

Tabela 5:

TÍTULOS	TEMAS
<i>The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore</i>	imaginação; livros; literatura infanto-juvenil
<i>Vida Maria</i>	vida no sertão; questões climáticas; seca; pobreza; fome; falta de estudos; relações de família e entre gerações; identidades culturais
<i>O Anão que Virou Gigante</i>	socialização e relações sociais; bullying; adolescência e juventude; identidades culturais*discriminação preconceito racial, *diversidade
<i>Frankenstein Punk</i>	cinema; gêneros da indústria cultural; preconceito; identidades culturais; * Artes, *Diversidade
<i>Rota de Colisão</i>	cinema; situação social de risco;
<i>O Xadrez das Cores</i>	racismo; situação social de risco; relações de família; identidades culturais /*cidadania, *discriminação e preconceito racial, *história, *língua portuguesa, *pluralidade cultural, *psicologia
<i>Ernesto no País do Futebol</i>	esporte; socialização; preconceito; bullying; relações de família; identidades culturais; *diversidade, *educação física, *sociologia
*Temas sugeridos pelo site Porta Curtas para o trabalho com os filmes	

Todos os curtas nacionais da lista, tendo Cadastro de Produto Brasileiro emitido pela ANCINE, obrigatoriamente têm sua classificação indicativa devidamente aprovada pelo Ministério da Justiça. Com tudo isso, os temas exibidos não oferecem grandes riscos ao projeto oficial de escola da SME-RJ e seu público ideal. Não é proposta, dessa pesquisa, levantar a reação dos espectadores/estudantes à filmografia observada. Mas será que a lista representa um cinema tão diferente daquele ao qual professores e estudantes estão acostumados?

Na ESLP2, a articuladora procurava não deixar que seus critérios pessoais prevalecessem na curadoria:

ESLP2A1: estou pensando... é... teve um filme que eu vi semana passada que eu adorei, qual foi?... Ah, eu adoro todos esses filminhos água com açúcar, Orgulho e Preconceito (Orgulho e Preconceito)... compro tudo.

P: São esses filmes que você quer trabalhar com o aluno? Assim, nessa linha?

ESLP2A1: Olha bem, na verdade eu não consigo... Acho que o cineclube, ele propõe pra gente, assim, trabalhar com o cinema um pouco diferente, né? A ideia é de que a gente trabalhe com coisas que estão sendo produzidas até de forma experimental mesmo. E eu não penso em trabalhar esse tipo de filme com os alunos porque... Primeiro que isso já está aí. Mesmo que nem todos tenham acesso, eu acho que a gente tem que explorar... alguma coisa que a gente tem recebido mesmo. São filmes, assim, que não estão disponíveis. Que a gente não vai encontrar em qualquer lugar, né? E que são de qualidade, tem muita coisa legal. Tem umas coisas que particularmente eu não gosto, mas são eles que precisam gostar. E até a questão do gosto não é... o objetivo não é “gostar” ou não, né? É você conhecer diferentes produções e tentar entender o que cada um... qual é o... o que é que cada um procura atingir, né? Qual é o alvo.

O repertório de curtas nacionais proporciona descobertas tanto para os estudantes quanto para os educadores. Para metade dos entrevistados¹⁰⁷, este era um universo totalmente novo. Além disso, os articuladores mais cinéfilos¹⁰⁸ também afirmaram estar conhecendo coisas novas. Todos os professores consideravam estar “abrindo janelas” (ESLP1A1, 2012) importantes para estudantes/espectadores, que são descritos em diversas de suas falas como carentes deste tipo de cultura.

De acordo com as articuladoras das Escolas do Amanhã¹⁰⁹ – tanto a unidade da 2ªCRE, que atendia até o 5º ano, quanto à da 7ª CRE, segundo segmento –, a escola, muitas vezes, é responsável pelos raros contatos dos alunos com um audiovisual diferente do que é exibido na televisão:

O público alvo, às vezes, nem sai da comunidade. A gente tem esse problema, e a gente já viu que, realmente, passeio pra eles lá embaixo é muito difícil, entendeu? Então esse contato, é tudo muito diferente, muito novo pra eles, ter essa tela enorme... (EA1A1, 2012)

Também na ESLP1 e na ENA1, 8ª e 7ª CREs, ambas próximas a favelas e atendendo a estudantes de primeiro e segundo segmentos, a fala é recorrente:

Então no início, você... muitos deles nunca foram ao cinema regular, muitos nunca foram, né? Então, para eles *vamos ao cinema?*... Na escola já é uma coisa legal. E pensar que, nos dias de hoje, os jovens... já no 8º, 9º ano, nunca tenham ido ao cinema. É... parece meio absurdo, né? Mas, é uma verdade. (ESLP1A1, 2012)

¹⁰⁷ Entre os quais estavam os três professores graduados nos cursos artísticos.

¹⁰⁸ Entre os quais estão os três professores de História.

¹⁰⁹ Lembrando que são as implementadas em áreas de UPPs

Nas unidades de subúrbio – as duas ERs, ESLP2 e EGE1, problemas no acesso a bens culturais também foram apontados:

Eu também já percebi, já os fiz perceber que a leitura das legendas é fundamental, o som original de um filme é absolutamente diferente de um som de um filme dublado. (...) Por que é que do Méier pra cá só tem filme dublado? (EGE1A1, 2012)

4.1.2. “Janelas de Exibição”

No Rio de Janeiro dos anos 2010, o acesso a bens culturais não é mais tanto uma questão geofinanceira. Para quem tem Internet rápida, a web é um imenso catálogo de filmes que abre, segundo Bergala, “um campo infinito de possíveis” (2008, p. 109). Uma Internet lenta já proporciona um mundo vasto. Porém, ainda que a grande parte dos títulos do acervo oficial do CNE se encontre disponível gratuitamente online nos portais Curta o Curta e Porta Curtas, a filmografia observada nas escolas era diversa daquilo que os articuladores consomem em seus momentos de lazer¹¹⁰. Era diferente do cinema que os veículos de comunicação de massa predominantemente divulgam e diferente dos produtos audiovisuais mais populares entre crianças e jovens, mas também dialogava com a indústria cultural.

Nem todos os filmes da lista pesquisada foram realizados tendo o público infantojuvenil como alvo principal, mas possuem características semelhantes ao conteúdo que crianças e adolescentes gostam de consumir na televisão e no cinema (DUARTE, 2008). As animações são, geralmente, a primeira linguagem que a criança cria hábito de assistir. Não só o elenco de *O Xadrez das Cores* é “global”, mas sua própria narrativa que segue a escola clássica também remonta à teledramaturgia. Os filmes exibidos nos eventos presenciados foram realizados por aprendizes, eram projetos autorais ou experimentais, de profissionais (diretores, atores e técnicos) do mercado audiovisual, majoritariamente, nacional. São também títulos que se repetem no circuito cineclubista, no trabalho de ONGs, de projetos de extensão universitários e de cineclubes externos ao Projeto, mas que também

¹¹⁰ Lembrando que o lazer, para muitos professores, está muito ligado à atividade intelectual que marca a sua atuação profissional.

estavam presentes nas escolas pesquisadas, seja através do programa federal Mais Educação ou de outros editais e convênios. Os seis curtas nacionais, se não já foram todos exibidos nos festivais cariocas, são parecidos com a programação oferecida nesse tipo de evento, que atende, cada vez mais, ao público escolar.

Entendendo que “ver um filme no cinema é diferente de levar um filme para a sala de aula” (MENEZES, 2012), a gestão central do Projeto procura facilitar uma prática crescente entre as escolas e nos festivais que acontecem na cidade do Rio de Janeiro: a promoção da ida de estudantes da rede¹¹¹ ao cinema. Os festivais oferecem ingressos gratuitos e a GME/SME-RJ providencia o transporte, como também entram em contato direto com as escolas e algumas vezes oferecem atividades e sessões dentro das escolas, via GME/SME-RJ ou diretamente. Atualmente os professores têm várias oportunidades de levar as turmas para passeios culturais. Embora o deslocamento e a quantidade de ofertas de “passeios” não seja igual para todas as regiões do município, apenas um dos CNEs pesquisados não atingiu a meta do Projeto de levar os alunos ao cinema pelo menos uma vez em 2012¹¹².

Neste contexto, por mais que os alunos e professores não usufruam de todas as oportunidades, GME/SME-RJ e articuladores dos CNEs têm orientado uma parte do consumo audiovisual dos estudantes de acordo com aquilo que os professores acreditam que seja importante para eles. Assim, ainda que o contexto dos anos 2010 seja específico, os CNEs assumem também esse objetivo histórico do movimento cineclubista de levar o cinema, ou um determinado tipo de cinema, a onde ele não está.

Bergala (2008) acredita que, no mundo contemporâneo, a escola, cumprindo um papel crucial no acesso a diferentes culturas cinematográficas, proporcionando o crescimento do repertório cultural dos alunos e professores amplia as possibilidades de mediações entre os espectadores e os produtos audiovisuais, importantes para o

¹¹¹ Tanto as escolas participantes quanto as não participantes do CNE.

¹¹² Não me propus a analisar esse braço do CNE, mas a pluralidade das parcerias, relacionadas no Anexo V, não garante a diversidade estética apresentada a professores e alunos. Muitas escolas não vão, por exemplo. Uma que pontuou muito essa questão na definição do seu projeto político-pedagógico foi a ESLP1, mas não o cumpriu. E nem todas as turmas são contempladas todos os anos. Obviamente, a média de ida de cada aluno ao cinema para esta diversidade é menor do que uma vez ao ano. Por outro lado, no movimento docente começa-se a introduzir novas ideias sobre cinema, já que estes têm mais chances de participar destas saídas e também porque mesmo aqueles (professores e alunos) que não participam muito, ou não participaram nunca, podem receber influência dessas novas ideias ao trocarem conversas com seus colegas e alunos (também vale pros alunos o inverso: colegas e professores).

desenvolvimento do espírito crítico dos estudantes. Rancière (2012) e Martín-Barbero (2003) chamam a atenção para a atividade, individual e coletiva, dos espectadores. Para Bouillet (2012), “não existe fruição, ensino, etc. em audiovisual sem o ‘visionamento’ crítico de filmes”, experiência que se realiza de maneira privilegiada na atividade cineclubista. Como as expressões audiovisuais só se realizam plenamente com a recepção do público, a compreensão da filmografia analisada, e do projeto educativo que ela estimula, só se completará após o exame dos debates que esses curtas suscitaram e do contexto cineclubista em que foram compartilhados.

4.2. “Projeção”: qual cineclubismo?

Além de procurar promover o acesso a produções audiovisuais alternativas ao que se veicula majoritariamente nos espaços comerciais¹¹³, a proposta cineclubista do Projeto visa “garantir um tempo/espaço de relação entre os participantes da espectatura” (Adelaide Léo apud MENEZES, 2012, p. 8), como forma de favorecer mediações e a apropriação crítica de todos os tipos de textos:

Então, assim, a gente não quer confundir e misturar o cineclube com o uso do vídeo na sala de aula. Por isso a ideia do cineclubismo foi encantadora pra nós, no início. Primeiro por promover uma associação de pessoas em torno do cinema, né? E, com isso, tentar discutir um pouco. Como é que, com essa reunião, a gente pode também falar sobre diversas coisas e produzir muito conhecimento? (MONTEIRO, 2012)

Com as lentes a partir das quais observo o CNE, suponho que o cineclubismo, nesse contexto, possa ser um meio de conciliar a pedagogia do professor-passador e do mestre ignorante (RANCIÈRE, 2011) com as práticas que o campo da escola desenvolveu desde a invenção do cinematógrafo¹¹⁴. A GME/SME-RJ, na concepção e gestão central do Projeto, aposta que, no seu desenrolar, o Projeto desencadeie um conjunto de condutas que perpetuem a constante transformação nos

¹¹³ Mas o circuito comercial não está mudando e já incorporando esses filmes? Se pensarmos na recente obrigação dos canais de TV (aberta e fechada) em exibir filmes e séries nacionais, é preciso entender que o cenário está mudando.

¹¹⁴ E, talvez, até mesmo de desde a invenção das narrativas.

processos de ensino-aprendizagem, constituindo um fluxo “não cristalizado”: “Ele [Projeto CNE] propõe uma relação dialógica entre professor e aluno, na qual um ensina o outro, sem hierarquias, mas por meio da mediação.” (MENEZES, 2012, p. 01).

O conjunto dos CNEs observados apresenta uma variedade de ações que decorrem das diferentes perspectivas (Esland apud Forquin, 1993) e de diferenças na formação, nas experiências pessoais e profissionais dos articuladores com o cinema. Dos 13 entrevistados, apenas três afirmaram ter presenciado uma sessão cineclubista externa à rede antes de participarem do Projeto.

4.2.1.

“*Raccord*”¹⁵: CNEs e movimento cineclubista, relações

A articuladora da escola ER2, que cresceu com o pai projetando filmes em casa na década de 1960, participou do movimento cineclubista dos anos de 1970 e, em especial, das sessões cineclubistas organizadas por professores, no início dos anos de 1980. Em sua entrevista, ela menciona este fato:

É um resgate pra mim em termos de identidade. Minha, familiar, um resgate em termos da trajetória minha enquanto profissional da área de educação e um trabalho que eu acho que é perceptível meu o quanto é prazeroso pra essa garotada que vem fora do horário pra fazer uma atividade que eles não são obrigados a fazer, eles vêm porque querem, né? (ER2A1, 2012)

A professora contou como sua participação nessa organização cineclubista, especialmente dentro do movimento de professores, afetou sua perspectiva e identidade profissionais:

Então no meio daqueles movimentos começados, né, com as greves do ABC, lá em São Paulo, empurrando a ditadura pra onde ela deveria ir, né? Pra lixeira mesmo. Então, no bojo disso tudo veio o movimento de professores que deu uma amplitude muito grande pro nosso trabalho, de repensar o nosso trabalho enquanto... Não enquanto executores de um trabalho com relação à educação, mas de um trabalho que a gente poderia produzir também, então isso foi muito importante. Então, um dos primeiros trabalhos que nós fizemos no cineclubista foi dentro

¹⁵ “*Raccord* serve para designar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo.” Fonte: <<http://d1tempo.com/wiki/index.php?title=Raccord>> Acesso em 29 abri. 2013.

de uma igreja em 1981, em Ramos. Juntava a garotada de várias escolas, era uma equipe grande, eu [cita cinco companheiras], todas essas pessoas egressas do movimento de greve de professores da década de setenta e nove. Desde esse momento, o trabalho do cinema, ele começou a ter uma repercussão muito grande pra gente. Quer dizer, como que você vai trabalhar essa questão, essa nova linguagem. Eu não tenho formação em Cinema, eu gosto muito de cinema. (ER2A1, 2012)

O articulador EGE2A1 também tinha uma relação com a fotografia desde a infância. Aos 38 anos de idade, tinha várias experiências com cinema em sua trajetória acadêmica, desde a graduação em História até o mestrado, o que o levou a participar, como debatedor, do cineclube Ciência em Foco (UFRJ), em atividade até hoje.

O mais jovem dos três articuladores, ER1A1, relatou que gostava de assistir filmes com a mãe quando criança, mas só mais recentemente começou a desenvolver uma cinefilia ligada a cineclubes contemporâneos. Suas palavras na entrevista gravada concedida à pesquisa foram: “Eu acho que agora eu estou começando a me tornar [cinéfilo], eu não era, não. Eu sempre via mais por lazer”.

Ainda que a GME/SME-RJ não tivesse o propósito de fazer com que os professores articuladores aderissem ao Movimento Cineclubista organizado, as capacitações, em especial as oferecidas pelo coletivo Cidadela, que em 2012 foi ministrada pelo cineclubista histórico (1980s) e atual Secretário do Audiovisual (SAV/MinC) Leopoldo Nunes, e a parceria com o Cineclube Educação, realizado pelo Cineduc, ofereceram aos professores participantes algumas oportunidades de conhecer e se articular à tradição cineclubista. Uma tradição que, em sua história de formação de público, se constituiu em práticas coletivas, propondo reflexões sobre a relação do público com os filmes, e que, segundo o cineasta Geraldo Pereira declarou em um dos cursos de capacitação que ministrou, propôs:

... o enfrentamento de culturas hegemônicas, o desenvolvimento de processos sociais autônomos, políticos, públicos, privados, etc... (apud MENEZES, 2012)

4.2.2. “Decupagem”: os cineclubes em ação

Mas, entre as inúmeras possibilidades cineclubistas, os articuladores que participaram da pesquisa experimentavam os diferentes formatos possíveis dentro da realidade em que atuam, a Rede municipal e as especificidades de sua escola. Mesmo nas UEs onde o CNE estava estabelecido há mais tempo sob a responsabilidade dos mesmos articuladores (EA2 e ESLP1), o Projeto vive diferentes fases, porque, em todos os casos, seu desenvolvimento depende da disponibilidade dos educadores, que não recebem remuneração extra pela participação. Também depende da compreensão ou efetiva participação da direção e coordenação, de cada UE, e dos demais membros do corpo docente.

Assim, apesar de quase todos os articuladores desejarem fazer sessões abertas à comunidade escolar e envolver mais os outros professores nas atividades, apenas os CNEs da EA1 e da ENA haviam realizado eventos para os responsáveis dos alunos até o final da minha pesquisa de campo. Quanto à participação, ainda que mínima, de todo o corpo docente a perspectiva é de que a mesma vá acontecendo à medida em que o Projeto se consolide e ocupe espaços nas UEs, é uma situação que pode ser vislumbrada a longo prazo, mas está sujeita aos conflitos e às mudanças de equipe, frequentes na Rede.

A intensidade das atividades dos cineclubes precisa ainda se ajustar ao calendário escolar, que tem provas, passeios, festas, conselhos de classe, entre outros eventos, e ao tempo/ritmo escolar [tempo de aula: 50 min.; recreio: 20 min.; atividade no contraturno]. Apesar de todas terem atingido a meta da GME/SME-RJ de realizar, em média, uma sessão por mês, CNEs de várias UEs contatadas¹¹⁶ ficavam longos períodos inativos¹¹⁷.

A maior dificuldade das ESLPs, por exemplo, para trabalhar a curadoria de filmes com os alunos era a falta de tempo para que os monitores assistam aos títulos antes das sessões. Os articuladores dessas duas unidades afirmaram que suas turmas não tinham o hábito de frequentar a escola no contraturno. A participação dos

¹¹⁶ Não só as efetivamente pesquisadas.

¹¹⁷ E esta foi uma das dificuldades da pesquisa conseguir visitar um número maior de UEs.

monitores na programação ficava restrita ao tempo livre que esses alunos tinham durante seus turnos.

4.2.3. “Zoom in”

Na EA1, a curadoria era feita pelas três articuladoras¹¹⁸, às vezes com a colaboração de outros educadores. Como os estudantes/espectadores assistiam aos filmes no próprio horário das aulas, ou no tempo reservado a atividade na Sala de Leitura, quando possível, a programação combinava com o planejamento dos professores, que acompanhavam as turmas durante as sessões:

A gente tenta conciliar (...) O professor que queira repetir em sala de aula, a gente deixa. Repete em sala de aula, quando é pra fazer algum trabalho... mas o objetivo não é específico pra isso não. É mais de produzir a sensação de estar no cinema, o prazer, de comentar, e dizer se gostou, se não gostou, uma avaliação... (EA1A1, 2012)

O momento do cinema como “prazer” era muito importante, já que as crianças ficavam na escola em tempo integral e, por questões de espaço, não havia uma hora de recreio.

A equipe do CNE era nova, assumiu em 2012, e trazia, da escola em que havia trabalhado anteriormente, uma experiência de produção de animações que começaria a ser implementada assim que as articuladoras fizessem uma das capacitações oferecidas pela GME/SME-RJ. A curadoria procurava dar bastante espaço para a grande diversidade de técnicas desta linguagem, que as crianças costumam adorar.

A animação exibida na sessão observada havia sido sugerida pela monitora do projeto Bairro Educador¹¹⁹, a quem me refiro como BEEA1. Na abertura, a articuladora EA1A2 deu as boas vindas à turma de 5º ano e contou como seria a

¹¹⁸ Só entrevistei duas, mas eram três professoras articuladoras.

¹¹⁹ *Bairro Educador* é um projeto de integração das Escolas do Amanhã e suas comunidades. Oficialmente, seus objetivos são: “Estimular um novo modelo de gestão de parcerias, visando transformar a comunidade em extensão do espaço escolar, fortalecer o Projeto Político Pedagógico da escola e integrar o processo de ensino-aprendizagem à vida cotidiana. Em cada unidade escolar há um profissional preparado para desenvolver ações de integração entre a escola e seu bairro”. (Secretaria Municipal de Educação-RJ, s/d?)

atividade, que aconteceu na Sala de Leitura. BEEA1 explicou que seria exibido um filme diferente, sem falas, e, por isso, era preciso prestar bastante atenção senão ninguém iria entender a história.

Infelizmente, as caixas de som – que, segundo EA1A2, funcionaram em todas as sessões do ano – estavam com problemas e as educadoras precisaram improvisar com os pequenos autofalantes de um computador. O volume ficou um pouco baixo e estourado. As crianças conversavam entre si, mas estavam atentas à tela. As da frente mais e as de trás, menos. Escutei uma menina comentando o filme todo para uma colega. Durante umas duas cenas, BEEA1 chamou a atenção da turma: “olha a dica, ele [personagem do curta] só vai ficar bom se alguém ler”. Quando o filme acabou, um aluno sentado atrás, disse que não entendeu nada. Outro pediu: “tia, bota de novo!”.

As educadoras falaram que elas viram o filme muitas vezes e que isso é bom: “é pra ver muitas vezes, mesmo”. E, assim, começou a interpretação da história com os quase 30 alunos, que falavam muito e ao mesmo tempo. Uma menina narrou tudo o que aconteceu (ela havia entendido a história mais do que eu e me esclareceu um monte de dúvidas!). As educadoras foram apenas destacando as explicações que os alunos da frente davam. A conversa foi importante porque a turma de trás tinha ficado mesmo perdida na narrativa. Depois EA1A2 abriu um *display* com reproduções dos ícones do “Bonequinho Viu”, da crítica cinematográfica do jornal *O Globo*:

EA1A2: Quem dormiu?

Menino 1 levanta o braço.

EA1A2: Por quê?

Menino 1: É mentira (risos).

EA1A2: Quem concorda com esse bonequinho (aponta o bonequinho sentado)?

Menino 1 e outros dois levantam o braço.

EA1A2: Por quê?

Menino 1: Porque eu não entendi nada.

No final da dinâmica, Menino 1 havia levantado o braço para todas as possíveis gradações do “Bonequinho Viu”, até o bonequinho aplaudindo de pé. A turma saiu agitada.

Na EA2, a curadoria ficava por conta das articuladoras EA2A1 e EA2A2:

Os temas a gente procura escolher assim, pelo lado da realidade de vida deles, você vê que Rota de Colisão tem muito a ver com o que eles vivem aqui, aqui dentro da comunidade, né? (...) Orientar. A gente quer orientar. Através dos filmes, a gente procura temas que a gente possa orienta-los. Ah... na vida deles, de adolescentes, a gente aproveita pra ir pro lado... falar das drogas, da gravidez, do namoro, a gente tenta fazer bem isso. (EA2A1, 2012)

As exposições aconteciam na Sala de Leitura equipada com um televisor, de mais de 47", e com reproduzidor e caixas de som de boa qualidade. O projetor e o telão eram dispensados¹²⁰, dada a resolução e praticidade do aparelho de televisão. No dia em que visitei a escola, participei de uma sessão de manhã, EA2SS1, e outra à tarde, EA2SS2. Na primeira, compareceram nove meninas, do 7º ao 9º anos do turno da tarde¹²¹. Na segunda, 23 alunas e alunos, do 5º ao 9º anos do turno da manhã. Em ambas, os estudantes/espectadores entraram quietinhos e fizeram silêncio durante o filme. Nos momentos dos debates, o comportamento foi o mesmo. Tanto no debate de EA2SS1 quanto em EA2SS2, o foco induzido pelas articuladoras era no fato de que ciladas como a representada no filme podem aparecer para qualquer um de nós e pediram para os alunos contarem se já tinham visto ou passado por algo semelhante. De maneira ordenada, os jovens levantavam o braço e, aos poucos, iam contando casos de vizinhos ou familiares.

Entre as sessões, na hora do almoço, comentei com EA2A1 as tantas referências cinematográficas e colegas de escola e ofício que reconheci no filme, sugerindo indiretamente que o foco do debate da EA2SS2 poderia ser ampliado por estas informações que diziam respeito ao contexto de produção do filme. Como eu não fui apresentada ao público da EA2SS2 e acreditava que eu não deveria interferir muito no campo de pesquisa, não introduzi essa minha experiência no debate da tarde. As articuladoras também continuaram fazendo a discussão delas como se eu não estivesse na sala, ou como se eu não tivesse dito nada a elas durante o intervalo das sessões. Depois que as articuladoras explicaram a história do curta, falaram sobre os riscos que as personagens correram ao tomarem decisões aparentemente fáceis, mas que depois trouxeram consequências graves.

¹²⁰ Usados esporadicamente em eventos maiores fora da Sala de Leitura.

¹²¹ O único menino que apareceu não tinha autorização dos responsáveis para participar da atividade, que era oferecida no contraturno.

À tarde também, uma das articuladoras fez uma confusão interessante: explicou que as turmas haviam assistido a um “documentário”, querendo explicar que a situação não havia acontecido de verdade. Achei melhor não corrigir a educadora no meio do debate, mas, antes de ir embora, chamei discretamente a articuladora que “cometeu o engano” e expliquei que o gênero do filme não era documentário e, sim, ficção. Nesse dia, decidi que minha observação deveria se tornar mais participante.

Ao final da sessão da tarde, uma menina pediu para assistir novamente ao curta *Ensaio*, que, segundo EA2A2, fez tanto sucesso no CNE que foi exibido várias vezes, até no horário do recreio. As articuladoras não trabalhavam a produção de vídeos com os alunos, pois a escola já tinha outro projeto, viabilizado pelo programa Mais Educação, que fazia essa parte. Os outros professores da escola também utilizavam a Sala de Leitura e o acervo do CNE para suas aulas, mas, no cineclube, o clima de cinema era “caprichado”: antes das projeções observadas, os estudantes/espectadores receberam um saquinho de pipoca e, ao final dos eventos, ganharam pirulitos e lembrancinhas confeccionadas pelas educadoras responsáveis.



Figura 3: Marcador de livro e caneta distribuídos nas sessões do CNE-EA2

O CNE da ESLP2 também não produzia vídeos com os alunos. A articuladora ESLP2A1 havia assumido o cineclube no início do ano letivo e ela mesma estava fazendo alguns registros para a memória do Projeto e para praticar um pouco do processo de realização antes de começar a fazer filmes com os estudantes.

Na minha primeira visita à ESLP2, uma das articuladoras, ESLP2A1, me recebeu e mostrou os diferentes espaços da escola onde vi muitos cartazes com os títulos, sinopses e demais informações das sessões cineclubistas do dia. Depois ela e eu passamos em algumas salas do segundo segmento para avisar que haveria sessão na hora do recreio deles. Ela me explicou ESLP2A1 que, em geral, quem faz essa chamada são as duas monitoras da Sala de Leitura, mas naquele dia elas estavam em um passeio, no qual a outra articuladora também tinha ido.

As exibições eram quinzenais e aconteciam em uma sala de vídeo, no horário dos recreios do primeiro e segundo segmento, de manhã e de tarde. Presenciei uma sessão com os alunos mais velhos. A sala, com pouco mais de 40 lugares, ficou lotada e alguns jovens interessados não puderam entrar. ESLP2A1 deu as boas vindas e me apresentou à turma. Ao final da projeção, a professora interrompeu os créditos avisando que havia pouco tempo para a discussão, pois a turma ainda tinha que lanchar, beber água e ir ao banheiro antes de voltar para aula. Ela perguntou se alguém queria comentar o filme e como não houve resposta, completou: “esse filme tem uma mensagem muito bonita, sobre o quê ele trata?”. Um aluno respondeu que “não se deve comprar um livro pela capa” e outros deram suas interpretações para a história. Mas a articuladora queria falar também sobre a construção do discurso audiovisual apresentado:

ESLP2A1: E sobre o filme em si, a técnica?

(silêncio)

ESLP2A1: Que recurso o diretor, o roteirista, o autor do filme usa para mostrar que aquelas crianças moravam na favela?

Ao mesmo tempo, um grupo de jovens explica que as crianças do filme brincavam de armas.

ALUNO1: E o filho dela morreu de bala!

Do meu ponto de vista, esse tipo de pergunta é difícil para o espectador iniciante na análise técnica e crítica de materiais audiovisuais. É preciso certo conhecimento da produção audiovisual para destacar as técnicas e recursos usados na direção ou no roteiro. Não entendi, também, a que conceito de “autor” a articuladora se referia, mas a turma deu uma resposta que, considerando o modelo de “montagem invisível” do curta, seguindo a escola audiovisual clássico-narrativa, me pareceu adequada. Logo em seguida, a professora encerrou a sessão, pois o tempo havia terminado.

Na ESLP1, a monitoria e as sessões cineclubistas tinham o mesmo formato do CNE da ESLP2, mas a escola também tinha um trabalho de produção de vídeos com os alunos (monitores ou não) interessados. Em 2012, a produção de vídeos não era tão grande quanto nos dois anos anteriores, pois o articulador responsável não tinha mais tanta disponibilidade. Mas se o Projeto estava com essa baixa, por outro lado, as outras professoras da Sala de Leitura estavam começando a participar mais das sessões e até a planejar e produzir mais ações do cineclube, que tinha reduzido a frequência das sessões dos recreios de semanal para quinzenal. Essas educadoras teriam levado algumas opções de longas-metragens para que os alunos escolhessem e assistissem na semana anterior à minha segunda visita à escola, se pelo menos um deles tivesse ido à escola no período de Conselho de Classe e feriado prolongado. De acordo com ESLP1A1, sempre que pode, o CNE leva um filme para as reuniões porque os professores, com todo o direito, “preferem descansar na hora do recreio”. Mas as novas articuladoras do CNE-ESLP1 participaram da sessão que observei e haviam passado, no Conselho de Classe, o mesmo curta que escolheram para a sessão observada.

Neste dia, 40 jovens do 6º ano entraram na Sala de Vídeo da UE conversando bastante. ESLP1A1 precisou pedir a colaboração da turma para poder ser ouvida na apresentação do evento e também na hora do debate. Infelizmente, as articuladoras não estavam com a vinheta do CNE e, por isso, ela lembrou as regras da sala de cinema, fazendo perguntas aos alunos:

ESLP1A1: No cinema pode comer?

TURMA: Pode!

ESLP1A1: Pode ficar lixo no chão?

TURMA: Não! ...

Depois do recado sobre o comportamento, ESLP1A1 disse o nome do curta que seria exibido e que os estudantes/espectadores poderiam ver o nome do diretor “escritinho durante o filme”. As duas novas articuladoras sentaram-se próximas ao projetor *datashow* e iniciaram o filme no computador portátil. A música começou bem alta, mas os poucos diálogos da animação estavam abafados. Além disso, a tela era uma lousa branca, com a fórmica que refletindo muita luz e prejudicando um pouco a imagem. Quando começaram os créditos do curta, uma das novas articuladoras interrompeu a projeção, mas voltou o filme ao ponto interrompido,

advertida por ESLP1A1. Os alunos continuaram sentados e ESP1A1 começou o debate enquanto os créditos subiam:

ESLP1A1: Quem quer falar algo sobre o filme?
Três meninas disputam o turno. MENINA 1, falando mais alto, explica que a vida da personagem principal havia sido igual à de suas ancestrais; outras complementam a ideia.
MENINA 2: São várias Marias!

A turma seguiu falando e articuladora ESLP1A1 elogiava as intervenções com comentários de “muito bem observado”. Na entrevista, ela me explicou que elogiar, até quando os espectadores/estudantes “viajavam muito” nas ideias, era a tática dela para estimular a participação deles, que começou tímida nas primeiras sessões. Em um segundo momento, ESLP1A1 propôs: “Pelos seus estudos, vocês identificam a situação do filme se passando em qual região do país?”.

Quando o grupo concluiu que a mãe da protagonista não incentivava os estudos da filha, ESLP1A1 lembrou que não é só no nordeste que a vida das pessoas tende a reproduzir a vida de seus pais:

ESLP1A1: E, para a vida das pessoas mudar, precisa fazer o quê?
TURMA: Estudar!
ESLP1A1: Isso. Além de tudo, o filme tem uma mensagem muito bonita.

Logo após, ouvimos o sinal do fim do recreio e os alunos, que as professoras articuladoras achavam agitados, voltaram para suas aulas.

O ano de 2012 foi o primeiro do CNE na ER1. A primeira exibição teve debate com a diretora do longa e aconteceu na Biblioteca Municipal próxima às duas escolas em que o professor articulador dava aula de Artes. Mais do que um cineclube para a escola, esse professor procurava um jeito de ampliar o alcance do Projeto tanto para a segunda escola quanto para toda a comunidade do entorno das escolas. Mas as parcerias com a biblioteca e também com a Lona Cultural da região estavam precárias. Assim, as sessões do CNE-ER1 aconteciam majoritariamente durante as aulas do professor articulador: “Pois é, cada sala de aula é uma sessão, então, ao invés de eu ter uma sessão grande na escola, eu tenho várias sessões pequenas com os alunos.” (ER1A1, 2012)

Nas cerca de 50 sessões que o articulador calculava ter realizado nesse primeiro ano nas suas duas escolas, ER1A1 procurava fazer um “bate papo livre”,

quando os espectadores/estudantes costumavam dizer se gostavam ou não do filme exibido, e depois ele podia discutir algum plano, alguma imagem dos curtas exibidos, na perspectiva do conteúdo da disciplina de Artes. Como indicam os seguintes trechos da entrevista com ER1A1, percebe-se que a curadoria, no CNE-ER1, era do professor e nem sempre “agradava” ao gosto dos estudantes espectadores:

ER1A1: Eu assisti aos filmes e vi quais eram mais adequados a partir da faixa de idade. Já imaginei qual seria a reação desses alunos mesmos. Diante da pesquisa, uns eu já vi que não dá pra passar porque não é adequado para a sala de aula, porque os alunos não iam gostar mesmo. Mas também veio muita coisa boa, acabei de descobrir um que... fala sobre futebol...
P: *Ernesto no País do Futebol...* É um Argentino.
ER1A1: Isso. O olho dos alunos chega a brilhar quando eles veem aquele filme.

(...)

ER1A1: Eles não gostaram do *Frankenstein Punk...* eles não gostaram... e não gostaram do *Rato de Rua*, que é do mesmo CD.

P: Eu não vi, mas sabia que eu fui em uma outra escola e os alunos também não gostaram do *Frankenstein Punk*?

ER1A1: Eu achei que eles iam gostar do *Rato de Rua* sabia?

P: O *Rato de Rua* eu não vi, mas eu acho o *Frankenstein Punk* tão bonitinho...

ER1A1: Até porque é fora daquela linguagem que eles estão acostumados.

P: Ah, mas é animação. Animação eles veem aos montes.

ER1A1: Mas tem um ritmo bem lento, não é uma coisa dinâmica. Eu acho isso... eu gosto, eu gosto dele. E eu achei que esse filme, do *Rato de Rua...* porque assim, é linguagem de grafite, com aquelas imagens rápidas, não tem muito uma historia... mas eles também não gostaram. Eu acho que eles precisam ainda de uma historia amarrando inicio, meio e fim.

P: Eu também acho isso sabia? Porque uma vez eu tentei fazer um cineclube também, em uma escola na baixada, e aí, uma vez eu passei um filme que tinha o final aberto, ninguém gostou. Ah, como assim, acabou assim desse jeito? Não tem final? Claro que tem final! Qual o final que você quer? É esse, e pronto!

ER1A1: Sabe um filme também que eu fiz, mais ou menos isso...

P: Ah, não! ...a reação deles.

(risos)

ER1A1: É. Porque assim, tem fim, mas parece que a historia pede mais alguma coisa. E pende mesmo, né? Porque ele foi feito com uma finalidade específica, eles ficam assim pro professor: já acabou? Eu quero mais. Eles sentem que aquilo não foi amarrado.

P: Mas aí também, talvez aí que esteja a importância do projeto também, né... mostrar o...

ER1A1: As diferentes linguagens, as diferentes possibilidades.

O professor informou ter um monitor que ajudava a divulgar os filmes e que se destacava nos debates com a turma dele. Alguns alunos dos últimos anos da ER1, 7º ao 9º, participaram da produção de um vídeo para inscrever no Circuito Cine Curta¹²², um festival que esteve na escola no segundo semestre, e depois assistiram à sensibilização para montagem promovida, na ER1, pela equipe do curso de capacitação que ER1A1 estava cursando.

Na ENA, a escolha da programação também era feita pelas articuladoras:

Eu escolho o filme mais ou menos de acordo com a faixa etária, entendeu? O interesse da turma. Porque, às vezes, uma turma tem uma idade já mais ou menos avançada, mas os interesses... São turmas muito agitadas, você não pode botar um filme muito complexo, ou muito longo, entendeu? Tem que ser uma coisa mais lúdica, que é pra você prender a atenção dos alunos. Então, eu vou escolhendo dessa forma. (...) às vezes, eu passo um filme pros alunos maiores, pro 8º, 9º ano, e outro tipo de filme pros menores. Por exemplo, agora em agosto, que teve folclore, eu passei os curtas de lendas. E eles ficam, assim, eles adoram, porque é em animação, então, é desenho animado, tem colorido, muito legal, e passa aquelas lendas que eles já conhecem em forma de desenho animado. Então, aluno, por exemplo, de 6º ano... eles adoram... [Ficam] contando os dias pra assistir, contam pros outros colegas, sabe? Então, também rola legal. Porque você também pode aproveitar (...) Então, eu aproveito e, numa época propícia, que tudo a ver com o tema... Eles trabalharam com lendas na sala de aula, fizeram trabalho e tudo, então, tudo a ver a gente colocar na sessão do cineclube também... até pra fazer aquela movimentação, eles verem duas linguagens, né? Porque eles leram, eles poderiam ver como é que aquilo foi animado, com desenho. (ENA1A1, 2012)

Assim, a dinâmica do CNE-ENA assumia diferentes formatos dependendo do público. Quando fui à escola pela primeira vez, as articuladoras mobilizavam duas turmas de 9º ano, ENA-T1 e ENA-T2, para que cada uma produzisse uma sessão para a outra. Eu cheguei no horário da aula da ENA-T2. Três alunos da ENA-T1, um deles vestindo a camiseta do Projeto CNE, estavam na sala de informática para passar o filme para a ENA-T2. A ENA-T1 já tinha tido aula de artes, no 1º tempo e

¹²²Para mais informações sobre o Circuito Cine Curta, consultar *homepage* institucional da produtora Nova Bossa Produções Culturais, listada nas referências bibliográficas.

ENA1A2, professora da disciplina, usou o horário da aula para, com os alunos, arrumar a sala e providenciar a infraestrutura para da sessão para a ENA-T2.

ENA1A2 abriu a sessão, apresentando os alunos da ENA-T1, que faziam o apoio do evento. Os alunos da ENA-T2 entraram na sala cada um com a sua pipoca e bebida, trazidas de casa. ENA1A2 também comentou a minha presença e alunos próximos a mim me fizeram perguntas. Ela ainda contextualizou o evento e o filme, explicando o que era um curta-metragem; citou algumas técnicas de animação e falou sobre o processo de produção de um filme, em linhas gerais. Os estudantes começaram a prestar atenção a partir do primeiro momento cômico do filme, logo no início. Foi a primeira de muitas risadas provocadas pela comédia exibida. Os alunos do apoio interromperam o curta durante os créditos e as articuladoras iniciaram um de jogo de *quiz*. Segundo elas, era uma dinâmica de perguntas e respostas, previamente elaboradas pelas duas professoras, diferente dos debates que o CNE-ENA1 costumava fazer. Era a primeira vez que elas realizavam essa proposta de atividade e era também a primeira participação de ENA1A2 no cineclube da escola.

ENA1A1 distribuiu papezinhos com questões ou respostas relacionadas ao filme. Mas o *quiz*, como explicou ENA1A2, era como a prova que a turma havia acabado de fazer: só havia uma resposta correta para cada pergunta. Um aluno que tivesse recebido uma pergunta lia o seu papel em voz alta. Aquele que tivesse recebido a resposta correta para a pergunta lida pelo primeiro, lia o seu papel para o resto da turma.

Nesse mesmo dia, entrevistei as duas articuladoras do CNE-ENA1, que manifestaram sentir muitas dificuldades para realizar as ações do cineclube. De todos os articuladores entrevistados, apenas ENA1A1 declarou que foi obrigada a assumir o Projeto¹²³, por conta da aposentadoria da articuladora anterior. Além disso, na escola, era difícil agendar um local para as sessões, pois as salas de aula, o teatro e a Sala de Leitura eram disputados com várias atividades do Núcleo de Artes, dos projetos do Mais Educação e com as aulas regulares. De fato, a sessão

¹²³ Segundo a GME/SME-RJ, o desejo da Secretaria de Educação era de que todas as Salas de Leitura Pólo, as Escolas do Amanhã e Ginásios Experimentais Cariocas obrigatoriamente participassem do Projeto, mas somente um dos articuladores das unidades deste tipo pesquisadas deixou a impressão de encarar o Projeto mais como obrigação do que por vontade própria.

observada aconteceu em uma Sala de Informática com poucos computadores obsoletos e poucas cadeiras. Eu e a maior parte dos alunos da turma ENA-T2 sentamos direto no chão e, durante a projeção, o som alto da atividade que acontecia no auditório ao lado invadia a sala onde nós estávamos.

As articuladoras relataram que gostariam de oferecer um ambiente melhor, com almofadas, criando um clima despojado, jovem, de cinema em casa, e com uma arte mais bonita para as fichas do *quiz* do que os pedaços de folhas de caderno que foram distribuídos¹²⁴. Elas se queixaram de não ter o tempo adequado para preparar os eventos do CNE-ENA1 com boas condições, demonstrando insatisfação em não conseguir produzir os eventos como gostariam. ENA1A1 já tinha feito um dos cursos de capacitação, em 2010, mas ENA1A2 ainda não tinha tido oportunidade de participar¹²⁵. Ambas sentiam certa insegurança na condução das atividades, faziam muitas experiências, queriam atender a toda a comunidade escolar e tinham muitas dúvidas. Elas me pediram ajuda e, de todos os articuladores que participaram desta pesquisa, foram as únicas que me solicitaram retorno, e rápido, da minha investigação.

E eu, que tinha acabado de visitar a EA2, não consegui me manter imparcial e considerei fazer um tipo de investigação mais ativa. Ao voltar para casa, enviei a elas, por e-mail, uma mensagem. Essa situação me fez perceber que o CNE-ENA1 era o cineclube que expressava de modo exemplar os conflitos entre a anarquia potencial das linguagens artísticas e as regras impostas pela cultura escolar. Na mensagem, reconhecia o esforço das professoras como bem sucedido: elas haviam executado a dinâmica planejada para a sessão que observei e os espectadores/estudantes tinham gostado do filme. Além disso, sinalizei que, apesar das dificuldades, o CNE-ENA1 era o único, entre as escolas que eu tinha visitado, que havia, até então, realizado uma sessão para os pais (que aconteceu na Semana da Família na Escola). Achei importante, também, dar a minha opinião de que elas estavam se fazendo exigências muito altas. Expliquei que cineclubismo se aprende

¹²⁴ Mas eu até que achei essa arte bem legal para o evento, que exibiu uma animação com estética semelhante.

¹²⁵ EA2 e ENA1 eram ambas da 7ª CRE e foi nas entrevistas com as articuladoras dessas duas escolas que apareceram as observações quanto a dificuldades de locomoção até as capacitações. Em quase todas as escolas, a questão do tempo dos professores era a principal restrição à participação deles nesses cursos.

na prática e que eu gostaria de desenvolver a pesquisa na escola delas, como eu havia planejado antes da minha entrada no campo.

Elas agradeceram e aceitaram a minha participação em um dia de filmagem com os alunos, que só ocorreu no final de outubro. Mas não continuaram a produção do vídeo nem as sessões, pois o mês seguinte tinha dois feriados, que comprometiam a primeira quinzena, e a agenda das escolas, na segunda metade de novembro, já começa a se ocupar com compromissos de encerramento do ano letivo¹²⁶.

Nos Ginásios Experimentais, de ensino integral, as atividades dos cineclubes aconteciam dentro do programa de disciplinas eletivas. Na EGE1, as sessões abertas a toda a escola eram eventos esporádicos nos quais a turma inscrita na disciplina definia os filmes que seriam exibidos, a partir do repertório apresentado a eles pelo professor articulador durante as aulas. Quando visitei a escola, cheguei no horário da disciplina eletiva e a turma estava reunida, preparada para conversar comigo. O articulador iria me dar uma entrevista, mas aproveitou para me apresentar os monitores e eles me contaram as atividades que realizavam. Exibiram dois curtas que haviam produzido, relataram projetos audiovisuais que estavam em fase de pré-produção e mostraram as dependências da escola. Ao final da entrevista, o articulador pediu que eu também desse um depoimento aos monitores. Os meninos voltaram para a sala e o professor se retirou me deixando sozinha com os alunos.

Eles me pediram um tempo para elaborar perguntas, que iam anotando em um caderno. Um deles também produziu fichas, escrevendo em um dos lados um número e, no outro, com letra grande, um tema que eu deveria desenvolver diante da câmera. Os dois alunos mais desinibidos eram anfitriões de um programa sobre as atividades de cinema que aconteciam na escola. Eu era a convidada do segundo episódio que eles estavam produzindo, no qual me perguntaram sobre a faculdade de cinema, se eu já havia feito algum filme e como tinha sido e o que eu estava fazendo na escola deles. Os tópicos das fichas eram mais pessoais: “amizade”; “amor” e “trabalho” foram os temas que tive de responder.

Na EGE2, havia uma disciplina eletiva chamada *Luz, câmera e educação* na qual a turma havia discutido alguns filmes do acervo da escola. Com apenas 50

¹²⁶ Foi realmente o último mês de atividade de vários cineclubes contatados.

minutos de carga horária semanal, nem sempre dava tempo para a turma toda ver todos os títulos para fazer a curadoria das sessões abertas aos outros alunos, que aconteciam, na hora do almoço, até três vezes por semana:

Então, no horário de treinamento, eu pegava a eletiva de cinema, trabalhava alguns filmes. Eles faziam anotações dos filmes, do que eles tinham gostado, ou não. Então tem vários desses materiais do que eles tinham gostado mais, né? E aí, esses filmes a gente priorizou pra passar. Só que a gente recebeu outros filmes, que a gente ainda não assistiu. Aí o que é que eu fiz? Eu montei no cineclube coordenações. Nessas coordenações, uma é própria para fazer isso, fazer programação. São os alunos que vão assistir os filmes para aprovarem ou não para ele passar naquela semana. Ver se tem filmes parecidos na temática, pra gente fazer uma semana temática como a gente fez, “cinema de esportes”, né? Só filmes que falavam sobre esportes... só filmes que contavam lendas e histórias infantis (...) enfim, só animações que falem sobre questões sociais, questões da sociedade... (EGE2A1, 2012)

Essa equipe assistia aos filmes novos no seu horário de almoço ou levava os DVDs para assistir em casa. Mas, na sessão do CNE da EGE2 que eu observei, minutos antes do evento começar, o curta ainda não havia sido escolhido. Como era dia de Halloween e os alunos estavam circulando pela escola com maquiagens temáticas, lembrei do curta *Frankenstein Punk*. O professor articulador aceitou a minha sugestão mesmo dizendo que os monitores não haviam gostado muito desse título. Mas pensou que os alunos de outras turmas ainda não tinham visto e poderiam gostar.

Os monitores saíram pelos corredores avisando que ia ter sessão. Depois foram entrando aos poucos na sala de exibição¹²⁷ junto com os demais alunos. Um dos monitores sentou-se ao lado do projetor e tomou conta do equipamento. Uma monitora ficou na porta, cuidando que a mesma ficasse fechada com o entra e sai de pessoas durante a sessão. Às vezes, aparecia um aluno de fora só querendo espiar o que se passava na sala, mas não entrava. A monitora cuidava de fechar a porta novamente.

Os outros monitores presentes juntaram-se aos demais alunos para assistir ao filme. Havia cerca de 30 alunos na sala quente. A turma que sentou atrás fazia brincadeiras e conversava. Os alunos da frente prestavam mais atenção. Havia um

¹²⁷ Que é a sala de aula onde aconteciam as disciplinas ministradas pelo professor articulador (Humanidades e Luz, câmera, educação)

clima de festa com todos aqueles jovens de caras pintadas de monstros – por acaso, uma cena que lembrava as famosas sessões de *The Rocky Horror Picture Show* (SHARMAN, 1975), nas décadas de 1970/80. Como o evento passou um pouco do horário do almoço, durante os créditos do filme alguns alunos já estavam de pé e com mochila nas costas. A monitora abriu a porta quando o curta realmente acabou¹²⁸, todos saíram correndo.

Lá na EGE2, os 20 alunos que se interessaram em ser monitores do cineclube, foram divididos em mais duas coordenações, além da equipe de Programação: Exibição e Propaganda. Alguns assumiam responsabilidades de mais de uma coordenação e, para ser monitor, o aluno não precisava estar inscrito na eletiva.

No período observado, o programa da disciplina *Luz, câmera e educação* era a produção de um vídeo. Mas alunos não inscritos também participaram da gravação que acompanhei. Não dava tempo de filmar tudo dentro da carga horária da eletiva e para completar o vídeo, havia um acordo, entre os alunos e outros professores, para a produção em horários extras.

Na ER2, o grupo de monitores, todos alunos do turno da tarde, tinham reuniões semanais no horário da manhã nas quais discutiam uma programação para o resto da escola, além de outras pautas relativas ao funcionamento e divulgação do cineclube. Eu assisti a duas dessas reuniões. Na primeira, os meninos olharam as caixas dos DVDs, do acervo que a escola recebeu do CNE, e escolheram um longa-metragem pelo nome. A professora perguntou por que e chamou a atenção para a importância de se ler a sinopse do filme antes de selecionar. Eles responderam que *Pro Dia Nascer Feliz* (JOÃO JARDIM, 2007) era um título otimista e que sugeria uma relação com o cotidiano. A articuladora acatou a decisão, mas explicou que os monitores precisavam assistir ao filme antes da sessão, para ver qual seria o público mais adequado. Eles marcaram um horário extra na semana seguinte para isso¹²⁹. E, antes do final dessa reunião, ainda assistiram ao curta *Ernesto no País do Futebol*, escolhido depois que olharam algumas sinopses dos DVDs. Todos manifestaram ter

¹²⁸ Os créditos são intercalados pela sequência do Frankenstein punk dançando na chuva, uma releitura da famosa cena de Gene Kelly no clássico *Dançando na Chuva* (Singin' in the Rain, 1952).

¹²⁹ Outra manhã.

gostado deste curta e decidiram que seria bom passar para tanto para os alunos mais novos quanto para turma da mesma série deles¹³⁰.

Na segunda reunião observada, a articuladora discutiu com o grupo quais alunos a escola deveria levar ao evento Encontro de Cinema Negro: Brasil, África e Caribe. Quando perguntei como foi a sessão de *Pro Dia Nascer Feliz*, a turma respondeu que eles assistiram ao filme como combinaram, mas, na hora da sessão, a turma-público pareceu desconcentrada. Os monitores disseram que precisavam pensar melhor a exibição de longas, pois é um formato cansativo. A turma de monitores do cineclube da ER2 estava aprendendo, na prática, a resolver as questões de curadoria.

Na maior parte das decisões sobre a curadoria, produção e divulgação do cineclube, o grupo chegava a um acordo a partir das diferentes sugestões da articuladora. Mas, na produção da vinheta e do documentário que estavam fazendo sobre o CNE-ER2, os monitores se colocaram bastante nas decisões.

Elaboração de críticas e análise do audiovisual; expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais; formação de plateias para o consumo de produtos audiovisuais; promoção do acesso à cultura; formação moral ou ideológica; troca de saberes e informações, que podem se referir ou não ao conteúdo explícito de disciplinas escolares; desenvolvimento de estratégias de comunicação e divulgação de ações; socialização; lazer e uma ainda insipiente articulação com o Movimento Cineclubista foram as dinâmicas e práticas cineclubistas observadas nos CNEs¹³¹.

Mas, nas condições específicas e desiguais das escolas da Rede Municipal, cada um deles se desenvolvia à sua maneira. Por fim, as pedagogias dos CNEs observados decorriam não só dos aspectos estruturais, dependendo da importância que conquistavam dentro do projeto político pedagógico e no currículo das UEs pesquisadas. Dependiam da formação, experiência, afetos, habilidades, talentos,

¹³⁰ 8º ano.

¹³¹ Elaboração de críticas, análise e pesquisa sobre o audiovisual; expressão e criação de narrativas audiovisuais experimentais; formação de plateias para o consumo de produtos audiovisuais; formação moral, espiritual ou ideológica; troca de saberes e informações, que podem se referir ou não ao conteúdo explícito de disciplinas escolares; promoção do acesso à cultura; socialização e construção de identidades; lazer; participação política; preservação da memória e cultura cinematográficas; desenvolvimento de estratégias de comunicação e divulgação de ações. Estas foram as diferentes práticas e dimensões cineclubistas encontradas na literatura consultada sobre a história do cineclubismo no mundo.

aptidões e motivações dos professores, da interpretação que os articuladores faziam das diretrizes do Projeto e, principalmente, dependiam dos objetivos dos mesmos e das perspectivas (ESLAND apud FORQUIN, 1993) que tinham sobre suas turmas, sobre seus deveres em relação a elas, bem como sobre o papel que entendiam que cada cineclubes deveria desempenhar em suas comunidades.

4.3. Enquadramento: qual projeto de educação?

Como observa Gusmão (p. 186), “os processos de aprendizagem”, e aí podemos incluir os que ocorrem em espaços formais (como as escolas públicas) e informais (como os cinemas e cineclubes não escolares), bem como os que procuram misturar os rituais e dimensões dessas duas instâncias de formação (como era o caso dos CNEs), enfim, as experiências de formação:

Dizem respeito a teias complexas de relações intergeracionais e interdependências sociais, que ao longo dos processos históricos foram sedimentando saberes e fazeres expressivos das mediações ancoradas tanto nas instituições como nos percursos da memória social e de suas ritualidades. Essas mediações propiciadas pelas ritualidades remetem às múltiplas trajetórias de compreensão e significação da experiência cotidiana, que por sua vez estão ligadas às condições sociais do gosto e marcadas por níveis e qualidade de educação, bem como por saberes incorporados a partir de sociabilidades. (GUSMÃO, p. 186)

Nesta pesquisa, pude apreender parte da leitura que os articuladores faziam do referencial teórico-metodológico do Projeto CNE, um pouco da herança dos usos tradicionais do audiovisual na escola, alguns elementos do contexto socioeconômico, geracional e cultural de cada articulador, indícios do contato deles com o movimento cineclubista (quando havia) e informações elementares sobre a formação e experiência pessoal deles com o cinema. Observando o cotidiano dos CNEs e suas inserções nas culturas escolares de cada UE, pude verificar que, como Forquin (1993) explica, nada, ou quase nada entra na escola por acaso e, se os usos do audiovisual nas salas de aula muitas vezes caem nos esquemas “ideológicos” (BERGALA, 2008) ou conteudistas, existem muitos porquês. Olhando para os propósitos educativos dos CNEs, entendi melhor a dinâmica das escolas municipais

e das concepções de educação que se encontram na Rede. Abordarei isso nos tópicos que se seguem.

4.3.1

“Tomadas”: perspectivas pedagógicas e disciplinares

O projeto político-pedagógico dos CNEs é marcado pelas tensões que a educação escolar enfrenta para justificar sua instituição. Para Forquin (1993), os dilemas da seleção da cultura da escola, que implicam toda a cultura escolar, ficaram mais evidentes a partir da chamada “crise da educação”, conflagrada nos anos de 1960, e podem ser compreendidos basicamente na relação entre as teorias que defendem uma educação liberal ou geral, tendo por meta “o advento e o desenvolvimento da razão ou a realização essencial do espírito” (1993, p. 56), e teorias chamadas de “utilitaristas”, que convocam a escola a trabalhar temas e problemas cotidianos ou na perspectiva da profissionalização dos estudantes. Esses dilemas também podem ser percebidos nos debates entre as teorias que afirmam a obrigação da escola em se dedicar a conhecimentos universais, cujas contribuições para o desenvolvimento dos indivíduos são vistas como incontestáveis, e as correntes ideológicas que questionam a universalidade dos saberes e apontam a necessidade de referências multiculturais na educação escolar.

Os articuladores dos cineclubes e os gestores da GME/SME-RJ entendem o acesso à cultura como importante para a formação humana, numa perspectiva semelhante à defendida, no debate acima mencionado, pelo sociólogo Paul Hirst, para quem a educação liberal “visa incondicionalmente o desabrochamento do que há de humano no Homem” (Forquin, 1993, p. 65). Mas, em um contexto de forte regulação externa às escolas, de priorização dos conteúdos, no contexto de uma dada concepção de qualidade do ensino, os CNEs estudados apostam na “ampliação do patamar cultural dos estudantes” (Revistapontocom, 2011), procurando apresentar referências distintas do contexto cultural que eles dominam na vida privada, e conciliam ideologias liberais e utilitaristas. O projeto educativo dos CNEs apresentou variações conforme as expectativas que nossa sociedade e os professores alimentam sobre os diferentes alunos, em diferentes situações escolares.

Como adverte Forquin (1993, p. 65), “tudo depende, pois da definição que se dá de Homem e de suas perspectivas últimas de realização”.

Em geral, a presença do cinema na escola é vista como fundamental tanto por sua potência na transmissão de valores e conhecimentos quanto por seu valor de expressão da razão humana e pelo valor intrínseco das linguagens artísticas que ele comporta, que estimulam a imaginação e nos entretêm. O projeto se desenvolve na tensão entre a expectativa e o desejo de apresentar aos espectadores/estudantes uma filmografia diferente daquela com a qual estão familiarizados e a preocupação em usar os filmes para debater temas próximos à realidade deles. Assim, se a DVDteca montada pela GME/SME-RJ reúne obras que não têm relação direta com os conteúdos disciplinares, ao mesmo tempo, seu acervo não deixa de ser adequado à cultura escolar da rede municipal, tanto que ampliou o gênero do filme educativo.

Ainda que esse cinema educativo contemporâneo não contemple explicitamente os tópicos levantados pelos PCNs e outras diretrizes oficiais, o acervo do Projeto facilita a introdução de conteúdos que faziam parte de currículos ocultos das escolas, ajudando a escola municipal a assumir ou conduzir melhor outras funções que não só a de ensino formal, como de assistência social e a de servir como equipamento de lazer.

Nas Escolas do Amanhã, que têm como programa “reduzir a evasão escolar e mudar a realidade dos alunos que moram em áreas conflagradas da cidade”, esta questão ficou mais evidente. Para alcançar suas metas, as EAs são palco de um conjunto de ações nas áreas de Educação, Saúde, Assistência Social, Esporte, Arte e Cultura. Contam com educação em tempo integral, oferecendo atividades de reforço escolar, oficinas pedagógicas e culturais no contraturno (Secretaria Municipal de Educação-RJ, s/d?). Todo esse investimento, superior aos que recebem da SME-RJ as escolas regulares e escolas com Sala de Leitura Polo, dá uma medida de quantas responsabilidades sobre a vida dos alunos as EAs tomam para si.

Mas a tendência também foi observada nas Escolas com Sala de Leitura Polo (ESLPs), nas escolas regulares (ERs), na escola que possuía um Núcleo de Artes (ENA1), bem como nos Ginásios Experimentais (EGEs). A intenção de trabalhar os chamados conteúdos transversais pode estar relacionada ao aumento da credibilidade de ideologias de integração do currículo ao desenvolvimento da

ideologia utilitarista e industrial, que passaram a chamar cada vez mais as instituições de ensino “a enfatizar os processos de identificação e de resolução de problemas práticos, os quais supõem geralmente transcender as tradicionais divisões disciplinares” (Forquin, 1993, p. 96).

Estritamente, esta apropriação dos filmes também seria classificada como conteudista e utilitarista por Bergala (2008), que, como já foi dito, preocupa-se em sensibilizar a escola *para* os aspectos mais universais do cinema estando mais alinhado com a concepção de educação liberal de Hirst, “fundada pura e simplesmente sobre a natureza do conhecimento em si mesmo” (Forquin, 1993, p. 56). No entanto, o modelo de leitura que aproveita as qualidades dos filmes para explorar interesses específicos da própria escola, praticado em todos os CNEs observados, não pode ser desqualificado, pois é a forma encontrada pelos atores do projeto para atuar na tensão entre as diferentes concepções acerca do papel da escola no mundo contemporâneo.

Talvez a tradição cineclubista e a “improvisação” do método do Mestre Jacotot sejam contribuições interessantes para o Projeto Cineclube nas Escolas, mas estas ainda são pouco praticadas nos cineclubes escolares. Os articuladores estão atentos às questões como as que Bergala, Rancière e o movimento cineclubista levantam ao incentivar transformações nas culturas institucionais para que as escolas percebam as obras cinematográficas com lentes que superem as perspectivas disciplinares e pedagógicas básicas das instituições de ensino formal. A maioria dos entrevistados acredita que as “ferramentas” de trabalho dos CNEs – filmes e equipamentos de filmagem – merecem um tratamento diferente do dispensado aos demais “objetos de trabalho” escolares. No entanto, ultrapassar os limites estabelecidos pela rotina das instituições — na qual os articuladores obrigatoriamente estão completamente imersos — requer deles mais que alguma ousadia burocrática, requer perspectivas e atuações emancipadas.

4.3.2. “Preto & Branco”

Para a ENA1A2, que tinha graduação em Artes e ainda não havia participado de nenhuma das capacitações arranjadas pela GME/SME-RJ, o aspecto lúdico desejável no cineclube escolar não deveria comprometer a compreensão dos alunos de que a arte também pode ser um ofício e que deve ser levada a sério:

Eu li aquele livrinho do Clube do Filme (Gilmour, 2009, 1ª edição no Brasil)... e me remeteu muito a essa coisa do cineclube, que é essa informalidade formal. Porque a gente, num primeiro momento, acha que é tudo muito sem compromisso. Eu acho que com você [se referindo à pesquisadora] também rola isso, porque você fez cinema. Eu fiz Belas Artes e aí depois eu fui fazer a licenciatura (risos), pra poder dar uma ‘chegada’. Porque parece que você está numa faculdade que é muito fácil, que é só lazer, e as pessoas deixam de perceber que isso é a base da nossa cultura. É a base que estrutura, é o que movimenta quem a gente é como sociedade, né? Então eu acho que o papel do cinema em especial é isso, né? É você se ver ali de formas variadas e possíveis e aí levar algumas coisas para reflexão mesmo. (ENA1A2, 2012)

ENA1A2: você dimensiona isso pra uma esfera reduzida, e coloca o cineclube em ação. Porque aí, é claro, você atrelando isso à ideia de educação, você usa a linguagem cinematográfica pra estar trazendo questões que são base pra gente formar gente. Que é o que gente faz, é isso, né? Então, a gente brinca de cinema e a gente brinca de coisa grande. Eu acho que o cineclube é uma brincadeira para uma coisa grande, como se você brincasse de ser super-herói, que no cineclube você pode isso. Pode brincar um pouco mais, coisa que você não pode fazer no cinema grande...

P: Profissionalmente?

ENA1A2: Exatamente. E aí o cineclube é essa grande informalidade, que não tem nada de antiprofissional. É extremamente profissional, é estritamente sério é estritamente bacana, mas tem esse caráter de brincadeira.

Esta ênfase no caráter sério e, ao mesmo tempo, lúdico da experiência audiovisual na escola motivou as articuladoras do CNE-ENA1 a desenvolver a dinâmica do *quiz* descrita anteriormente:

Ah, o quiz é uma maneira de a gente poder trazer também as questões mais técnicas pras crianças, né? De você não estar só nas questões filosóficas de o quê que o cara queria dizer, enfim. Que no final das contas essas questões também são pessoais. Isso a gente traz pra eles poderem tá se enriquecendo. Porque

há... falta oralidade, falta texto, falta um monte de coisa. E aí também você perceber que é legal você saber o que é técnica, roteiro, narrativa, né? Quer dizer, partir da brincadeira, mas a sério. (ENA1A2, 2012)

Nesse depoimento, identifico uma ação motivada por uma crença característica da cultura escolar, criticada por Rancière (2011): a de que existe uma distância entre o conhecimento dos alunos e os recursos expressivos que se deseja para eles em seu desenvolvimento intelectual. Embora a intenção fosse diminuir a distância entre o conhecimento do aluno e aqueles conhecimentos que o projeto de educação da SME-RJ estabelece que ele deveria dominar para ser um cidadão autônomo, produtivo e crítico, esta visão se opõe ao princípio da Igualdade das Inteligências, que fundamenta a formação emancipatória de (Rancière, *O Mestre Ignorante*, 2011). Na perspectiva defendida pelo autor, a formação estética emancipatória dispensa as certezas e explicações para dar lugar às impressões e observações que qualquer pessoa pode manifestar quando é tocada por um filme e quando a situação de diálogo acontece, de tal forma, que é possível se expressar sem medo de errar ou sem o medo de simplesmente não ter respostas. Crianças e jovens gostam muito de manifestar suas ideias e opiniões e são, quase sempre, muito falantes. Talvez tenham dificuldade de se expressar em determinadas situações escolares, principalmente quando se espera que apresentem o raciocínio “correto” ou o mais “lógico”¹³². Estar “certo” é uma atitude cobrada na escola não só pelos professores, em geral, como também pelos próprios colegas.

Na situação acima mencionada, ainda que se possa perceber na dinâmica do *quiz* a legítima preocupação de provocar reflexões sobre a construção do discurso do filme, a tentativa de trabalhar a dimensão séria e o caráter lúdico da obra de arte foi dificultada, na prática, pelas opções de respostas, que foram apresentadas como relativas a apenas uma pergunta, quando eram pertinentes a mais de uma, o que causou certa confusão. Por exemplo, a ficha que trazia a sentença “uma criança baixinha que vira um adulto gigante”, poderia responder tanto à pergunta sobre o assunto tratado quanto à que se referia ao tema do curta. Esta confusão muitas vezes decorre de uma apropriação estética, no contexto de culturas escolares, de um modo

¹³² Sobre o papel da escola no desenvolvimento ou na repressão das habilidades expressivas dos estudantes, o olhar de Martín-Barbero para a educação, inspirado pelo de Paulo Freire sobre a educação, orientou o desenvolvimento do livro *La educación desde la comunicación*, 2002.

geral, organizadas, como Bouillet (2012) observa, em torno de “certezas” e não de “dúvidas”:

Então, bicho, não dá para instrumentalizar. O Guerra de Canudos [(Rezende, 1997)], do Sérgio Rezende não substitui a aula de Guerra de Canudos, até porque filme é uma questão poética da natureza das artes, subjetiva do diretor e tal. Se não você passava A Vida de Brian [Jones, 1979] para discutir Jesus Cristo, não tem coisa mais em choque do que isso... Então sabe? (...) Escola não é lugar de dúvidas, é lugar de certeza. Assim dois mais dois é igual a quatro. Você só vai aprender que não é quatro quando você estiver no Doutorado de Matemática. Dois mais dois é... sabe? (BOUILLET, 2012)

O próprio Bergala, que, com sua proposta de educação *para* o audiovisual impõe certas restrições ao trabalho dos professores-passadores, admite: “Toda pedagogia deve ser adaptada às crianças e aos jovens que ela visa, mas nunca em detrimento do seu objeto” (Bergala, 2008, p. 27). Nesse sentido, se a intenção das professoras era melhorar sua comunicação com o público jovem, talvez fosse mais interessante para a escola que acredita na sua função de divertimento se as perguntas e respostas pesassem mais para o caráter lúdico e assumissem mais a proposta original que popularizou o jogo em programas de rádio e TV: o seu caráter de competição para descobrir quem tem o maior conhecimento de “cultura inútil”.

No entanto, cabe assinalar que havia dúvidas, na época, quanto ao futuro dos Núcleos de Arte – que desenvolviam aptidões e habilidades artísticas paralelamente às UEs a que eram ligados, com gestão própria e atendendo a clientela de mais escolas — e este era apenas um dos problemas que a escola enfrentava para desenvolver seu trabalho educativo. A estrutura toda da escola e as condições de trabalho dos professores refletiam a situação de uma proposta que estava sendo desativada. Assim era difícil libertar a atividade cineclubista das pressões que pesavam sobre a escola naquele momento de incerteza, quando seu próprio projeto político-pedagógico estava em questão. A expectativa de oferecer aos estudantes instrumentos para analisarem criticamente os filmes exibidos é um desejo, ainda que não muito explícito, das professoras. Se a elas for dada a oportunidade de conhecer mais a arte cinematográfica e o cineclubismo e de experimentar muitas vezes, acertando e errando, as linguagens audiovisuais, possivelmente o CNE-

ENA1 venha a ampliar cada vez mais seus olhares sobre o cinema e o audiovisual. O cineclubismo é uma ação coletiva que se aprende fazendo.

4.3.3.

“Ponto de Virada”¹³³

Quando o trabalho do cineclube escolar consegue flexibilizar a organização e os conteúdos escolares, os articuladores tendem a ficar mais satisfeitos e até o próprio fato de não haver as condições necessárias para uma reflexão mais densa sobre os filmes na escola pode ser proveitosa. Nas ESLPs — que são as unidades que, tendo bibliotecas multimídia mais equipadas que as demais, exercem funções estratégicas em suas regiões de empréstimo de acervo e multiplicação dos projetos de incentivo à leitura —, toda uma logística que afetava vários setores e sujeitos da organização escola era posta em prática para que as exhibições ocorressem no horário do recreio. As merendeiras precisavam separar a merenda dos alunos que iam para as exhibições no horário em que deveriam estar fazendo suas refeições; os inspetores precisavam ser avisados que alguns estudantes poderiam estar circulando fora das salas nos primeiros minutos dos 4^{os} tempos (após os recreios), bem como os professores dos 4^{os} tempos precisavam tolerar o atraso do público dos CNEs, pois as sessões sempre ultrapassavam o tempo do recreio. Apesar das dificuldades infraestruturais que estas escolas municipais também enfrentam, as articuladoras da ESLPs visitadas tinham perspectiva de que o trabalho vem evoluindo:

Primeira exibição foi isso, né? ‘Gostei? Gostei.’ Tá, mas ‘gostei, gostei’ não é só, né? A gente queria ir além disso e o tempo não proporciona tudo que nós gostaríamos nesse sentido. Então, nós levamos um tempo para que eles comessem a fazer uma análise, alguma coisa, demorou algumas exhibições para que nós conseguíssemos ter essa dinâmica, que a princípio eles tinham até vergonha, né? Eles se sentiam inibidos, então alguns achavam que não tinham entendido ou acham que enfim... Então assim foi sendo um processo. Quando eu digo que não foi tão rico, é nesse sentido. Porque a gente sentia que precisava um pouco mais de tempo. Encurtava o final, às vezes tinha que parar, mas enfim, eu acho que tudo é um processo de começar, né? (ESLP1A1, 2012)

¹³³ Segundo o *Manual do Roteiro*, de Syd Field (1995, p.06), “um ponto de virada (plot point) é qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”.

Nesse sentido, é interessante notar que, enquanto a maior parte dos educadores lamentava não haver, no tempo escolar, um espaço maior para o enriquecimento dos debates cineclubistas, EGE2A1 não achava tão problemático que algumas sessões do CNE-EGE2 tivessem ficado sem nenhuma discussão no final:

Não sei se eles [os estudantes/espectadores] estão fazendo a discussão depois. Agora, pergunto assim, vocês gostaram do filme? Quando encontro no corredor, né? E aí, foi no cineclube ontem? Gostou do filme? Até pra ele, Ah gostei, o filme é legal... Falar sobre... Então sempre fazem um comentário depois mas eu realmente não tenho acompanhado. Até porque eu acho que o cineclube é pra formar... protagonistas mesmo, eles são um clube juvenil, eles têm que ser protagonistas e eles mesmos gerir a coisa, eu sou só um coordenador, eu procuro fazer isso o máximo possível sabe, não ficar olhando pra mim, então eles já sabem quem são os monitores já vão atrás dos monitores, perguntar, às vezes perguntam pra mim, sempre têm essa referência, mas às vezes que eu fiz debate com eles foi assim, eu fazia um comentário sobre o filme, e aí pedia pra eles complementarem esse comentário, falar alguma coisa que eles acharam. E aí, o que vocês acharam? Aí, às vezes, alguém participava, às vezes não, mas no começo, quando a gente fazia sempre, teve um dia que a gente não fez o debate, que a gente terminou em cima da hora, uma e meia certinho, eles tinham que ir pra sala e ia entrar outra turma que era a minha, na sala pra ter aula, aí eles ficaram parados assim, não saíram da sala. Ai eu falei, gente, hoje não vai ter bate papo depois. Por quê? Por causa da hora, né? Mas foi legal. (EGE2A1, 2012)

Ao exibir *Frankenstein Punk*, um curta que no princípio não havia agradado aos monitores na sessão do CNE-EGE2 do dia 31 de outubro, mesmo não proporcionando um espaço/tempo especial para a mediação de um debate, o articulador deu chance para que os monitores lançassem um segundo olhar para a obra, acompanhados pelos novos olhares, que a turma que assistia ao curta pela primeira vez lançava. EGE2A1, intencionalmente ou não, deu chance para que a segunda vista e o clima de festa de Halloween do dia pudessem ser pontos de partida suficientes para despertar nos meninos novos afetos e para revelar para eles novas chaves de leitura sobre a obra.

O ambiente, o momento e todas as condições que determinam como um filme é visto altera a espectralura. Na sua prática, EGE2A1 chama atenção para o valor intrínseco dos filmes e para a necessidade da escola não ficar presa aos mesmos

instrumentos e exercícios de sempre para atingir seus objetivos considerados mais elevados:

Você pode botar filme pra entreter também em alguns momentos, né? Eu acho que é válido, é lazer você ir ao cinema. Eu sempre falo para os meus alunos... 'ah professor, não tem que fazer relatório?' Eu falo: 'não, cinema é um prazer. Você tem que gostar do filme, curtir o filme, fazer relatório você vai fazer sobre outras coisas, não é sobre o filme, sobre o filme você tem que pensar sobre ele, sair com cenas na cabeça, como você sai de uma sala de cinema, entendeu?' E a ideia minha, que eu penso o cinema na escola, é essa mesmo. É assistir o filme pra assistir o filme. (EGE2A1, 2012)

Pelas lentes com as quais analiso esse contexto, acredito que EGE2A1 estava dando oportunidade à proposta emancipatória do mestre ignorante (RANCIÈRE, 2011), à ação (passiva) do espectador emancipado (2012), ao risco da experiência estética (2009), que, de acordo também com Bergala (2008), começam quando cessam a “explicação” e a “pedagogização” dos textos.

No entanto, as apropriações fílmicas e mediações estimuladas por todos os articuladores que participaram da pesquisa passavam por práticas muito tradicionais na transmissão de conteúdos escolares: a conversa e o relatório, dos quais nem mesmo EGE2A1 abria mão completamente, e que nem sempre são meras “explicações”. Isso indica que os rituais e métodos das escolas têm alguma eficácia.

Com projetos pedagógicos vocacionais, pretendendo auxiliar os alunos do segundo segmento do Ensino Fundamental na “construção de um projeto de vida”, com ensino em horário integral e uma preocupação em incorporar novas tecnologias e metodologias de ensino que adotem currículos mais integrados, as EGEs também valorizavam os conhecimentos que não têm relação direta com os programas disciplinares tradicionais, mas indicavam que questões próprias à sociedade contemporânea e exigências do mercado de trabalho também pesam na seleção da cultura da escola. Conciliando as obrigações institucionais, perspectivas utilitaristas e perspectivas pessoais, os articuladores das EGEs superavam a mera instrução e aspiravam proporcionar uma formação crítica:

... porque se, aí eu vou dizer o que eu disse a entrevista inteira pra você, se existe na minha opinião, uma TIC, uma Tecnologia de Informação e Comunicação, que pode fazer o diferencial, né, na sensibilização, na formação de uma adolescência crítica. De uma adolescência crítica, de uma adolescência mais

antenada e menos, talvez, menos manipulada. Eu acho que essa ferramenta de comunicação e informação, ela é o cinema (...) então essa produção de curtas pra mim é fundamental no desenvolvimento do cidadão no ensino fundamental, em termos de tecnologia da informação e da comunicação. (EGE1A1, 2012)

Tendo uma preocupação especial com a memória e tendo participado de um Movimento Cineclubista extremamente organizado, a articuladora ER2A1 produzia vários materiais didáticos com recortes e reportagens de jornais e revistas e pedia avaliações por escrito, ou desenhos, aos alunos que participavam das sessões e passeios ao cinema. Além disso, os monitores ainda tinham que colocar suas impressões no blog da Sala de Leitura da escola, fazer relatório para cada sessão e a ata de cada reunião. Apesar de não valerem nota, estas produções tinham um formato parecido com os usuais exercícios escolares, os quais os alunos costumam fazer com alguma resistência. Mas ensinar os estudantes a traduzir suas impressões pessoais em texto escrito não seria uma missão legítima da escola? Além disso, com essa prática, o CNE-ER2 foi o único cineclube no qual pude verificar o desenvolvimento mais aprofundado de duas importantes dimensões da tradição cineclubista: as avaliações têm correspondência com a produção de críticas e estudos sobre a linguagem cinematográfica, enquanto os registros das atividades correspondem a um protocolo de organização cultivado pelas cartilhas cineclubistas e muito utilizado na articulação do Movimento Cineclubista.

Com tantas possibilidades de mediação, criação e troca de saberes, o referencial teórico-metodológico do Projeto Cineclube nas Escolas, dialogando com os articuladores, pode contribuir para mudanças positivas na cultura escolar. Para que a mesma não perca suas características que colaboram para o intercâmbio e produção de conhecimentos, mas para que permita um aproveitamento mais completo da experiência estética (Rancière) das obras audiovisuais e para que seja orientada a correr os riscos que favoreçam uma educação mais divertida, mais democrática (MIGLIORIN, 2010), crítica e emancipatória (BERGALA, 2008; RANCIÈRE, 2011 E 2012; MARTÍN-BARBERO, 2002; ALVES & MACEDO, s/d).

5. “Diálogos”: considerações finais (*to be continued*)

Quando fui ministrar a oficina de cineclubismo do Cinema Nosso no colégio estadual Guadalajara (Duque de Caxias/RJ), as animadoras culturais da escola me pediram com todo o cuidado que “pelo amor de Deus” eu não fizesse com os bons filmes o que as aulas de literatura costumam fazer com os autores clássicos, o que acaba desestimulando o hábito da leitura entre os jovens. Há mais tempo, por ocasião do Fórum de Debates - encerramento da seção Vídeo Fórum da Mostra Geração 2004, discutíamos com os jovens realizadores uma proposta de lei que tornasse obrigatório o ensino do audiovisual nas escolas de Ensino Fundamental, quando, para o espanto da equipe de produção da Mostra e também dos educadores presentes, um adolescente reclamou, temendo que a obrigatoriedade de uma disciplina escolar deixasse o vídeo, um assunto tão interessante, “muito quadrado”. Estas experiências revelam resultados negativos de usos do cinema bastante difundidos entre professores e me preocupavam antes da entrada no campo de pesquisa. Por isso, a ideia original era estar perto dos estudantes e perceber que inovações o Projeto Cineclube nas Escolas traz para um trabalho educativo com o cinema sem que ele perca o seu encanto.

Pelas razões que foram apontadas quando tratei da metodologia da pesquisa, tive oportunidade de compreender melhor os propósitos do trabalho com audiovisual no contexto de instituições públicas de ensino formal pelo ponto de vista dos educadores. Pude perceber que eles não são insensíveis às artes, eles têm preocupações legítimas e atuações limitadas não só pelas questões institucionais, próprias a cada escola, como também por pressões sociais e regras do mercado cinematográfico.

No sentido de preservar a emoção dos filmes, os CNEs procuram marcar uma diferença no trabalho pedagógico em relação às aulas regulares seja com a criação de uma “aura” de sala escura, com pipoca e brindes – tudo isso na medida que alguns problemas com a infraestrutura dos prédios e com os equipamentos de

projeção, principalmente de áudio, permitem¹³⁴ – seja evitando o debate explícito sobre os conteúdos disciplinares. Como resultado, o Projeto conquista espaço e oferece recursos criativos para que as escolas possam tratar temas que ela não previa na instituição das disciplinas, mas aos quais elas não podem se furtar em seus contextos contemporâneos. Neste movimento, sempre há o perigo de institucionalizar os filmes e os debates e aí a escola precisa mais do que estar aberta aos olhares dos jovens, que na condição de alunos também se comportam dentro das possibilidades da cultura escolar.

As orientações do nível central da Rede Municipal têm enfatizado a questão do protagonismo juvenil e o Projeto CNE passou a apostar mais nessa linha ao propor a ideia da formação de alunos monitores, no ano de 2012. Seria interessante aprofundar esta discussão em trabalhos posteriores a esta pesquisa, pois a empiria produzida até aqui levanta alguns problemas difíceis de superar, mas que já encontram algumas soluções na prática de alguns articuladores, como a questão do tempo escolar que precisa permitir uma outra relação professor-estudante e a questão de se estabelecer uma colaboração que vá além da atribuição de pequenas tarefas. E o problema da relação de afeto com o cinema não se resolve apenas com o protagonismo juvenil. Seguindo o raciocínio de Bergala e dos educadores, a escola tem um papel crucial, e o dever, de proporcionar aos estudantes experiências que, talvez espontaneamente, eles não buscassem.

Além disso, a cultura educativa tradicional é marcada pela lógica científica racionalista que, como salienta Franco (2010), propõe análises distanciadas das emoções. Para evitar esta abordagem, Bergala aposta no ato de filmar como um passo fundamental para a tomada de consciência da experiência fílmica. A *passagem ao ato* seria a experiência que permitiria “pensar o filme como a marca de um gesto de criação” (2008, p.34), entender na pele que ele é resultado de escolhas e, portanto, de uma moral (pp.40-43) ou de uma opção ética (Leandro, 2001). Em lugar de ficar ensinando as teorias sobre cinema, o que poderia se tornar

¹³⁴ Neste aspecto há uma diferença enorme entre as condições das Escolas do Amanhã e Ginásios Experimentais, que encontravam-se em ótimas condições, e as demais escolas, que apresentavam diversas dificuldades com o espaço. Os equipamentos de áudio fornecidos pela administração do Projeto eram insatisfatórios em todos os casos e as escolas procuravam diferentes soluções, mas dificuldade era sempre maior no grupo das ESLPs, ERs e ENA1.

um debate enfadonho, a sugestão é fazer a turma entender as opções feitas pelos diretores colocando-se no lugar de um realizador.

No entanto, a realização de vídeos era a atividade mais complicada de se colocar em prática e nem todos os CNEs pesquisados conseguiram desenvolver uma produção. Além das questões técnicas, que os professores estavam aprendendo um pouco nos cursos de capacitação e muito “na raça”, a produção exige um tempo maior que o tempo das aulas, um tempo muito maior do que o tempo do recreio, enfim, exigia do professor e dos alunos disponibilidade para frequentar a escola fora dos seus horários regulares. Por fim, as escolas não dispunham de equipamento básico de edição¹³⁵, sendo que para alguns articuladores, um programa de edição mais sofisticado era importante. Os professores, muitas vezes, levavam seus próprios equipamentos, o que limitava a participação dos alunos na operação dos aparelhos e, conseqüentemente, na parte criativa. Seria possível, e interessante, fazer uma pesquisa focada só na produção de vídeos dos CNEs, mas aqui cabe apenas destacar um ponto que para mim estava bem resolvido e que a empiria deste trabalho deixou em aberto. Como produtora do Vídeo Fórum, uma seção da Mostra Geração/Festival do Rio, dedicada aos filmes realizados por crianças e adolescentes, sempre considerei que o mais importante seria que os estudantes fossem os principais agentes no processo criativo e técnico das produções. Mas, ao mesmo tempo em que Bergala mostra a importância da experiência de “autoria” para os jovens, percebi que a mesma também pode ser fundamental na prática docente com audiovisual.

Neste sentido, é preciso reconhecer o mérito do Projeto em sua dimensão de formação continuada dos professores (da própria Rede!). Um dos principais problemas do trabalho docente que precisa superar a rigidez institucional é a formação de educadores que, em todos os níveis e modalidades, costuma ser pouco atenta às linguagens artísticas (RAMOS & TEIXEIRA, 2010) (Krumholz & Porto Gonçalves, 2012) e à cidadania cultural (CARVALHO, 2001), pois estas vivências, além de estimular a imaginação, em seus conflitos com a cultura escolar compartimentada (BERNSTEIN apud FORQUIN, p. 86-91), podem constituir oportunidades de olhar crítico para os saberes especializados e de transformação

¹³⁵ As salas de informática de, pelo menos, cinco das escolas visitadas não funcionavam.

crítica das normas, metodologias, rituais e organização escolares. A falta de formação sensível para o cinema ainda é mais preocupante se considerarmos outra prática extremamente nociva à apreciação dos filmes, comum nas escolas:

O corpo docente é um problema, na escola com relação ao uso educativo do cinema, porque você vê, os colegas falam: ah, eu não estou a fim de dar aula hoje, não, vou passar um filme. Tem um filme aí pra passar hoje? Eu não preparei nada. Entendeu? Então, o filme, ele entra como um tapa buraco, né? E de uma certa forma os alunos acabam entendendo o filme como tapa buraco também, porque os professores já se propõem a passar o filme como tapa buraco. Então eu acho que a ideia do cineclube é tentar mudar um pouco essa prática dentro da escola, estimulando os professores a perceber que há outras possibilidades de uso de audiovisual. (EGE2A1, 2012)¹³⁶

Naturalmente, as capacitações, apesar de serem oferecidas em grande número (como se pode ver no Anexo V), ainda não conseguem atender a Rede plenamente. Além da alta concentração das oportunidades na Zona Sul e Centro, a participação dos professores é especialmente comprometida no que se refere ao tempo necessário para comparecer aos eventos, que muitas vezes precisa da compreensão e capacidade de organização da gestão e de todo o corpo docente de cada escola. Por outro lado, o acervo oficial do Projeto representa uma ampliação do repertório cinematográfico dos professores e a frequência da prática cineclubista, em si, coloca os educadores na boa situação de eternos aprendizes. Na verdade, a participação no Projeto explicita uma condição cada vez mais indispensável aos professores e que merece ser aprofundada em outros trabalhos: para ser professor nas sociedades que Orozco Gómez descreve como “sociedades del aprendizaje” (2004), nas quais as tecnologias e diferentes telas ampliam as oportunidades de aprendizagem para qualquer pessoa em qualquer espaço, é necessário ser mais ativo na busca e na produção de conhecimentos.

No que diz respeito às contribuições de Bergala para ao aproveitamento da potência de prazer da experiência estética na escola, é positivo que os professores fiquem mais atentos aos aspectos estéticos dos filmes e consigam se libertar das

¹³⁶ Com relação ao depoimento deste articulador, passar um filme como “tapa buraco” não é nem a parte mais complicada. Como qualquer trabalhador, os educadores também têm seus dias de indisposição e penso que, dada a natureza da atividade docente, passar um filme talvez seja melhor do que dar uma aula pouco inspirada. O problema é passar “qualquer” filme. Aí, faz diferença se o professor tem um repertório cinematográfico vasto.

“explicações” excessivas, mas isso não pode significar perder de vista toda a formação pessoal ou especializada deles. Nesse sentido, o teórico Ismail Xavier sustenta uma postura que ultrapassa o crítico francês e o concilia com perspectivas mais amplas, como faz o cineclubismo:

... a dimensão educativa, entendida no sentido formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório) permeia toda a experiência do cinema e está, ainda que de modo implícito, presente nos debates sobre os filmes, pois mesmo a reivindicação mais radical de um cinéfilo pela “autonomia” do campo e seus rituais específicos já pode ser vista como expressão de um tipo muito particular de formação em que o cinema fica reduzido à educação para o próprio cinema e seu imaginário. Para mim, o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é “passar conteúdos”, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável. (XAVIER, 2008, p. 15).

Seriam redutoras tanto as apropriações utilitaristas e conteudistas do audiovisual – a educação *com* - quanto a educação que se pretenda estetizante – a educação *para* o audiovisual. De acordo com Bouillet:

Você tem uma situação excepcional na escola, por quê? Porque por força do ambiente escola, você tem pessoas de diversas disciplinas de formações múltiplas que se complementam. Que, pra além do tati-bi-tati da aula normal, podem partir pro... pro enfrentamento com o aluno, enfrentamento do filme de outras formas.

Na sua perspectiva cineclubista contemporânea, o problema com as discussões que os professores “normalmente”¹³⁷ fazem começa quando elas se fecham demais na cultura da escola e na cultura escolar:

Mas acaba, que as pessoas mudam de tudo exceto a coisa formal, né? Se você não discutir ciências, matemática vendo um filme, após ver um filme, do mesmo modo que você ensina dois mais dois, atinge muito os afetos. (...) E assim, se a escola tiver uma administração legal, for esperta e tal, você tem a associação de pais, a associação de pais e mestres, você tem servidores e você tem a comunidade. Então se for possível dentro de uma determinada engenharia de escola, você em determinado momento do dia abrir os portões e dizer “aqui tem cinema”, e vai quem nem tem filho, sobrinho, o amigo na escola... Eu acho que a escola cumpre o seu grande papel. Porque o papel de ensinar, acho besteira. Assim, é um

¹³⁷ “Normalmente” no sentido do trabalho que segue estritamente a regra da instituição.

pressuposto mínimo, sabe? O que você espera de um bebedouro? Que tenha água, se vem gelada ou não é outra discussão... (BOUILLET, 2012)

Com a compreensão de que, na escola, os conhecimentos dos professores, as reflexões específicas do campo do cinema e as “improvisações” (RANCIÈRE, 2011) de qualquer pessoa podem ter o mesmo valor, as práticas dos CNEs podem provocar deslocamento dos lugares tradicionais que os sujeitos ocupam nas instituições de ensino, pois, evidenciam um equívoco que Xavier (op. Cit.) destaca:

... seria ilusório supor que a relação produtiva e enriquecedora com as imagens e narrativas desconcertantes se apóie na força exclusiva de um saber das formas e de um repertório analítico que nos capacite a uma recepção “adequada”, pois aqui, como em outros terrenos, quase tudo depende da postura, de uma disponibilidade, de uma forma de interagir com as imagens (e narrativas), que têm a ver com todas as dimensões da nossa formação pessoal e inserção social. A recepção deve ser um acontecimento (original) não-redutível a esta idéia de que o “especialista” (sabedor de códigos) detém a chave para ler os filmes da forma mais competente.” (p. 17)

Assim, a proposta cineclubista democrática problematiza as culturas escolares, incentivando a escola a assumir mais a sua dimensão de produção e troca de saberes e nem tanto a função histórica de transmissão dos mesmos. Por conta de tantas reflexões acumuladas na longa tradição do cineclubismo, acredito que uma maior aproximação dos articuladores do CNE com o Movimento Cineclubista organizado seria positiva podendo contribuir, inclusive, para a sustentabilidade e autonomia dos CNEs. No que diz respeito à sua luta pelos direitos do público e ao acesso à cultura, o Movimento Cineclubista, tem ainda mais oferecer.

O acervo oficial do CNE é muito bacana, mas ele sozinho não emancipa a escola da cultura escolar, ele é adequado a ela e não leva a pedagogia do Projeto para além da diversidade cultural nacional vista através das lentes dos cineastas brasileiros¹³⁸. Neste debate, intelectuais do campo da educação, defendem: *“desenvolver a sensibilidade estética e ter acesso aos bens culturais é um direito tão inalienável quanto o direito à educação e à saúde, embora seja negado à maioria de nossa população”* (DUARTE, 2012). Durante o ano de 2012 inteiro,

¹³⁸ E aqui é interessante notar como a oferta de filmes educativos (inserida no contexto do nicho de mercado observado no Capítulo 4) reflete o quanto os efeitos da cultura institucional da escola, como observou o linguista André Chervel, se estendem para toda a sociedade. C.f. FARIA FILHO, Luciano Mendes de et al., 2004.

testemunhei o trabalho da equipe da Gerência de Mídia-Educação na aquisição e distribuição do acervo, que obedece a uma burocracia tão grande quanto a Rede Pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro. É um caminho no qual DVDs e relatórios se perdem, e também muita energia. Não seria mais interessante que o professor pudesse ir diretamente na loja ou locadora¹³⁹, providenciar os filmes e que a energia da GME/SME-RJ fosse canalizada para uma orientação na escolha de títulos ou a realização de debates sobre filmes e metodologias de trabalho? Para tanto, existem soluções possíveis, sugiro a leitura da contribuição da Rede pela Reforma da Lei de Direitos Autorais à consulta pública sobre a reforma da Lei de Direitos Autorais (lei 9.610/98), subscrita pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd.

Enquanto só uma parte da oferta de filmes tiver licenças livres¹⁴⁰ para uso educativo, o Projeto Cineclube nas Escolas ficará aquém de suas expectativas de transformação da escola pela ampliação do olhar que a instituição tem sobre o cinema e sobre si mesma. O acesso irrestrito aos filmes no contexto educativo é importante no exercício da escolha autônoma da programação de cada CNE que, entre outras contribuições para a escola, pode recuperar sua relação de afeto com o cinema. Mesmo que o sucesso do Projeto não possa ser medido pela popularidade dos filmes entre os estudantes, será que não seria educativo e emocionante que as crianças e jovens cariocas pudessem ver como são, ou como eram, outras infâncias e adolescências em outros contextos?

Ainda que Bergala comprove o quanto é importante uma intervenção no sentido de fazer com que os estudantes/espectadores saiam das escolhas óbvias, muitas vezes, condicionadas por lógicas de mercado, ainda que a formação dos professores seja tão criticada, não permitir que a escola selecione os filmes que ela vai assistir não seria negar o direito ao exercício do propósito principal dessa instituição, ressaltado por Forquin?

A própria ideia de educação não supõe, ao contrário, escolhas discriminatórias, julgamentos de valor; toda educação não é necessariamente normativa e seletiva em face dos conteúdos factuais da cultura vivida, não supõe, no próprio centro da experiência cotidiana da criança e do adolescente, um trabalho

¹³⁹ Real ou virtual.

¹⁴⁰ Vários filmes já permitem seu uso por meio das licenças *Creative Commons* e outras.

permanente de ordenação e de formação, a execução de um princípio de avaliação crítica, isto é, o exercício, ainda, de uma ascese cognitiva e afetiva? (1993, p. 107).

Neste sentido, o Projeto Cineclube nas Escolas avança ao apostar que o espectador é emancipado, que ele constrói aquilo que entende; na Igualdade das Inteligências (RANCIÈRE, 2011), como um princípio e não um fim a alcançar, e nas mediações (MARTÍN-BARBERO, 2003), que evidenciam que a experiência crítica se dá na prática coletiva, ou na comunicação com uma alteridade. Considerando as descontinuidades das políticas públicas no Brasil, e todos os apagamentos que isso implica, achei relevante registrar esse momento da educação na cidade. Registrar esta experiência para a memória da administração municipal, para memória do cotidiano escolar da capital do Estado do Rio de Janeiro. Registrar e propor a reflexão.

6. Referências bibliográficas

ANCINE. BRASIL: *Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007*. Define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-63-de-02-de-outubro-de-2007>>

Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. *Nova Lei da TV Paga estimula concorrência e liberdade de escolha*. On-line, 27/02/2012. Seção Sala de Imprensa: Notícias. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/nova-lei-da-tv-paga-estimula-concorr-ncia-e-liberdade-de-escolha>> Acesso em: 10 mar. 2013.

_____. *Conteúdo nacional na nova Lei da TV Paga*. On-line, 28/02/2012. Seção Sala de Imprensa: Notícias. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/conte-do-nacional-na-nova-lei-da-tv-paga>> Acesso em: 15 mar. 2013.

ALVES, G.; MACEDO, F. (Orgs.). *Cineclube, Cinema e Educação*. 1ª ed. Londrina: Praxis, 2010.

ANDRADE, R. *A ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina para o desenvolvimento da cultura cinematográfica* (relatório). (1961) Extraído do **blog Preservação Audiovisual**, de Rafael de Luna. On-line, 04/01/2009. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/01/ao-dos-cineclubes-e-das-cinematecas-na.html>> Acesso em: 23 jun. 2012.

BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Título original: *Le Chambre Claire*.

BAUER, M. W. *Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão*. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7. ed. Tradução Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. pp. 189-217. Título original: *Qualitative Researching with Text, Image and Sound: a Pratical Handbook*.

BECKER, H. S. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Tradução Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Título original: *Tricks of the Trade (How to Think about Your Research While You're Doing It)*.

BERGALA, A. *A Hipótese-Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Tradução Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink/ CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008. Título original: *L'hypothèse cinema*.

BERDARDET, J. G. R. *O Autor no Cinema*. São Paulo: EDUSP / Brasiliense, 1994.

BEZ, Z. *Querendo mais circuito – Produção curta e independente é o alvo do Circuito Cineclubista de Estreias*. **Programadora Brasil** (homepage). On-line, s/d. Seção Cartilha. Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br/cartilha-3/#1>> Acesso em: 10 mar. 2013.

CADERNOS CINE MAIS CULTURA, s/d, 5 v. *Caderno 1: montando o cine* (23p.); *Caderno 2: preparando a exibição* (23p.); *Caderno 3: estratégias de permanência* (15p.); *Caderno 4: formação de público e cineclubismo* (18p.);

Caderno 5: conectando os equipamentos: kit cine mais cultura (08p.). Material que, conforme texto encontrado na Introdução de todos os cadernos, objetiva “reunir informações básicas sobre o Cine Mais Cultura e fornecer subsídios para a implantação, operação e manutenção dos CINES [pontos de exibição participantes da ação Cine Mais Cultura], funcionando como apoio para o treinamento das equipes responsáveis pela administração dos CINES”.

BOUILLET, R. *Cineclubismo no Brasil: breve histórico, recentes conquistas e desafios*. **Revista Advir**, nº20, pp. 104-108, dez/2006. Rio de Janeiro: Asduerj.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pública] Mensagem recebida por <beatrizzevedo5@hotmail.com> em 2012.

BRITO, F. S. (2010). *Cineclubes, Formação de Público e Cidadania*. In: ALVES, G.; MACEDO, F. (Orgs.). **Cineclubes, Cinema e Educação**. 1ª ed, pp. 73-80. Londrina: Praxis, 2010.

BUTRUCE, Débora. *Cineclubismo no Brasil: Esboço De Uma História*. Acervo: **revista do Arquivo Nacional**, v.16, nº01 (jan./jun. 2003), p. 117-124. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

_____. *Porque Cinema é a Cachaça de Muita Gente*. **Filme Cultura**, nº.53, pp.19-23, jan. 2011.

CORREA JR., F. D. *Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)*. Assis: 2007. 234f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista – UNESP /Assis. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=85147> Acesso em: 03 nov. 2012.

CARVALHO, C. *Cidadania cultural e a formação de professores*. **Educação & Realidade**, jul./dez de 2001. pp.75-87.

CHAVES, G. M. *Para além do cinema o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964)* [manuscrito]. Belo Horizonte, 2010. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

CINECLUBE! Não percam! *On-line*, 22/06/2011. **Blog do Ginásio Experimental Coelho Neto**. Disponível em:

<<http://geccoelhoneto.arteblog.com.br/530169/CINECLUBE-NAO-PERCAM/>>

Acesso em: 15. mar. 2013.

DAYRELL, J. *A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil*. **Educ. Soc.** [on-line], v.28, nº.100, pp.1105- 1128, out. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v28n100/a2228100.pdf>> Acesso em: 09 jun. 2011.

DUARTE, R. M. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

_____. (Org.). *A Televisão pelo Olhar das Crianças*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. Notas de palestra proferida durante aula inaugural do Projeto Cineclubes nas Escolas. Rio de Janeiro: SME/RJ, março/2012. Não publicado.

DUARTE, R. M.; ALEGRIA, J. *Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação*. **Educação & Realidade** [on-line], v.33, nº01. pp.59-80, 2008. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6687>> Acesso em: 20 mai. 2011.

DUARTE, R. M.; TAVARES, M. T.. *A dimensão político-educativa das opções estéticas nos manifestos fundadores do cinema como arte*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, nº09, pp.24-38, 2010. Disponível

em:

<<http://www.revistacontemporanea.fe.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/100/92>> Acesso em: 20 mai. 2011.

E/SUBE/CED/MÍDIA-EDUCAÇÃO. *Convite Para o Lançamento do DVD Alma Suburbana*. **Rioeduca.net**. Rio de Janeiro, 16/06/2011. *Blog A REVOLUÇÃO ACONTECE*. Disponível em: <<http://www.rioeduca.net/blogViews.php?id=1052>> Acesso em: 15 mar. 2013.

FARIA FILHO, L. M. de, et al. *A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira*. **Educ. Pesqui.**, v.30, nº01, pp.139-159. São Paulo: jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022004000100008&lng=en&nrm=iso> Acesso em 05 abr. 2013.

FAUSTINI, M. V. *Pequeno abecedário de um cinéfilo da periferia*. **Filme Cultura**, nº53, pp.24-27, jan. 2011.

FABRIS, E. H. *Cinema e Educação: um caminho metodológico*. **Educação & Realidade** [on-line], v.33, nº01, pp.117-134, 2008. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6690>> Acesso em: 20 mai. 2011.

FICC, F. I. *Carta dos Direitos do Público ou “Carta de Tábor”*. Tábor (Rep. Tcheca), 1987. In: PIMENTEL NETO, J.B. (Org.). **Primeiro Encontro Internacional dos Direitos do Público**. Atibaia, SP: Associação de Difusão Cultural de Atibaia, 2010.

FIELD, S. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. Título original: Screenplay.

FORQUIN, J-C. *Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar*. Tradução L. Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FRANCO, M. *A Hipótese-cinema e seus múltiplos diálogos*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, nº09, pp.08- 23, 2010. Disponível em:

<http://www.educacao.ufrj.br/artigos/n9/2_hipoteses_cinema_e_seus_multiplos_dialogos_8_a_3.pdf> Acesso em: 20 mai. 2011.

GILMOUR, D. *O Clube do Filme*. 1ª edição no Brasil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. Título original: The film club.

GOMES, P. E. S. *O nascimento das cinematecas*. **Celulóide – Revista Portuguesa de Cinema**, nº20, agosto, pp.05-06. Rio Maior, Portugal, 1959.

GUSMÃO, M. C. S. *Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do Século XX ao XXI*. Salvador, 2007. 301p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

HALL, S. *A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. **Educação & Realidade**, v.22, nº02. pp.15-46, 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

IMACULADA CONCEIÇÃO MANHÃES MARINS 6ª CRE. *Propostas audiovisuais! Inscrevam-se!*. On-line, 10/05/2011. **Rioeduca.net**. Disponível em: <<http://www.rioeduca.net/blogViews.php?id=912>> Acesso em: 15 mar. 2013.

JULIA, D. *A cultura escolar como objeto histórico*. Tradução Gizele de Souza. **Revista Brasileira de História da Educação**, v.01, nº01, pp.9-44, jan./jun. 2001.

Título original: La culture scolaire comme objet historique. Disponível em: <<http://www.rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/view/273>> Acesso em: 19 mar. 2013.

KRAMER, Sônia. *Autoria e autorização: questões éticas na pesquisa com crianças*. **Cad. Pesqui.** [on-line], n°116, pp.41-59, jul. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n116/14398.pdf>> Acesso em: 04 abr. 2011.

KRUMHOLZ, F.; PORTO GONÇALVES, B. M. A. *Participation and Learning Trajectories on the Rio Int'l Film Festival's Section for Children and Young People*. **Nordic Journal of Digital Literacy**, n°04 (edição especial). Oslo: IDUNN, dez. 2012. Disponível em: <http://www.idunn.no/ts/dk/2012/04/participation_and_learning_trajectories_on_the_rio_intl_fi> Acesso em: 13 mar. 2013.

LEANDRO, A. *Da Imagem Pedagógica à Pedagogia da Imagem*. **Comunicação e Educação**, v.21, São Paulo: ECA/USP, 2001.

LEITE, C. C. O. P. *As ações dos cineclubes “Sala Escura” e “Mate com Angu”: práticas educativas e de resistência?* [manuscrito] Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais.

LEITE, G. P. C.; PEREIRA, G. R.; ALVES, I. B. A.; NORTON, M.; OLIVEIRA, Marina Rodrigues de; FASANELLO, Marina Tarnowski. *Cinema, Infância E Escola: Novos Olhares Para A Educação Básica*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, n°10, pp.65-79, 2010. Disponível em: <<http://www.revistacontemporanea.fe.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/118/109>> Acesso em: 20 mai. 2011.

LEITE, G. P. C.; RODRIGUES, M. *Resenha A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, n°09, pp.98-103, 2010. Disponível em: <<http://www.revistacontemporanea.fe.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/105/97>> Acesso em: 20 mai. 2011.

LISBOA, F. S. G. *O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)*. In: CAPELATO, M. H. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. pp.351-369.

LUNARDELLI, F. *Quando Éramos Jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2000.

MACEDO, F. *Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro*. **Cineclube Utopia** (website). On-line, s/d (a). Seção Cronologia. Disponível: <<http://cineclube.utopia.com.br/>> Acesso em: 27 set. 2012.

_____. *O Nascimento de uma Outra Noção*. **Cineclube Utopia** (website). On-line, s/d (b). Seção História. Disponível: <<http://cineclube.utopia.com.br/>> Acesso em: 27 set. 2012.

_____. *Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor*. **Cineclube Utopia** (website). On-line, s/d (c). Seção História. Disponível: <<http://cineclube.utopia.com.br/>> Acesso em: 27 set. 2012.

MACEDO, F. & PIMENTEL NETO, J. B. *O que é cineclube*. **CNC Brasil** (website). On-line, s/d. Disponível em: <<http://cncbrasil.wordpress.com/o-que-e-cineclube>> Acesso em: 20 jun. 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *La Educación desde la Comunicación*. Buenos Aires: Norma, 2002.

_____. *Dos Meios às Mediações*. 2ª ed. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MATELA, Rose Clair Pouchain. *Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008. 204 p.

MENEZES, L. B. D. *Projeto Cineclube nas Escolas: a experiência da sétima arte como provocação do ver, fazer e emocionar*. Rio de Janeiro, 2012. 65 f. Monografia (Especialização em Mídias na Educação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde.

MIGLIORIN, C. *Cinema e Escola, sob o risco da democracia*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, nº09. pp.08-23, 2010. Disponível em:

<<http://www.revistacontemporanea.fe.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/106/98>> Acesso em: 20 mai. 2011.

MIRANDA, C. E. A. *Reflexões De Um Tempo E Diligências Para Metodologias De Estudo De Imagens Em Educação*. **Educação & Realidade** [on-line], v.33, nº01, pp.99-116, 2008. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6689>> Acesso em: 20 mai. 2011.

NORTON, M. *Relações Entre Técnica e Criatividade no Ensino do Cinema e do Audiovisual*. [manuscrito] Niterói, 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social.

NUNES, L. Editorial (sem título). *Revista da Programadora Brasil*. 1ª ed. Brasília: MinC, fevereiro/2007. pág.1

OROZCO GÓMEZ, G. *De la Enseñanza al Aprendizaje*. **Revista Nómadas**, nº21, pp.120-127, out. 2004. Universidad Central (Colômbia).

PIMENTEL NETO, J.B. *Governo paulista inicia projeto “Vá ao Cinema”*. **Observatório Cineclubista** (website). São Paulo, 05/03/2010. Seção Destaques da Semana: Filmes Brasileiros. Disponível em:

<<http://www.culturadigital.br/cineclubes/governo-paulista-inicia-projeto-va-ao-cinema/>> Acesso em: 15 mar. 2013.

PROCOPIO, R. R. *Documentário sobre E. M. Rosa da Fonseca*. On-line, s/d. **Blog da Escola Municipal Rosa da Fonseca**. Disponível em:

<<http://emrfonseca.blogspot.com.br/2011/06/documentario-sobre-e-m-rosa-da-fonseca.html>> Acesso em: 15 mar. 2013.

PROGRAMADORA BRASIL. *Público em sessões com títulos da Programadora Brasil*. **Programadora Brasil** (homepage). On-line, 23/12/2011. Seção Artigos.

Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br/informativo.php?c=349>> Acesso em: 15 mar. 2013.

D1TEMPO DIGITAL. *Raccord*. On-line, s/d. **d1TEMPO DIGITAL** (website). Seção Linguagem Cinematográfica. Disponível em:

<<http://d1tempo.com/wiki/index.php?title=Raccord>> Acesso em: 22 jan. 2012.

RAMOS, A. L. A.; TEIXEIRA, I. A. C. *Os Professores E O Cinema Na Companhia De Bergala*. **Revista Contemporânea de Educação** [on-line], v.05, nº10, pp.07-22, 2010. Disponível

em: <[http://www.fe.ufrj.br/artigos/n10/os_professores_e_o_cinema_na_companhia_a_de_bengala.pdf](http://www.fe.ufrj.br/artigos/n10/os_professores_e_o_cinema_na_companhia_de_bengala.pdf)> Acesso em: 20 mai. 2011.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34/EXO (coedição), 2005. Título original: *Le partage du sensible*.

_____. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Título original: *Le Maître Ignorant*.

_____. *O Espectador Emancipado*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Título original: *Le spectateur émancipé*.

REDE PELA REFORMA DA LEI DE DIREITOS AUTORAIS. *Contribuição à consulta pública sobre a reforma da Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98)*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/18021/130362/Rede-pela-Reforma-da-Lei-de-Direitos-Autorais2.pdf/25f85d4a-b401-4204-8d1f-d5f70fe16bff>> Acesso em: 20 mar. 2013.

REVISTA DO VÍDEO POPULAR. REIS, V. (Ed.). Nº02, São Paulo, jan. 2010. Realização do Coletivo Vídeo Popular.

REVISTAPONTOCOM. *Cineclube nas escolas do Rio*. **Revistapontocom**. *Online*, 23/07/2011. Seção Entrevistas. Disponível em: <<http://www.revistapontocom.org.br/entrevista/cineclube-na-escola>> Acesso em: 10 mar. 2013.

SÁ, S. *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.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL - Ministério da Educação/MEC. (1997). Parâmetros Curriculares Nacionais. *1ª a 4ª série*, 126. Brasília, DF: MEC/SEF.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL - Ministério da Educação/MEC. (1998). Parâmetros Curriculares Nacionais. *5ª a 8ª série*, 174. Brasília, DF: MEC/SEF.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO/RJ. *Multieducação: núcleo curricular básico*. Rio de Janeiro: SME, 2000.

_____. *Bairro Educador*. **Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 07/11/2011. Seção da SME-RJ: Ações: *Escolas do Amanhã*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=2281501>> Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. *Educação em Números*. **Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 22/03/2013. Seção da SME-RJ. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=96310>> Acesso em: 22 mar. de 2013.

_____. *Escolas do Amanhã*. **Portal da Prefeitura do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 07/11/2011. Seção da SME-RJ: Ações. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=2281501>> Acesso em: 15 mar. 2013.

SOUZA, V. N. “*Novo desenvolvimentismo*” brasileiro e democratização da cultura: o caso do Programa Cultura Viva. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Serviço Social.

TELA VIVA. *Ancine divulga balanço do mercado de exibição em 2011*. **TELA VIVA** (website). On-line, 30/01/2012. Seção TELA VIVA NEWS. Disponível em: <<http://www.telaviva.com.br/30/01/2012/ancine-divulga-balanco-do-mercado-de-exibicao-em-2011/tl/260077/news.aspx#.TyfYez8TNEs.facebook>> Acesso em: 15 mar. 2013.

VIANNA, H. M.. *Pesquisa em Educação: a observação*. Brasília: Liber, 2007.

XAVIER, I. *Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) faz Pensar*. **Educação & Realidade**, v.33, nº01, pp.13-20, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6683/3996>> Acesso em: 20 mai. 2011.

ZANIN ORICHIO, L. *Chaplin: O cinema falado é o grande culpado da transformação...* **ESTADÃO.COM.BR**. On-line, 30/12/2007. Blog Luiz Zanin: cinema, cultura e afins, Seção Cinema: Personagens. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/chaplin-o-cinema-falado-e-o-grande-culpa/>> Acesso em: 23 jun. 2012.

Homepages institucionais:

ANCINE: <<http://www.ancine.gov.br/>>

Anima Escola: <<http://www.animaescola.com.br/>>

Cinamateca Brasileira: <<http://www.cinamateca.gov.br/>>

Ação Cine Mais Cultura: <<http://www.cinemaiscultura.org.br/>>

Cineduc – Cinema e Educação: <<http://www.cineduc.org.br/>>

Cinema Para Todos (RJ): <<http://www.cinemaparatodos.rj.gov.br/site/>>

Coletivo Vídeo Popular: <<http://videopopular.wordpress.com/>>

Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros: <<http://cncbrasil.wordpress.com/>>

Filme B: <<http://www.filmeb.com.br/>>

IMDb (Internet Movie Database): <<http://www.imdb.com/>>

Mostra Geração: <<http://mostrageracao.blogspot.com/>>

Nova Bossa Produções Culturais (promotora do evento Circuito Cine Curta): <<http://www.novabossa.com.br/>>

Porta Curtas: <<http://portacurtas.org.br/>>

Programadora Brasil: <www.programadorabrasil.org.br>

Programa Territórios da Cidadania/Portal da Cidadania: <<http://www.territoriosdacidadania.gov.br/dotlrn/clubs/territoriosrurais/xowiki/oprograma>> Acesso em: 20 mar. 2013.

Revistapontocom: <<http://www.revistapontocom.org.br/>>

Lista de discussão virtual

CNCdialogo. Lista mantida pelo CNC Brasil. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/CNCdialogo/>> Acesso em: 15 mar. 2013.

Bases de dados *on-line*

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **ANCINE** (*website*). *On-line*, 2010. Seção Estudos: Mapeamento de Salas de Exibição. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_2010_04072011.pdf> Acesso em: 15 mar. 2013.

DATABASEmundo 2008 (ano base 2007). **Filme B** (*website*). *On-line*, 2008. Disponível somente para assinantes <www.filmeb.com.br> Acesso em: 20 mar. 2011.

Filmografia analisada

Frankenstein Punk. Direção: Cao Hamburger; Eliana Fonseca. Brasil/SP, 1986, 12 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3.

Ernesto no País do Futebol. Direção: André Queiroz, Thaís Bologna. Brasil/SP, 2009, 14 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4.

Xadrez das Cores. Direção: Marco Shiavon. Brasil/RJ, 2004, 22 min. Ficção. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1.

The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore. Direção: William Joyce; Brandon Oldenburg. EUA, 2011, 15 min.

Vida Maria. Direção: Márcio Ramos. Brasil/CE, 2006, 09 min. Animação.

O Anão que virou Gigante. Direção: Marão. Brasil/RJ, 2008, 10 min. Animação/Comédia. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3.

Filmografia citada

5x Favela, Agora Por Nós Mesmos. Direção: Cacau Amaral; Cadu Barcelos; Luciana Bezerra; Luciano Vidigal; Manaíra Carneiro; Rodrigo Felha; Wagner Novais. Brasil, 2010, 96 min.

Cinco Vezes Favela. Direção: Carlos Diegues; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszman; Marcos Farias; Miguel Borges. Brasil, 1962, 92 min.

O Cantor de Jazz (The Jazz Singer). Direção: Alan Crosland. EUA, 1927, 88 min.

O Discurso do Rei (The King's Speech). Direção: Tom Hooper. Reino Unido, 2010, 118 min.

Pro Dia Nascer Feliz. Direção: João Jardim Brasil, 2007, 88 min.

A Vida de Brian (Life of Brian). Direção: Terry Jones. Reino Unido, 1979, 94 min.

Cantando na Chuva (Singin' in The Rain). Direção: Stanley Donen, Gene Kelly EUA, 1952, 103 min.

Alma Suburbana. Direção: Hugo Labanca, Joana D'arc, Leonardo Oliveira, Luiz Claudio Lima. Produção: Núcleo de Arte Grécia e Subúrbio em Transe. Brasil, 2007, 75 min.

Ensaio. Direção: Márcio Salem. Brasil, 2006, 20 min.

Guerra de Canudos. Direção: Sergio Rezende. Brasil, 1997, 170 min.

The Rocky Horror Picture Show (The Rocky Horror Picture Show). Direção: Jim Sharman. EUA, 1975, 100 min.

Orgulho e Preconceito (Pride & Prejudice). Direção: Joe Wright. Reino Unido, 2005, 129 min.

Entrevistas concedidas à pesquisa

BOUILLET, R. **Rodrigo Fagundes Bouillet**: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 04 jul. 2012.

EA1A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 10 jul. 2012.

EA1A2: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 10 jul. 2012.

EA2A1; EA2A2: depoimentos. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 31 ago. 2012.

EGE1A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 13 jul. 2012.

EGE2A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 31 out. 2012.

ENA1A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 28 set. 2012.

ENA1A2: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 28 set. 2012.

ER1A1. (Porto Gonçalves, B. M. de A., entrevistadora). Não-publicado. Rio de Janeiro, 2012.

ER2A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 09 nov. 2012

ESLP1A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 11 jul. 2012.

ESLP1A2: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 11 out. 2012.

ESLP2A1: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 12 nov. 2012

MENEZES, L. B. D. **Luciana Bessa Diniz de Menezes**. Entrevistas concedidas a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 2012-2013.

MONTEIRO, S. **Simone Monteiro**: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 09 abr. de 2012.

PEREIRA, M. S. **Miguel Serpa Pereira**: depoimento. Entrevista concedida a B. M. A. Porto Gonçalves. Rio de Janeiro, 10 jul. 2012.

ANEXO I

Roteiro da Entrevista Semiestruturada com Coordenação do Projeto

- 1) Como surgiu a ideia do projeto?
(Que pessoas e instituições participaram de sua concepção? Notar se professores da rede participaram)
- 2) O que inspirou a ideia? (Qual o referencial teórico do projeto?)
- 3) Como vocês chegaram ao formato atual? Tinham já uma metodologia pensada para funcionamento do projeto?
O que vocês esperam desse projeto? (Objetivos originais e secundários que surgiram ao longo do histórico do projeto / Impacto e reação esperada entre educadores e alunos)
- 4) Histórico de implementação:
Como foi, inicialmente, a relação com o/a secretária? Como está hoje? A SME-RJ acompanha e apoia o projeto?
O que mudou desde a proposta original e por quê?
- 5) Como a iniciativa está inserida no projeto político pedagógico da SME-RJ?
- 6) Filmes:
Como foram escolhidos os filmes que compõem o catálogo?
Como são adquiridos?
- 7) O Cineclube nas Escolas tem alguma relação com o movimento cineclubista?
- 8) Avaliação:
Como a coordenação do projeto avalia o seu andamento?
Quais são os pontos fortes e onde superou as expectativas?
Quais as principais contribuições / legado do projeto?
O que você acha que diferencia esse projeto de outros projetos semelhantes?
Quais são as dificuldades encontradas?
- 9) Expectativas para os próximos anos

ANEXO II

Roteiro da Entrevista Semiestruturada com Educadores Participantes do Projeto Cineclube nas Escolas

- 1) Contar um pouco da relação pessoal com o cinema. (Pedir para citar dois ou três títulos)
- 2) Contar um pouco da relação profissional com o cinema
- 3) O que é cineclube para você?
- 4) Como o projeto do cineclube na escola entrou na sua escola? Foi você quem trouxe? / **O que mudou desde a proposta original?**
- 5) Como você vê o cineclube? O que você espera dele? [Qual seria o projeto filosófico-político-pedagógico do cineclube?]
- 6) Como você vê a relação entre o cineclube e o projeto político pedagógico da escola?
- 7) Como foi escolhido o nome do cineclube?
- 8) **Que atividades o cineclube realiza?** Como são definidas as atividades/programação?
- 9) Que séries participam, quantos alunos?
- 10) Como é a participação dos alunos monitores?
- 11) Como foi a preparação (produção, equipagem, treinamentos)? Fez o curso oferecido pelo projeto? Quem foi o educador (instituição) que deu o curso?
- 12) Planos para o futuro

ANEXO III

ESCOLAS DO AMANHÃ

O Programa Escolas do Amanhã, criado em 2009 pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, tem como objetivo reduzir a evasão escolar e melhorar a aprendizagem em 152 escolas do ensino fundamental localizadas nas áreas mais vulneráveis da cidade. Integram as estratégias do Programa cuidar do ambiente físico, acadêmico e social da escola e trabalhar para o desenvolvimento e promoção de uma cultura baseada em valores. O Programa desenvolve um conjunto de ações nas áreas de Educação, Saúde, Assistência Social, Esporte, Arte e Cultura, e conta com educação em tempo integral, atividades de reforço escolar, oficinas pedagógicas e culturais no contraturno, metodologias inovadoras de ensino, além de salas de saúde, leitura e informática.

Desde o lançamento do Programa, a escola do amanhã vêm melhorando seu desempenho de forma expressiva. No Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB) 2011, os Anos Finais das Escolas do Amanhã se destacaram com um crescimento de 33% em relação à avaliação realizada em 2009, enquanto a Rede Municipal cresceu 22%. Nos Anos Iniciais, as Escolas do Amanhã cresceram 8,7%, comparado com 5,9% da rede.

Entre 2008 e 2011, a evasão escolar nas Escolas do Amanhã apresentou uma redução de 37,6%, contra 11,1% na Rede Municipal. O número de professores no Programa cresceu 84% – atualmente 6.186 docentes atuam nas Escolas do Amanhã.

Conheça os principais pilares do Escolas do Amanhã:

Educação integral

Promover mais de 50 atividades de reforço escolar, cultura, artes e esportes e oferecer um ambiente estimulador e seguro para aprendizagem, promovendo uma permanência interessada do aluno na escola.

Bairro Educador

Estimular um novo modelo de gestão de parcerias, visando transformar a comunidade em extensão do espaço escolar, fortalecer o Projeto Político Pedagógico da escola e integrar o processo de ensino-aprendizagem à vida cotidiana. Em cada unidade escolar há um profissional preparado para desenvolver ações de integração entre a escola e seu bairro.

Capacitação

Promover capacitações e formações para o desenvolvimento de competências e habilidades de Gestores, Coordenadores Pedagógicos, Professores e demais profissionais que atuam nas Escolas do Amanhã em temas como resolução de conflitos e gestão e dinâmica de sala de aula.

Saúde nas Escolas

Programa de atenção integral, promoção, prevenção e assistência à saúde para jovens e crianças. Todas as Escolas do Amanhã possuem um Núcleo de Educação e Saúde (NES), com mobiliário próprio para desenvolver o atendimento e material

educativo. As unidades escolares contam com técnicos de enfermagem e visitas regulares de equipes móveis multidisciplinares – compostas por médico, enfermeiro, dentista e auxiliar de saúde bucal.

Cientistas do Amanhã

Desenvolver mentes investigativas através de uma nova metodologia do ensino de Ciências, com formação continuada para professores, instalação de um laboratório de ciências em cada sala de aula e entregas regulares de materiais. Através da metodologia inovadora o aluno é motivado a desenvolver seu senso crítico, autoconfiança e raciocínio lógico.

Estagiários e Voluntários

Apoiar a comunidade escolar nas aulas de reforço, alfabetização, atividades nos laboratórios de informática e salas de leitura, entre outros. Mães voluntárias atuam sensibilizando alunos e famílias sobre a importância da escola em suas vidas, e monitorando a frequência e o comportamento dos alunos e suas relações.

Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=2281501>

Ginásio carioca

Novo modelo de ensino para as escolas de segundo segmento (6º ao 9º Anos) da Prefeitura do Rio, o Ginásio Carioca vem transformando a realidade de cerca de 250 mil alunos. Implantando pela Secretaria Municipal de Educação em 2011, o programa é sustentado em três eixos – excelência acadêmica, apoio ao projeto de vida do aluno e educação para valores, conta com uso das novas tecnologias e de materiais didáticos estruturados por apostilas de conteúdo e exercícios e já mostra resultados, diminuindo a defasagem idade/série e a evasão escolar. Além disso, dentro desse novo programa, os professores e alunos contam com mais uma ferramenta de ensino, a Educopédia: uma plataforma de aulas digitais de cada disciplina, com material de suporte aos professores, planos de aula, jogos pedagógicos e vídeos.

Dentro do programa, a Prefeitura criou também o **Ginásio Experimental** para alunos do 7º ao 9º Anos. Adotado em 10 escolas da Prefeitura em 2011, o projeto foi ampliado para mais nove unidades em 2012, atendendo a mais de sete mil alunos. Nessas unidades, os alunos estudam em horário integral, têm mais tempos de aulas de Português, Matemática, Ciências e Inglês, contam com salas temáticas e com professores em dedicação exclusiva e têm uma biblioteca com acervo atraente e adequado aos adolescentes. Pelo projeto, os alunos são acompanhados por um professor tutor, que os auxilia na construção de um projeto de vida.

Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br/web/sme/exibeconteudo?article-id=2285017>

Sala de leitura polo

As Salas de Leitura são uma reformulação no conceito tradicional de bibliotecas escolares. Elas funcionam na mesma estrutura física e de pessoal que as antigas bibliotecas, porém, elas passam a receber e difundir outros textos em outros

suportes, recebem materiais e equipamentos multimídia. As escolas que abrigam Salas de Leitura Polo são estrategicamente definidas para que, recebendo um acervo mais amplo, possam emprestar materiais às Salas de Leitura satélites e cumpram um papel de multiplicadoras dos projetos de incentivo à leitura.

Núcleo de arte

Os Núcleos de Arte eram unidades de extensão educacional, estabelecidas pela Lei Municipal nº 2619 de 16/01/1998, durante a gestão do prefeito Luiz Paulo Conde, que ofereciam oficinas de Artes Visuais, Teatro, Dança, Música, Arte Literária e Vídeo para uma clientela pluriescolar prioritariamente, mas não exclusivamente, de alunos matriculados na Rede Municipal de Ensino. Estas estruturas estavam ligadas a escolas regulares com as quais copartilhavam um nome (exemplo E.M. Grécia e Núcleo de Arte Grécia) e alguns membros dos corpos docente e discente, mas tinham gestões independentes, o que gerava muitas vezes conflitos de interesses. Em 2012, data da pesquisa de campo este projeto estava sendo desativado. Somente em 2013, a SME-RJ anunciou que os antigos Núcleos de Arte tornariam-se Centros de Pesquisa em Artes e Esportes.

Fonte:

<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/89a09aaaf3f6d546032576ac0073383f?OpenDocument>

ANEXO IV

Catálogo de Filmes do Projeto Cineclube nas Escolas

(155 filmes divididos em 38 DVDs)

Barbosa. Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado. Brasil, 1988, 12 min. Documentário, Ficção. Distribuição: Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Ilha das Flores. Jorge Furtado. Brasil, 1989, 13 min. Documentário, Experimental. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Bichos Urbanos. João Mors, Karen Barros. Brasil, 2002, 20 min. Experimental. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

O Lobisomem e o Coronel. Elvis k. Figueiredo, Ítalo Cajueiro. Brasil, 2002, 10 min. Animação. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Enquanto a tristeza não vem. Marco Fialho. Brasil, 2003, 20 min. Documentário. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Velha História. Cláudia Jouvin. Brasil, 2004, 6 min. Animação. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Xadrez das Cores. Marco Shiavon. Brasil, 2004, 22 min. Ficção. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Negócio Fechado. Rodrigo Costa. Brasil, 2011.15 min. Ficção. Distribuição: Synapse / Coleção Curta na Escola - Volume 1

Mão Mãe. Marcos Magalhães. Brasil, 1979, 6 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Frankenstein Punk. Cao Hamburger, Eliana Fonseca. Brasil, 1986, 12 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Novela. Otto Guerra. Brasil, 1992, 7 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Ratos de Rua. Rafael de Paula Rodrigues. Brasil, 2003, 5 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Ícarus. Victor-Hugo Borges. Brasil, 2007, 11 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Passo. Alê Abreu. Brasil, 2007, 4 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

O Anão que virou Gigante. Marão. Brasil, 2008, 10 min. Animação/Comédia. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Pajerama. Leonardo Cadaval. Brasil, 2008, 9 min. Animação/Aventura/Infantojuvenil. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Eu Queria Ser um Monstro. Marão. Brasil, 2009, 8 min. Animação/Infantojuvenil. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Imagine uma Menina com Cabelos de Brasil. Alexandre Bersot. Brasil, 2010, 10 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Animação 3

Belmonte. Ivo Branco. Brasil, 1981, 11 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Documentário 2

- Pequenos Tormentos da Vida.* Gustavo Spolidoro. Brasil, 2006, 21 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Documentário 2
- Por Acaso Gullar.* Maria Rezende, Rodrigo Bittencourt. Brasil, 2006, 10 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Documentário 2
- Ideias do Povo.* Adriana de Andrade. Brasil, 2008, 4 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Documentário 2
- Príara Jõ, Depois do Ovo, a Guerra.* Komoi Paraná. Brasil, 2008, 15 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Documentário 2
- Mentira.* Flávia Moraes. Brasil, 1989, 9 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- Dedicatórias.* Eduardo Vaisman. Brasil, 1997, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- Parque de Diversões.* Armando Praça. Brasil, 2002, 10 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- O Sete Trouxas.* Marcio Schoenardie. Brasil, 2007, 14 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- Carreto.* Cláudio Marques, Marília Hughes. Brasil, 2009, 12 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- Ernesto no País do Futebol.* André Queiroz, Thaís Bologna. Brasil, 2009, 14 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas – Ficção 4
- O Arraial.* Adalgisa Luz, Otto Guerra. Brasil, 1997, 13 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Pax.* Paulo Munhoz. Brasil, 2005, 14 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- A Noite do Vampiro.* Alê Camargo. Brasil, 2006, 6 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Disputa entre o Diabo e o Padre.* Eduardo Duval, Francisco Tadeu. Brasil, 2006, 11 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Leonel Pé de Vento.* Jair Giacomini. Brasil, 2006, 15 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Minhocas.* Paolo Conti. Brasil, 2006, 15 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Para chegar até a lua.* José Guilherme Hiertz. Brasil, 2006, 10 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Calango!.* Alê Camargo. Brasil, 2007, 8 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Homem Estátua.* Marcos Magalhães. Brasil, 2007, 9 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação
- Espantalho.* Ricardo Dantas. Brasil, 1998, 10 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- Os Irmãos Willians.* Alê Abreu. Brasil, 2000, 11 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais Coleção Curtas Animação 2
- A Traça Teca.* Diego M. Doimo. Brasil, 2002, 8 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2

- Até o Sol Raiá.* Fernando Jorge, Leonardo Amorim. Brasil, 2007, 12 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- Mocó Jack.* Thiago Veiga, Luiz Bo Tosso. Brasil, 2007, 13 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- Rua das Tulipas.* Alê Camargo. Brasil, 2007, 8 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- A Ilha.* Alê Camargo. Brasil, 2008, 9 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- Josué e o Pé de Macaxeira.* Diogo Pereira Viegas. Brasil, 2009, 12 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Animação 2
- Memória.* Roberto Henkin. Brasil, 1990, 14 min. Documentário. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- Esta não é sua vida.* Jorge Furtado. Brasil, 1991, 16 min. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- A Matadeira.* Jorge Furtado, Brasil, 1994, 16min. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- Veja bem.* Jorge Furtado. Brasil, 1994, 9 min. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- Ângelo anda sumido.* Jorge Furtado. Brasil, 1997, 17 min. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- O Sanduíche.* Jorge Furtado. Brasil, 2000, 13 min. Ficção. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 1
- Batalha Naval.* Lilian Sulzbach. Brasil, 1992, 10 min. Ficção. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 2
- Ventre Livre.* Ana Luiza Azevedo. Brasil, 1994, 48 min. Documentário. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 2
- Trampolim.* Fiapo Barth. Brasil, 1998, 12 min. Ficção. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 2
- Três minutos.* Ana Luiza Azevedo. Brasil, 1999, 6 min. Ficção/Drama. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 2
- Dona Cristina perdeu a memória.* Ana Luiza Azevedo. Brasil, 2002, 13 min. Ficção/Comédia. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / Coleção Curtas da Casa 2
- Raul da Ferrugem Azul.* Gabriel Costa. Brasil, 2004, 31 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Ficção 3.
- Ensaio.* Marcio Salem. Brasil, 2006, 20 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Ficção 3
- Mãos ao Vento e Olhos de Dentro.* Susanna Lira. Brasil, 2008, 13 min. Ficção / Drama. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Ficção 3
- Meow.* Marcos Magalhães. Brasil, 1981, 8 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Animando.* Marcos Magalhães. Brasil, 1983, 13 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- O Natal do Burrinho.* José Maia, Lancast Mota, Otto Guerra. Brasil, 1984, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Tem boi no trilho.* Marcos Magalhães. Brasil, 1988, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1

- Precipitação*. Marcos Magalhães. Brasil, 1991, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Docinhos*. José Maia, Frederico Pinto. Brasil, 2002, 6 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- A Moça que Dançou Depois de Morta*. Ítalo Cajueiro. Brasil, 2003, 11 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Aquarela*. Andrés Lieban, André Koogan Breitman. Brasil, 2003, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Vrruumm!!!* Paula Dager Aguiar. Brasil, 2003, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- A Casa*, Andrés Lieban. Brasil, 2004, 3 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- A Rosa*. Gordeeff. Brasil, 2005, 3 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Historietas Assombradas (para crianças malcriadas)*. Victor Hugo Borges. Brasil, 2005. 15 min. Animação. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Os olhos do pianista*. Frederico Pinto. Brasil, 2005, 5 min. Ficção/Drama. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- Tyger*. Guilherme Marcondes. Brasil, 2006, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 1
- A pessoa é para o que nasce*. Roberto Berliner. Brasil, 1998, 6 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- Clandestina Felicidade*. Beto Normal, Marcelo Gomes. Brasil, 1998, 15 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- Uma história de futebol*. Paulo Machline. Brasil, 1998, 21 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- A invenção da infância*. Liliana Sulzbach. Brasil, 2000, 26 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- Alma Carioca - um choro de menino*. Willian Côgo. Brasil, 2002, 5 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- O céu de Iracema*. Iziane Filgueiras Mascarenhas. Brasil, 2002, 12 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- Maré Capoeira*. Paola Barreto Leblanc. Brasil, 2005, 14 min. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coleção Curtas Infantis Volume 2
- Criaturas que Nasciam em Segredo*. Chico Teixeira, Brasil, 1995, 21 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais Coletânea / Documentário
- Brevíssima História das Gentes de Santos*. André Klotzel, Brasil, 1996, 14 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais. Coletânea Documentário.
- Estrela de oito pontas*. Fernando Diniz, Marcos Magalhães. Brasil, 1996, 12 min. Documentário/Experimental. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário
- Afinação da Interioridade*. Roberto Berliner. Brasil, 2001, 1 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário

- Metamorfose*. Ana Cristina Costa e Silva. Brasil, 2002, 17 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário
- Cemitério da Memória-Fragmentos da Vida Cotidiana*. Marcos Pimentel. Brasil, 2003, 10 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário
- Capivara!* Felipe Nepomuceno. Brasil, 2004, 7 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário
- Santa Helena em Os Phantasmas da Botija*. Petrônio Lorena, Tiago Scorza. Brasil, 2004, 18 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Documentário
- Mr. Abrakadabra*. José Araripe Jr. Brasil, 1996, 13 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- O Sumiço do Amigo Invisível*. Paola Barreto Leblanc. Brasil, 2002, 14 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- Meus amigos chineses*. Sergio Sbragia. Brasil, 2006, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- O Moleque*. Ari Cândido Fernandes. Brasil, 2006, 13 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- O rapto das cebolinhas*. Antonio Carlos da Fontoura. Brasil, 2006, 15min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- Picolé, Pintinho e Pipa*. Gustavo Melo. Brasil, 2006, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- A peste da Janice*. Rafael Figueiredo. Brasil, 2007, 15min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- Galinha ao Molho Pardo*. Feliciano Coelho. Brasil, 2007 , 9 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 1
- Rota de Colisão*. Roberval Duarte. Brasil, 1999, 12 min. Ficção: Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Morte*. José Roberto Toreno. Brasil, 2002, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Onde quer que você esteja*. Bel Bechara, Sandro Serpa. Brasil, 2003, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Truques, xaropes e outros artigos de confiança*. Eduardo Goldenstein. Brasil, 2003, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Dona Carmela*. Iziane Figueira Mascarenhas. Brasil, 2004, 13 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Morango com limão*. Adolfo Sarkis. Brasil, 2004, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Alice*. Rafael Gomes. Brasil, 2005, 15 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- Tudo o que é sólido pode derreter*. Rafael Gomes. Brasil, 2005, 16 min. Ficção. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais / Coletânea Ficção 2
- A Família Sujo*. Ana Luiza Azevedo. Brasil, s/d. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / DVD *Cuidado que mancha*
- A Mulher Gigante*. Ana Luiza Azevedo. Brasil, s/d. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / DVD *Cuidado que mancha*

- O Natal de Natanael.* Ana Luiza Azevedo. Brasil, s/d. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre / DVD *Cuidado que mancha*
- A escada.* Philippe Barcinski. Brasil, 1996, 4 min. Ficção/Experimental. Distribuição: Ciclorama Filmes / DVD *A escada; Morro da Conceição; A festa que caiu do Céu*
- Morro da Conceição.* Cristina Grunbach. Brasil, 2005, 85 min. Documentário. Distribuição: Ciclorama Filmes / DVD *A escada; Morro da Conceição; A festa que caiu do Céu*
- A festa que caiu do Céu.* Karen Akerman. Brasil, 2008, 14 min. Animação. Distribuição: Ciclorama Filmes / DVD *A escada; Morro da Conceição; A festa que caiu do Céu*
- Fiat Lux.* Cláudio Roberto Gordeeff. Brasil, 2000, 6 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 5
- O burrico e o bem-te-vi.* Maurício Squarisi. Brasil, 2008, 7 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 5
- Libertas.* Jacson Abacatu. Brasil, 2009, 10 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 5
- Tentáculos.* Alvaro Victorio, Beth Soares, Beto Paiva, Leandro Batista, Rafael Carvalho, Thiago Quadros, Vinícius Lewer. Brasil, 2010, 5 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 5
- Ele - Noel Rosa.* Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 5
- Moradores do 304.* Leonardo Cata Preta. Brasil, 2007, 15 min. Drama. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 6
- O gigante de Papelão.* Barbara Tavares. Brasil, 2010, 11 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 6
- A dama do Peixoto.* Allan Ribeiro, Douglas Soares. Brasil, 2011, 11 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 6
- Kinopoéticas.* Pedro Dantas Neto. Brasil, 2011, 14 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta – Volume 6
- Peixe frito.* Ricardo de Podestá. Brasil, 2005, 19 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 1
- O mistério do cachorrinho perdido.* Flávio Colombini. Brasil, 2006, 23 min. Ficção. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 1
- O sapo.* Adolfo Sarkis. Brasil, 2006, 18 min. Ficção. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 1
- Cinco poemas concretos.* Christian Caselli. Brasil, 2007, 6 min. 35 seg. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 1
- Mini cine tupy.* Sérgio Bloch. Brasil, 2003, 10 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 2
- Ancestral é aqui.* Mário Silva. Brasil, 2004, 12 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 2
- Eu sou como o polvo.* Sávio Leite. Brasil, 2006, 4 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 2
- Para que olhos tão grandes?* Vanessa Vaz. Brasil, 2006, 12 min. Ficção. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 2
- Autoconhecimento.* Christian Caselli. Brasil, 2004, 6 min. Experimental. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 3

- Risco*. Bernardo Gebara. Brasil, 2004, 15 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 3
- Mondego*. Christian Caselli. Brasil, 2005, 11 min. Documentário. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 3
- Por Causa do Papai Noel*. Mara Salla. Brasil, 2005, 15 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 3
- A História de Cada Um*. Márcio Trigo de Loureiro. Brasil, 2006, 13 min. Ficção. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 3
- Quando Jorge foi à guerra*. Tadao Miaqui. Brasil, 2004, 8 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- Justiça emplaca*. Alexandre Bersot. Brasil, 2007, 7 min. Drama. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- O Sol e a Chuva*. Luiz Cláudio Motta Lima. Brasil, 2007, 4 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- A menina que pescava estrelas*. Ítalo Cajueiro. Brasil, 2008, 10 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- Cattum*. Paulo Miranda. Brasil, 2008, 10 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- De ovos e guarda-chuvas*. Alexandre Bersot. Brasil, 2008, 8 min. Animação. Distribuição: Curta o Curta / Sessão Curta o Curta Volume 4
- Rio de Machado*. Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1966, 12 min.
- Os anos JK – uma trajetória política*. Silvio Tendler. Brasil, 1980, 110 min. Documentário. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas
- Jango*. Silvio Tendler. Brasil, 1984, 115 min. Documentário/Biografia/História. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas
- Retrato falado do poeta Castro Alves*. Silvio Tendler. Brasil, 1999, 75 min. Drama. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas
- Língua - Vidas em Português*. Victor Lopes. Brasil/Portugal, 2002, 105 min. Documentário.
- Glauber o filme, labirinto do Brasil*. Silvio Tendler. Brasil, 2003, 80 min. Documentário. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas
- Narradores de Javé*. Eliane Caffé. Brasil, 2003, 100 min. Drama. Distribuição: Riofilme
- Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá*. Silvio Tendler. Brasil, 2006, 89 min. Documentário. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas
- Pro Dia Nascer Feliz*. João Jardim. Brasil, 2006, 88 min. Documentário. Distribuição: Copacabana Filmes e Produções
- Tapete vermelho*. Luiz Alberto Pereira. Brasil, 2006, 102 min. Comédia. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais
- Alma Suburbana*. Hugo Labanca, Joana D'arc, Leonardo Oliveira, Luiz Cláudio Motta Lima. Brasil, 2007, 75 min. Documentário. Distribuição: Cineclube nas Escolas - SME-RJ
- A poesia de Manoel de Barros / Só dez por cento é mentira*. Pedro Cezar. Brasil, 2008, 80 min. Documentário. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais
- A Língua das Coisas*. Alan Minas. Brasil, 2009, 14 min. Ficção.
- O contador de histórias*. Luiz Villaça. Brasil, 2009, 110 min. Ficção/Drama. Distribuição: AVIVA Produtos Audiovisuais

Utopia e Barbárie. Silvio Tendler. Brasil, 2009, 120 min. Documentário.
Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas

Milton Santos, pensador do Brasil. Silvio Tendler. Brasil. Distribuição: Caliban
Produções Cinematográficas

ANEXO V

Festivais de cinema do Rio de Janeiro parceiros do Projeto Cineclube nas Escolas em 2012:

1. Anima Mundi
2. CeluCine
3. Cineclube Educação
4. Cineducando
5. É tudo verdade
6. Encontro do Cinema Negro: Brasil, África e Caribe
7. Festival Ibero Americano de Cinema e Vídeo (Cinesul)
8. Festival Internacional de Cinema Infantil (FICI)
9. Festival Internacional de Curtas – Curta Cinema
10. Festival Internacional de Filmes de Esporte
11. Festival Visões Periféricas
12. Mostra Carioquinha
13. Mostra de Filmes de Direitos Humanos
14. Mostra do Filme Etnográfico
15. Mostra Geração /Festival do Rio
16. Tela Brasil

Oportunidades de capacitação de professores articuladores (2012)

1. Aula Inaugural (30/3)
2. Reunião de apresentação do Projeto Anima Escola (25/5)
3. Anima Escola 1ª. Fase
4. Curso Introdutório do Anima Escola
5. Capacitação em cinema Imagens em Movimento (sábados)
6. Oficina de análise fílmica do 4º. Cineducando (8 a 10 de maio)
7. Anima Escola 2ª. Fase
8. Anima Escola 3. fase: Curso Básico de Animação (carga horária de 30h)
9. Módulo I Curso Encontro com Audiovisual na Escola (outubro e novembro/2012)
10. Cineclube Ciência em Foco – filme “Sem limites” (7/4)
11. Cineclube Ciência em Foco – filme “As hiper-mulheres” (5/5)
12. Cineclube Ciência em Foco – filme “Árido Movie” (2/6)
13. Cineclube Ciência em Foco – filme “O informante” (7/7)
14. Cineclube Ciência em Foco – filme “O corpo” (4/8)
15. Cineclube Ciência em Foco – filme “A origem” (1/9)
16. Cineclube Ciência em Foco – filme “Santiago” (6/10)
17. Encontro Educadores/Mostra Geração – filme “Os Colegas” (6/10)
18. Encontro Educadores/Mostra Geração – filme “Vocacional”(29/10)

19. Fórum Transmídia CEL.U.CINE (22 a 24/10)
 20. Cineclube Educação: Viajando com o Cinema – filme “O Palhaço” (18/9)
 21. Cineclube Educação: Viajando com o Cinema – filme “O Garoto de Bicicleta” (31/10)
 22. Mesa-redonda “Audiovisual e educação – Diálogos Possíveis”/ Festival Visões Periféricas (23/8)
 23. 4º Fórum Pensar a Infância / FICI (27 a 30/8)
 24. Workshop para Educadores – O audiovisual na escola / Tela Brasil (15,22 e 29/9)
 25. Sessão Cine-papo / Tela Brasil – filme “Os incompreendidos” (15/9)
 26. Sessão Cine-papo / Tela Brasil – filme “Janela Indiscreta” (22/9)
 27. Sessão Cine-papo / Tela Brasil – filme escolhido pelo público (29/9)
- * Todos os CNEs devem atingir a meta anual de participar de pelo menos uma ação de formação oferecida e/ou divulgada pelo Projeto Cineclube nas Escolas.

ANEXO VI

Transcrição de entrevista:

PESQUISADORA: Você fez algum curso por conta desse projeto?

ENA1A1: Fiz um... em 2010.

PESQUISADORA: Quando começou o projeto?

ENA1A1: Não, o projeto é anterior. Quando eu assumi a Sala de Leitura já tinha o projeto.

PESQUISADORA: Aqui na escola...

ENA1A1: O projeto aqui é anterior com essa professora que dava aula de vídeo, que se aposentou. Ela que estava à frente do cineclube, porque eu também não era da Sala de Leitura ainda. Eu entrei pra Sala de Leitura em 2009. E como ela ainda estava na escola, ela ficava assumindo a parte do cineclube enquanto ela tava trabalhando porque ela gostava de trabalhar, ela dava oficina pelo Núcleo de Artes de vídeo. Então, tinha tudo a ver com o trabalho dela, ela ficou no cineclube. Depois que eles determinaram que para... Quando eu fui pra Sala de Leitura eles determinaram que o professor de Sala de Leitura é quem deveria assumir também. Aí, nós fomos obrigados a ficar com as duas coisas. Mas agora já permitiram que além do professor de Sala de Leitura tenhamos um professor articulador, que no caso é a ENA1A2 que tá me dando esse suporte, a gente tá fazendo um trabalho paralelo.

PESQUISADORA: Mas aí você tava falando do curso que você fez em 2010...

ENA1A1: Do curso que eu fiz... foi numa escola lá no centro da cidade, mas era um grupo mesmo, um pessoal... Geraldo Pereira. O meu foi no Tia Ciata.

PESQUISADORA: Sei...

ENA1A1: E ali eu fiz o curso durante um ano com ele.

PESQUISADORA: Um ano você ficou indo lá?

ENA1A1: Um ano.

PESQUISADORA: Era aos sábados?

ENA1A1: Não, era durante a semana, uma vez por semana. Durante um ano... teve assim, no primeiro semestre, teve assim, vamos dizer, uns oito, cinco encontros. E no segundo semestre, no restante também teve a outra parte do curso. Mas a gente viu muita coisa, mas praticava muito pouco. Né? Porque também, as

condições, né, do material que a gente tinha que levar... mas ele deu bastante assim, orientação, de como fazer alguma coisa com a montagem do fil/ do curta com as crianças na escola, com animaçãozinha, mostrou técnicas, passava filme pra gente, pra gente perceber alguma, algumas técnicas e... alguma coisa de como colocar som, né, fazer, gravar, filmar e depois colocar som, imagem... Só que pra gente aplicar isso que a gente aprende lá... porque a noção que ele dá pra gente é muito teórica, a gente depois tem que passar aquilo pro/ né, pra prática e a escola não oferece muita facilidade pra gente praticar isso. Então agora eles tão voltando a oferecer o curso, o básico, e a ENA1A2 de repente entra, que é pra gente ver se consegue produzir. Porque por enquanto o cineclube tá funcionando com boa receptividade mas só na questão da exibição. A gente ainda não tem uma prática da montagem, da produção.

PESQUISADORA: Você já tinha trabalho com cinema alguma vez na sua vida?

ENA1A1: Nunca.

PESQUISADORA: Nem na escola?

ENA1A1: Não. Só quando a gente passava DVD, sim. Passava DVD, assim, eu sempre trabalhei com literatura, eu era professora de língua portuguesa.

PESQUISADORA: Você é formada em letras?

ENA1A1: Sou. Em português, PortuguêsemLiteratura. E eu estou na Sala de Leitura, mas até o ano passado eu tinha turma. Dava aula de Língua Portuguesa e Sala de Leitura no outro horário. Fazia as duas coisas. Esse é o primeiro ano que eu estou só na Sala de Leitura. Entendeu? Em 35 anos de trabalho, é a primeira vez que eu estou exclusivamente na Sala de Leitura. Até então era turma...

PESQUISADORA: Boa sorte. Mas e a sua relação pessoal com cinema? Você vai ao cinema?

ENA1A1: Não... Vou na medida do possível, eu já fui muito mais. Ultimamente realmente tenho ido pouco, né, vejo alguma coisa de filme em casa... aí aproveito pra ver bastante o que a gente tem de material na escola, pra passar pros alunos. Eu acho muito importante passar pros alunos. Eu, a minha é, no momento, a minha frequência tá um pouco... a desejar. Já frequentei muito mais. Mas eu acho legal passar pros alunos esse gosto, mostrar. Porque eles têm muito pouca vivência nessa, nesse... Então a gente passar pra eles se interessarem. O gosto. Não importa o tamanho, entendeu, do filme, nem o local. Se não tiver onde dar pra eles, dá pra eles também se interessarem, passarem também a/ a... é igual eu faço com a leitura. Né, porque tem alunos aqui que eles não têm nenhum hábito de leitura... tem alunos que nunca foram ao cinema. Então, a gente tenta mostrar pra eles uma outra técni/ um interesse por esse tipo de coisa. Entendeu, mesmo eu

não estando, no momento, tão é envolvida, né? Mas eu procuro, com o cineclube, fazer com que a clientela da escola fique um pouquinho mais, se aproxime mais (dos filmes).

PESQUISADORA: Mas de que tipo de filme você gosta mais?

ENA1A1: Eu, pessoalmente?

PESQUISADORA: É.

ENA1A1: Ah, eu gosto de filme de drama mesmo. Bem...

PESQUISADORA: Me cita um filme que você goste mais...

ENA1A1: ... Eu me lembro muito de filme que eu assisti há muito tempo...

PESQUISADORA: Tudo bem...

ENA1A1: Ontem eu fui numa feira e fiquei encantada com um/, num curso da SME, que tava com uns estandes, eles fizeram uns estandes com livros de literatura, né, pra apresentar aos professores e tal, eu fiquei encantada quando segurei num livro de um filme que eu assisti há muitos anos, “Horizonte Perdido”.

PESQUISADORA: Não conheço...

ENA1A1: Ah, mas é uma coisa linda, eu nunca tinha visto o livro!

PESQUISADORA: “Horizonte Perdido”. Da onde é? É americano, esse filme?

ENA1A1: Ele é, é... “Horizonte Perdido”.

PESQUISADORA: É com quem?

ENA1A1: É, aí eu não sei.

PESQUISADORA: O ator?

ENA1A1: Eu não lembro, mas eu acho a história lindíssima...

PESQUISADORA: É drama?

ENA1A1: É. Mas ontem quando eu vi o livro... ah, o filme, foi um dos filmes que eu mais gostei que eu guardei assim (). ... já passou na televisão, mas eu vi no cinema. Aí eu falei, puxa, um dos filmes...

PESQUISADORA: É esse nome mesmo?

ENA1A1: É, “Horizonte Perdido”.

PESQUISADORA: Porque às vezes a gente lembra...

ENA1A1: Não, não, é esse nome mesmo. () Esse foi um dos filmes que me marcou muito.

PESQUISADORA: Tá, você já tinha ido a alguma sessão de cineclube? Frequentado algum cineclube?

ENA1A1: Não, não. Antes dessa minha prática? Não.

PESQUISADORA: O que que seria o cineclube pra você, qual papel do cineclube dentro dessa escola?

ENA1A1: O que eu falei pra você, eu acho que mostrar uma outra realidade pra eles, entendeu? Mostrar uma outra linguagem, entendeu? Fazer com que as crianças percebam não só, como eu digo, não só o enredo, o tema, a temática, o conteúdo, mas que eles possam ver uma linguagem diferente, entendeu? Porque eles viram hoje aqui uma mensagem em forma de um curta, entendeu? Então, eu acho que é mais uma possibilidade, abrir um pouco assim o nível de conhecimento, o nível de cultura, de conhecimento de outras coisas que não/ porque muitos alunos aqui não têm revista, não têm livro, tem alunos que nunca foram ao teatro, tem alunos que nunca foram ao cinema... Então, a gente aproveitar pra eles, pelo menos ((agudo)), já terem um contato (), entendeu? Alguns só conheciam filme assim de locadora, ou que passa na televisão, não sabiam que exista, entendeu, essa outra parte do filme de curta-metragem, que geralmente tem uma mensagem, ou não. Ou, às vezes também é só recreativo, mas que eles percebam/ acho importante e eles adoram. Eles gostam muito. Eu to com um, eu passo um filme pro nono ano, não sei se você conhece, que é dentro também do nosso acervo, “Xadrez das Cores”.

PESQUISADORA: Não. Eu já ouvi falar, mas não assisti.

ENA1A1: É muito bem recebido por eles. É um filme que fala de discriminação também. Mas é filme mesmo. Curto também, mas é um filme, não é animação, não é desenho nem nada. Tem os personagens uns personagens de televisão que eles conhecem, reconhecem na hora e que é muito bem recebido.

PESQUISADORA: Então, aproveitando que você pegou diferentes momentos desse projeto aqui na escola, eu queria entender se você percebe alguma diferença...

ENA1A1: Ó, eu acho, eu sinto assim, que eu gostaria de passar mais, mais vezes. Deles terem assim, que fosse tipo assim uma prática, uma rotina, tá? Agora, o projeto, eu faço assim deles terem no mínimo uma sessão por mês, no mínimo uma sessão de cineclube por mês, tá? Mas mesmo assim, às vezes a gente não consegue. Tem vezes que a coisa tá tão tumultuada, a escola esteve em obra, teve horário reduzido, então, a gente fica sem espaço pra/ (a gente não é nenhum curso

mesmo), aí a gente fica mais restrito. Mas o ideal seria que a gente passasse mais vezes, entendeu? Eu acho que eles terem aquela (prática) de já ficar esperando, porque a gente põe lá embaixo *dia tal, vai ter, né, o cine/ o filme...*

PESQUISADORA: Posso tirar uma foto do cartaz?

ENA1A1: Pode. Pode... aí quando tá chegando perto a gente põe quando vai ter, qual é o público que a gente vai receber, o nome do filme. Não sei se você viu no muralzinho da Sala de Leitura, que eu botei *filmes exibidos no mês de agosto*.

PESQUISADORA: Eu vi “Pequenas Histórias”. Passou Chaplin?

ENA1A1: Chaplin porque teve uma turma que trabalhou, fez um trabalho com Chaplin, então, eu aproveitei e passei um DVD do cineclube, que são alguns curtas também do Chaplin. Eles adoraram e aí relacionaram o trabalho que fizeram. Então eu acho que, além de passar como, só como/ como assistir o filme no cineclube/ o cineclube, ele não é pra ser associado à sala de aula, ao que o professor tá ensinando, né? A primeira proposta do cineclube não é pra ser associada ao que o professor da sala de aula tá dando, fazer uma ponte com o conteúdo que você ensina. É justamente a sessão de cinema pelo cinema, pelo filme somente. Mas, às vezes, você aproveita um assunto que já esteja, né, ali no/ no momento da turma, né, na realidade da turma, aí você joga o filme e inclui muito bem. Mas a proposta mesmo é você passar pra comunidade geral da escola, pra todos os funcionários, pra pais. A gente já fez aqui uma vez uma sessão convidando os pais pra assistir. Tá? O último cineclube que nós fizemos foi na semana da família na escola, teve esse evento aqui na escola, então, nesse dia os pais foram convidados a assistir com os filhos o filme lá...

PESQUISADORA: Viram o quê?

ENA1A1: Viram o “Xadrez das Cores”...

PESQUISADORA: Campeão de bilheteria...

ENA1A1: Ilha das Flores...

PESQUISADORA: Outro também...

ENA1A1: ...que é um filme que eles gostam também. Não pra alunos menores, mas os maiores já percebem também, a gente faz esse filme também. Foi legal.

PESQUISADORA: E a participação dos alunos no cineclube é... agora tem essa dinâmica que eu vi, que a ENA1A2 falou, de uma turma produzir a sessão pra outra. Mas anteriormente era assim? Ou eram os professores só que faziam essa produção.

ENA1A1: Não, a gente planeja a sessão, né, monta a sala do jeito que eu te falei, no teatro, né, aquela sala escurecida com telão, tudo direitinho. Aquele clima mesmo de uma sala de cinema improvisada. E as turmas sobem de duas em duas, ou três de cada... de acordo com o horário e o que dá pra acomodar.

PESQUISADORA: E como é que escolhe o filme?

ENA1A1: Eu escolho o filme mais ou menos de acordo com a faixa etária, entendeu? O interesse da turma. Porque às vezes uma turma tem uma idade já mais ou menos avançada mas os interesses, são turmas muito agitadas você não pode botar um filme muito complexo ou muito longo, entendeu? Tem que ser uma coisa mais lúdica, que é pra você prender a atenção dos alunos. Então, eu vou escolhendo dessa forma.

PESQUISADORA: Mas aí, então, você escolhe primeiro a turma que você vai passar? E depois o filme...

ENA1A1: Depende, depende. Eu posso, às vezes, eu passo um filme pros alunos maiores, pro oitavo, nono ano, e outro tipo de filme pros menores. Por exemplo, agora em agosto, que teve folclore, eu passei os curtas de lendas (). E eles ficam, assim, eles adoram, porque é em animação, então, é desenho animado, tem colorido muito legal e passa aquelas lendas que eles já conhecem em forma de desenho animado. Então, aluno, por exemplo de sexto ano, eles adoram. Contando os dias pra assistir, contam pros outros colegas, sabe? Então, também rola legal. Porque você também pode aproveitar/ esse filme na verdade não veio do acervo, mas é um trabalho da Multirio. Então, eu aproveito e/ numa época propícia, que tudo a ver com o tema, eles trabalharam com lendas na sala de aula, fizeram trabalho e tudo, então, tudo a ver a gente colocar na sessão do cineclube também... até pra fazer aquela movimentação, eles verem duas linguagens, né, porque eles leram, eles poderiam ver como é que aquilo foi animado, com desenho. Às vezes tem filmes que tão só com imagem, não tem som, eles têm que prestar atenção porque as ações, né, porque não tem fala ()

PESQUISADORA: Daí a dinâmica com os alunos é/ antes dessa proposta aqui do quizz, foi a primeira vez que vocês fizeram o quizz?

ENA1A1: É

PESQUISADORA: E antes era como?

ENA1A1: A gente faz um debate no final com eles. Bem aberto. Livre. O quê que eles gostaram, o quê que eles observaram. Tá? O personagem. Passei também uma vez um filme que é... “A História de Lampião” também em cordel e desenho animado. Que também foi muito legal, eles gostaram, depois eles fazem comentários. *Esse não é o mesmo Lampião que passou? Não é aquele*

personagem? Então, eles fazem associações. Entendeu? No final sempre a gente faz um comentário.

PESQUISADORA: Mas é vocês mesmos, os professores do projeto que tocam essa atividade?

ENA1A1: Isso. Ao final das sessões. A gente faz sempre um comentário. Nunca deixa eles verem por ver só e pronto. A gente sempre faz algum fechamento no final, sabe? Sobre como foi, ou como, ou pela estrutura, pela temática. A gente sempre procura bater um papo com eles no final do filme. Pra não ficar só naquela atividade recreativa, pra eles verem que, né, perceberem que além deles terem numa atividade diferente, mas é um, aprende alguma coisa também. Sempre fica alguma coisa.

PESQUISADORA: Tá bom. Você quer destacar alguma coisa que você ache importante, que você queira dizer sobre o projeto? Já falou das dificuldades...

ENA1A1: É, apesar das dificuldades, eu acho que é/ é um projeto bem... como se diz, os alunos tiram bastante proveito dele. Entendeu? E eu acho importante também esse suporte que a gente recebe pra poder tá... agora a única coisa que eu acho que ainda tá um pouco é... deixando a desejar é a gente conseguir praticar a produção. Eu acho que a questão mais complicada, no momento, acho que não só pra mim, porque eu converso com outras colegas que também têm cineclube, em reuniões, e a dificuldade pra gente é realmente a produção.

PESQUISADORA: Ah, mas é a coisa mais difícil mesmo de fazer...

ENA1A1: Né, então, eu sempre coloco. A gente faz relatório, a gente faz pra mandar pra eles o quê que tá acontecendo. Geralmente, eles pedem um relatório bimestral de como tá funcionando, quais atividades que a gente tá desenvolvendo. Mas aí eu sempre coloco que as exposições eu não tenho nenhum problema, que a receptividade é boa, que a escola acompanha legal. Agora, a produção que fica um pouco mais complicada. E eu cheguei à conclusão que não é só comigo. Eu tinha até um pouco, assim sabe, de receio de que a dificuldade fosse só minha, como eu nunca me envolvi com produção, né, de vídeo, nada disso de filme. Mas eu vejo que as outras escolas têm o mesmo tipo de problema, entendeu? Porque falta estrutura pra gente poder começar a fazer alguma coisa com a produção. A gente tá pensando em ver se forma um grupinho, se forma, sabe, uns monitores... se a gente consegue fazer uma equipe menor que seja pra gente começar a produzir alguma coisa.

PESQUISADORA: Você tem monitor na Sala de Leitura?

ENA1A1: No momento eu não tenho. Eu tenho monitores, assim, voluntários. Não tem aquele monitor fixo, sabe? Então, alunos que gostam de lá, então vão lá, ajudam. Estão sempre envolvidos.

PESQUISADORA: Então são os melhores, são os que querem...

ENA1A1: É, estão sempre envolvidos, ajudam um pouquinho, sabe? Gostam de arrumar, gostam de ajudar a... Mas eu queria ter mais monitores mais fixos. Pra realmente ajudar a gente nessa parte da produção...

ANEXO VII

Termo de consentimento livre e esclarecido

Prezado Professor,

Venho convidá-lo a participar da pesquisa Cinema, educação e o projeto Cineclube nas Escolas, que constituirá dissertação de mestrado, orientada pela professora Rosália Duarte, no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Rio.

A pesquisa tem como objetivo acompanhar as atividades do cineclube em sua escola, com o intuito de compreender como se dá a inserção do mesmo no cotidiano escolar e possíveis impactos na formação dos estudantes que dele participam. A pesquisa será realizada através de observações, registro videogravado das atividades realizadas no âmbito do cineclube e de entrevistas com professores e estudantes.

Sua participação na pesquisa será através de entrevista e da autorização para que suas atividades realizadas junto ao cineclube sejam registradas.

Nas observações das atividades do cineclube, alguns instrumentos de registro podem vir a ser utilizados, como filmadora ou máquina fotográfica. Solicito sua autorização para o uso das gravações, em áudio e/ou vídeo, realizadas como registro do trabalho de pesquisa, na apresentação dos resultados de pesquisa em congressos, escolas e órgãos de cultura, com fins exclusivamente científicos e educacionais.

Fica assegurado o seu direito de pedir outros esclarecimentos sobre esta pesquisa, agora ou mais tarde, podendo se recusar a participar ou interromper sua participação na pesquisa em qualquer momento.

As informações sobre sua pessoa serão tratadas com sigilo. Os nomes dos participantes não serão divulgados. O relatório final apresentará os dados em seu conjunto, de modo que não será possível a identificação dos indivíduos que dela participaram.

O material coletado será dispensado após seis meses de conclusão do processo da pesquisa, podendo ser solicitada cópia da transcrição das entrevistas. Estas cópias serão disponibilizadas somente ao (à) entrevistado(a).

Declaro estar ciente das informações deste Termo de Consentimento, entendendo que poderei pedir esclarecimento em qualquer momento, dando o meu consentimento para participação na pesquisa. Estou ciente de que outra cópia deste termo permanecerá arquivada no Departamento de Educação da PUC-Rio.

Declaro que recebi cópia do presente Termo de Consentimento.

Local:

Data:

Nome do(a) entrevistado(a):

Assinatura do (a) entrevistado(a):

Pesquisadora:

Assinatura da pesquisadora:

Contatos da pesquisadora: