

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Rodrigo Almeida Ferreira

Recife, 2010

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon.

Recife, 2010

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Ferreira, Rodrigo Almeida
Consumo cinéfilo e o prazer da raridade /
Rodrigo Almeida Ferreira. - Recife: O Autor, 2010.
142 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Comunicação de massa. 2. Cinema. 3.
Consumo. 4. Pirataria (Direitos autorais). 5.
Sociologia. I. Título.

659.3
302.23

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2010-53

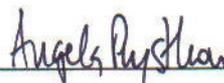
FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Rodrigo Almeida Ferreira

Título: "Consumo cinéfilo e o prazer da raridade".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Ângela Freire Prysthon.

Banca Examinadora:



Ângela Freire Prysthon



Paulo Carneiro da Cunha Filho



Maria Eduarda da Mota Rocha

Recife, 24 de fevereiro de 2010.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Ao meu pai (*in memoriam*), por ter patrocinado minha vasta coleção de dinossauros de plástico durante a infância e por, atendendo aos meus melindrosos pedidos, ter me levado à estréia de *Jurassic Park*, aos meus oito anos, conseguindo ingressos mesmo quando o bilheteiro tinha nos avisado que a sala estava lotada.

A minha mãe, por, há muito, muito tempo, quando eu não passava de um garoto, ter me contado inúmeras histórias incríveis de amor e guerra, sempre distorcendo os detalhes ao prazer de sua imaginação, mas cujos motes partiam de filmes italianos, franceses e americanos que tanto gostava. Um dia, resolvi vê-los.

AGRADECIMENTOS

Num mundo difuso como o nosso, em que as influências grudam ao corpo pelos caminhos mais tortuosos, gerando camadas sobrepostas, mundo em que os visitantes transformam nossas vidas sem nos darmos conta de sequer termos deixado a porta aberta, fica cada vez mais difícil congregarmos todos os que mereceriam um agradecimento de honra por terem contribuído, mesmo a distância e pelos meios mais diversos, no desabrochar de um processo criativo. Se começasse pelo autor do livro que me despertou ao desejo da leitura, pelo diretor que me fez levar o cinema a sério ou por uma conversa recente que terminou em inúmeros *insights*, demoraria mais páginas que as atuais até me sentir satisfeito com uma primeira versão. Portanto, assumo a impossibilidade do agradecimento pontual ao mundo de referências que me compõe e, nesse caso, me deixo guiar pelo lugar comum seguindo o protocolo de praxe.

Como não poderia deixar de ser, agradeço primeiramente a minha família: aos meus irmãos pela capacidade de renovação da convivência entre as brigas e as pazes e as minhas sobrinhas e sobrinhos – tenho cinco deles, de diferentes idades – por me mostrarem o transcorrer do tempo de maneira peculiar e simultânea. Antes, entretanto, agradeço com especial devoção a minha mãe, pois desde que sonhei que ela era a Sophia Loren e o meu pai não o Marcelo Mastroianni, e todo um complexo de Édipo ficou claro, aprendo diariamente a diferenciar os instantes que pedem sobriedade e punho firme dos que não sobreviveriam sem uma boa dose de ironia. Aliás, a sede pelo conhecimento que direciona meus passos e quedas possui uma profunda culpa materna.

No campo acadêmico, agradeço primeiramente ao CNPQ pela bolsa e ao PPGCOM, a Isaltina, Zé Carlos, Lucy e Cláudia por serem sempre tão prestativos na luta diária contra a burocracia. Agradeço aos amigos de mestrado: Cecília, Diego, João, Kywza, Fred, Fábio, Heron, Rodrigo e aos professores Felipe Trotta, que durante a banca de qualificação fez observações preciosas, Maria do Carmo Nino, Paulo Cunha, Nina Velasco e Maria Eduarda (PPGS). A Ângela Prysthon, agradeço especialmente por ter me acolhido como seu orientando, quando, sem rumo epistemológico algum, estava prestes a desistir do mestrado. Além disso, devo um muitíssimo obrigado por todo apoio na pesquisa, no Cineclube Dissenso e por, durante esse tempo, termos superado a dura distância entre orientando e orientadora, nos tornando bons confidentes.

Falando em confidentes, amigos, antes de qualquer outro serei eternamente grato a bem cultivada amizade de Felipe Azevedo, não só pelas infâmias e risadas matinais que

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

amenizam o peso do cotidiano, mas especialmente pela perspicácia e maturidade que fez deste rapaz um companheiro intelectual, daqueles cuja ausência só poderá vir acompanhada de um imenso saudosismo. Agradeço igualmente a Gabriela Monteiro, por além de ser a maior leitora dentre os leitores, ser também uma pessoa com quem tenho espaço não só para conversar sobre qualquer assunto ou dilema, mas para entender e ser entendido mesmo que as palavras sejam ditas / escritas em ordens completamente arbitrárias.

Agradeço aos meninos do Cineclube Dissenso, afinal sem eles a iniciativa não vingaria como vingou, o aprendizado contínuo seria falho e conseqüentemente este trabalho seria outro: aos que me acompanham desde o início do processo, André Antônio, Hermano Callou, Fernando Mendonça e Luís Fernando Moura; aos que, por um motivo ou outro, saíram do grupo, mas que continuam em diálogo: Fábio Leal, João Lucas e Guilherme Carrera. Agradeço, por fim, aos que entraram depois, Pedro Neves, Tiago Correa e Paulo Faltay. A este último devo um agradecimento especial, afinal de contas existem amigos confortáveis que nunca deixam nossos pensamentos íntimos se firmarem como solitários por mais absurdos que pareçam: Faltay, nesse sentido, é o maior dos companheiros.

Aproveito aqui para agradecer a todos agregados do cineclube e a todos que apoiaram a pesquisa, destacando Chico Lacerda por me acompanhar e auxiliar nas entrevistas, Marcelo Pedroso, Leo Sette, Luiz Joaquim, Alexandre Figueirôa, Hugo Caldas e Marcelo Gomes por concederem entrevistas; agradeço a Mateus Cabeça-de-ovo, Gerárd ‘que nem o Depardieu’ pela participação ativa no cineclube e a Osvaldo Neto, Hugo Viana, Mateus Cartaxo, Salomão Santana, Pedro Lira pelas sugestões e discussões na área curatorial. Devo um agradecimento a todos que trabalham no Cinema da Fundação pela acolhida e apoio incondicional: novamente Luiz Joaquim, Kleber Mendonça Filho, Vera, Joselito e João. Agradeço também o apoio estratégico dado pelo Café Castigliani por, aos sábados, abrir mais cedo, afinal com tantos filmes lentos, com o horário perto do almoço e às vezes com ressaca, seria impossível aguentar algumas das sessões até o fim sem boas xícaras de café.

Por fim, gostaria de agradecer a minha gata, Tristeza, por ronronar ao meu lado nas solitárias noites de escrita e lembrar alguns amigos que apesar de não terem influenciado diretamente no desenvolvimento deste trabalho, sempre merecerão um agradecimento em minha vida: são eles Lellye, Cybele, Mário, Sofia, Juliana, Lua, Carol, Rafael, Hugo, Milena, Maíra, Isabel, Izabel, Flávia, Julya, Igor, Marco, Rafaela e Renata.

Os antigos construíram Valdrada à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento ou o degolamento mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas e frias no espelho

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondido invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.

Marco Pólo à Kublai Klein

Ítalo Calvino (CALVINO, *As cidades e os olhos 1* in **As Cidades Invisíveis**, p. 55/56)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é entender o universo cinéfilo em diálogo com as particularidades da cultura contemporânea, sem deixar de lado as recorrências e as contradições de seu consumo, mas se focando especialmente no círculo de ação dos indivíduos que buscam filmes raros através da internet e no prazer decorrente do encontro. Para tanto iremos prosseguir em dois caminhos. O primeiro discutirá o lugar da cultura do consumo como expressão pessoal no contemporâneo, afirmando uma necessidade de repolitização da teoria no campo da comunicação por meio dos escritos de Slavoj Žižek, Colin Campbell, Zygmunt Bauman, Michel de Certeau, Antônio Gramsci, Jesus Martín Barbero e Nestor García Canclini. Constataremos os jogos de inversão das ferramentas tecnológicas a serviço dos mecanismos de dominação ou subversão dependendo da forma como são apropriadas. O segundo caminho se funda numa perspectiva de pensar o próprio consumo como desvio, isto é, de entender a trajetória da cinefilia – e sua associação direta com o cineclubismo – como um passo no desenvolvimento de um consumo autoral que conduz conscientemente os indivíduos à resistência cultural. Por fim, faremos uma breve crítica de processo do consumo cinéfilo e do prazer da raridade, a partir do depoimento dos integrantes e da experiência do Cineclubes Dissenso, cuja trajetória se confunde com a da pesquisa e cujo norte da programação sempre foi pautado pela raridade dos filmes e pela relação de extremo afeto de seus integrantes com a sétima arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema - Consumo Cinéfilo – Cineclubismo – Pirataria - Prazer da Raridade

ABSTRACT

The aim of this work is to understand the cinephile universe in the limelight of contemporary culture, without bypassing recurrences and contradictions, but focusing especially on the circle of actions of individuals who look for rare films over the Internet and the pleasure resulting from "meeting". For that we will continue in two paths. The first will discuss the rise of consumer culture as personal expression in the present time, claiming a need for re-politicization of theory in the field of communication through writers such as Slavoj Žižek, Colin Campbell, Zygmunt Bauman, Michel de Certeau, Antônio Gramsci, Jesus Martín Barbero e Nestor García Canclini. We will notice how technological tools are used in the service of domination or subversion mechanisms depending on how they are appropriated. The second path takes a perspective about consumption like detour, that is, to understand cinephilia – and your association with films society – in development of autoral consume that's conducted individual to cultural resistance. Finally, we will do a short process critique about cinephile consume and the rarity pleasure based on the testimony of the members and the experience of the Dissenso film society, the history of wich is intertwined with the research and whose programming has always been guided by the rarity of the films and the relationship of extreme affection of its members with the seventh art.

KEYWORDS:

Cinema – Cinephile Consume – Film Society – Piracy – Rarity Pleasure

SUMÁRIO

Cinefilia e Cultura Contemporânea.....	11
1.....	11
2.....	16
3.....	21
4.....	26
1. Consumo e os Jogos de Inversão: Estratégias.....	30
1.1. Dominação pela subversão.....	34
1.2. Nascimento em paradoxo.....	44
2. Consumo e os Jogos de Inversão: Táticas.....	51
2.1. Subversão pela dominação.....	54
2.2. Paradoxo invertido.....	61
3. Caminhos e Desventuras de um Consumo Autoral.....	70
3.1. Cinefilia e cineclubismo.....	70
3.2. Circulação, clandestinidade, colecionismo.....	78
3.3. Pirataria e cineclubismo.....	89
4. Consumo Cinéfilo e o Prazer da Raridade.....	99
4.1. Cinema comercial e o nascimento da cinefilia.....	106
4.2. Ascensão da Crítica virtual.....	113
4.2. Prazer da raridade, cineclubismo e o amadurecimento da cibercinefilia.....	117
5. Considerações Finais.....	127
7. Bibliografia.....	132
8. Anexos.....	136

CINEFILIA E CULTURA CONTEMPORÂNEA

O essencial aqui é a confiança no cinema pela sua posição peculiar: é ao mesmo tempo um produto da técnica e um lugar privilegiado de sua contestação (ou de uma experiência alternativa), na contracorrente da via dominante de apropriação cultural e social daquilo que a ciência e o dinheiro tornaram disponível aos homens em sua vida cotidiana.

Ismail Xavier (2007, p. 21)

1.

Desde sua invenção, o cinema já nos deu de tudo: de seres não humanóides em galáxias distantes a longas caminhadas por corredores vazios, nos vimos dentro de tramas mentais, policiais, sexuais, caímos em crônicas delicadas do cotidiano, vislumbramos as sinfonias das metrópoles, fomos mortos com mais de dez facadas dentro do banheiro. Continuamos o rumo. Conhecemos psicopatas mascarados, disfarçados, sonhamos com uma cena, com uma atriz, com várias delas. Vimos nosso planeta ser destruído uma dúzia de vezes. Não recuamos mesmo quando um diretor nos lançou em um labirinto infalível, deixando nossas mãos suadas, nos causando um riso nervoso, tal qual o que nos acomete quando a película¹ se refere diretamente a um momento em que estamos passando. Conversamos com a morte, jogamos xadrez, vimos o vento balançar as folhas de um campo quase como se o víssemos agir pela primeira vez. Iniciamos a marcha. Desistimos das utopias de nossos pais, enfrentamos filas nas calçadas, nos shoppings e nos *torrents*, acordamos de madrugada para não perder um filme e, como últimos espectadores, desligamos emocionados as luzes dos cinemas de bairro. Logo depois se tornariam igrejas evangélicas e lojas de eletrodomésticos. Decoramos frases, posturas e sotaques, nos apaixonamos por personagens e acompanhamos a natural mercantilização do amorismo das câmeras caseiras. Desvendamos a idiosincrasia ao discordar dos críticos, dos amigos e ao sermos atingidos com assombrosa força por uma ou duas expressões minimalistas. Sentimo-nos, na falta de outra coisa, subversivos só por burlar a classificação etária indicativa.

O cinema realmente parece nos ter dado de tudo: de esboços poéticos sobre o próprio dispositivo a retratos sociais devastadores, nos apegamos às vanguardas, guardamos carinho por certa retaguarda, e, talvez por termos lido os livros, não entendemos algumas das livres adaptações. Traduzimos legendas, vestimos figurinos idênticos, dançamos e choramos com várias trilhas sonoras, revimos obras queridas até perder a conta, montamos uma pilha de lembranças cruéis. Crescemos aos socos e chutes nos jogos de luta do *playtime* da esquina e

¹ Cada vez menos a palavra ‘película’ pode ser usada como sinônimo de ‘filme’.

acompanhamos a gradativa velocidade que fez de nosso cotidiano pequenos videoclipes. Desistimos de separar o documentário da ficção, admitimos os momentos de opacidade e translucidez, nos acostumamos com o pressuposto de que, independentemente da ordem, estávamos prontos para abdicar de um começo, um meio e um fim. Percebemos a política de pequenos passos, desafiamos a ligação ontológica entre imagem e realidade, experimentamos a fundo a nostalgia pelo que não vivemos e aprendemos a não cansar com a duração de um plano. Passeamos pelo mundo, pelo tempo, pelas faces, recorremos ao discurso cinematográfico para nos salvar em intrépidos debates, canonizamos a animação, unimos metáfora e matéria, criamos um presente feito de memória. Vimo-nos rodeados de um descontrole ao ponto de nos confundirmos: ora estávamos nos identificando com a dura vida de prostitutas francesas, ora sentindo vontade de largar a sobriedade e sair cantando na chuva, ora nos distanciando de regionalismos que, apesar de nos interpelarem, parecem não nos pertencer.

Todo o emaranhado de conexões que se configura entre os indivíduos e a sétima arte – e que envolve as esferas da estética, do afeto, da cultura, da economia, da sociabilidade, da história – não fortalece suas raízes sem razão, afinal, nunca se produziu, reproduziu, distribuiu e consumiu tantas imagens como no século XX. As próprias bases do olhar diante da efigie do universo em que o olho se encontra foram constantemente redimensionadas, mas, para tanto, os últimos cem anos tiveram de passar por um detalhado registro audiovisual por parte dos meios de comunicação de massa. As guerras foram acompanhadas dia-a-dia, os campos de concentração se encravaram na memória. Cidades polonesas, russas e aldeias no Pacífico completamente destruídas. Um museu de Hiroshima com cabeleiras de suas vítimas. A garota nua correndo desesperada com o corpo recém queimado de *napalm*. As câmeras, gravadores e seus guias estetizaram os acontecimentos, retrataram costumes, captaram o desabrochar microscópico da natureza, o desespero das tragédias, geraram fotogramas para um crime, cristalizando no limítrofe da incerteza espíritos de diversas épocas, instantes e lugares, multiplicando a gama, afirmando a técnica e diminuindo a credibilidade dos manuscritos históricos. Os meios de comunicação foram capazes de carregar pontualidade, ilusão e transcendência, foram capazes de aguçar e cegar por meio de uma única imagem, assumindo um caráter arqueológico e fazendo a modernidade atuar sobre os indivíduos contemporâneos essencialmente em dois níveis: ao mesmo tempo em que se intensifica o sentimento de nostalgia pela facilidade de acessá-la, para além das antigas formas de representação e pelas difusas vias em que foi historicizada; também incorpora o papel de mediadora e ordenadora do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências dos séculos restantes.

Assim sendo, o cinema se mostra como meio indispensável para lidar com a liquidez cultural da pós-modernidade (ou modernidade tardia), desvendando as nuances de sua inércia política. Se o século XX foi capaz de gerar um acervo de ‘grandes’ imagens, que serviram como símbolos de eventos ou conflitos e foram compartilhadas / acumuladas por um imenso imaginário coletivo no decorrer dos anos, o século XXI se especializa no contrário, nas ‘pequenas’ imagens virais divulgadas em larga escala, que assolam toda população, banalizam o cotidiano e logo se dissolvem, perdendo seu encanto e sendo substituídas pelo dossiê seguinte². Dentro do segundo contexto, agrava-se a sensação de que “a capacidade de crer parece estar em recessão em todo o campo político” (CERTEAU, 1994, p. 278) e que não existem interessados em mudar o mundo³, querem apenas simular uma transformação, observar e serem observados, enquanto trocam as roupas, retocam a maquiagem, mudam o próprio visual. Como já havia nos alertado Zygmunt Bauman, “ninguém ficaria surpreso ou intrigado pela escassez de pessoas que se disporiam a ser revolucionários: do tipo de pessoas que articulam o desejo de mudar seus planos individuais como projeto para mudar a ordem da sociedade” (2001, p. 12). Nascidos nos últimos vinte e cinco anos, crescidos sob o seio burguês, parte dos indivíduos não viveram nenhuma grande guerra, nenhuma grande repressão, nenhuma grande coisa, de modo que parecem contentes com o que há de pequeno em suas vidas: foi preciso o ataque terrorista de 11 de setembro contra as torres gêmeas para que muitos jovens, pela primeira vez, se sentissem parte da História. Terminam abandonando

² A diferença se associa diretamente à transição do ‘sólido’ para o ‘líquido’, do *hardware* para o *software*, problematizada por Zygmunt Bauman, em *Modernidade Líquida* (2001): “a modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a *história do tempo*: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história. [...] O tempo é diferente do espaço porque, ao contrário deste, pode ser mudado e manipulado” (p.128-130). Apesar de raros, os grandes eventos continuam existindo, mas ao invés de uma imagem-simbólica – como o caso da menina queimada por *napalm* que nos remete diretamente à Guerra do Vietnam – temos um dossiê imagético detalhado como o das torturas em Abu Ghraib. Contraditoriamente, a primeira representação se torna emblema, parece conter todo conflito dentro dela, permanece sólida; enquanto que a segunda causa um impacto, aparece nos jornais de todo o mundo, mas logo vai perdendo força até ser suplantada pela coletânea de imagens chocantes seguintes ou, pior, surgir nas capas dos jornais como falsas. Ainda assim, o mais importante é perceber como a ‘historicização audiovisual’ dos últimos cem anos geraram um campo de incerteza, por sua capacidade de estetizar as lembranças do imaginário coletivo: lembra-se dos eventos pelos filmes que foram feitos sobre eles, como a própria Guerra do Vietnam cuja memória remete diretamente a *Apocalypse Now* (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola; *Platoon* (EUA, 1986), de Oliver Stone ou *Nascido Para Matar* (EUA, 1987), de Stanley Kubrick. Além dos acontecimentos ocorridos no século passado, há a mediação para com épocas remotas, como a Pré-História, por meio de filmes como *Guerra do Fogo* (França/Canadá, 1981), de Jean Jacques Annaud e *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (EUA, 1968). O extremo da estetização se concretiza, quando diante da ausência completa de referências históricas, os espectadores passam a se perguntar se Hitler havia morrido dentro de um cinema em chamas como nos mostrou Tarantino em *Bastardos Inglórios* (EUA, 2009).

³ De fato, a ascensão do discurso ecológico para conter o aquecimento global pode ser tomada como novo mote de um projeto coletivo a nível mundial, entretanto, como veremos no capítulo 1, é um discurso que se falseia a todo o momento, pois além de buscar o desenvolvimento de forma sustentável, não necessariamente diminuir as desigualdades sociais do planeta, termina sendo apropriado como propaganda nos mais diversos níveis. Assim, o deputado Inocêncio Oliveira diz na televisão que sempre lutou a favor da natureza, a embalagem do *toddynho* informa que quanto mais bebermos, mais estaremos contribuindo para salvar o planeta; os bancos entram em uma disputa pelas imagens ecologicamente corretas.

ou se apegando a causas cada vez mais fragmentadas, se inserindo na multiplicação dos discursos de minorias, recorrendo ao passado para entenderem a própria angústia, inventando um maio de 1968 particular no final da adolescência. Sentem como se fossem reféns da impossibilidade de transformações estruturais, como se o espírito do tempo presente fosse justamente o de se entregar ao hiato. Eram apenas crianças quando o Muro de Berlim caiu ou quando Collor enfrentou o *impeachment*. Passeiam com os olhos sobre as imagens, contemplando, fascinados, as suas próprias ausências.

A cinefilia é uma maneira de se inserir e de se portar diante desta falta de direção, um incômodo com a realidade que convoca o pensamento, “uma aliada importante das inquietações geradas por variadas formas de resistência à racionalização, à ordem econômica, ao domínio da ciência, ao senso comum administrado pela mídia” (XAVIER, 2007, p. 21). É antes de tudo, uma maneira de entender a trajetória de mais de cem anos do cinema como reflexo dos últimos cem anos de história: uma particular preferência por assistir aos filmes não apenas pelo que eles contêm em sua diegese, mas especialmente no intuito de ir além, de implantar um olhar na imanência. Por um lado, isso inclui “a experiência filmica como meio de evocar sensações particulares de intenso prazer resultantes da forte conexão sensível com o cinema, geralmente descrita como uma relação de amor”. (HAGENER, VALCK, 2005, p. 11, tradução nossa), o que sempre nos causa uma reação emocional após as sessões. Somos, assim, capazes de lembrar nossas vidas, cartografar um território de afetos, a partir da filmografia que assistimos no decorrer dos anos. Por outro lado, o *ethos* cinéfilo também procura encaixar cada produção num panorama mais amplo, ficando uma relação dos filmes com o contexto em que foram gerados, mas também os deslocando no espaço-tempo, a fim de extrair conhecimento, despertar para a intenção dos criadores, intuir e descobrir conexões, entender as releituras mais díspares e os motivos da disparidade até firmar uma opinião própria sempre em processo de deformação⁴. Seja como for, o olhar cinéfilo procura repudiar o clichê, encontrando as composições audiovisuais que causem estranhamento, que desvançam o conformismo; que tenham algo a dizer ou provocar para além de algo a vender. Por fim, pensa inevitavelmente ‘sobre elas’, ‘com elas’ e ‘a partir delas’, registrando simultaneamente a inclinação da pós-modernidade em aprofundar, reler, negar, banalizar,

⁴ É preciso deixar claro que ao lembrarmos de um fato, filme ou situação ao longo dos anos e dependendo das escolhas de percurso, estamos também deformando ao lembrar, e é justamente na diferença entre o que de fato aconteceu e a maneira como contamos, fronteira que Walter Benjamin chama de rememoração, que reside a subjetividade que une o passado ao contemporâneo através de nossa existência como sujeitos: “nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundo jaz em nós o esquecido” (1987, p. 104/105).

reinventar e deformar a modernidade e o cotidiano por todos os ângulos.

Os indivíduos/consumidores entregues à cinefilia se ligam a um paradoxo inevitável por serem espectadores assíduos e se submeterem ao renovável consumo de filmes: na abusiva produção contemporânea de imagens, há resultados que os acolhem e os afastam, que os arrastam para a tela, dragam suas emoções por dias, rasgam suas cabeças em vinte pedaços ou, pelo contrário, os vomitam ao subir dos créditos finais. Ambas as experiências – a que nos leva a profunda reflexão e a que atesta a obsolescência estética após duas horas – além de se misturarem, já nos provaram que podem carregar cada qual uma intensidade ao seu modo. Seja como espetáculo, seja como meditação. Essa ambivalência cria um fascínio permanente, uma espécie de fome cinematográfica baseada na insaciabilidade: alimentam-se e, como bons vampiros sanguinolentos, sentem uma fome ainda maior, guiada pelo que ainda não foi experimentado. Mesmo com a impressão de que todo tipo de universo tenha sido criado, alguns até repetidamente sem cansaço, os cinéfilos permanecem na crença, numa espera que tem se traduzido em procura: acreditam no prazer que pode vir do desconhecido, da raridade, no que ainda não foi visto, no que – em um mundo cuja estetização do irrelevante assumiu o comando – se mantém, mesmo que seja a nível pessoal, carregado de unicidade. Trata-se quase de um retorno à aura, uma reedição do *hic et nunc* no sentido de experiência autêntica do espectador com o filme, de um momento que se encontra com uma obra, um testemunho do tempo que perdura, justamente quando a reprodutibilidade técnica alcançou o seu extremo através da reprodutibilidade digital. Ponderar o que vale e o que não vale em meio a esse pandemônio imagético, em meio a essa “hiperinflação informacional” (SANTOS, 2003, p. 36) e hiperinflação do descartável, se ergue como o grande dilema.

O consumo cinéfilo posiciona o prazer da raridade e do olhar interior como um exercício de perspicácia, de negação ao sistema que nos faz assistir determinados filmes enquanto inviabiliza outros, como modo de filtrar e se esquivar do desnecessário e de se portar dentro de um regime da imagem⁵, cujo excesso é muito bem vindo, mas conduz confusão para além do saber (CHARTIER, 2002, p. 20).

2.

⁵ No filme *Janela da Alma* (Brasil, 2002), de João Jardim e Walter Carvalho, o escritor português José Saramago é enfático: “nós nunca vivemos tanto na ‘Caverna de Platão’ como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato na ‘Caverna de Platão’, porque as imagens que nos mostram da realidade de alguma maneira substituem a própria realidade. Nós estamos num mundo que chamamos de ‘mundo audiovisual’, onde efetivamente estamos a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas da ‘Caverna de Platão’: olhando em frente, vendo sombras, e acreditando que estas sombras são a realidade”. A cinefilia repousa no desfiladeiro que une e separa a crença da descrença nas composições audiovisuais.

Em 1996, Susan Sontag escreveu um artigo⁶ para o *New York Times* em que apontou o cinema como uma arte em decadência, deteriorada, cujo fim estava tão próximo que já era possível prescrever um atestado de óbito para a cinefilia. Além de partilhar do ‘discurso teórico do fim’, que ganhou fôlego na década de 80 e início da década seguinte com o resgate hegeliano do ‘fim da História’ (FUKUYAMA, 1989/1992), a constatação não se deu sem contexto, partiu da observação de que o número global de espectadores das salas tradicionais estava diminuindo drasticamente e de que, cada vez mais, estavam sendo produzidos “filmes ordinários, filmes feitos puramente com propósitos de entretenimento (isto é, comerciais), espantando qualquer inteligência; a vasta maioria deles se fazendo atraentes para atingir cinicamente suas audiências” (SONTAG, 1996, tradução nossa). Para evidenciar seu argumento, a teórica versa num misto de saudosismo e rancor sobre a crescente substituição da experiência coletiva, num espaço público, de vivências reunidas, pela experiência solitária num espaço caseiro, privado, subjugada a ditadura do isolamento. O tom adorniano da crítica impossibilita Sontag de vislumbrar a configuração multimidiática do espectador contemporâneo, como um caminho no aumento das conexões entre ferramentas tecnológicas, nossos sentidos e os sentidos dos outros.

A partir do momento que se esboçam gerações que, desde cedo, tiveram contato direto, de modo intuitivo e autodidata, com o ciberespaço, que nasceram numa sociedade onde a televisão e os aparelhos domésticos de reprodução audiovisual já estavam estabilizados, que cresceram em meio aos *joysticks* e cartuchos durante a popularização dos videogames – o que naturalmente as aproximou das mídias digitais, novidades tecnológicas e de toda lógica de convergência –, surgem também novas maneiras de interação e de veiculação do conhecimento entre o indivíduo e os outros indivíduos, entre o indivíduo e o mundo e especialmente entre o indivíduo e o seu próprio consumo⁷. É dentro deste contexto que se estrutura a cibercinefilia: uma espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual, cujo prefixo usamos a título meramente didático, só para esclarecer que a cinefilia, neste caso, se vê *condicionada* por um desenvolvimento tecnológico baseado na interconexão entre computadores, na criação de comunidades virtuais em nível global, na ascensão da crítica cultural na internet, no visível aumento da velocidade de transferência de dados e na ampliação de interfaces entre o que chamamos de forma grosseira de ‘novas mídias’.

⁶ SONTAG, Susan. ‘*The Decay of Cinema*’, NYT, 1996.

⁷ Walter Benjamin vai além: “Ao curso dos grandes períodos históricos, juntamente com o modo de existência das comunidades humanas, modifica-se também seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que a sensibilidade humana assume – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história” (1990, p. 214).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Dizer que a técnica *condiciona* significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem sua presença. Mas muitas possibilidades são abertas, e nem todas serão aproveitadas. (LÉVY, 1999; p. 25)

A cibercinefilia nasce em consonância com o “aparente caráter autônomo do internauta, uma *flanerie* ligada a um ‘*do it yourself*’ tecnológico” (ALMEIDA, 2008, P. 75), se consolidando como um dos caminhos de exploração das *potencialidades* da *internet*, como uma cobrança do projeto democrático prometido desde sua invenção, mas indefinidamente adiado pela falta de um empenho público, por passividade dos usuários e pela contínua pressão das empresas culturais com fins comerciais que traduzem seus interesses através de vias legislativas⁸. Há um receio em se adequar diante de um paradigma que destitui o determinismo econômico como força-motriz e onde, a partir do consumo, antigas fronteiras e circuitos teriam de ser redimensionados no âmbito da produção, da distribuição e da exibição. Os conglomerados comerciais, gravadoras, estúdios, editoras, tratam a tendência contemporânea como ‘concorrência desleal’ e talvez, para intuir uma mudança de organização, é preciso que seja desleal mesmo. Anteriormente, todos os outros meios de comunicação de massa – o rádio, a televisão – também surgiram junto a um discurso de projeto democrático que nunca se realizou. Uma amplitude até foi atingida, mas sempre na lógica de um centro emissor direcionado para uma massa receptora, nunca se preocupando em debater com a população a qualidade e o direcionamento do conteúdo, menos ainda em proporcionar liberdade de atuação ao usuário. O *zapping* é uma mera hipérbole. Na internet se alguns se acomodam, outros se agitam: daí é um passo para a montagem de fóruns focados no compartilhamento de filmes raros dos mais diversos pontos do globo, de blogs que disponibilizam legendas nas mais diversas línguas, de revistas de crítica que se especializam em discorrer sobre os filmes que a maioria não viu. Há uma amplificação e ressonância do audiovisual na formação de complexas redes de permuta, que atingem patamares participativos nunca antes vistos – ironicamente seguindo os passos dados pelas multinacionais – ao superarem a burocratização das fronteiras entre os países.

⁸ Dois exemplos marcantes mostram o encaminhamento do poder legislativo/jurídico sobre o assunto. 1. O projeto de lei do senador Eduardo Azeredo sobre a regulamentação do uso da internet, que pretende obrigar todo usuário a se registrar antes de estabelecer conexão, bloquear o uso de redes P2P (que permite a troca de bens multimidiáticos), conter a expansão das redes de conexão abertas (Wi-Fi) e exigir que todos os provedores vigiem os passos de seus usuários, colocando cada internauta na posição de futuro criminoso. 2. A recém aprovada lei contra pirataria na internet aprovada no parlamento francês, que permite às autoridades cortarem, pelo período de um ano, o acesso à internet de pessoas que fazem download ilegal de conteúdo. Além disso, obriga os usuários a pagarem multas pela conduta criminosa durante o tempo de inacessibilidade. O Ministro da Cultura, Frederic Mitterrand, aplaudiu os deputados após o resultado da votação: "os artistas sempre se lembrarão que nós, pelo menos, tivemos coragem de quebrar a abordagem *laissez-faire* e proteger seus direitos de pessoas que querem tornar a internet numa utopia libertária".

Entretanto, a não concretização da democracia virtual expõe uma tensão entre duas expressões midiáticas relacionadas ao campo cinematográfico: de um lado, a clássica, do cinema nos moldes hollywoodianos, dos orçamentos e arrecadamentos sem controle, cujo *marketing* muitas vezes supera os custos de produção, marcada pelos direitos autorais, pela lei jurídico-comercial e pela propriedade intelectual e do outro, a contemporânea, da proliferação das mídias digitais, das cadeias produtivas barateadas, do desenvolvimento tecnológico, do compartilhamento gratuito, da cultura *copyleft* e da busca por alternativas não comerciais. A partir da oposição que tenciona o direito do autor (ou das corporações) e o direito de acesso ⁹, intensificada pela capacidade de ramificação da reprodutibilidade digital, a cibercinefilia vincula-se em caráter de militância dentro da segunda frente. Entretanto, a luta continua a ser pelo cinema, por sua diversidade e compreensão, de maneira que não existe no interior da subcultura o objetivo de *substituir* ou *extinguir* a tela grande ou a sala tradicional, pelo contrário, afinal essa plataforma de exibição não só faz parte essencial de seu consumo, como representa, enquanto lugar do ritual, o modelo predileto de fruição estética. Aliás, é importante desfazer a imagem ultrapassada de que os cinéfilos não assistem *blockbusters*: assistem e assistiram muito, desenvolveram uma profunda relação com a cultura *pop*, afinal o despertar para o audiovisual foi proporcionado a partir de uma formação que tiveram na programação da televisão aberta, nos filmes escolhidos pelos pais para serem vistos no cinema, nas prateleiras de lançamentos e catálogos das locadoras, mais recentemente no computador, especialmente na figura dos vídeos virais e banais do *youtube*. Há apenas uma lógica de complementação, de deslocamento de posturas diante das telas múltiplas do contemporâneo. Como nos diria Pierre Lévy (1999), trata-se não de um processo de substituição, mas de *complexificação*.

Tomamos na presente pesquisa, a *internet* como meio de recuperar o sentimento cinéfilo que a própria Susan Sontag evoca ao final de seu artigo: “se a cinefilia está morta, o cinema também está morto, [...] mas só é possível ressuscitar o cinema, através de um novo tipo de amor cinematográfico” (Idem). Neste sentido, observamos as metamorfoses das práticas culturais e da própria sensibilidade como uma reafirmação e reinvenção da profunda relação afetiva que os indivíduos desenvolveram para com a experiência cinematográfica: nunca se viu tantos filmes como hoje e apesar de questionarmos o que e sob que condições as

⁹ “O livro, como um livro, pertence ao autor, mas como um pensamento, ele pertence - a palavra não é tão vasta - à humanidade como um todo. Todas as pessoas possuem este direito. Se um desses dois direitos, o direito do escritor e o direito do espírito humano, tiver que ser sacrificado, certamente o direito do escritor seria o escolhido porque o interesse público é a nossa única preocupação, e todos, eu vos digo, devem vir antes de nós.” (Victor Hugo, Discurso de Abertura do Congresso Literário Internacional de 1878, 1878 in Manifesto do Domínio Público)

peessoas estão assistindo, continua firme o movimento de alargamento da razão e de renovação da percepção cognitiva, além da produção de obras audiovisuais – muitas sem visibilidade – que não subjugam sua criatividade ao capital. No contemporâneo, a cinefilia não passa de uma procura cujas armadilhas se proliferam e cujos motivos parecem sempre novos, mas que partem de um princípio anterior: o de que o cinema nos deu muito, mas não nos deu nada, que apesar da dificuldade em encontrar ‘A’ imagem num mar de imagens, permanece como oráculo de potencial epifania, fazendo com que o acúmulo dos anos não se torne pressuposto para a substituição do deslumbramento pelo conhecimento: o deslumbramento repousa em eterno devir. Ou seja, retoma-se o princípio do cinema como “um momento de liberação do olhar, de revelação, de descoberta ou de recuperação de algo perdido” (XAVIER, 2007, p. 23). A cinefilia inserida nas engrenagens da cultura contemporânea retifica a densa rede de rupturas e continuidades.

A partir das motivações anteriores, o exercício de se entregar como espectador do raro, além de desligar a mercadoria de seu direcionamento utilitarista, funciona como mecanismo de distinção de um indivíduo diante dos demais, afirmando uma cultura peculiar muitas vezes taxada de excêntrica. Impõe-se, assim, o consumo como via essencial de formação intelectual e de expressão pessoal na sociedade contemporânea, superando a “tendência geral a admitir, antes de qualquer pesquisa, que tais fenômenos são, de alguma forma, essencialmente triviais e não merecedores de estudo sério” (CAMPBELL, 2001, p. 18). É bastante recorrente confundir o consumo com a irracionalidade, sem entender que dentro desta dimensão existem práticas reflexivas e autorais que pressupõe o ato de consumir como “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (CANCLINI, 1999, p. 78). A cultura cinéfila apresenta um forte senso de intencionalidade, consciência e obsessão como opções constitutivas na tessitura do sujeito e da relação deste sujeito com o mundo, traçando caminhos e estabelecendo regras próprias, que se desviam da padronização insurgente através do véu dos produtos personalizados seriais.

Obviamente não estamos falando de uma maioria, não se trata da relação hegemônica: nem em termos do que é dado pelas narrativas convencionais, menos ainda na relação padrão entre o espectador e o filme. O consumo cinéfilo é apenas parte do consumo cinematográfico. Mesmo que a sociedade contemporânea mantenha-se extremamente ligada a uma cultura visual onde, no geral, as pessoas de todas as classes ‘gostam’ de filmes e consomem imagens, é preciso entender que a maioria da população se relaciona com o audiovisual a partir de modas, satisfeita com o que encontra nas prateleiras e nas calçadas, dirigida pela cultura do efêmero que se confunde com propaganda nos meios de comunicação de massa. A cinefilia

representa um grupo restrito que reconhece os seus e que se firma como um rompimento absoluto com esta postura passiva, procurando novas ferramentas que a conduza a ‘outros’ filmes que não os sugestionados pela programação comercial. Como um bardo em sua viola, apropria-se do ciberespaço e navega em mares perigosos onde, para além das utopias e distopias de defensores e críticos, erguem-se novas demandas que continuam funcionando, mesmo com todo discurso de inclusão, como mecanismos de diferenciação e distanciamento entre as classes.

Para evitar qualquer equívoco, todavia, apesar de estarmos usando o termo ‘cinefilia’ no singular, seria mais sensato, num primeiro momento, pensarmos em ‘cinefilias’ específicas que se espremam entre antigos gêneros e insurgentes tendências: temos os amantes de filmes de terror e de filmes B, amantes de *animes* e de toda cultura *pop* oriental, os que preferem filmes lentos do leste europeu, grupos que se especializam em cinemas periféricos, o latino-americano ou o africano, por exemplo, outros que possuem largo vínculo audiovisual com seriados. Se por um lado, as esferas específicas do gosto mantêm um diálogo, muitas vezes através de mútuas recomendações, por outro, usam de suas escolhas estéticas, de sua própria cultura cinéfila, como preconceito, numa prática do esnobismo que recrimina o outro no intuito de se legitimar. Decidem os critérios de valor a partir do que não é palpável na cultura de massa. Há, de fato, a afirmação de uma elite cultural¹⁰, especialmente em megalópoles periféricas com altos índices de desigualdade, que faz com que ‘o grande divisor’, ou seja, “a barreira erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte” (CARREIRO, 2003, p. 20), supostamente abandonado desde a *pop-art* e especialmente com ascensão da pós-modernidade, se atualize. Velhos cânones são substituídos por novos reconfigurando uma hierarquia do gosto que pressupõe, em termos de consumo, a preferência por uma alta cultura refinada, baseada no princípio da raridade, em detrimento de uma baixa cultura popular e massiva, funcionalizada pelo efêmero¹¹.

Há duas considerações a serem feitas antes de prosseguirmos. A primeira que observa

¹⁰ É necessário ressaltar a existência de pessoas no subúrbio das cidades, especialmente as que moram há muito tempo nos arredores dos antigos cinemas de bairro, que possuem uma imensa cultura cinematográfica e um imenso interesse por gêneros que em outrora foram populares, mas que hoje se encontram no ostracismo produtivo, como o *western* e o musical. Existe uma tendência que nesses lugares, os DVDs piratas acompanhem, para além dos lançamentos, uma lógica da programação do que o cinema costumava exibir, como é o caso dos arredores do antigo Cinema Império, agora Lojas Maia, em Água Fria. Temos, inclusive, pessoas que possuem uma vasta coleção de mais de 300 filmes, todos antigos, um fenômeno que poderia ser considerado como uma espécie de cinefilia popular fortalecida essencialmente pela ligação nostálgica com o antigo espaço de exibição.

¹¹ “De fato, a crença numa separação entre dois tipos de cultura, um inferior e outro superior, permanece viva e se manifesta nos mais diversos fóruns sociais, das mais diferentes formas. Essa dicotomia *highbrow/lowbrow* ora esmaece, ora ressurgue com força, mas nunca some completamente. A trajetória do cinema no século XX reflete essa constatação, apresentando uma tensão latente, reciclada continuamente, entre alta e baixa cultura. Vamos chamar essa tensão de Pequeno Divisor. Aliás, tendo em vista essa característica mutante da tensão *highbrow/lowbrow*, seria mais adequado chamá-la de Pequenos Divisores, uma vez que ela assume

esse caráter da cinefilia como próxima da especialização disciplinar crescente que ocorreu nas universidades desde o início do século XX, assim como da pressão governamental de que a formação acadêmica seja, preferivelmente, em todos os níveis, numa mesma área de conhecimento. A redundância da especialização torna os intelectuais, agora especialistas, cada vez mais isolados em suas redomas de conhecimento, muitas vezes instaurando um colóquio de surdos quando postos em diálogo, o que renega toda defesa contemporânea pela interdisciplinaridade. Dito isso, ressaltamos que o presente trabalho procura reunir teóricos, artistas e personagens de diferentes áreas, por entender o campo da comunicação como espaço de encruzilhada, que se torna mais relevante quando consegue justamente articular distintos campos do saber.

A segunda consideração é que, apesar do caminho pela especialização da cinefilia ser bastante comum, ainda existe o cinéfilo errante que transita por todo o cinema, que até possui preferências estéticas, claro, mas que não transforma as hierarquizações pessoais em distinções sociais: alterna suas motivações numa busca ora diletante, ora intencional, procurando não escolher um único tomo aos vinte anos e morrer abraçado a ele ao fim de sua vida. Naturalmente essa postura se melhor adéqua ao sujeito pós-moderno, cambiante em essência, que abandonou a “velha lamentação” que acreditava que “as massas buscam diversão e que a arte exige recolhimento” (BENJAMIN, 1990, p. 237). Assim sendo, temos um indivíduo que ora assiste a filmes eruditos numa sessão com apenas um horário, na noite chuvosa de uma segunda feira, com apenas duas outras pessoas na sala, indivíduo que também ‘baixa’ filmes descobertos através da programação de um festival de cinema independente do Canadá e ora se lança a ir às pré-estréias de *blockbusters* nos *multiplex* e não deixa passar em branco um velho clássico dublado da ‘sessão da tarde’. Ciente da impossibilidade de estabelecer uma equação do gosto, caminha por ambos os perfis de consumo com imenso prazer e sem contradição.

3.

Em *Cigarette Burns**, de John Carpenter, oitavo episódio da primeira temporada da série *Mestres do Horror* (EUA, 2005), acompanhamos a jornada de um pesquisador e curador de cinema de rua, contratado por um rico colecionador, para encontrar a cópia do filme considerado ‘o mais raro dos raros’: *La Fin Absolue du Monde*. Os rolos da película, antes de serem dados como perdidos, haviam sido projetados uma única vez, num festival *underground* do início da década de 60 e a exibição pública supostamente teria despertado características diferentes a cada ressurgimento” (CARREIRO, 2003, p. 22).

uma reação violenta por parte da audiência. Anos depois, o diretor cometera suicídio cortando a garganta, envolvendo sua obra numa aura ainda mais mística. O colecionador, portador de um arquivo com mais de 1000 obras obscuras, além de *pôsteres* e outros bens que beiram o absurdo, paga U\$ 200 mil pela busca e versa sedento sobre a necessidade de se sentar especificamente diante deste filme antes de morrer. Apela para uma devoção tal que faz desaparecer a existência de sua coleção, como se o desejo que o moveu e motivou por décadas, naquele exato momento, só pudesse ser saciado com a sua anulação. Não mil, mas um: “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100). Sob o prisma do mesmo preceito, a cultura cinéfila acolhe indivíduos que não se contentam apenas com o que lhes é oferecido nas prateleiras das locadoras e lojas ou nas grades de programação dos cinemas e canais de televisão; indivíduos que procuram criar suas próprias ofertas, que se sentem atraídos pelo que não possui comercialização oficial no país, que se apegam a demandas curiosas cada vez mais específicas – muitas das quais, desconhecidas até que se finalize o processo de investigação.

Assim sendo, na maioria dos casos, não se contentam em apenas assistir ao filme, precisam tê-lo para quando sentirem vontade de rever uma cena, reviverem um diálogo ou para, como um fetiche, vê-lo, ali na estante da sala, seguro e perto das mãos. Como bons colecionadores, parte dos cinéfilos, desde jovens, tendem a acumular DVDs gravados¹², mas abandonaram em parte a diretriz de terem um vasto arquivo de obras clássicas ou originais compradas em lojas, preferem acumular preciosidades não lançadas comercialmente no país ou filmografias completas, cultuadas em circuitos restritos de exibição – geralmente conseguidas através da internet, onde supostamente qualquer um poderia pegar, mas onde poucos, de fato, pegam. O preciosismo pelas cópias *35mm* da antiga cinefilia ortodoxa de influência francesa¹³, que considera o ato de assistir um filme fora do formato inicialmente

¹² Entretanto, é importante pensar se a prática da coleção física pessoal irá continuar na era do *streaming* e da banda larga universalizada, afinal, de acordo com a velocidade da internet se for possível assistir o filme no ciberespaço em tempo real, aparentemente não será mais necessário salvá-lo no próprio computador, menos ainda passar para uma mídia como DVD. A tendência, de fato, é consolidar a internet como lugar de armazenamento de arquivos e programas, o *cloud computing*, mas como a lógica do colecionador flerta com a posição de ‘possuir’, não dá para saber se eles abdicarão de ocupar os espaços que vivem com as referências cinematográficas que possuem, além de que, a internet sem dúvida continuará como espaço estratégico de conflitos e negociações, carregando sempre o risco de que, se uma política nova de direitos autorais não for posta em práticas, os arquivos não legais não estejam disponíveis numa segunda ou terceira visita. Tudo depende de como será enxergada a cultura: se como serviço público ou como produto a ser comercializado sem distinção dos demais.

¹³ Graças ao pressuposto defendido especialmente por Henri Langlois, que passou muito tempo de sua juventude coletando filmes mudos que estavam desaparecendo dos circuitos de exibição, a França foi o primeiro país a se preocupar com a preservação, coleção e estudo de filmes, fazendo a produção audiovisual de um tempo chegar as gerações seguintes. Antes disso, muitas das obras eram apresentadas e terminavam no lixo depois de exibidas, e como a lógica capitalista pretende lucrar sobre absolutamente tudo, muitas vezes as películas eram derretidas

concebido e fora do cinema como o mesmo de não assisti-lo, é substituído pelo preciosismo da raridade da obra independentemente se vista no computador, na televisão ou mesmo no celular. É possível compactar a diferença entre as cinefilias tomando um filme para cada uma delas: a clássica, dos críticos que viajam para festivais de todo mundo e tomam a sala de cinema como soberana, se identifica com *Cinema Paradiso* (Itália, 1988), de Giuseppe Tornatore e a cinefilia surgida a partir do final da década de 80, popularizada na classe média através da ascensão dos aparelhos caseiros de reprodução audiovisual, com *Rebobine, Por Favor* (EUA, 2007), de Michel Gondry.

O primeiro se passa no pós-guerra em um pequeno vilarejo da Sicília, cujo único divertimento é o cinema, e ordena os vínculos afetivos pelo filme na tela grande e pela própria película em termos físico-químicos, na relação próxima – de fundo paterno – com o projetorista ou curador, na presença e tiques dos *habitués*, no burburinho da sala a partir das imagens projetadas. O segundo acompanha o drama de uma última locadora de VHS americana na época da ascendência do DVD, e se enlaça na prática de assistir ao filme em casa, na relação com os atendentes da loja, no grupo de amigos que alugam uma fita cada um para revezarem durante um fim de semana ou para assistirem juntos comendo pipoca e tomando *coca-cola*, assumindo sua ênfase nas refilmagens, continuações, filmes de infância e produções B. Há uma diferença marcante nos objetos de culto: no primeiro, temos os, hoje, quase solenes *O Anjo Azul* (Alemanha, 1930), de Joseph Von Steinberg, *Tempos Modernos*

para serem recomercializadas como esmalte e graxa de sapato. Langlois é considerado uma das figuras mais importantes da história do cinema sem ter realizado filmes, mas por ter idealizado a partir de um grupo de estudos que realizava exibições gratuitas de filmes, a criação da Cinemateca Francesa, em 1936, uma das instituições culturais mais importantes do mundo e responsável pela formação cinematográfica de gerações, desde lá até hoje, incluindo cineastas, críticos e intelectuais, com especial destaque para os ‘filhos da cinemateca’ (Godard, Truffaut, Resnais, Rivette, Chabrol, Rohmer). As sessões da Cinemateca com conversas depois dos filmes para suscitar ideias sobre e para o mundo são apontadas como essenciais para que estes desenvolvessem seus trabalhos críticos, na consolidação da *Cahiers Du Cinema*, revista de cinema mais respeitável no círculo cinéfilo. A partir daí se desenvolveu a Política de Autores, o conceito de *mise-en-scène*, desembocando na vasta fartura de filmes da *Nouvelle Vague* na década de 60. Para Godard, Langlois criou ‘um novo modo de ver filmes’ ao disponibilizar cinematografias até então desconhecidas, colocando estéticas em diálogo, valorizando “a diversidade dos gêneros e atentando às propostas acumuladas pela história” (XAVIER, 2007, p. 30). Os modos de ver de diferentes lugares do mundo confluíam dentro do modo de ver da Cinemateca Francesa e foram essenciais por dar um viés político através da postura cinéfila. Durante a ocupação nazista, Langlois foi responsável pela conservação de filmes americanos e soviéticos. A Cinemateca foi fator primordial para consolidar Paris como a capital mundial da cultura cinematográfica. Sua influência era tanta, que no início de 1968 o então Ministro da Cultura, André Malraux, tirou Langlois da Cinemateca, o que desembocou em sucessivos protestos de estudantes e intelectuais que ali, nas ruas, aprenderam a assumir um tom político. Truffaut era um deles: “todos guardamos uma lembrança emocionada desse período de devoção a uma causa, de sacrifícios pessoais e da ausência de dúvidas que caracterizaria o engajamento quando é passional. [...] A batalha da Cinemateca foi importante também porque marcou o primeiro – e provavelmente o último – reencontro de jovens entusiastas que, dez anos antes, num ambiente de excepcional companheirismo, tinham dado origem à *Nouvelle Vague*” (2006, p. 115). Langlois é vinculado como um guardião da memória do cinema, e, portanto, o inventor da cinefilia que acredita não apenas no cinema como fonte inesgotável de reflexões, mas da exibição de filmes como forma de melhor adentrar dentro do misterioso universo humana. A tradição da Cinemateca ressoa até hoje na figura de jovens que se negam a aceitar o vídeo e o digital como cinema.

(EUA, 1936), de Charles Chaplin, *Nos Tempos das Diligências* (EUA, 1939), de John Ford, *Casablanca* (EUA, 1944), de Michel Curtiz, *Rio Vermelho* (EUA, 1948), de Howard Hawks, *E Deus Criou a Mulher* (França, 1955), de Roger Vadim. No segundo, as referências refletem a superação d' 'o grande divisor' graças a já enraizada influência da indústria cultural: temos assim no mesmo bojo *King Kong* (EUA, 1933), de Merian C. Cooper, *Os Guarda Chuvas do Amor* (França, 1964), de Jacques Démy, *Robocop* (EUA, 1987), de Paul Verhoeven, *Ghostbusters – Os caças Fantomas* (EUA, 1984), *O Último Tango em Paris* (Itália/França, 1972), de Bernardo Bertolucci e *O Rei Leão* (EUA, 1994), de Roger Allers e Rob Minkoff. A cibercinefilia emerge como um terceiro momento, que engloba princípios dos dois anteriores, mas que possui práticas próprias, diminuindo a influência do cinema americano e retificando, no entanto, a experiência do sublime para além das interfaces¹⁴.

Quando finalmente o colecionador de Carpenter consegue assistir ao filme, impactado, em profundo êxtase, vai até a sala de projeção e liga seu intestino à moviola afirmando que o filme havia o 'inspirado': vemos uma literal projeção interior que funciona como alegoria sangrenta da união umbilical que se estabelece entre o cinéfilo e o cinema. Segundo Baudrillard em *O sistema dos Objetos* (1968/2002), a coleção faz parte de um sistema não-funcional ou subjetivo, cujos objetos estão abstraídos de sua utilidade inicial, mantendo uma conexão sensível direta com os indivíduos. No caso dos cinéfilos contemporâneos, os filmes, para além de suas propriedades estéticas, assumem um caráter duplo: por um lado, carregam 'O' tempo histórico, tanto enquanto origem como transcorrer, e, mais do que isso, passam a carregar 'os' tempos afetivos que se estabelecem interpessoalmente com o colecionador. São guardados como fotografias num 'álbum de família', tidos como ímpeto de um jogo passional, observados como Dorian Gray de quem decidiu os colecionar. O retrato são os colecionadores, não a coleção.

O estímulo pela busca permanece e se renova ao ponto de ser preciso se “perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo, aliás”, afinal a completude “significaria, no fundo, a morte do indivíduo” (BAUDRILLARD, Idem). A ausência apesar de representar sofrimento se firma como estímulo, naturalizando, inclusive, o anseio em sequestrar: os cinéfilos colecionadores sentem

¹⁴ Percebe-se um deslocamento nas esferas do consumo e da produção: o cineasta pernambucano Marcelo Gomes, cujas referências estão ligadas diretamente aos filmes em película e à experiência coletiva, conversou com realizadores, durante festivais de todo mundo, que fazem o corte final de seus trabalhos em longa-metragem sem testá-los em salas de cinema para “ver como funcionam na tela grande” (2009, depoimento). Suplanta-se uma das etapas essenciais da antiga cadeia produtiva. Além de filmarem em digital já concebem suas obras tomando como parâmetro o consumo privado, o que em âmbito industrial faz com que a própria diegese do filme se submeta ao que será lançado posteriormente como extras e bônus.

certo ciúme diante de uma coleção mais refinada que a sua, sentem vontade de roubar lojas e locadoras, algumas vezes já o fizeram, quando não decidiram, a exemplo de Quentin Tarantino, trabalhar justamente em tais ambientes simplesmente para estar mais perto dos filmes e falsear o acervo como sua própria coleção. Não obstante, expandem a natureza dos objetos a fim de assegurar um profundo consumo cinematográfico por todos os ângulos: procuram informações, lêem críticas, aforismos, entrevistas, compram cartazes, imprimem fotos, guardam bilhetes, anotam todos os filmes vistos no ano, compram *souvenirs*, camisas, percorrem rigorosamente filmografias filme a filme, sabem de toda sordidez dos amores e amantes que ocupavam o outro lado da cama. A cinefilia faz do cinema segura satisfação num mundo que pretende nos satisfazer por todos os lados e cujas fronteiras entre necessidades reais e artificiais se tornam cada vez mais indiscerníveis. Os critérios foram borrados e já não se diferencia a intensidade dos prazeres.

Apesar de termos traçado o retrato de boa parte da cibercinefilia a partir de diferentes referências de gosto na condução de estéticas específicas, além dos que flanam por todas elas, conduzimos uma série de entrevistas com jovens cinéfilos, entre vinte e vinte e cinco anos, onde foi possível constatar não só um *modus operandi* similar nas maneiras de conseguir o filme, mas nos anseios provocados pela sétima arte, o que os conduz a repensarem sazonalmente o lugar do cinema em suas vidas. Antes de tudo, tiveram dois momentos de encontro com as sequências de imagens em movimento: o primeiro, ainda crianças, como magia equilibrada entre o fascínio e o assombro; o segundo, durante a adolescência, em que, a partir de um filme, *Os Pássaros* (EUA, 1963), de Alfred Hitchcock para alguns, *Cidade dos Sonhos* (EUA, 2001), de David Lynch, para outros, foram acometidos por um abrupto ‘pensar’. As similitudes não param por aqui: defendem o *home video* e a educação virtual como “meio democratizante que não apenas age em nível mundial e possibilita o acesso à cultura cinematográfica aos que não moram nas grandes metrópoles, mas também por dar a eles o controle de seus filmes amados” (VALCK; HAGENER, 2006, p. 13). Em casa, relaxados, assistem ao filme, param, vão ao banheiro, voltam, continuam a assistir, dormem, acordam, voltam o filme, terminam de assisti-lo – um verdadeiro atentado aos princípios da cinefilia clássica que acreditam na projeção como um tempo irrecuperável.

Além disso, os cinéfilos contemporâneos compartilham cada qual com suas histórias pessoais, de uma relação profunda com a televisão e com as locadoras em suas formações audiovisuais, entretanto, em nosso corpo de entrevistados, a maioria não aluga mais filmes hoje, baixam pela internet, pesquisam na rede, discutem por fóruns e listas virtuais. Contraditoriamente, essa atitude leva ao risco da ditadura da auto-referência e vela o acesso

ao, de fato, desconhecido, afinal propicia a perda da ‘errância’, lógica impávida da biblioteca, que nos facilita o encontro, ao acaso, justamente com o que não estávamos procurando (SANTAELLA, 2004, p. 96). Sem intimidade com os labirintos e atalhos da *internet*, as buscas terminam sendo direcionadas ou pelos ‘portais-currais’ (UOL, Globo.com, Terra), espaços tidos como auto-suficientes para não nos perdermos no ‘mar de informação’ (LE MOS, 2000) ou por um encadeamento de escolhas pessoais dos indivíduos, inconscientes em certa medida, mas que terminam os fazendo recorrer aos mesmos *sites*. Fortalece-se, assim, a importância de confluírem recomendações, aproximarem hierarquias fundadas em diferentes pontos-de-vista, intensificarem a participação em comunidades virtuais, a escritura reflexiva de críticas e ensaios, o diálogo, a fundação de cineclubes que assumam a *internet* como cinemateca virtual. Temos neste último, o retorno ao espaço público de debate através da sala de cinema, cujos indivíduos se mostram como encruzilhadas dentro de todas as cinefilias aqui tratadas e cujas práticas culturais podem remeter também a cinefilia francesa: baixam filmes, assistem em casa, mas preferem a tela grande, escondem uma fascinação pela película, repudiam quem atende celular durante o filme, quem se comporta como se estivesse na sala de casa¹⁵, além de se preocuparem em escolher a distância ideal para a melhor fruição dependendo da obra. Os cibercinéfilos revestem de rigor seus visuais desleixados.

4.

O objetivo deste trabalho é entender o universo cinéfilo em diálogo com as particularidades da cultura contemporânea, sem deixar de lado as recorrências e as contradições de seu consumo, mas se focando especialmente no círculo de ação dos indivíduos que buscam filmes raros através da *internet* e no prazer decorrente do encontro. Para tanto iremos prosseguir em dois caminhos. O primeiro discutirá o lugar da cultura do consumo como expressão pessoal no contemporâneo, adentrando a fundo no reposicionamento pelo qual passaram o cinema e a *internet* em direções diametralmente

¹⁵ O historiador Roger Chartier nos ensina que "os primeiros textos que impunham silêncio nas bibliotecas não datam senão dos séculos XIII e XIV. É apenas nesse momento que, entre leitores, começam a ser numerosos aqueles que podem ler sem murmurar, sem 'ruminar', sem ler em voz alta para eles mesmos a fim de compreender o texto. Os regulamentos reconhecem esta nova norma e a impõem àqueles que não teriam ainda interiorizado a prática silenciosa da leitura. Pode-se então supor que antes, nas scriptoria monásticas ou nas bibliotecas das primeiras universidades, ouvia-se um rumor, produzido por essas leituras murmuradas, que os latinos chamavam de *'ruminatio'*. O silêncio é uma conquista recolocada em questão hoje. O problema se põe todas as vezes que uma prática cultural ganha aqueles que não tenham sido formados, por tradição familiar ou social, a recebê-la nas condições que ela exige. O cinema é bem sintomático dessa visão. Há hoje, nas salas de cinema, muitos espectadores que reagem como se estivessem diante de sua televisão. Eles falam, comunicam-se, comentam, como se a sala fosse um lugar em que o silêncio não se impusesse. Enquanto para outros espectadores, habituados a uma outra maneira de ser, o silêncio é uma condição necessária do prazer cinematográfico". (CHARTIER, 1999, p. 119-21)

opostas desde suas respectivas invenções. Assim sendo, partilharemos de uma perspectiva teórica, afirmando uma necessidade de repolitização da teoria no campo da comunicação por meio dos escritos de Slavoj Žižek, Colin Campbell, Zygmunt Bauman, Michel de Certeau, Antônio Gramsci, Jesus Martin Barbero e Nestor García Canclini. Constataremos como as mesmas ferramentas tecnológicas podem – dependendo do direcionamento ao serem apropriadas – servir aos mecanismos de dominação ou subversão. O segundo caminho se funda numa perspectiva de pensar o próprio consumo como desvio, isto é, de entender a trajetória da cinefilia – e sua associação direta com o cineclubismo – como um passo no desenvolvimento de um consumo autoral que conduz conscientemente os indivíduos à resistência cultural. Procuraremos pontuar uma tradição de sentido nas práticas culturais desde as primeiras décadas do século XX, quando era preciso viajar até a Europa para conseguir cópias de filmes, até o início do presente milênio, quando em poucas horas de *download*, temos acesso a obras de qualquer lugar do mundo.

Por fim, faremos uma breve crítica de processo¹⁶ do consumo cinéfilo e do prazer da raridade a partir dos depoimentos dos integrantes e da experiência do Cineclube Dissenso, iniciativa que surgiu como consequência do blog (www.dissenso.wordpress.com), que apresentei, no início de 2008, como trabalho de conclusão da graduação em Comunicação Social / Jornalismo. A intenção do blog era tematizar a crítica de cinema na internet exercendo também uma crítica virtual. Nos meses que se seguiram à apresentação, convidei alguns cinéfilos identificados dentro da universidade – por motivos e vias completamente diferentes – a participarem do corpo editorial. A consequência dos sucessivos encontros resultou na formação do Cineclube Dissenso que realiza sessões semanais acompanhadas de debate desde 04 de julho de 2008 e cujo funcionamento se deu inicialmente na Universidade Federal de Pernambuco, se transferindo para a o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco depois de quase um ano. A trajetória do Dissenso se confunde com a trajetória deste trabalho, por um lado, colocando o pesquisador na posição de vulnerabilidade diante de julgamentos e afetos, mas por outro, seguindo o argumento de que “só quem deseja fortemente, identifica os elementos necessários à realização de sua vontade” (GRAMSCI, 1984, p. 41), afirmando uma não-neutralidade, uma participação nos rumos do processo, tal qual a cabível aos intelectuais

¹⁶ Para melhor entender os passos do cineclube Dissenso, tomamos de empréstimo o método que a Cecília Almeida Salles emprega para analisar obras de arte, no intuito de registrar uma trajetória, um processo inacabado, tomando a criação como um movimento em rede, que continua a fluir, através de uma série de observações que “nos transportam para além de seus bastidores, ou seja, para além de seu passado registrado” (SALLES, 2006, p. 169) em documentos, notas de jornais ou e-mails na caixa de entrada. Há uma necessidade de fundar a crítica na memória afetiva e coletiva dos integrantes, memória que resgata o mesmo espaço-tempo de maneiras diferentes, ora os unindo, ora os diferenciando.

orgânicos¹⁷. A originalidade da investigação reside no encontro, interpretação, interação e estratégias do pesquisador para com o laboratório simulado: o enfoque sempre será um em mil possíveis.

A escolha do objeto não foi arbitrária, afinal a programação da iniciativa sempre foi pautada pela raridade dos filmes: demos espaços a obras obscuras de cineasta cânones, a diretores a serem redescobertos, alguns nomes desconhecidos por completo, além dos brasileiros marginais, dos recifenses relevantes e sem espaço de exibição e dos contemporâneos de todos os países que, segundo nosso conceito curatorial, estão direcionando os rumos estéticos do audiovisual. Destacamos inicialmente a presença de filmes de Alfred Hitchcock, Lars Von Trier, Roger Corman, David Cronenberg, Michelangelo Antonioni, Rainer W. Fassbinder, Hiroshi Teshigahara, Sergei Parajanov, Raoul Ruiz, Russ Meyer, Tony Richardson, Paul Morrissey, Jan Svankmajer, Lasse Nielsen e Ernst Johansen, Nicholas Roeg, Arnaldo Jabor, Ana Carolina, Andrea Tonacci, Marcelo Pedroso, Ivo Lopes Araújo, Chico Lacerda, Bela Tarr, Tsai Ming-liang, Jia Zhang Ke, Bruce la Bruce, Michael Haneke, entre outros. Além de descrever o ambiente das sessões, das reuniões e apontar as preocupações estéticas e políticas mais intensas dentro do grupo, iremos também dar destaque ao caráter idiossincrático dos integrantes, traçando uma imagem coletiva da cinefilia, não no intuito de negar as individualidades, mas reafirmando a experiência de cada um como fonte de narrativa.

Não podemos negar que a criação de um universo poético por parte de um cineasta é um processo delicado, às vezes doloroso (e que também pode ser mecânico, industrial), mas que proporciona um encontro de sensibilidades, onde o espectador se vê diante de um contrato proposto pelo artista. Como nos diz o crítico, personagem de *Cigarette Burns*, que há quarenta anos escreve um texto sobre um mesmo filme, “nós confiamos nos cineastas, sentamos no escuro desafiando-os para que nos afetem, às vezes certos de que eles sabem que não podem ir muito longe. Acontece que alguns podem abusar da confiança”. O cinéfilo, indivíduo que anseia pela violação estética de suas confianças, pensa o cinema como uma arte do encontro, do encontro fortuito, não agendado, que sempre pode lhe surpreender – o que traduz um caráter literário de crônica através da experiência, pois sempre termina misturando quem era no sentindo amplo e quem estava sendo no sentido micro para melhor entender

¹⁷ Segundo Gramsci, os indivíduos assumem a função social de intelectual ao emergirem a partir das demandas de uma classe, entretanto, diante da fragmentação das classes, acreditamos que os intelectuais orgânicos do contemporâneo emergem a partir das demandas de um grupo, causa ou ânsia de consumo, criando uma consciência sobre o contexto sociocultural em que estão inseridos, firmando para além da prática, uma reflexão, a fim de postular uma crítica e “contribuir, assim, para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1982, p. 8).

dentro da cabeça o filme com o qual se deparou. Os cinéfilos não são da turma da terapia, jamais querem se autoinstituir como terapeutas que colocam uma obra de arte no divã e a analisam clinicamente. Se pudessem escolher uma dimensão, escolheriam a do amante sempre confuso sobre a duração da noite de prazer, sem saber se o encontro continuará encontro por semanas, anos, décadas ou se, sendo o último, cessará em poucas horas. Não hesitam: se entregam, abusam, amam, inventam e mentem. No outro dia, se for o caso, vestem a roupa e vão embora.

* A expressão *Cigarette Burns* se refere às marcas que aparecem por menos de um segundo, em filmes em película, nos pontos em que dois fotogramas foram artificialmente ligados. O termo não é usado pela indústria (usam a fria expressão *cue mark*), mas foi difundida como ‘gíria’ cinéfila a partir do personagem Tyler Durden, interpretado por Brad Pitt, em *Clube da Luta* (EUA, 1999), de David Fincher.

1. CONSUMO E OS JOGOS DE INVERSÃO: ESTRATÉGIAS

A história do capitalismo não será a longa história da maneira através da qual a estrutura ideológico-política dominante se revelou capaz de conciliar (e de atenuar o caráter subversivo) dos movimentos e das exigências que pareciam ameaçar a sua própria existência?

Slavoj Žižek (2006, p. 87)

Uma das qualidades mais notáveis do sistema capitalista, qualidade que se confunde com essência e crescimento, é sua capacidade de se reinventar rapidamente diante de qualquer obstáculo ou tendência opositora, assumindo uma versatilidade¹⁸ sagaz e líquida que age em várias frentes. A primeira toma como ponto de partida a conjunção entre ascetismo no trabalho e consumo hedonista, moldando um comportamento apaziguado padrão, em que a busca nunca saciada por bens é adotada como uma vivência de renováveis promessas de liberdade – o que reforça a sensação na qual os indivíduos se afirmam como 'ser' a partir do que eles podem 'ter'¹⁹ (CAMPBELL, 2001, p. 54; CANCLINI, 1999, p.39; SLATER, 2001, P. 32). Assenta-se a consciência de que, perdido no emaranhado fluxo de comunicação e dentro das cidades onde é possível experienciar distintos tempos e espaços, as pessoas delineiam o que são a partir do que escolhem/podem consumir e na medida em que continuam consumindo.

Desse modo, equilibrando-se trôpego na volatilidade que interliga o necessário/pragmático ao desejável/aprazível, o consumidor contemporâneo tende a não se sentir satisfeito com uma mercadoria por muito tempo; desenvolvendo, assim, uma lógica

¹⁸ Defensoras ferrenhas da não intervenção do Estado na economia, do Estado-mínimo neoliberal em substituição do Estado do Bem Estar Social, as multinacionais tradicionalmente se posicionaram a favor da fluidez da dinâmica do mercado por ele mesmo sem o perigo da burocratização e regulação nacionais. Entretanto, graças a crise mundial que alcançou seu auge entre outubro de 2008 e março de 2009, com perdas que se alastraram em diversos ramos, essas mesmas empresas rapidamente reposicionaram e reverteram seus discursos, com êxito absoluto, para pedirem auxílio – e intervenção no campo financeiro – aos respectivos governos com a qual estavam originalmente filiadas. Na década de 80, a *General Motors* transferiu parte de seus empreendimentos para o México, buscando mão-de-obra mais barata, e fechou 11 fábricas em *Flint*, cidade em que surgiu em 1908 e cujo desenvolvimento sempre esteve atrelado ao da multinacional. A consequência foi drástica: 30 mil pessoas ficaram sem emprego – supostamente 30 mil cidadãos norte-americanos. Michael Moore registrou em seu filme *Roger and Me* (EUA, 1989) o impacto econômico devastador na cidade após a saída da GM. Todavia, a mesma *General Motors* que abdicou de um vínculo com a soberania nacional dos Estados Unidos em proveito de um lucro próprio, durante a crise, precisou, pediu e conseguiu um empréstimo (US\$ 6,7 bilhões) do governo dos Estados Unidos.

¹⁹ Essa relação entre trabalho 'sob controle' e consumo 'descontrolado' provém de duas tendências que um dia representaram estilos de vida antagônicos. O trabalho responsável sempre se vinculou com os hábitos burgueses, se revelando até como símbolo maior da ascensão desta classe ao longo dos séculos, enquanto que o consumo hedonista – consumo contínuo, às vezes exagerado e de prazeres que não duram – remete aos nobres, como forma de destacar uma posição social, ostentar um poder às vezes até inexistente e de firmar uma política de sobrevivência dentro das cortes européias desde o final da Idade Média até seu auge durante o Absolutismo. A ascensão da burguesia como classe, se por um lado representou uma rejeição da ética aristocrática, também se firmou por uma busca de emulação diante do refinamento da antiga elite social (TASCHNER, 1996-1997).

ininterrupta na qual quando consegue o que quer, diminui na realização de fato a dimensão que existia durante as expectativas da procura (CAMPBELL, 2001). Ou seja, cada vez mais se entrega a “decrecente distância temporal entre o brotar e murchar do desejo” (BAUMAN, 2008, p. 31). Esse panorama se fortalece pela obsolescência programada dos objetos (HAUG, 1996; LIPOVETSKY, 1997): nascem com datas de validade pré-fabricadas, são produzidos para durarem até determinado tempo, e mesmo que representem a ‘tecnologia de ponta’, logo estarão ‘fora de linha’; serão considerados ultrapassados, precisando de substituição. O indivíduo continua consumindo, comprando, trocando, baixando – revestindo sua aparência de novas essências – para que, ele próprio, não se torne obsoleto.

Como ponderou Colin Campbell em *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno* (2001), a urgência do comportamento de quem é compelido a escolher – incluindo suas relações interpessoais – é o de “nunca fechar-se realmente o hiato entre necessitar e alcançar” (p. 59), ou seja, de nunca se sentir plenamente satisfeito. O prazer só existe enquanto efeméride e as vias pelo qual buscamos conquistá-lo ou os objetos ao qual lançamos nossas apostas se confundem com “os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade” (CANCLINI, 1999, p. 45). Trata-se de penetrar não apenas nos meandros em que os objetos foram concebidos, mas nos significados que assumem socialmente. Foi por este caminho que o consumo²⁰ se consolidou como ‘a’ via de invenção, conexão e expressão das individualidades no contemporâneo, aprofundando sua significação sociocultural para além do viés econômico (CAMPBELL, Idem), influenciando na constituição das identidades e relações sociais, jamais podendo ser considerado como trivial e sem importância, pois, o seu estímulo se firmou como uma das vigas centrais do desenvolvimento capitalista e sua acolhida como a gênese da diferenciação de classe.

Em *O Sétimo Continente* (Áustria, 1989), o diretor Michael Haneke se apropria de uma família-metáfora da classe média – classe não como recorte matemático, mas como forma de experimentar a existência social (BARBERO, 1997) – e mostra os detalhes de sua rotina planejada e de seus anseios burgueses, para fincar um caminho de acúmulo material que, contraditoriamente, os leva ao completo esvaziamento espiritual. Mesmo detentores de uma qualidade de vida aprazível, o pai, a mãe e a filha pequena sentem-se insatisfeitos, sonham com a felicidade num continente inexistente, inalcançável e, durante toda segunda metade do filme, decididos pelo suicídio coletivo, dão literalmente descarga nas economias guardadas por anos e destroem a residência em que moram, objeto por objeto, desde os mais

²⁰ O olhar acadêmico vislumbrou a importância do consumo quando os historiadores e cientistas sociais passaram a analisar que “aquela comoção que se deu o nome de Revolução Industrial devia ser apreciada como se centralizando numa revolução tanto do consumo como da produção” (CAMPBELL, 2001, p. 19).

caros como a máquina de lavar aos de imenso valor afetivo como fotografias e móveis antigos. O único resquício de emoção aparece quando o pai destrói um aquário enorme e, enquanto os peixes se debatem até a morte em cima do carpete da sala, a filha chora nos braços da mãe. Por fim, a família se reúne no chão em ruínas e toma veneno diante do chiado do único bem que se mantém intacto: a televisão.

O discurso pessimista sobre a 'coisificação' e 'mecanização' da humanidade é levado ao limite e ganha força a partir do momento em que o cineasta decide fazer um longa-metragem, de quase duas horas, colocando o plano-detelhe e a câmera parada como recursos centrais – imbricando a violenta frieza do tema dentro da forma – e conseguindo através disso, caracterizar suas personagens não tanto pelos rostos ou diálogos, mas por suas ações cotidianas, banais e, principalmente, por seus objetos de consumo. Por um tempo, não é possível ver o corpo inteiro das personagens, menos ainda os aposentos em sua totalidade, mas mesmo com longas seqüências de imagens fechadas – o que gera uma impessoalidade e uma fragmentação inicial – logo os espectadores mais atentos se acostumam, se angustiam e conseguem visualizar metonimicamente uma realidade que extrapola as bordas da tela: vêem um prato de cereal e podem esboçar a cozinha, vêem um sapato sendo amarrado e sabem como é o banheiro, vêem parte do carro no lava-jato e localizam automaticamente a família em um estrato social. Isso significa dizer que, na indistinção²¹ entre ser indivíduo e ser consumidor, o suicídio, de fato, começa com o ritual de destruição dos objetos, pois é como se estivessem abdicando de si mesmos, de suas escolhas e extensões. É como se as mercadorias traduzissem mais de suas personalidades que seus próprios corpos.

Além disso, a sobrevivência da televisão em um filme da virada da década de 80 para 90 é bastante simbólica levando em conta a influência do objeto eletrônico na segunda metade do século XX: ela surge como a única ligação das personagens com o mundo exterior, como um último fio de pertencimento coletivo, como concretude do delírio familiar pelo sétimo continente. Destrincha-se uma sociedade que designou aos meios de comunicação de massa serviços básicos, desde a educação básica – as crianças permanecem mais tempo na frente das telas que na escola – até o direcionamento da jurisprudência ou a geração de desejos, onde os

²¹ Dentro da cultura do consumo também se estabelece a indistinção entre ser indivíduo e ser produto, como é possível perceber no curta-metragem pernambucano, *Garotas de Ponto-de-Venda* (2006), de Marcelo Lordello. Acompanhamos a seleção de três demonstradoras de supermercado, seleção permeada a todo o momento por uma cobrança de padrão de beleza e pela intenção de que as concorrentes se identificassem com os objetos que iriam representar até que se confundissem existencialmente com as próprias marcas. Cobram delas e a favor dos produtos, com essas palavras, 'a inteligência de um gato unida a motivação de um cachorro'. Quando finalmente contratadas, percebemos que os outros trabalhadores do supermercado se referem uns aos outros, durante o horário comercial, não por seus nomes, mas pelas marcas que representam. Assim, vemos uma das personagens iniciais nascer enquanto garota *dove*. A fusão entre indivíduo e produto parece completa.

indivíduos descobrem o que precisam, querem ou negam através do que lhes propõe a mediação midiática.

Já a segunda frente que fortalece o sistema capitalista se liga ao consumo e mobilidade de discursos e estilos de vida, surgidos no momento em que as estruturas vigentes se deixam moldar de maneira estratégica, confabulando uma espécie de pseudo-autocrítica, amenizando a imagem de sua constituição até esboçarem um simulacro de negação própria. Na confusão entre as esferas do público e do privado, os indivíduos se afastam dos debates na arena política, vinculam a arena ao escândalo, deixam de constituir parte de uma opinião coletiva, abandonam os partidos, os sindicatos e associações de base por petições *online*, listas de discussão, redes sociais, se entregando a um niilismo espectral exacerbado pelo contentamento pessoal, mesmo que para isso, encobrem suas palavras e escolhas com um tom propositivo de bem-estar social. Os antigos fóruns políticos terminam subjugados pela ortodoxia.

Como nos aponta Don Slater, de modo geral “não consumimos com a finalidade de construir uma sociedade melhor, mas para aumentar os prazeres e confortos privados” (2001, p. 35), o que num regime democrático supostamente estabelecido e em pleno funcionamento, cujo cotidiano é regido pela pressa constante e pela escassez do tempo livre, tenhamos a impressão de que, numa direção, os espaços de liberdade individual foram ampliados, e de que noutra, vivemos um aumento considerável da impotência coletiva (BAUMAN, 2000; CLAIR, 2008). As proposições de formas alternativas de convívio são abandonadas ou apropriadas como suporte de um desfrute pontual.

Apesar de supostamente autônomas, ambas as frentes só se fazem funcionais se lançadas de maneira simbiótica, pois, decifrando o “hieroglifo social” (MARX, 2006, p. 96), percebe-se que a negação do sistema por ele mesmo se firma como uma negação domesticada, que acolhe as insatisfações – e finge satisfazê-las – a fim de neutralizá-las. Trata-se de um *modus operandi* tão intrincado que consegue confundir estatutos aparentemente contrários: o da absorção enquanto recurso capital e o da mudança real no âmago sociocultural. É por meio desta máscara que se confunde com rosto, desse multiculturalismo planejado, que as diferenças são exibidas “livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade” (BARBERO, 1997, p. 250), que a culpa burguesa esparrama assistencialismo ineficaz, que transgressões simples são permitidas na esfera pessoal, fazendo com que a inépcia humana se passe por transformação.

1.1. Dominação pela subversão

O adensamento da reificação no contemporâneo – o não-consumo que vira consumo, a revolução que vira propaganda, os revolucionários como estampas de camisa – já não constitui a ferramenta mais sofisticada do sistema capitalista, mesmo que mantenha sua importância na estabilidade dos jogos de inversão. De fato, tal mecanismo foi essencial na década de 70, como caminho de absorção do discurso *hippie*, que emergiu na década anterior, para lançá-lo como propaganda, sonho de consumo e estilo apaziguado de vida (e assim o foi com o *punk* e com o *grunge* nas décadas seguintes). Entretanto, um canal muito mais profundo se abre a partir do instante em que não se trata apenas de fazer da exigência de uma geração, produto na geração seguinte; mas de erguer, vestir e proclamar exigências como antagônicas ao projeto de desenvolvimento capital, lançando-as estéreis de seu viés político e espontâneo: “não basta mais manipular, transportar e refinar a crença, é preciso analisar-lhe a composição, pois há a pretensão de fabricá-la artificialmente” (CERTEAU, Idem, p. 279).

As causas, regularmente substituídas, nascem subversivamente e ideologicamente esvaziadas sob o cerne da indústria cultural e dos mecanismos de dominação, referendando o processo de ‘privatização das utopias’ (BAUMAN, 2000). No final, as atitudes de revolta, displicência ou engajamento se confundem com objetos em vitrines invisíveis a espera de um consumidor (ROCHA, 2005). Esse movimento também se firma como estratégia de *marketing* disfarçada de responsabilidade universal: recentemente na Europa, a rede de lojas *Mc Donald’s* mudou de vermelho para verde a cor da fachada de suas lojas e divulgou amplamente que essa mudança afirmava a seu engajamento ambiental, o que só confirma a resolução de que atos vazios se estetizam em movimentos transformadores. As mercadorias e serviços praticamente “deixam de concorrer como valores de uso com os produtos correspondentes de outras empresas. A concorrência deslocou-se consideravelmente para o plano da imagem. Agora uma imagem concorre com outra imagem²²” (HAUG, 1997, p. 43). O capitalismo amplia seu alcance e tece mercados específicos por meio da ilusão de que é flexível ao ponto de ofertar qualquer demanda, que os produtos podem ter derivativos *ad*

²² O processo de estetização não se limita ao plano da relação comercial, mas atravessa o cotidiano, atingindo as relações humanas e suas aparências, como na preocupação dos indivíduos no preenchimento e manutenção de sua identidade virtual: “os indivíduos criam sua imagem na internet: tornam-se promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem. São produtos e agentes de *marketing*” (BAUMAN, 2007, p. 23). O curta-metragem cearense *Flash Happy Society* (Brasil, 2009), de Guto Parente postula uma ótima parábola ao registrar de forma experimental a ação de uma tempestade de câmeras digitais antes do início de um show do cantor Roberto Carlos. A cada novo flash a imagem é paralisada e o som distorcido num concerto audiovisual caótico que atinge o cume quando o palco se acende como um flash que engole e se funde a todos os outros. A experiência é substituída por seu registro, o instante irrecuperável pela intenção de mostrar aos outros, a vida se confunde com a sua estetização ao ponto de se tornarem indiscerníveis. Para uma reflexão ainda mais profunda (o sujeito como esteta de si mesmo; estetização dos sonhos e dos projetos de felicidade e estetização do amor e da vida de casal), ver *Pacific* (Brasil, 2009), de Marcelo Pedroso.

infinitum para atender todos os gostos e que, assim sendo, os indivíduos podem ser exatamente como escolherem. “Para todos algo está previsto, afim de que ninguém escape” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 101), condição que supostamente contempla qualquer impulso, inclusive os dos insatisfeitos.

Não a toa temos os bancos como símbolo das empresas que melhor equacionam suas imagens com o discurso emergencial global. Se a humanidade (ou seu duplo) elege a utopia ecológica, a partir do aquecimento global, o banco é o banco que protege as florestas, que a cada conta aberta, planta uma árvore e que luta mais que o *greenpeace* pela proteção das baleias; se o temor é a crise econômica, se torna o banco que vai dar sustentabilidade financeira ao longo da sua vida, coloca crianças na propaganda, faz propaganda multicultural em que os continentes voltam se reunir, abre fundações de apoio, institutos culturais com isenção de impostos, patrocina projetos artísticos interessantes, se torna o banco que tem planejamento, que quando tudo falir – inclusive os bancos – vai continuar ao lado do cliente, firme e forte, segurando a sua mão.

Os meios de comunicação de massa referendam factóides, como a histeria da gripe suína cuja projeção de infectados no país chegou a ser de 35 milhões de pessoas, e lançam a pseudoreflexão de que a realidade precisa ser reformulada, mas sem modificar os lucros, as hierarquizações e as esferas de poder. Ou seja, o debate se transfere para o campo da imagem e não procura repensar toda trajetória do projeto civilizatório humano, propondo mudanças tanto na infra como na superestrutura. Pelo contrário: a estetização dos projetos políticos mantém a estagnação revolucionária e soluções imediatas são bombardeadas como maneira de maquiar engrenagens ideológicas, chegando ao ponto de servir de mote no apelo das mercadorias. Recentes *blockbusters* como *2012* (EUA, 2009), de Roland Emmerich e *Avatar* (EUA/Reino Unido, 2009), de James Cameron se filiam a essa linha, procurando passar a impressão de que os diretores estão profundamente preocupados com o futuro do planeta, que a ambição humana é o lobo da humanidade, enquanto que para além da tela, vemos a preocupação de Hollywood consigo mesma diante da pirataria, erguendo dois monstruosos épicos que cultuam nada mais que a técnica.

As crises do cinema ao longo de seus cem anos de existência estiveram relacionadas quase sempre com as mudanças tecnológicas. O aparecimento do cinema falado, do cinemascope e a competição com a televisão foram algumas das inovações que puseram em dúvida a continuidade da indústria e da linguagem cinematográficas (CANCLINI, 1999, p. 199).

Emmerich retrata uma hecatombe ambiental (a segunda de sua filmografia) em que os

oceanos cobrem todos os continentes, varrendo a raça humana da superfície terrestre: os únicos sobreviventes do dilúvio são as pessoas mais ricas do planeta que financiaram a construção de arcas gigantes na China e colocaram nelas um casal de cada animal e as obras de arte mais emblemáticas da cultura eurocêntrica ocidental. Além deles, uma família de classe média norte americana consegue se salvar, pois, apesar das desventuras catastróficas, o filme tenta nos dar a impressão de que o homem comum sempre será capaz de tecer seu próprio destino. Ao final, nos é informado quase como um epílogo religioso que, ironicamente, a África havia se erguido ao invés de submergido como esperavam os cientistas. Para além da conjunção cínica da narrativa, o que chama a atenção é o fato dos efeitos usados serem tão artificiais que provocam um distanciamento, vira de fato um espetáculo autoreferenciado da técnica, impossibilitando qualquer reflexão, mesmo aos espectadores mais amedrontados: o mundo é destruído, mas nada é destruído; a utopia é estetizada e fora da tela cada coisa continua em seu devido lugar.

Cameron²³, por sua vez, usou dos efeitos mais modernos da história do cinema até o presente momento, um nível de tecnologia 3D sobre o qual mais se gerou expectativas e cujo lançamento carregou sobre si o peso de salvar a moderna indústria do entretenimento. Parece ter conseguido: em pouco mais de um mês de sua estréia, *Avatar* não é apenas um fenômeno de bilheteria, mas o filme com o maior arrecadamento da história do cinema²⁴ (em algumas salas de exibição no Brasil era preciso comprar ingressos com uma semana de antecedência). No entanto, isso não se deve às qualidades artísticas inegáveis da produção, afinal os efeitos assombrosos são encaixados a serviço de uma narrativa extremamente convencional (onde não por acaso, cientistas são esboçados como mocinhos, multiculturalistas e compreensíveis e militares como bandidos, etnocêntricos e cruéis). Trata-se muito mais de um apelo da tecnologia pela tecnologia associado a um tema de abrangência – e publicidade – global: *Avatar* é o *blockbuster* cibernético-ecológico e, de fato, vingou como uma estratégica vitória do cinema hollywoodiano.

Theodor Adorno e Max Horkheimer já nos alertavam na *Dialética do Esclarecimento*

²³ Em seu livro *Em Busca da Política* (2000), Zygmunt Bauman faz referência ao sucesso do filme *Titanic* (EUA, 1997), de James Cameron, ao dissertar sobre o temor de nossa sociedade assolada por diversos icebergs, “cada um mais traiçoeiro que o outro” (p. 173). Apontou o iceberg financeiro da especulação monetária desenfreada; o iceberg nuclear, com cerca de trinta países, cada um deles envolvidos numa rede de contendias e disputas; o iceberg ecológico que suplantou os demais e se tornou não só o mais traiçoeiro como o mais em voga: foi capaz de gerar um abismo entre o suposto fato e a maneira como ele está sendo disseminado.

²⁴ *Avatar* estreou mundialmente em 3.461 salas no dia 18 de dezembro de 2009, já ocupa a primeira posição de filmes mais rentáveis de todos os tempos, alcançando, em pouco mais de um mês de exibição, a cifra de \$2,074,646,827, dos quais 29% apenas nos EUA e 71% no resto do mundo. A proporção é similar a de *Titanic* (agora, 2º lugar, estréia em 3,265 salas) que rendeu US\$1,842,879,955, dos quais 32,6% no mercado americano e 67,4% no internacional (Dados: Box Office Mojo <http://boxofficemojo.com/>)

(2006) para a “compulsão permanente em produzir novos efeitos, que, no entanto, permanecem ligados ao velho esquema” (p. 106). Desse modo, fascinados pela pirotecnia digital 3D, que ainda não pode ser reproduzida domesticamente, os espectadores não se dão conta que estão diante de um velho roteiro, da releitura do mito de Pocahontas, do encontro entre colonizadores e colonizados. Só que aqui se desenrola no ano de 2154, através de uma equipe humana (ou melhor, americana), cuja missão é explorar as fontes energéticas de um planeta-floresta chamado Pandora. O planeta, por sua vez, é habitado por alienígenas-índios que vivem em conexão profunda com a natureza-ciberespaço. O encontro entre as duas raças/culturas não é pacífico, pois, o maior reservatório da fonte energética se encontra justamente embaixo de uma árvore gigante (gigante mesmo!) que funciona como moradia dos nativos (Na’vi). Os cientistas querem estudá-los cuidadosamente, os militares, respostas pragmáticas. O clímax da película ocorre no momento do conflito direto em que o lugar é atacado por dezenas de helicópteros. A cena toma uma dimensão épica de forma que nada poderia ser mais tocante que a queda de uma enorme falsa árvore em 3D. Finalmente colonizados, colonizadores e espectadores de todo o mundo emocionam-se juntos.

Há uma série de camadas a serem transpostas. De início, para manter o controle da Hegemonia²⁵, isto é, para além de firmar uma supremacia econômica, afirmar também uma cultural, política e intelectual, os meios de comunicação de massa lançam os indivíduos numa vivência de sucessivas naturalizações que os introjetam ahistoricamente numa sensação de inevitabilidade das estruturas vigentes: são educados para – livres, convencidos, críticos e conscientes – obedecerem às leis que em teoria concordaram sem nunca terem sido perguntados (GRAMSCI, 1982, p. 132). Assim sendo, o sistema segue num movimento de textura lânguida, vivendo sucessivas crises mediatizadas, mas nunca crises suficientemente

²⁵ O conceito de Hegemonia foi delineado por Lênin e desenvolvido por Antônio Gramsci, autor famoso por destituir o determinismo econômico que direcionava o pensamento marxista na virada do século XIX para o XX – direcionamento responsável pelo retrato fatal do marxismo para as gerações seguintes. Atribui-se a Gramsci a notável inserção da cultura como esfera essencial no entendimento das relações de poder, tanto no interior das sociedades como na convivência entre as nações. Denis de Moraes resume: “para Gramsci, o conceito de hegemonia se caracteriza pela liderança cultural-ideológica de uma classe sobre as outras. As formas históricas da hegemonia nem sempre são as mesmas e variam conforme a natureza das forças sociais que as exercem. [...] Etimologicamente, hegemonia deriva do grego *eghestai*, que significa ‘conduzir’, ‘ser guia’, ‘ser chefe’, e do verbo *eghemouneo*, que quer dizer ‘conduzir’, e por derivação ‘ser chefe’, ‘comandar’, ‘dominar’”. Assim sendo, Gramsci distingue duas esferas essenciais para o controle da hegemonia: “uma delas é representada pela *sociedade política*, conjunto de mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle dos grupos burocráticos ligados às forças armadas e policiais e à aplicação das leis. A outra é a *sociedade civil*, que designa o conjunto das instituições responsáveis pela elaboração e/ou difusão de valores simbólicos e de ideologias, compreendendo o sistema escolar, os partidos políticos, as corporações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, as instituições de caráter científico e cultural, etc”. (MORAES, 2001).

consistentes para solapá-lo: surgem como recurso ou como alerta para trocar a estratégia, reorganizar o time, nunca para mudar o jogo. Difunde-se um menosprezo pela luta de classes como entendimento anacrônico da realidade, como se de fato não existisse, ridicularizando a gênese de qualquer projeto utópico-revolucionário: o cenário aprofunda agudamente “o horizonte da imaginação social [que] já não nos permite alimentar a ideia de um desaparecimento definitivo do capitalismo” (ZIZEK, 2006, p. 76). Firma-se, em substituição, o sonho de mobilidade social que virá por meio do esforço e do trabalho²⁶ e se concretizará quando o indivíduo for capaz de comprar determinados bens, uma espécie de meritocracia consumista, que não só legitima as desigualdades, como apaga o ‘ponto insuportável’ que leva à revolta (MARX, 1986). Diante de crises, as classes dirigentes:

mudam homens e programas e retoma o controle que lhe fugia, com uma rapidez maior que a que se verifica entre as classes subalternas. Talvez faça sacrifícios, exponha-se a um futuro sombrio com promessas demagógicas, mas mantém o poder, reforça-o momentaneamente e serve-se dele para esmagar o adversário e desbaratar os seus dirigentes (GRAMSCI, 1984, p. 55)

Dentro desta lógica que nas últimas décadas vem se maturando, as áreas de tensão – físicas ou simbólicas – possíveis áreas cancerígenas ao funcionamento ideal do sistema, ao invés de sumariamente excluídas ou reprimidas – o que obviamente também acontece através de ações militares e embargos econômicos – têm seus mecanismos devorados numa jogada de reposicionamento e inversão. A violência explícita (o consenso coercitivo) é substituída por elipses de violência (o consenso espontâneo), de maneira a deixar a dominação intacta e ocultar a detalhada costura da exclusão: um dos direcionamentos essenciais do capitalismo em seu estágio contemporâneo se funda no pressuposto de evitar soluções brutais sem interferir na lógica de opressão: “é um princípio de economia: com o mínimo de força, obter o máximo de efeito” (CERTEAU, 1994, p. 157). Na entrevista do economista e então Ministro da Cultura, Celso Furtado, em fevereiro de 1987, no programa ‘Roda Viva’, onde a censura figurou como um dos temas centrais, um dos convidados, o diretor do Teatro Oficina, Zé Celso Martinez, afirmou que bastava uma mínima transgressão na obra de arte para que ela fosse “recusada pela censura das grandes empresas, que é muito pior do que a censura dos militares”. Tanto pelo artista ter sido perseguido durante a ditadura como pelo momento específico de transição de regimes, essa fala assume uma dimensão bastante violenta, afinal,

²⁶ Um paralelo pode ser estabelecido através de uma das cidades invisíveis de Ítalo Calvino: “Anastácia, cidade enganosa, tem um poder que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ágatas ônix crisóprasos, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos a sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo” (CALVINO, 2003, p. 17-18).

constata, paradoxalmente, que a censura foi redemocratizada por vias mais eficazes e velozes que outras instâncias da sociedade.

Bauman chama o mesmo fenômeno de Economia Política da Incerteza que capacita o sistema a tornar supérfluos os pesados, desajeitados e caros instrumentos de disciplina, trocando-os pela “incapacidade dos indivíduos privatizados e inerentemente inseguros de agirem de modo concertado” (2000, p. 176). Diante da manufatura de novos desejos em substituição da regulação normativa de outrora, os indivíduos são deixados à deriva devido à “descrença deles de que qualquer ação possa ser eficaz e de que as preocupações privadas possam ser refundidas em questões coletivas” (Idem). A lógica do sinóptico, onde todos vigiam todos e todos podem exercer relações de consumidor/mercadoria para com todos, se agrega sensualmente a do panóptico agindo em plena sintonia. As esferas de poder são criativas o bastante para inventarem uma miríade de formas de exercício, especialmente

no que concerne à submissão passiva às regras do jogo ou a um jogo sem regras, a incerteza endêmica de alto a baixo do escalão social é um substituto limpo, barato e altamente eficaz da regulação normativa, da censura e da vigilância. [...] Só a liberdade, na sua versão de mercado, pode ter a completa confiança para produzir toda a conduta humana necessária ao funcionamento normal da economia global (BAUMAN, Idem, p. 176-177)

É exatamente o que percebe um personagem negro e dono de um restaurante freqüentado por turistas de “*Em Direção ao Sul*” (França, 2005), do cineasta francês Laurent Cantet: descendente de uma família nacionalista que lutou contra a ocupação americana em 1915, Albert (Lys Ambroise) compara a influência estrangeira no Haiti ao longo de um século, afirmando que “desta vez, os invasores não estão armados, mas trazem algo muito mais devastador do que canhões: dólares. Resultado: tudo que tocam, apodrece”. Antes eram militares, armas em punho, envolvidos na guerra de movimento tradicional; agora surgem na carcaça de charmosas mulheres de meia-idade, beijos na pele, em busca de satisfação sexual. Já não há bem delineado contra quem se deve lutar, pelo contrário, há uma confusão: filiadas a uma falência pessoal que as levou a tecnocracia sexual, as turistas adquirem a face misturada entre clientes e amantes e surgem como uma espécie de esperança de vida diante dos olhos tristes dos jovens-produtos-haitianos. A metafísica do consumidor maneja a existência do cidadão.

A sedução é um dos artifícios mais usados pelo sistema para metamorfosear desejo em passividade, aliás, é também a coluna vertebral da publicidade, num cenário onde a dominação social não surge como imposição e cuja marcha é realizada, como o fez o populismo, por uma classe que hegemoniza, absorvendo os interesses que as classes

subalternas reconhecem como seus (BARBERO, 1997). O conflito passa para dança, a força para o sentido, a diferença para o nicho²⁷ de mercado, chegando ao ponto dos oprimidos se tornarem cúmplices de sua própria opressão: a estratégia não se resume apenas em vender artefatos e bens culturais para todos, mas de, acertadamente, isolar minorias, promovendo objetos de consumo globalmente entre grupos específicos²⁸ (CANCLINI, 1999). Gramsci é enfático:

O grupo dominante coordena-se concretamente com os interesses gerais dos grupos subordinados, e a vida estatal é concebida como uma contínua formação e superação de equilíbrios instáveis (no âmbito da lei) entre os interesses do grupo fundamental e os interesses dos grupos subordinados; equilíbrios em que os interesses do grupo dominante prevalecem (GRAMSCI, 1984, p. 50)

Estamos vivendo uma trama de perigosos desvios: forja-se um mundo supostamente pós-ideológico, composto por mecanismos de dominação que se confundem com a própria subversão, mitigando-a, mundo em que os objetos e as imagens se enfileiram no mesmo patamar do homem. A ideologia sem projeto ou questionamento não passa de um oxímoro que se firma como “falsa consciência, velando ou mascarando os aspectos mais duros e antagônicos do domínio, facilitando a aceitação da situação de poder” (STOPPINO, 2007, p. 596). Resultado: esvaziamento simbólico do campo político e abandono completo das utopias. Este cenário de fundo dificulta a compreensão das nuances de qualquer pretensa resistência cultural no contemporâneo, primeiro porque não existe mais um inimigo personificado quase como um totem, de forma que uma insatisfação não gera uma vontade de lutar contra, mas de, no máximo, mudar o perfil de consumo. Se há uns quinze anos ainda afirmava-se ser de esquerda e assumia-se claramente uma posição nos processos do país, pois também se tinha clara qual era a oposição, hoje, especialmente após a vitória das ‘esquerdas’, não se é de lado algum, não se sabe quais são os lados, se é contra tudo e contra nada, a favor apenas de si mesmo e liberto para isso. Qualquer busca por liberdade que extrapola ou sabota as regras termina traçada como caricatura de liberdade, sonho pueril, contracultura anacrônica e romântica. Surge um risco ainda maior: o dos indivíduos vivenciarem um suposto pós-

²⁷ Um caso importante de diferença que começa a ser assimilada como nicho de mercado está se dando a partir do momento em que o homossexual, graças a uma série de pesquisas, foi instituído como um consumidor poderoso, especialmente levando em conta a situação financeira e os gastos. As conseqüências podem ser notadas especialmente no campo turístico com a propagação de viagens voltadas ao público gay, com roteiros específicos, hospedagem em hotéis que se afirmam como gays friendly. A sensação que fica é que o homossexual foi aceito apenas pelo seu lado consumidor, não por seu caráter cidadão.

²⁸ Essa lógica também é conhecida como ‘Cauda Longa’, justamente se referindo ao modelo de negócio cujo funcionamento se dá pela venda de poucas unidades em muitos e variados itens. Não seria um substituto dos “best-sellers” ou “*blockbusters*”, apenas uma complementação na ampliação e refinamento do mercado.

político, onde as causas teriam deixado de existir e os legados tenham sido esquecidos. Como nos aponta Slajov Zizek em seu *Elogio da Intolerância* (2006), essa situação parte da “postura ideológica hoje predominante – o liberalismo multicultural – [que] participa em pleno da despolitização da economia” (ZIZEK, 2006, p. 18).

Portanto, seguindo essa premissa, o próprio multiculturalismo, linha de pensamento que emergiu quase como um manifesto contra o etnocentrismo da cultura dominante ocidental, tem suas crenças e alteridades englobadas pelos jogos de inversão do sistema, chegando ao ponto da tolerância multicultural se tornar “a ideologia hegemônica do capitalismo global” (Idem). Em termos de eficácia, o etnocentrismo nos moldes tradicionais é um mecanismo ultrapassado, rígido, preconceituoso, enquanto que o multiculturalismo assume uma dimensão líquida, toma para si o respeito às diferenças, mas deixando de lado a afronta às estratégias do capital, se lançando, por fim, como lógica do capitalismo multinacional (ZIZEK, 2005). A capacidade de adaptação é realmente assombrosa. Nesse sentido, o momento político dos EUA é bastante peculiar, pois se criou através de um presidente pós-negro e boa praça, a sugestão de que a sua mera presença no posto mais alto nacional colocava, do dia para a noite, as questões sobre racismo como superadas. Um presidente negro no poder e automaticamente o país se torna outro.

Estabelecendo um paralelo, Bush seria o símbolo da antiga estratégia, da opressão explícita, Obama, o da nova, da opressão camarada. Usa-se internacionalmente do lado pessoal do presidente, da imagem milimetricamente moldada durante as eleições, uma máscara negra de promessas diante do ensejo de mudança, para criar uma relação de contigüidade entre essa imagem e as motivações da nação. Esse costume alienante foi ferrenhamente ironizado na trilogia do russo Aleksander Sokurov sobre os chefes de Estado do século XX: em *O Sol* (2005), retrata a intimidade do imperador Hirohito esboçando-o como um bobo lunático e engraçado; em *Moloch*, (1999) Hitler saltita e revela medos infantis; em *Taurus* (2001), Lênin vive seus últimos dias sob ajuda de terceiros, fraco, caquético, diferente do empenho com que o associamos pela Revolução de 1917. Sokurov conduz os espectadores a reconsiderarem a confiança que depositam nas imagens do cotidiano, tomando como exemplo a influência de um século estetizado sobre a nossa memória e cultura – ainda assim, ele próprio, acredita no potencial da imagem justamente como meio de desconfiar.

Como um dos filhos mais legítimos do sistema capitalista, o cinema comercial contemporâneo naturalmente acomoda suas intenções ao desenvolver uma expansão mercadológica pelo multiculturalismo. Tomemos dois movimentos simultâneos. O primeiro se

dá pela expansão do circuito de filmes-mundo²⁹ que perdem a relação de fidelidade com o lugar onde foram feitos, tornando-se produções transnacionais que tentam agregar um pouco de todas as culturas e, portanto, pretendem ser consumidos, de maneiras diferentes, respeitando as idiosincrasias, por todos os indivíduos. A criação, difusão e recepção da arte cada vez mais desterritorializada pode ser analisada através de dois filmes dentre uma gama de tantos outros: *Quem quer ser um Milionário* (Reino Unido, 2008), de Danny Boyle e *Ensaio sobre a Cegueira* (Canadá / Brasil / Japão, 2008), de Fernando Meireles. O primeiro faz uma leitura videocliptica da estética dos filmes de *bollywood* – indústria de cinema da Índia – criando uma caricatura ocidental dos valores e símbolos de uma cultura subalterna, dando-lhe uma dimensão identitária que procura transpassar, no campo da imagem, tanto o ponto ideológico de onde se fez a leitura como do fenômeno lido. O perigo aqui já não é o de negar as diferenças, mas o de apropriá-las de forma instrumental (BARBERO, 1997), fazendo o multiculturalismo se tornar uma mercantilização da alteridade e, portanto, uma ferramenta de administração e ordenação global.

Já o filme de Meireles é uma produção sem nacionalidade, dirigida por um diretor brasileiro, baseada num livro de um escritor português, com atores e equipe técnica de diferentes lugares do mundo, europeus, mexicanos, americanos, filmado em várias megalópoles, mas que dentro da diegese fílmica se fundem como uma só: resta uma sensação de pertencimento e confusão nos públicos mais diversificados, dando à produção ares de um enclave transnacional. Os meios de comunicação assumiram a responsabilidade pela sensação de totalidade entre os indivíduos fragmentados que colhem suas referências em pontos distantes. A circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos lança num turbilhão de referências, onde os hábitos/conhecimento do cotidiano local se misturam aos objetos, informações e imagens transnacionais, fazendo com que “nossa identidade já não seja definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional” (CANCLINI, 1999, p. 166).

Uma segunda observação importante se refere ao que Canclini (1999) nomeia de Cultura do Efêmero, fenômeno que engloba não apenas o caráter passageiro e renovável das mercadorias, mas os bens que agregam valor assim como os filmes que despertam vontade de serem vistos, pelo fato de serem mais recentes independentemente de outros atrativos. Não confundir este ‘novo’ como o ‘novo’ que se refere à originalidade, autenticidade ou

²⁹ “Acendo a minha televisão japonesa e o que vejo é um filme-mundo, produzido em Hollywood, dirigido por um cineasta polonês com assistentes franceses, atores e atrizes de dez nacionalidades e cenas filmadas nos quatro países que financiaram. A cultura [comercialmente se torna] um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião, e ideologia pode ler e utilizar” (CANCLINI, 1999, p. 16)

experiência não antes vivida, afinal, o novo aqui é justamente a novidade que soa familiar mesmo sem nunca ter existido (ADORNO, HORKHEIMER, 2006). As narrativas se repetem, a sétima arte desvanece em franquias, um jogo de aparências que a cada ano coloca no mercado audiovisual centenas de novas obras. Especificamente no circuito dos *blockbusters* (que muitas vezes partem da adaptação de um *Bestseller*), a geração de expectativas alcançou um nível extremo, afinal, se torna cada vez mais comum que os filmes iniciem sua divulgação anos antes de sua produção, através de notícias sobre tecnologias que serão usadas, atrizes e atores que farão parte do elenco, diretores contratados, demitidos, desenhos da direção de arte. Durante a produção, surgem fotos, entrevistas, escândalos nos bastidores, vazam *trailers*, até que os filmes são lançados nos cinemas sob uma mega ação publicitária que congrega uma série de outras indústrias (roupas, acessórios, videogame, alimentação, brinquedos).

A partir daí lançam-se especulações sobre continuações³⁰, sobre os atores que permanecerão e os que não retornarão na sequência, gerando novas expectativas para um produto que sequer se sabe se chegará a existir. Caso exista, preparam HQs, livros ou desenhos animados como uma versão 1.5 fazendo a ponte entre o que aconteceu no primeiro e introduzindo os eventos do segundo. Anos, ou mesmo meses³¹, depois, anunciam a primeira refilmagem. O *marketing* se faz através de uma enorme gama de sucessivas e encadeadas falsas-notícias e produtos secundários inseridos numa perspectiva planejada de circuito multimídia, que envolve a versão para o cinema, versão expandida para o lançamento em DVD, extras que incluem *making off*, cenas deletadas, finais alternativos, audiocomentário do diretor, do diretor de fotografia, além dos licenciamentos para *paper view*, televisão a cabo, televisão aberta. A trajetória das produções audiovisuais se prolonga, enquanto que para outros nem se inicia, afinal em mercados periféricos sequer chegam a ter espaço para uma temporada de exibição. Na lógica da cultura do efêmero, todo ardiloso processo da pré-produção a exibição em rede nacional é tratado, a partir da renovação de imagens e objetos, como um tempo sempre novo para que o público³² não perca o interesse.

³⁰ A cultura da continuação não é um fenômeno recente: “cada filme é um *trailer* do filme seguinte, que promete reunir outra vez sob o mesmo sol exótico o mesmo par de heróis; o retardatário já não sabe se está assistindo ao *trailer* ou ao próprio filme” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 135)

³¹ Hollywood tem se especializado em comprar os direitos de filmes estrangeiros de sucesso no circuito independente, produzindo obras idênticas com poucos meses de diferença. Em alguns casos, a demora para que o original estréia em mercados periféricos faz com a distância de lançamento entre o original e a refilmagem seja de poucas semanas, como aconteceu em 2008: *REC* (Espanha, 2007), de Jaume Balagueró e Paco Plaza e seu remake (cópia?) americana *Quarentena* (EUA, 2008), de John Erick Dowdle entraram em cartaz no Brasil com diferença de um mês do primeiro para o segundo.

³² Pelo tom do texto, talvez seja necessário ressaltar que não acreditamos numa platéia totalmente passiva, que consome os filmes exatamente como eles foram planejados e isto será desenvolvido mais a frente, mas, por ora, é bom lembrar o que escreveu Stuart Hall: “os códigos de codificação e decodificação não podem ser perfeitamente simétricos. Os graus de simetria – ou seja, os graus de ‘compreensão’ e ‘má-compreensão’ na troca comunicativa – dependem do grau de simetria/assimetria (relações de equivalência) estabelecidos entre as

1.2. Nascimento em paradoxo

Para entender como o estatuto da resistência cultural é vulnerável as vicissitudes e astúcias da lógica capital, podendo tanto assumir uma perspectiva de reforma do circuito cultural como de mera substituição das posições a partir de um refinamento dos mecanismos de dominação, nada melhor que recorrer ao nascimento de Hollywood, indústria cinematográfica mais poderosa e lucrativa da história. Diferentemente do que se supõe e apesar de fruto da corrida pelo progresso, de seu caráter de espetáculo fortalecido na captura do imaginário (XAVIER, 1978), o cinema não nasceu com sua essência costurada por um viés ostensivamente industrial, visão que nos é tão próxima que nos cega pela força do hábito. Não nasceu sendo consumido no seio da elite burguesa que, na segunda metade do século XIX, tinha nos livros, folhetins, teatros, concertos musicais, clubes de campo e esportes seu divertimento seguro e refinado. O cinema nasceu sob a promessa de seu fim, especialmente por não ser vislumbrando enquanto utilidade científica ou econômica aos olhos de seus pioneiros – sujeitos-inventores cujos objetivos pragmáticos estavam em consonância com as diretrizes da racionalidade de uma sociedade capitalista em expansão. Apesar de ter despertado curiosidade nas elites graças ao mero culto ao novo, a curiosidade não persistiu e o cinema foi tomado como passatempo perigoso, especialmente pela película de nitrato ser altamente inflamável, o que causou, entre outros, o “trágico incêndio que irrompeu em 1897 durante uma sessão cinematográfica num *Bazar de La Charité*, em Paris, e que custou a vida de cerca de 120 pessoas” (ROSENFELD, 2002, p. 67). A maioria pertencente à elite parisiense.

Como fica claro em *A História Social do Cinema Americano* (1978), de Robert Sklar, o cinema em seus primeiros anos de existência foi tomado como diversão da massa trabalhadora – primeiros espectadores e vigas humanas da construção da sociedade moderna, detentores de uma jornada exorbitante de mais de onze horas de trabalho, “batendo ponto às seis/sete da manhã e saindo às seis/sete da noite, quase não tendo a oportunidade de apreciar a luz do sol fora do serviço” (SKLAR, p. 14). Foi sob o estigma desta escuridão que o cinema se firmou como um pêndulo entre a ciência e o entretenimento: pausando, em seu viés dispositivo, como instrumento técnico que buscava entender o 'tempo' contido no 'movimento' e as características do 'movimento' em si, e assim o foram os experimentos fotográficos com animais e homens de Marey, Muybridge e Friese-Greene; e pausando, em seu viés produto a

posições das ‘personificações’ – codificador-produtor e decodificador-receptor” (HALL, 2003, p. 391)

ser consumido, como entretenimento das classes mais baixas, se implantando inicialmente nos guetos de imigrantes, abrindo espaço entre os cabarés, botequins e sinucas, aparecendo na forma de passagens curtas e pornográficas apreciadas através dos *nickelodeons*, *penny arcades* ou nos teatros de *vaudeville* de bairros operários.

Empresários imigrantes deram com a ideia das *penny arcades* (centros de diversões em que cada dispositivo de entretenimento custa um pênny), providas de caça níqueis e outros jogos, visores de cartões de mutoscópio e talvez um filme por cinco centavos num canto separado do resto por uma cortina, nos fundos do armazém. Os filmes revelaram-se populares. Os níqueis (moedas de cinco centavos) davam mais lucro do que *pennies*. De modo que os mesmos homens de negócios empreendedores transformaram armazéns vazios em cinema. Chamavam-se *nicolets* em uma cidade, *nickeldromes* em outras, *nickelodeons* com mais freqüência nas demais. E assim nasceu um vasto público novo de cinema (SKLAR, 1978, p. 26)

Nada mais plausível que o cinema, cujo entendimento se dava essencialmente através da imagem, não da palavra, se tornasse diversão de imigrantes que não falavam e/ou entendiam bem o inglês. Sua popularização se construiu em função de uma demanda social específica, que cabia perfeitamente como veículo de sociabilidade entre indivíduos que se encontravam distantes de sua cidade natal e ocupavam as camadas mais baixas da sociedade. Foram, assim, seguidos padrões de produção e consumo inscritos “numa tradição de cultura não erudita, com base em espetáculos populares de entretenimento e diversão, vindo a coexistir e, muitas vezes, substituir as atrações mais antigas como o circo e o *show* de variedades” (XAVIER, 1978, p. 26). Sempre que se remonta aos primórdios da imagem em movimento, lembra-se da herança deixada pelos irmãos Lumière e pelo ilusionista George Méliès, os primeiros sendo apontados como precursores da representação documental, e o segundo como responsável pela investida da película no mundo da ficção e do fantástico. Há, entretanto, uma terceira figura que interessa mais ao propósito deste trabalho, especialmente se quisermos entender a maneira pela qual o sistema cinematográfico passou de inarticulado ao status de mercado, se firmando cuidadosamente como um lazer padronizado e organizado para as massas (ROSENFELD, 2002). Seu nome: Thomas Edison.

Reconhecido não só por sua capacidade inventiva, mas por ser criador de entretenimento e empresário de mentalidade imperialista, Edison “zelava com cuidado sua imagem pública” (SKLAR, Idem, p. 49), era o “ícone definitivo do capitalismo empresarial” (JOHNSON, 2001, p. 151) e conseguiu reunir durante sua vida a incrível marca de mais de 1.903 patentes registradas em seu nome – algumas das quais que não foram invenções suas, mas de algum de seus assistentes. No final do século XIX, para além de inventor, ele era um

empresário do ramo das invenções e o fazia em larga escala, procurando disponibilizar a maior variedade possível de objetos e atender a diferentes níveis de demanda. Aliás, Edison ficou famoso tanto por criar especulações sobre mercadorias não inventadas para desestimular a concorrência, como por falsificar datas de invenções para reivindicar um pioneirismo. Chegou a anunciar o cinema sonoro antes da virada do século XX.

Sua influência foi imensa: colocou seus funcionários em contato com Muybridge e Marey, conseguindo criar uma o kinetógrafo, câmera, e o kinetoscópio, um projetor capaz de lançar imagens em movimento pela duração máxima de 90 segundos. De fato, seus aparatos de registro e projeção não eram considerados de ponta, o cinematógrafo dos irmãos Lumière eram superiores na qualidade do registro e no tempo possível de exibição, pois conseguiam realizar projeções de uma bobina de quinze minutos. No entanto, Edison é reconhecidamente responsável pelo início de uma produção industrial vinculada ao cinema ao promover uma ampla distribuição de suas mercadorias em todo país (EUA). Em abril de 1884, os primeiros 10 kinetoscópios foram usados com propósitos comerciais e até 1900, data em que já estavam completamente ultrapassados, atingiram a marca de 1000. Apenas seis destes restaram até hoje.

Quando seu projetor estava completamente obsoleto e sem força de barganha no mercado de variedades, Edison lançou o vitascópio, uma invenção britânica com a qual teve contato numa de suas viagens pela Europa, mas que, nos Estados Unidos, passou a ser produzida por seus assistentes, teve o nome modificado e foi registrado como invenção sua. Uma das características mais importantes do modelo de negócios proposto pelo empresário era que ele solicitava e revisava pedidos de patentes sucessivamente negados até serem aceitos. Basicamente, se apropriava das invenções de estrangeiros, aproveitando que diversas câmeras e projetores começavam a ser produzidos em diferentes países. A partir daqui podemos vislumbrar sua importância. O passo seguinte era entrar, apoiado por tribunais federais, com processos judiciais contra seus competidores norte-americanos.

Desta forma na metade da primeira década do século XX praticamente todos os envolvidos no ramo cinematográfico estavam subordinados a sua empresa, tendo que pagar por qualquer uso de câmera ou projetor, relação que atingiu o ápice em dezembro de 1908, com a criação da *Motion Pictures Patents Company*, que agrupava todas as grandes empresas do ramo cinematográfico, tomando como eixo a *Edison Trust* (SKLAR, 1978). Pouco mais de dez anos após sua invenção, o cinema nos Estados Unidos estava encaixado numa lógica capital que unia de maneira monopolista a produção, distribuição e exibição de filmes em praticamente todo país. O domínio completo do circuito cinematográfico impulsionou o

inventor a fazer incursões para outros países. Seu vitascópio, no Brasil, era conhecido como ‘cinematógrafo Edison’ e foi bastante popular em feiras, parques temáticos e circos do Rio de Janeiro e de São Paulo numa época em que, segundo Paulo Emílio Salles, o Brasil importava de tudo, de palito de fósforo a caixão funerário (1996).

De qualquer forma, mesmo diante um circuito cinematográfico abrangente ao ponto de não dar vazão a formas alternativas de economia cultural, indivíduos, especialmente em Nova York, passaram a organizar de maneira autônoma a produção, distribuição e exibição de filmes. Para tanto, usavam de qualquer galpão ou armazém, geralmente no subúrbio, como lugar de projeção e, na maioria dos casos, funcionavam de maneira mambembe, trocando sistematicamente de local, na tentativa de escapar da fiscalização em dois âmbitos. O primeiro com base jurídica, afinal se alguém fosse pego usando sem licença um dos dispositivos patenteados por Edison seria processado, o que se associava à dificuldade em conseguir filmes e do próprio risco de exibi-los. Edison não satisfeito em apenas copiar aparatos inventados por outros, também comprava regularmente filmes de cineastas europeus e lançava-os com crédito próprio no mercado nacional³³. Há registros de produtores/exibidores independentes que, sozinhos, foram processados 289 vezes em cinco anos (STAPLES, 1973).

Desta forma, se as primeiras salas clandestinas (‘poeiras’) eram invadidas pela polícia por conta da imoralidade dos filmes exibidos, geralmente nudez ou homossexualidade, a fiscalização passou a censurar e confiscar, para além de um sentido moral determinado pelo clero e pelos políticos, os indivíduos que não pagavam a patente ao suposto inventor dos equipamentos. Além da precariedade dos espaços, de uma insalubridade que afugentava a burguesia (MENOTTI, 2007), vivia-se sob o risco de uma batida policial, fazendo com que boa parte dos pequenos empresários desistisse da empreitada. Os endereços dos locais de exibição eram conseguidos pelas autoridades, graças a detetives e mulheres contratados por Edison para se passarem por espectadores ou prostitutas (STAPLES, 1973). Conseguia assim não só criar um clima de filme *noir*, mas rastrear toda movimentação cinematográfica no submundo das cidades.

Foi a partir dessa situação que os empresários entraram em diálogo com independentes de outras cidades, especialmente Chicago, para tentar montar uma rede de negócios paralela a de Thomas Edison. Simultaneamente, apesar de terem dificuldade em conseguir película virgem (a Eastman Kodak fazia parte do truste), começaram a também produzir seus próprios

³³ Esta prática não era ainda considerada ilegal, pois a lei de direitos autorais para filmes só entrou em vigor em 1912 – ano em que Edison perdeu o apoio dos tribunais e abandonou o ramo do cinema depois de um incêndio (mais um) no prédio onde funcionava sua fábrica.

filmes e como para fazê-los teriam que pagar patente, adquiriram câmeras européias ainda não registradas nacionalmente para fugirem da fiscalização. Os resultados, entretanto, não foram satisfatórios. Uma solução encontrada por um grupo de produtores/exibidores subversivos foi usar equipamentos patenteados, mas usá-los em locais distantes – e nessa busca, a Califórnia se mostrou particularmente atraente por ter sol o ano inteiro, sem as instabilidades climáticas da Flórida ou Cuba, reunindo diferentes cenários: praias, desertos, montanhas. Além disso, Los Angeles e a costa oeste como um todo não sofria tanto com a influência do truste e recebia muitos trabalhadores imigrantes, não sindicalizados, o que criava condições aos produtores de contratar funcionários caracterizados como mão-de-obra barata (SKLAR, 1978).

Portanto, é nesse contexto de domínio e de uma ampla visão econômica do cinema que, entre 1910 e 1913, Hollywood, um distrito dentro de Los Angeles, passou a ser usado como estúdio a céu aberto até ser escolhido como destino definitivo.

Os grandes estúdios – que permanecem os mesmos grandes até hoje – foram fundados por um grupo composto de vários judeus provindos do leste europeu, cansados da disseminação do poder de fogo do monopólio. Entre eles, William **Fox**; os irmãos Harry, Albert, Sam e Jack **Warner**; Marcus Loew, Samuel **Goldwyn** e Louis B. **Mayer**. O negrito é proposital. Desta forma, se em Nova York esses indivíduos eram símbolos de resistência à opressão das patentes, realizando sessões clandestinas e se posicionando como pioneiros do confronto no circuito audiovisual; se fugiram como independentes, chegaram a Los Angeles não para continuarem a luta contra o truste e estabelecerem um modo alternativo para a indústria nascente, mas para fundarem um novo truste ainda mais poderoso que se apropriasse e ampliasse dos modelos instituídos. Hollywood se fortaleceu usando da repressão que estimulou seu nascimento para se expandir.

A preocupação primordial dos empresários, desde Nova York, era a de elevar o cinema para a classe média e se possível para as elites, sem perder a já conquistada classe operária com a qual possuíam um vínculo antigo, apostando assim na diversidade de produtos, variando na duração dos filmes (curtas, médias e longas) e investindo, seguindo os passos do teatro, na construção do que ficou conhecido anos mais tarde como *star system*. Não demorou muito até que Hollywood passasse a atrair todo tipo de gente, de magnatas a moças simples do interior, cada qual mais fascinado com a prosperidade do negócio cinematográfico. A Primeira Guerra Mundial foi essencial para a idealização dessa imagem, pois teve papel decisivo no processo de enraizamento dos filmes norte-americanos no mercado internacional. Não só porque o presidente Woodrow Wilson – o mesmo que desmembrou a *Motion Pictures*

Patents Company cancelando suas patentes em 1914, acusando-a de impossibilitar a concorrência – já antevia que ‘onde chegassem os filmes norte-americanos, chegaria a cultura norte-americana’, mas porque o conflito rompeu os elos de dependência entre a Europa e os países periféricos, deixando o caminho mais favorável aos Estados Unidos.

As exportações de filmes norte-americanos subiram de 36 milhões de pés em 1915 para quase 159 milhões em 1916, ou seja, quase cinco vezes mais. Quando a guerra terminou, dizia-se que os Estados Unidos estavam produzindo, aproximadamente, 85% de todos os filmes exibidos no mundo e 98% das películas exibidas na América do Norte (SKLAR, Idem, p. 62-63).

O aumento considerável de capitais transformou o distrito de Hollywood completamente em dez anos, tornando-o um centro produtor organizado, detentor da técnica cinematográfica mais moderna e cujas vias de escoamento poderiam ser ditadas: nos EUA se espalharam os *Movie Palaces*³⁴, luxuosos espaços de exibição capazes de receber mais de 5.000 pagantes, e os países tiveram os seus papéis nitidamente repartidos, de forma que “a divisão entre exportadores e importadores de filmes adquire os contornos gerais de um sistema de relações comerciais, caracterizado pela dominação de um centro exportador sobre uma periferia importadora” (XAVIER, 1978, P. 27). A criação da *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, em 1922, que mudaria de nome para *Motion Picture Association of America* (MPAA³⁵) seguida da instituição da censura moral pelo Código Hays³⁶ foram

³⁴ Nas camadas mais altas da sociedade, os *Movie Palaces* são apontados como um dos principais responsáveis por entrecruzar o ato de ir ao cinema à ideia de participar de um evento social. Entretanto, não permaneceu como padrão de sala de exibição por muito tempo, dando lugar a construção de salas menores com perfis diferenciados: “o golpe de misericórdia na arquitetura de exibição barroca dos *movie palaces* seria dado pela Grande Depressão. A quebra da bolsa de Nova York, em 1929, afundou os Estados Unidos num período de grave crise econômica. Para os exibidores, ficou impossível manter o padrão dos serviços oferecidos. Os cinemas independentes tiveram que adotar fachadas mais modestas, diminuir de tamanho – ou simplesmente fechar”. (MENOTTI, 2007, p. 7)

³⁵ Atualmente fazem parte da MPAA: Metro Goldwyn-Mayer Inc; Paramount Pictures Corporation; Sony Pictures Entertainment; Twentieth Century Fox Film Corporation; Universal City Studios; The Walt Disney Company e Warner Bros.

³⁶ Como pode ser visto no documentário *The Celluloid Closet* (França / Alemanha / EUA, 1995), de Rob Epstein e Jeffrey Friedman sobre a presença da homossexualidade em Hollywood, o código Hays foi criado em 1934 por um dos líderes do Partido Republicano da época e um dos principais membros do MPAA, William H. Hays. O intuito era impor uma conduta moral aos filmes produzidos em Hollywood, que já ostentava o apelido de ‘Cidade do Pecado’ graças aos casos envolvendo assassinato, suicídio, jogo, orgia, drogas e bebedeira que eram relatados diariamente nos jornais: pode-se notar como a década de 20 possui filmes mais ousados tematicamente que na década de 30 – a partir da década de 40 o código começa a ser burlado até deixar de existir em 1968. O código basicamente tinha três leis: 1. Não será autorizado nenhum filme que possa rebaixar o nível moral dos espectadores. Nunca se conduzirá o espectador a tomar partido do crime, do mal ou do pecado. 2 Os estilos de vida descritos nos filmes serão corretos, tendo conta as exigências do drama e do espetáculo. 3. A lei, natural ou humana, não será ridicularizada e a simpatia do público não irá cair na ilusão dos que a violentam. Além disso, deixava claro que o assassinato só poderia ser representado sem detalhes, sem ser como vingança, de maneira a não suscitar a imitação; o tráfico ou uso de drogas não poderia ser mostrado em nenhum filme, a instituição sagrada do matrimônio não poderia ser substituída por formas grosseiras, como adultério ou homossexualidade; as cenas de paixão só devem ser usadas quando se mostrarem indispensáveis; a nudez é terminantemente

decisivos no controle sobre o que poderiam tratar os filmes, sua conduta moral, a forma narrativa pelo qual as histórias deveriam ser contadas, os mercados a serem investidos, o tipo de investimento e até o tempo de duração das obras cinematográficas (em média 120 minutos). O sonho americano começava esboçar sua imagem.

O congregado de empresários que formavam Hollywood seguiu os passos de Edison, fazendo de seus negócios, o principal responsável pelo controle monopolista dos mercados, unindo o poder das grandes produtoras ao um amplo controle da distribuição mundial. Firmava-se, assim, uma dependência e uma distância entre os consumidores e os centros de produção, alastrando a poética-ideológica norte-americana sem deixar brechas para uma mudança nos rumos do audiovisual: “a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (SALLES, 1996, p.93). Portanto, seja pelos *blockbusters* tradicionais, seja pelos filmes-mundo, seja pelas películas estrategicamente pensadas em nichos, uma gama enorme de nações terminaram reduzidas

a ver dentro de si o enraizamento de um cinema importado e seus representantes, apenas levemente incomodados por uma produção local desprotegida, que atinge diferentes graus de desenvolvimento conforme a época e o país, mas fundamentalmente incapaz de lutar em igualdade de condições com grandes centros, mesmo no âmbito de seus próprios mercados internos (XAVIER, Idem).

2. CONSUMO E OS JOGOS DE INVERSÕES: TÁTICAS

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhe dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais

Jesus Martin Barbero (1997, p. 301)

A naturalização do cenário em que o indivíduo se ausenta cada vez mais como sujeito político e legitima sua cidadania através do consumo reforça a situação onde os conflitos entre as classes se “complexificaram de tal forma, que sua explicitação torna-se sempre mais difusa e opaca e brilhantemente mascarada pela ideologia dominante” (CLAIR, 2008, p. 72). Aceita-se o pressuposto de um mercado aparentemente capaz de complementar os anseios humanos por inteiro, esboçando um mundo passível de consumo (SLATER, 2001) ao costurar identidades como minuciosos mosaicos, compostos por pequenos, distantes e até improváveis referências. Uma imagem emblemática da situação é o monge budista de *Síndromes e um Século* (Tailândia, 2006), de Apichatpong Weerasethakul, que vive isolado da sociedade, mas possui um celular que agrega dezenas de funções, interligando-o a um mundo que não habita corporalmente, mas que afeta sua identidade ao ponto de amar música *pop* americana e sonhar – no sentido literal e de desejo – em ser DJ de *raves*. O capitalismo desenha a imagem de que pode saciar quaisquer anseios, disponibilizar tudo, inclusive, a sua própria contestação.

Portanto, ainda que na maioria dos casos sejam cristalizados por pré-determinações, se o abandono e a acolhida de estilos de vida se postulam como uma decisão pessoal, se tornam conseqüentemente caminhos de um resgate da obstinação, sobretudo, porque a cultura não desliza apenas levada por uma intrincada estratégia de produção, mapeamento e convencimento (CERTEAU, 1994), disponibilizando também ferramentas para o conflito. Isso acontece de tal forma que o consumo e a temida reprodutibilidade técnica, no terreno movediço onde “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência” (BARBERO, 1997, p. 107), possam ser usados pelos indivíduos como meios de fratura da ordem herdada e de suas convenções, configurando uma esfera de tática³⁷ – ou arte do fraco – que utiliza, manipula e altera os

³⁷ Michel de Certeau nos dá um exemplo antigo: “Já faz muito tempo que se vêm estudando em outras sociedades as inversões discretas e, no entanto, fundamentais ali provocadas pelo consumo. Assim o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro, não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes e convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro

mecanismos de dominação, subvertendo-os (CERTEAU, idem). Não com o ímpeto e confiança que gerações depositaram na palavra ‘revolução’³⁸, mas num sentido que se aproxima da Guerra de Posição gramsciana, reconduzindo o contentamento privado ao debate público, tendo ciência de que “quanto mais se amplia a socialização da política, tanto mais se desenvolve, em consequência, a sociedade civil” (COUTINHO, 1999, p. 79). Entre a dimensão do ‘ser’ e do ‘ter’, arma-se a dimensão do ‘jogar’. Como nos ilumina, Michel de Certeau em seu brilhante livro *A Invenção do Cotidiano* (1994), isso significa basicamente que o consumo em si não pode ser entendido apenas como um movimento de passividade, mas de desvio da função, arquitetando resistências mínimas a partir da apropriação de mercadorias e do rearranjo de seus circuitos.

Se por um lado, os mecanismos de dominação se refinaram – e isso significa dizer que disfarçaram os seus rastros por meio da aparente vastidão de estilos de vida e mercadorias que oferece –, por outro, os indivíduos não se mantiveram pálidos, enquadrados, personagens de uma distopia burocrática à la *Brazil* (Reino Unido, 1985), de Terry Gilliam e também reinventaram seus modos de contestação. Bauman nos lembra que “nenhuma sociedade que esquece a arte de questionar ou deixa que essa arte caia em desuso pode esperar encontrar repostas para os problemas que a afligem” (2000, p. 14). O contemporâneo não se tornou uma superfície descompromissada, de modo que o enfrentamento do cenário onde as pressões do mercado definem decisões políticas não foi dramaticamente abandonado por uma estranha e completa condescendência, nem todos intelectuais assumiram o niilismo como um direcionamento rançoso e confortável de seus passos. Mesmo distantes da dicotomia posição

registro” (1994, p. 94).

³⁸ Sobre o lugar da ‘revolução’ nos anseios da sociedade, o Dicionário de Política diz: “Em síntese, se acha hoje em crise a esperança de mudanças palingenéticas, totais e totalmente positivas, não só entre os estudiosos conservadores, como também entre os de orientação progressista. Isso é devido essencialmente, de um lado, ao cotejo dos resultados superiores em termos de democracia política, igualdade social e desenvolvimento econômico, obtidos nos países que não experimentaram mudanças revolucionárias, com os resultados alcançados nos países que as sofreram, mormente no século XX; do outro, à consciência adquirida de que os sistemas modernos, dada a complexidade dos seus mecanismos de funcionamento, só poderiam experimentar uma Revolução depois de um ampla desagregação global, que tornaria ainda mais difícil a introdução de melhoramentos em vastos setores da população. Além disso, a análise dos sistemas modernos revela que há sempre em andamento mudanças graduais, mas constantes. Estas, como sustentam os críticos, só poderão fortalecer o “sistema” (no entanto, como é óbvio, tem-se em conta a opinião dos que vêem um debilitamento global, uma crise inevitável na organização dos sistemas modernos, sem aventar a hipótese de Revoluções iminentes), mas, na grande maioria dos casos, provocam a adaptação às novas situações, sem perturbações desagradáveis para a população. A perspectiva reformadora parece vitoriosa, tanto comparativamente, como em si. Os excessos e insucessos de muitas das Revoluções aumentaram a consciência de que, em alguns casos, elas são uma violência à história, talvez inevitável, mas, em todo caso, violência. Poderão continuar a ser necessárias em variados casos de uma opressão insuportável, em que a libertação das forças progressistas tenha de passar por um claro rompimento com os esquemas do passado. Contudo, o grande ato de criatividade política, que se chama Revolução, não só se tornará mais raro, como será também sujeito a um controle mais estreito dos próprios revolucionários, mais atentos às consequências e aos resultados da Revolução que ao seu auge visível: o sucesso na mudança completa das anteriores relações políticas, sociais e econômicas” (PASQUINO, 1998, p. 1130)

e oposição, sem uma aliança que enxerga um inimigo personificado, em que os protestos se confundem com o espetáculo, os indivíduos, desde muito tempo, aprenderam a apropriar dos mecanismos de expansão mercantil, no intuito de costurar “engenhosidades do fraco para tirar do forte” desembocando “em uma politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 1994, p. 45). Boa parte das ferramentas tecnológicas criadas pela humanidade pode sofrer desvios de sua função e contexto iniciais, de forma que seu uso sempre irá despertar indivíduos inconformados, pessoas incapazes de compreender determinadas práticas sociais de uma mesma maneira.

O primeiro obstáculo, todavia, é conseguir fazer da voz contra, uma voz legítima, pois a luta pela “hegemonia ideológico-política é sempre, por conseguinte, a luta pela apropriação dos termos espontaneamente experimentados como apolíticos, como transcendendo as clivagens políticas” (ZIZEK, 2006, p. 23). A dominância se exerce em muito pela deslegitimação³⁹, uma maneira de vulgarizar as contendas, criminalizando respostas espontâneas aos problemas sociais, “particularmente aqueles considerados – ou que podem ser construídos como – capazes de afetar a segurança da pessoa, do corpo ou da *propriedade*” (BAUMAN, 2000, p. 59, grifo nosso). O debate, assim, não avança porque um dos lados se nega a aceitar sua validade.

Mesmo quando a mudança não é substancial, mas um mero semblante de um novo começo, o próprio fato de uma situação ser percebida pela maioria da população como ‘novo começo’ abre espaço para rearticulações ideológicas e políticas importantes – como já vimos, a lição fundamental da dialética da ideologia é que as aparências importam (ZIZEK, 2005, p. 39).

Nesse sentido, os termos em que é colocada a criminalização da pirataria de arquivos (filmes, livros, música, games, softwares) – produtores assíduos de propagandas cômicas, associações rasas e ações jurídico-legislativas pontuais – pode ser ponderado como parte de uma estratégia, cujo objetivo é manter a autoridade sobre os modelos de intercâmbio entre os indivíduos. Na falta de um controle efetivo em larga escala, tenta-se ao menos disseminar o

³⁹ Diante desta consideração é importante abrir uma frente de discussão sobre o que se firma como legítimo e como legal, afinal há um vício argumentativo – geralmente presente no discurso dos advogados, mas que logo contamina o senso comum – que toma as leis como normas imutáveis. A consequência dessa rigidez, que criminaliza movimentos pela mudança como o embate sobre os direitos autorais, se dá no fato das leis se tornarem desconexas perante as metamorfoses pelos quais as sociedades passam: terminam apenas refletindo os interesses de uma classe específica, classe que justamente criminaliza sua contestação. Sempre é preciso questionar o preceito de que ‘as leis existem para serem seguidas’, pois, num contexto ideal assim deveria ser, mas antes disso, elas também existem para serem repensadas e reformuladas, afinal carregam suas próprias conotações e limitações históricas – tanto pelo momento em que foram produzidas, como pelo grupo de interesse que procuravam atender. Como nos diz uma máxima latina, publicada no clássico jurídico *Corpus Iuris Civilis* (529 e 534 DC) da época do Império Bizantino: “*Non omne quod licet honestum est*” (‘Nem tudo que é lícito é honesto’).

medo e a culpa nos consumidores. São negadas, assim, práticas estimuladas pela própria ramificação da indústria cultural, através do que a Teoria Crítica apontou como sua capital arma: o “aperfeiçoamento dos processos de reprodução de massa” (ADORNO, HORHEIMER, 2006, p. 112). Estes procedimentos passam a ser usados fora de seus circuitos oficiais, descobrindo apropriações providas da esfera individual, caseira, mas que logo assumem uma faceta social. Como bem observou Walter Benjamin, “a reprodução técnica pode transportar a cópia do original para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Ela permite, sobretudo, aproximar a obra do indivíduo” (1990, p. 213). A partir do momento em que é possível conceber um circuito, proporcionado pela informática, onde se simplifica a digitalização, o armazenamento, a transmissão e a retirada de conteúdos multimidiáticos, os consumidores-usuários recebem um poder de fogo antes inimaginável.

2.1. Subversão pela dominação

Tomando como preceito a busca por ‘cidadania cultural’ (CANCLINI, 1999), onde para além ‘do direito a igualdade’, se ergue ‘o direito a diferença’, as forças que estão em jogo são, por um lado, a que defende o acesso aos bens da globalização, dando autonomia ao indivíduo em relação ao que vai escolher e, de outro, a que pretende perpetuar o controle de determinadas empresas pela comercialização destes mesmos bens. A disputa se adensa a partir do momento em que consumidores assumem uma intencionalidade que ultrapassa o que lhes é oferecido, levando-os a conhecer projetos estéticos distantes, sistemas produtivos barateados, díspares visões de mundo por meio de caminhos proibidos, repensando sua adesão e comprometimento ao funcionamento regulado. Uma consciência diferencial é retomada e abalizada, os levando a um movimento de contraconsumo⁴⁰, que “não significa ‘de outro modo que não o consumo’, mas refere-se a ‘de outro modo no consumo’” (MOREIRAS, 2001, p. 85). Apesar de não serem responsáveis pela fabricação das ferramentas, os indivíduos usam-nas de outras maneiras, instaurando as bases de um conflito: como não se poder mudar o jogo, resta inventar mil maneiras de jogar, entendendo as regras a fundo para sabotá-las ou usá-las ao seu favor.

O filme *Recursos Humanos* (França, 1999), do já citado Laurent Cantet faz uma bela

⁴⁰ Alberto Moreiras fala que o contraconsumo pode se enxergado por duas ênfases contrárias e apesar deste trabalho se apegar à primeira, irá conviver até o final com o fantasma da segunda: uma parte da afirmação militante substantiva, da singularidade contraconsumptiva, trazendo um traço de desconforto nos que desejam um futuro alternativo, enquanto que a outra, afirma o contraconsumo meramente como um tipo mais refinado e sofisticado do comportamento do consumidor. A primeira ênfase procura “pensar uma resistência singular ao consumo a partir de dentro do próprio consumo” (2001, p. 88).

parábola do exercício da subversão pelos meios de dominação, do momento em que na impossibilidade de reconfigurar o aparato, reconfigura-se ao menos seu emprego ⁴¹ a favor de seus afetos (BARBERO, 1997): um senhor que trabalha oito horas por dia há quase vinte anos numa multinacional, num trabalho mecanicista de aparafusar uma peça, usa dos conhecimentos acumulados na experiência e das sobras da empresa para produzir móveis para sua própria casa, tomado pelo prazer suplantado em todos outros âmbitos. É exatamente o que, em *Dos Meios às Mediações* (1997), Jesus Martin Barbero descreve ao versar sobre os operários que aproveitando as ‘horas livres’, “utilizam materiais do lugar onde trabalham e com as mesmas máquinas de seu ofício fabricam utensílios para sua família, ao mesmo tempo em que liberam a criatividade castrada pela divisão e pelo trabalho em cadeia” (p. 114). Quando o filme do cineasta francês termina, os espectadores, associados à alienação do senhor, se intrigam por não saberem o que a fábrica, locação mais usada, produz. Vislumbra-se, assim, não apenas a ausência de humanização, o meticuloso fetichismo ⁴² da mercadoria, como o fato de que o produto final não faz parte de seu consumo pessoal (assim como todos os trabalhadores que produzem – alguns que passam a vida produzindo – mercadorias que jamais poderão consumir).

Adentrando no campo da criação artística, o cineasta inglês Alfred Hitchcock é uma figura emblemática para pontuar os inusitados rostos que a inversão de ferramentas pode assumir. Contratado no início da década de 40 para dirigir filmes em Hollywood, na década seguinte foi distinguido pelo ainda crítico François Truffaut como um diretor subversivo por estar completamente inserido numa lógica industrial de fazer cinema e de se lançar ao sucesso, mas que ao invés de se ausentar de seus filmes, ao invés de ser mais um mero profissional da área, pelo contrário, usava com uma desenvoltura ímpar de toda lógica a seu favor, costurando com primazia um cinema autoral. Exemplos não faltam em sua vasta

⁴¹ Jesus Martin-Barbero nos conta a história de um grupo de mulheres que criaram um mercado num bairro pobre de Lima no Peru: no início havia um gravador que era usado apenas pelo administrador do espaço, mas as mulheres, então, passaram a usá-lo apresentando espécies de programas de rádio, colocando músicas, repassando recados. Entretanto, não demorou muito até serem repreendidas por uma religiosa por ‘não saberem falar’. Passaram algumas semanas distantes do aparelho, mas logo voltaram ao se darem conta do essencial: realmente não sabiam falar, mas poderiam aprender usando o gravador. Outro exemplo emblemático nos é dado por Fábio Ramalho em sua dissertação de mestrado, a partir do livro *Noite dos Proletários*, de Jacques Rancière, que se centra “na atividade de operários que, insubordinando-se contra a ordem estabelecida que lhes rouba o tempo e a vida, começam a subverter os mecanismos de exploração de que são vítimas. Não exatamente pelo recurso à mobilização das massas, mas pelo subversivo e persistente ato de reverter suas noites – tempo comumente destinado a reposição das forças que os mantém produtivos e funcionais os objetivos da fábrica e da manufatura – para atividades supostamente destinadas aos burgueses: o estudo, a arte, a escrita” (RAMALHO, 2009, p. 14)

⁴² “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho” (MARX, 2006, p. 94).

filmografia, onde cada obra é posta como um desafio e um exercício de linguagem, onde um estudo da câmera assume o papel principal e onde a ambigüidade moral de suas personagens finca um desconforto para com os espectadores: a relação que se estabelece entre eles é sempre passível de adultério.

É o que acontece em *Festim Diabólico* (EUA, 1948), em que o mestre do suspense mostra um assassinato logo na primeira cena, revela o rosto do assassino e de seu cúmplice, deixa claro que o motivo do ato é completamente banal (simplesmente cometer um crime antes de uma festa para correr o risco de alguém descobrir), cria uma ambigüidade na real relação entre os acusados (seriam não amigos, mas amantes?), traça um humanismo para com o cúmplice, ao ponto de parte da platéia se pegar desejando que o corpo dentro do baú não fosse descoberto. Toda essa trama é capturada em apenas onze longos planos-sequência (os filmes geralmente possuem entre duzentos e seiscentos planos) o que só confirma o caráter duplo de uma produção nascente no coração do conservadorismo norte-americano. Se a minúcia técnica se firma como fruto de uma lógica extremamente comercial, os desvios morais e estéticos sutilmente inseridos agem como uma “resistência à lei histórica de um estado de fato e suas legitimações dogmáticas” (CERTEAU, 1994, p. 74), especialmente ao associar seriedade e diversão e ao destoar por completo do padrão imposto pelo ainda vigente código Hays.

“A obra de Alfred Hitchcock será das de conhecimento mais indispensável para quem se interesse pelo cinema, quer para quem privilegie o lado espetáculo, quer para quem prefira o aspecto artístico, quer para quem se sinta atraído pelas questões técnicas, quer para quem tente principalmente descobrir a coerência e a lógica de um criador de ideais” (FERREIRA, 1985, p. 13).

A partir destas duas situações específicas, é necessário enfatizar que a luta pelos rumos que a sociedade deve tomar não foi enterrada no campo do impossível, a construção de modelos alternativos não desabitou o imaginário social, os indivíduos ainda não sucumbiriam suas existências ao nível dos zumbis de George Romero, vagando famintos, comendo qualquer tipo de carne, num mundo desolado e sem pretensões. De fato, se “o ato de imaginar aclara rumos e acelera utopias” (MORAES, 2001), o cinema parece ter um papel fundamental nesse sentido. Ainda assim, não basta assumir atitudes contrárias às convencionais para instituí-las como resistência, é preciso ter consciência sobre os movimentos e causas em que se inserem ou as atitudes se despolitizam movidas por um recalque de quem, na verdade, não quer questionar todo um entrelaçamento e reafirmações da dominância, mas pelo contrário,

deseja agudamente tomar o seu lugar. Trata-se da velha noção de que a quebra de padrões sempre há de carregar consigo o risco do estabelecimento dos mesmos padrões sob uma roupagem diferente. Dentro de uma causa de caráter cultural é necessário enxergar tanto todos os aspectos desta causa, como situá-la historicamente como ‘além-causa’, ou seja, politizá-la, torná-la discurso, deslocar as palavras de um espaço restrito ou prática particular – muitas vezes inscrita numa microexperiência⁴³ - até encontrar um direcionamento amplo na esfera macrossocial. As causas sem dimensão ‘além-causa’ se tornam inorgânicas e fragmentam qualquer oposição, fragilizam-se, caem justamente na tendência de saciar transgressões pontuais pelo qual sistema se reinventa.

Pode-se empregar o termo 'catarse' para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) ao momento ético político, isto é a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isso significa, também, a passagem do 'objetivo' ao 'subjetivo', da 'necessidade' a 'liberdade' (GRAMSCI, 1999, 1, p. 314-315).

A tática diferentemente da estratégia não é capaz de cavar trincheiras em todas as esferas de poder, não é capaz de lutar de igual para igual no campo econômico, afinal sua especificidade é a de exercer pequenas fraturas, muitas das quais desordenadas, funciona mais como uma “arte dos golpes, dos lances, um prazer em alterar as regras do espaço opressor” (CERTEAU, 1994, p. 79). Para entender como esse quadro se tornou possível e cogitar um modo de revertê-lo, é primordial seguir os passos de Antônio Gramsci, autor italiano que problematizou o determinismo econômico do marxismo vulgar – comumente confundido com o marxismo em si – instituindo para a cultura uma função essencial nas disputas político-ideológicas. Nos países em desenvolvimento ou subdesenvolvidos, a irrupção das tecnologias digitais e a popularização da *internet* ao mesmo tempo em que pretende colocá-los no

⁴³ O uso de microesferas para dissertar acidamente sobre os conflitos da sociedade vem se confirmando como vertente do cinema político contemporâneo, dos quais destacamos os já citados cineastas Michael Haneke e Laurent Cantet: Cantet lança e discute as heranças multiculturais da França a partir de uma sala de aula em *Entre os Muros da Escola* (2008) e Haneke adentra os riscos da alienação conduzida pela experiência midiaticizada através de um jovem garoto em *Benny's Video* (1992) e leva a estetização da violência ao extremo na tortura de uma família de classe média em *Funny Games* (1997). O cinema político emergido essencialmente na década de 60, cuja posição ideológica é imponente, não apenas soa panfletário e ortodoxo, como ingênuo diante das reconfigurações e inversões atuais. De qualquer forma, produções como *Terra em Transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha e *A Chinesa* (França, 1967), de Jean Luc Godard são emblemáticas por se posicionarem na fronteira entre o sonho revolucionário e o abandono das utopias. Além destes, alguns outros associam o niilismo e anarquia como postura política, reportando personagens sem projetos, mas dispostos a bagunçar a ordem das coisas, como o feminista ‘*Pequenas Margaridas*’ (Tchecoslováquia, 1966), de Vera Chytilova onde a última frase nos diz que ‘*o filme é dedicado àqueles cuja única fonte de indignação é um pouco confusa*’ ou *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968), de Rogério Sganzerla, onde o personagem do título vira para câmera e diz: ‘*quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba!*’. A mudança na maneira de refletir a política pode ser claramente percebida dentro da trajetória do grego Constantin Costa-Gavras: se *Z* (1969) carregava um grave tom de denúncia, quase uma passeata cinematográfica contra os regimes ditatoriais, *O Corte* (2005), se firma como um exercício ambíguo de crença e descrença do indivíduo cujo sonho / temor é alcançar um emprego estável numa grande corporação.

processo de modernização e mesmo que em muitos casos funcione como uma retificação da desigualdade⁴⁴, também deposita no jogo a forma social pelo qual as ferramentas serão apropriadas no intuito de se alcançar efeitos e postular resistências em distintos níveis. Canclini assinala a perspectiva para além da produção ao tomar “o consumo não como apenas como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar” (CANCLINI, 1999, p.15), espaço para tomar partido em atos de sabotagem e reforma, sem perder de vista a dialética que une, por vias sempre mutáveis, os estatutos de dominação e contestação, e especialmente o jogo pelo poder que fazem tais estatutos flutuarem de uma posição a outra dependendo da configuração social.

Nos últimos anos, a difusão de comunidades de compartilhamento estimulou o uso da tecnologia massiva, antes mantida nas mãos de poucos, para propor outros paradigmas de comunicação e sociabilidade: funcionam como uma atualização dos espaços públicos onde os interesses, idiosincrasias, especificidades dos diversos sujeitos são expostos, debatidos e negociados, não negados ou engolidos. Isso se dá pelo potencial comunitário e associativo que “reforça vínculos sociais e agrega pessoas em busca de uma apropriação criativa e lúdica” (LE MOS, 2001, p. 41). O controle em ascendência na *internet* procura arrancar da interface seu lado dionisíaco pelo apolíneo já instituído na sociedade. Se Adorno e Horkheimer falavam que a reprodutibilidade técnica servia apenas aos interesses da indústria cultural, realmente não poderiam prever que no momento em que essa técnica se imbricasse ao consumo caseiro, colocaria em xeque os preceitos do circuito comercial de bens culturais. Trata-se, entretanto, de uma metamorfose, composta de derrotas e vitórias, cujos trâmites se alongam e que não necessariamente procura a substituição de um modelo por outro, mas que se encontre uma co-existência pacífica, cujas condutas redefinem o espaço de acesso⁴⁵ cultural nas sociedades

⁴⁴ Qualquer trabalho que procure apontar as vertentes positivas da *internet*, mesmo que considerando o ciberespaço como lugar de disputa e conflito, precisa de antemão ter bem definidos os limites para não cair no deslumbramento, pois diferentemente do que acredita Lucia Santaella – que toma a rede como uma estrutura “sem periferia, nem centro” (2004, p. 175), a *internet* também produz excluídos. Para além de considerar a restrição de acesso, a sucessão de invenções funciona como mecanismo de diferenciação entre as classes que podem acompanhar o desenvolvimento, comprar e as que não podem. Assim sendo, enquanto parte da população está adquirindo seu primeiro computador, uma minoria já acessa domesticamente a *internet* há anos, nos últimos meses numa velocidade de 10MB, o que reafirma as diferenças sociais no ambiente virtual através de uma intimidade com a interface. Colin Campbell nos diz que “aqueles que estão no topo da escala social têm necessidade de inventar novas modas a fim de manter sua superioridade sobre os que estão imediatamente abaixo, os quais, pelos desejos emulativos, estão copiando os seus padrões de consumo. [...] Tão logo qualquer grupo social pareça alcançar a moda prevalecente entre os de cima, os membros do grupo de status superior adotarão uma nova moda, para conservar sua superioridade” (2001, p. 85-86).

⁴⁵ Nos últimos vinte anos, os cinemas de bairro praticamente desapareceram, dando lugar a igrejas evangélicas, lojas, galpões abandonados – os projetos arquitetônicos foram descaracterizados por fachadas – fazendo com que as salas de exibição se transferissem basicamente para os shoppings (o que macula profundamente a experiência cinematográfica como experiência de consumo, além de firmar o referencial comercial como norte do tipo de cinema que é assistido). Simultaneamente a esse processo, houve a proliferação de supermercados multinacionais nos bairros do subúrbio. Nesse contexto de cinemas fechando e lojas abrindo, constata-se um

contemporâneas. Pensar a economia cultural remunerando o criador sem criminalizar os que compartilham e amam suas obras.

Num cenário em que a revolução foi abandonada, os indivíduos contestam por meio de fraturas sutis que os levam a reformas emergentes, aplicadas em espaços estratégicos da cultura contemporânea. Pode ser enxergado ou acusado como reformismo ou abandono utópico pelos ortodoxos, mas, pode ser entendido na linha da Guerra de Posição gramsciana, instituindo a importância de uma política de pequenos passos para provocar uma reforma agrária dos meios de comunicação de massa, onde menos latifúndios (estúdios, gravadoras, editoras, canais, jornais) ditam as regras e as vias de consumo, e onde mais iniciativas pequenas e pessoais tomam lugar no processo de reformulação, sem que sejam consideradas ilegítimas e ilegais.

Verifica-se na arte política aquilo que ocorre na arte militar: a guerra de movimento transforma-se cada vez mais em guerra de posição, podendo-se dizer que um Estado [Moderno] vence a guerra quando a prepara minuciosa e tecnicamente no tempo de paz. [...] Tanto as organizações estatais como o complexo de associações na vida civil constituem para a arte política o mesmo que ‘trincheiras’ e as fortificações permanentes da frente na guerra de posição: elas fazem co que seja apenas parcial o elemento do movimento que antes constituía toda guerra (GRAMSCI, 1984, p. 92)

O desenvolvimento tecnológico e o aperfeiçoamento dos mecanismos de reprodução de massa, levados ao limite pela reprodução e circulação digital, facilitam a divulgação de bens culturais ao redor do mundo, homogeneizando-o ou mercantilizando o multiculturalismo, mas também funcionam como dilatador de desejos, que antes desse circuito interligado, não poderiam ser concebidos. Nos últimos anos, a internet vem assumindo o posto de principal propulsora no despertar das necessidades e ansiedades consumistas, afinal “os hábitos do consumo podem-se alterar, como consequência ou de uma inovação no uso dos recursos, ou de uma modificação do modelo de satisfações” (CAMPBELL, 2001, p. 60). O prazer da raridade vinculado à cinefilia não surge em decorrência disto, afinal desde sua fundação esteve intimamente ligada ao cinema da margem, mas encontra nessa lógica um meio de realização da busca, assumindo o consumo através de “suas ‘piratarías’, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável” (CERTEAU, 1994, p. 94). O ciberespaço também possibilita uma maior interação e diálogo entre os consumidores, compartilhando entre si em nível mundial suas coleções particulares, apontando caminhos mais baratos ou gratuitos de chegarem até as mercadorias desejadas, aos discursos políticos

esfacelamento da vida cultural pública, a partir da Pesquisa do Perfil da Juventude Brasileira (que entrevistou 3.501 brasileiros) e revelou que 39% dos jovens entre 15 e 24 anos nunca foram ao cinema, 62% nunca assistiram uma peça, 59% nunca foi a um show de rock ou pop e 36% de música brasileira.

desconhecidos e tomando essa postura, ao menos no consumo cinéfilo de filmes, para além de uma satisfação ligeira. Pode tanto se esgotar após uma sessão como se renovar mnemonicamente por toda uma vida.

No conceito do que se convencionou chamar de WEB 2.0, toda a rede passa a ser construída e as regras de convivência e intercâmbio são debatidas sob o formato colaborativo/interativo, onde os usuários – diferentemente dos meios de comunicação de massa anteriores – se tornam figuras primordiais na construção e no desenvolvimento da rede. Temos uma utopia, afinal. Parece uma ação irrelevante e abstrata, desconectada da materialidade humana, mas é importante lembrar que para o pleno caminhar de uma sociedade democrática é preciso mais do que a democratização do regime político: é necessário democratizar as relações sociais. Óbvio, que essa tendência pode ser domesticada e usada para passar a impressão de ser o que não é, mas ainda assim é um equívoco enxergar que “o usuário da *web* mundial só pode escolher dentre as opções oferecidas e dificilmente pode influenciar as regras pelas quais a *internet* opera ou a gama de opções disponíveis dentro dessas regras” (BAUMAN, 2000 p. 193). O jogo obscuro ainda deixa brechas por onde ele próprio pode ser pervertido.

Portanto, adentrar pela rota da cibercultura funciona como parâmetro de análise dos modelos de produção implicados pelo sistema capitalista, assim como de seus modos de acesso, aquisição e emprego. Da mesma maneira, é possível enxergar através dela o deslocamento do espontâneo à imposição, da dependência à deformação, ou, “numa palavra, de dominação, mas também de resistência, refuncionalização e redefinição” (BARBERO, 1997, p.253). Isto significar dizer que, até a título de testemunho, é importante registrar as possibilidades nascentes com a convergência digital – um fenômeno aclamado ora promissor, ora alienante – que vem influenciando em diversos patamares do cotidiano, na comunicação agora massiva, dual e personal, e em tudo que ainda pode ser chamado de arte. Não apenas como promessa abstrata, mas assumindo uma concretude militante.

Com as tecnologias analógicas, a transmissão, armazenamento e a recuperação de informação eram completamente inflexíveis. Com o digital, a forma de distribuição e de armazenamento são independentes, multimodais, onde a escolha em obter uma informação sob a forma textual, imagética ou sonora é independente do modo pelo qual ela é transmitida. Nesse sentido, as redes eletrônicas constituem uma nova forma de publicação (a eletrônica), onde os computadores podem produzir cópias tão perfeitas quanto o original. (LEMOS, 2002, p. 74)

2.2. Paradoxo invertido

Para Manuel Castells, “a criação e o desenvolvimento da *internet* nas três últimas décadas do século XX foram consequência de uma fusão singular de estratégia militar, grande cooperação científica, iniciativa tecnológica e inovação contracultural” (1999, p. 82). É um tanto irônico o ciberespaço carregar um antecedente restrito ao círculo de autoridades, se tomarmos a sua constituição atual que potencializa, mas só realiza em parte, o desafunilamento das autorizações. No início da década de 60, a Agência de Projetos de Pesquisa Avançada (ARPA) do Departamento de Defesa dos EUA, estimulada pela Guerra Fria, especialmente após o lançamento do Sputnik pela União Soviética, aprovou gastos maciços em pesquisa científica nos mais diversos ramos do conhecimento. Uma das frentes de trabalho buscava empreender um sistema de informação descentralizado e sem hierarquias, capaz de manter ativas as redes de comunicação, mesmo que um dos pontos fosse devastado por um ataque nuclear. A partir deste conceito, a primeira rede, ARPANET, entrou em funcionamento no dia 1º de setembro de 1969 interligando computadores em quatro instituições de ensino diferentes, todas colaboradoras do Departamento de Defesa. O princípio era simples: a rede transportava pacotes de dados de um dos pontos para quaisquer outros e se mantinha estável entre os outros três, mesmo que um deles fosse totalmente desligado.

Contudo, ainda que a diretriz de uso da ARPANET se focasse no transporte de pacotes de informação relacionados com pesquisas militares, sobretudo, que evocassem o próprio funcionamento da rede, poucos anos depois, em 1973, quando já havia um mínimo de cientistas envolvidos e íntimos da lógica da conexão por e-mail, a rede passou a ser usada por entusiastas – *nerds* – das quatro instituições para trocarem mensagens sobre ficção científica. “A certa altura tornou-se difícil separar a pesquisa voltada para fins militares das comunicações científicas e das conversas pessoais” (CASTELLS, 1999, p. 83). Alguns anos depois, em 1983, quando acadêmicos de todas as áreas estavam acessando o dispositivo de comunicação, a rede foi estrategicamente dividida em duas filiais específicas no intuito de conter a dispersão: a ARPANET, com fins científicos, e a MILNET, com fins militares. Seja como for, como a troca de mensagens tinha se popularizado justamente através de diálogos não ‘profissionais’, outras redes foram sendo criadas paralelamente, mas, no início da década de 90, todas já estavam obsoletas por serem mantidas apenas na interconexão entre poucas instituições. Exceto por uma, a INTERNET, que foi apropriada e conduzida por inúmeras empresas privadas e entidades sem fins lucrativos, além das iniciativas pessoais e dos institutos de pesquisa tecnológica, que procuravam dar um caráter aberto e amplo ao conteúdo transmitido virtualmente. Foram, assim, os responsáveis pela expansão de domínios, endereços e conexão em nível global.

O impulso definitivo para que o acesso às redes acompanhasse a ramificação dos telefones veio com a criação do ‘modem’ por dois estudantes em 1978, mas, especialmente, por eles terem abdicado da patente e disponibilizado a tecnologia de maneira gratuita. O modem criou a base para que redes autônomas de computadores fossem estruturadas sem a necessidade da autorização da rede principal (ARPANET). O segundo passo essencial para a expansão da internet foi a criação de um protocolo de comunicação para que os computadores se tornassem aptos a trocarem dados, ou seja, conseguissem ‘dialogar’ estando em qualquer lugar do mundo. Durante a década de 80, chegou a existir dois protocolos, o americano TCP/IP e o europeu (o x.25), que eram incompatíveis, isto é, não comunicáveis entre si. Entretanto, a falência do segundo modelo foi essencial para que a internet não fosse dividida em duas.

Simultaneamente, o aprimoramento tecnológico possibilitou o aumento considerável do volume de transmissão. Se na década 70, a rede usava links de 56.000 bits por segundo, em 1992, a *internet* operava com a velocidade de 45 milhões de bits por segundo que continua numa crescente até hoje. Mas de fato, o passo mais importante dado no desenvolvimento do ciberespaço foi a gradativa inserção de usuários não especialistas no ambiente virtual a partir da simplificação da interface. Se no início da década de 90, o meio de comunicação se limitava ao acesso de um grupo seleto de iniciados no campo da informática,

um salto quantitativo permitiu a difusão da internet na sociedade em geral: a criação de um novo aplicativo, a teia mundial (*world wide web* –WWW) que organizava o teor dos sítios da Internet por informação, e não por localização, oferecendo aos usuários um sistema fácil de pesquisa para encontrar as informações desejadas (CASTELLS, 1999, p. 88).

Por fim, em 1992, Marc Andressen, estudante universitário e estagiário de uma empresa de informática, aproveitou das horas vagas de seu trabalho, para dar uma dimensão gráfica a Web. O passatempo o levou a desenvolver o *mosaic*, um navegador para funcionamento em computadores pessoais, que também foi distribuído gratuitamente em 1993, alcançando milhões de cópias no ano seguinte. Marc foi contratado para desenvolver um navegador mais confiável e daí surgiu o Netscape. Nesse meio tempo, entre 1969 e meados dos anos 2000, a indústria de softwares se desenvolveu paralelamente, além de outros elementos que fazem parte da vida de qualquer internauta: criação do e-mail (1971), nascimento do Spam (1978), primeiro emoticon (1982), IRC (1988), primeiro ataque de vírus (1988). Empresas e organizações começaram a organizar suas páginas na internet. Em 1995 o e-bay e amazon.com abriram suas portas, 1997 marcou o surgimento dos blogs, a Wikipédia

veio em 2001 e o youtube surgiu em 2005. Um dos pontos chaves foi quando o Google (1998) sofisticou a tecnologia da busca, naturalmente se firmando como a empresa mais importante do mundo virtual, aproveitando da sede dos usuários ao disponibilizar os caminhos para que encontrassem o que mais desejavam: informação.

Assim sendo, a evolução da internet se confunde com um processo de simplificação da interface, abrindo espaço potencial para todos os não especialistas e tornando usuários aptos a postarem em circulação global imagens, sons, vídeos, links, emoticons ou qualquer outro recurso. Por outro lado, o emaranhado de diálogo entre neófitos e peritos se complexifica ao ponto dos indivíduos passarem a ocupar, em tese, o posto simultâneo de escritores/produtores e leitores/consumidores globais. Começa-se a esboçar um modelo de economia cultural em que a figura do indivíduo adquire uma importância central, pois ele assume a posição de intermediador de si mesmo para com o mundo, posição ainda não experienciada diante dos antigos meios de comunicação de massa. Óbvio que tudo flutua no campo da potencialidade, afinal a diminuição de filtros entre o consumidor, os outros consumidores e os bens da globalização não necessariamente modifica magicamente os hábitos de consumo esculpidos por décadas. De qualquer forma, a internet ampliou o campo de ação dos usuários em “decidir como são produzidos, distribuídos e utilizados” (CANCLINI, 1999, p. 54) os recursos multimidiáticos, ainda que as corporações se mantenham a espreita, erguendo inúmeros percalços.

Duas outras datas são importantes para o prosseguimento deste trabalho: em 1991 foi inventado o Mp3, inicialmente usado em circuito restrito, mas cujo avanço residia na compressão de um arquivo de música, basicamente retirando dele tudo aquilo que o ouvido humano normalmente não conseguiria perceber, o que resultava numa diminuição de até 90% do tamanho original. Essa lógica de compressão – de retirar do arquivo o máximo de dados supérfluos e irrelevantes, diminuindo consideravelmente seu tamanho – iria influenciar posteriormente toda uma cultura da troca popularizada na *internet*. A segunda data se interliga diretamente com a primeira. Em 1998/1999, Shawn Fanning, um jovem de menos de vinte anos, usou de seu *nickname* para nomear um programa homônimo, o *Napster*, software que abriu as portas para o compartilhamento universal (*file sharing*) de música no formato Mp3 entre usuários interconectados e protagonizou o primeiro grande conflito jurídico entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento. O procedimento era simples: numa época em que era muito complicado conseguir música na internet, os usuários localizavam um determinado arquivo e faziam download dele, a partir do computador de um ou mais usuários, seu vizinho de apartamento ou um senhor australiano, uma vez que cada computador

conectado à rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente (funcionamento *peer-to-peer*).

A ideia partiu dos princípios de que a *internet* era uma espécie de Xerox multimídia sem dono e de que as pessoas poderiam colocar em contato direto as suas coleções⁴⁶, sem precisarem dominar quaisquer conhecimentos profundos de informática. O *Napster* ganhou popularidade no início de 2000, logo se tornando uma empresa, onde novas versões eram lançadas mensalmente: o número de usuários quadruplicava todas as semanas, de modo que em seu auge, em janeiro de 2001, havia uma legião de 8 milhões de usuários conectados, trocando diariamente um volume estimado de 20 milhões de canções. Nesse mesmo ano, a iniciativa não resistiu a uma série de ações legais, levadas a frente especialmente pela *Recording Industry Association of America* (RIAA), sob apoio de alguns artistas e protestos de outros, e teve seus servidores desligados. A acusação era a de que o *Napster* promovia a pirataria – ou concorrência desleal – ao possibilitar a troca gratuita de arquivos de áudio protegidos por direitos autorais. A empresa terminou subjugada ao regime da domesticação mercadológica: foi comprada no ano seguinte por uma multinacional e passou a ser um espaço legal de venda de músicas.

A herança, entretanto, não pôde ser contida: além das vendas de CDs declinarem ao ponto de uma propaganda na televisão soar como anacrônica, o fechamento do *Napster* resultou na abertura de uma série de outros programas com a mesma função – *Kazaa*, *e-Donkey*, *Morpheus*, *Audiogalaxy*, *Soulseek*, *E-mule* – muitos dos quais também foram fechados e novamente substituídos. Esta renovação só foi e é possível graças a uma das características centrais e básicas da internet: o princípio da descentralização, pensado lá trás para manter a rede em funcionamento, mesmo que um de seus pontos sofresse um ataque nuclear. Facilita-se, assim, o percurso das invenções, de modo que sejam absorvidas, operadas, melhoradas e redimensionadas por outros usuários sem que ao final do processo um dos agentes mantenha o controle único. Os riscos de ataque de hoje são jurídicos, mas de fundo comercial, afinal a lógica de compartilhamento, a cultura da troca, abriu as portas para um consumo maior e mais diversificado sob um custo decrescente. Foi montado o campo de uma batalha onde os conglomerados passaram a ter como seus maiores inimigos justamente os antigos consumidores de seus produtos: indivíduos que em parte estão dispostos a pagar aos artistas, mas que se negam a participar do gerenciamento mercadológico proposto pelas

⁴⁶ O *Napster* não esteve tão envolvido no lançamento de bandas desconhecidas – algo que seus sucessores iriam se aprofundar até o ponto das bandas criarem seus próprios espaços virtuais para divulgarem suas criações – mas foi responsável direto pelo resgate de inúmeras bandas, cujos discos estavam fora de catálogo, além de estabelecer redes de diálogo entre fãs de todo o mundo.

empresas.

Depois da invenção do modelo de compactação para filmes, o *divx*⁴⁷, em 2002, que proporcionou a diminuição do tamanho dos arquivos sem muita perda de qualidade de imagem e som (o mesmo já acontece atualmente com arquivos em qualidade *High Definition*, compactados em formato *.mkv*), os produtos audiovisuais entraram na lógica P2P (*peer-to-peer*) de compartilhamento. Basta um conjunto de tecnologias caseiras – DVD original ou uma versão qualquer, um leitor/gravador, um programa de conversão e internet banda larga – para que, em poucas horas (minutos?), existam centenas de cópias alojadas no *hardware* de computadores de qualquer lugar do mundo. É como se diz na internet: “uma cópia são mil cópias”, devido ao caráter ubíquo do meio e à co-presença de milhões de usuários. Essa inclusão diária de novos materiais forma uma espécie de cinemateca virtual de livre uso e livre construção, um totem na democratização de imaginários nos moldes utópicos do que se pretendia da biblioteca de Alexandria na antiguidade, com errantes colaboradores interligados e provindos de todo o mundo. Estamos, assim, cada vez mais próximos de obras distantes temporal ou espacialmente, vivendo uma abertura de conteúdo nunca experienciada pelo ser humano. Deveríamos, em conseqüência, estar supostamente mais abertos a firmarmos nossas escolhas sem pressões, sentirmos virginalmente uma brisa de liberdade que percorreu séculos, mas o problema reside porque quando a brisa chega, corremos o risco de não sabermos o que fazer com ela. Jesús Martín-Barbero (2009, Folha de São Paulo) dá seu veredicto: “temos acesso a tantas coisas e tantas línguas que já não sabemos o que queremos. Hoje há tanta informação que é muito difícil saber o que é importante”.

A cinefilia contemporânea assume um nível transnacional, mas também assume uma via engajada num esmero pelo que consome, fraturando o ‘consumo enquanto controle’ através do ‘consumo enquanto libertação’. Une-se assim a lampejos de iniciativas como o fenômeno da pirataria, a ascensão da cadeia produtiva de Nollywood⁴⁸ na Nigéria, o sistema

⁴⁷ Diferentemente do mp3 que retira do arquivo sons que o ouvido humano não é capaz de escutar, o *divx* repete o mesmo frame em cenas estáticas, mudando apenas os pixels que estão em movimento. Desta forma, numa seqüência onde uma personagem se movimenta em primeiro plano, enquanto o fundo permanece parado, os frames só são renovados na frente, repetindo-se indefinidamente atrás. O resultado é que arquivos entre 3GB e 8GB são compactados em arquivos de 700MB ou 1,36 GB (aumentando gradualmente com o aumento da velocidade na transmissão de dados).

⁴⁸ No filme *Good Copy, Bad Copy* (? 2007), de Andreas Johnsen, Ralf Christensen e Henrik Moltke, o advogado representante do *creative commons* no Brasil, Ronaldo Lemos, nos informa que “os Estados Unidos produzem 611 filmes por ano, a Índia produz cerca de 900. A Nigéria produz 1200 filmes”. Para o estudioso, o impulso inicial desse surto de produção/consumo cinematográfico nacional no país africano se deu graças ao fato dele não admitir uma lei de direitos autorais. De fato, na impossibilidade de estudarem numa escola especializada de cinema, descobriram que podiam fazer seus próprios filmes, com suas histórias particulares, assumindo seus valores, mostrando o que desejassem. “A fotografia é péssima, as atuações são horríveis, mas a história está sendo contada” nos diz Charles Igwe, um produtor cinematográfico nigeriano. Fazer filmes em película é sem

de circulação do tecnobrega no Pará, a luta política do Partido Pirata na Suécia e no Parlamento Europeu, por fim, conduzindo a internet num uso subversivo. Pierre Lévy (1993 / 1999) já antevia o ciberespaço como estratégico na formação de comunidades virtuais que atualizam o contato efetivo de *grupos humanos*, que eram apenas potenciais antes de seu surgimento. Todas estas são, para além de um desvio da cultura *legal*, uma conseqüência social, uma insatisfação e uma maneira de se utilizar dos recursos desenvolvidos pela ampliação midiática, para se opor às suas próprias estruturas hegemônicas. Cinematografias subalternas de todo mundo, inclusive as escondidas no interior das nações mais ricas, tendem a receber um olhar renovado. Nesse contexto, o ciberespaço emerge como espaço estratégico de conflito: a formação de um público especializado, cinéfilo e crítico, produtor de conteúdo, produtor de filmes digitais, além de boa parcela das pesquisas acadêmicas se mostra completamente dependente destas movimentações.

Se o *Napster* usando apenas da música foi o ponto de partida no questionamento da cultura do copyright, o *Pirate Bay*⁴⁹ (2003) expandiu radicalmente o preceito para um conteúdo multimidiático que envolvia não apenas o mp3, mas softwares, senhas de conteúdo restrito, filmes em *divx*, livros e HQs em *pdf* e assim sucessivamente. Tudo compartilhado de modo gratuito. A iniciativa começou a partir de um fórum sobre a cultura da pirataria e a pirataria da cultura, envolvendo participantes de diversos países, cujo resultado se deu na criação de uma interface que funcionasse como um *Google* apenas de arquivos ripados, que não se envolveria diretamente com as transferências, mas indexaria a localização de todos os links. Inicialmente, o *piratebay* estava alocado em um servidor no México, mas o número de acessos cresceu tanto em tão pouco tempo que a conexão não agüentou, e, sobrecarregada, precisou que tivesse o material transferido para a Suécia. A conseqüência natural foi a de se

dúvida um modelo que nunca daria certo na África, que limitou por anos o cinema do continente, afinal dado o contexto, os indivíduos não poderiam simplesmente seguir os modelos técnicos e os padrões estéticos do mercado hegemônico. Precisavam doravante remodelar o cinema ao seu modo. A Nigéria foi um dos primeiros países do mundo a tomar e desenvolver o vídeo digital como formato original para longas-metragens. No circuito criado, quando o filme é lançado ele vai para o mercado internacional de Alaba, em Lagos, um espaço de negócios piratas conhecido no país inteiro por comercializar cópias não originais de produções de todos os lugares do mundo, exceto da própria Nigéria. A relação entre os produtores nacionais e os vendedores se dá diretamente, de forma que não é preciso piratear seus trabalhos, desenvolvendo gradualmente uma espécie de respeito aos direitos autorais exclusivamente dos filmes nacionais, fincando um circuito muito bem resolvido de ponta a ponta. Como nos informa um dos vendedores, “com os estrangeiros não há problemas porque os produtores não aparecem para reclamar”. Não há como negar que a pirataria tem um significado particular na Nigéria, pois se fincou como uma economia cultural, a partir de um contexto nacional que pedia a afirmação de um modelo próprio, não importado, enxergando seus próprios desafios sociais no intuito de popularizar a produção e o acesso cultural. Antes deste sistema, os indivíduos não tinham como competir com o mercado estrangeiro, porque não detinham poder de barganha nas relações comerciais, mas agora podem alçar vôos mais distantes através da internet. Como nos diz Ronaldo Lemos, “a sociedade é maior competidora de Hollywood, da indústria musical e da indústria das publicações. O novo concorrente somos todos nós”.

⁴⁹ Link: www.piratebay.com

tornar o maior servidor de *torrent*⁵⁰ do mundo (com cerca de 1 a 2 milhões de visitantes por dia e 150 mil títulos protegidos por direitos autorais disponíveis).

A repercussão não tardou e terminou gerando uma crise internacional: a MPAA (aquela mesma criada em 1922 para garantir os interesses dos grandes estúdios hollywoodianos) redigiu um documento direcionado à Casa Branca, pedindo o fechamento do *Pirate Bay*, alegando que as perdas⁵¹ da indústria cinematográfica alcançaram níveis irreversíveis nunca antes vistos (superiores aos trazidos pela televisão ou videocassete⁵²). O governo americano, por sua vez, entrou em contato com o Ministério das Relações exteriores da Suécia, repassando o documento e exigindo uma solução para o problema, sob a ameaça de colocar o país escandinavo numa lista de vigilância prioritária, além de fazê-lo sofrer sanções da OMC. Essa situação deixa clara a relação de poder vigente no contemporâneo: a lei dos EUA se expande pelo mundo inteiro e, mais que isso, é determinada por uma ação movida inicialmente pelo representante de um complexo de multinacionais. A corda naturalmente rompeu do lado mais fraco: a polícia invadiu a sala de servidores em 31 de maio de 2006, levou para interrogatório seus mantedores, tirando temporariamente o *Pirate Bay* do ar. Dan Glickman, presidente da MPAA, fez algumas declarações públicas na época do acontecimento que estão registradas no documentário *Good Copy, Bad Copy*. Entre elas destacamos as duas a seguir, a primeira antes da ação policial e a segunda, logo após:

⁵⁰ O *torrent* é apenas um meio mais eficiente da tecnologia *peer-to-peer*, pois segue a risca a lógica de quem mais compartilha seus arquivos, mais rápido recebe arquivos dos outros, além de que alcança velocidades mais rápidas por ser capaz de transferir pedaços não lineares de um mesmo arquivo unindo-os ao final do processo de *download*.

⁵¹ Diversas propagandas com atores hollywoodianos profetizando contra a pirataria foram veiculadas na época. Propaganda diz que Hollywood perdeu 18,2 bilhões de dólares para a pirataria em 2005. 7.1 apenas pela internet. Em uma delas, talvez a mais cômica, Arnold Schwarzenegger e Jackie Chan estão dirigindo motos sob um fundo Chroma key. Interpelam o espectador dizendo que foram enviados numa missão para acabar com a pirataria e que se a missão acontecesse no mundo dos filmes, ambos poderiam completá-la sozinhos, mas como é no mundo real, então precisam da ajuda do espectador.

⁵² Durante a entrevista com Marcelo Gomes, o assunto transitou por diferentes esferas da cultura cinematográfica e de sua relação pessoal com o cinema, mas uma encruzilhada particularmente enfatizada mesmo diante de toda digressão, se fincava na defesa apaixonada do diretor pelo filme em película e na crença visceral de que a experiência do cineclubismo o instigara, por creditar a essa atividade a função de plataforma para assistir filmes fora do circuito comercial na tela grande. Não só por ter provindo de uma geração que vivenciou a ascensão, conseqüências e temor do VHS (*o estrangulador de Boston*), mas especialmente por carregar consigo uma nostalgia cinéfila que se opõe as formas individuais de experiência cinematográfica da contemporaneidade, Gomes a todo o momento remetia a sala de cinema como ambiente de culto, que não podia ser abandonado ou trocado por um computador em um quarto e cuja configuração é a mais propícia para se emocionar e ampliar o horizonte de visão. A afirmação de que “ninguém vai tirar isso do cinema” (2009, depoimento), confirma um ressentimento diante das mudanças pelo qual o sistema de exibição de filmes passou com o desenvolvimento de aparelhos de reprodução doméstica, como o videocassete e o DVD player – o que refletiu numa onda de fechamentos de salas de exibição em todo o planeta e do deslocamento de novos espaços para centros comerciais padronizados. O fenômeno é apontado como decisivo para colocar em “crise a própria indústria cinematográfica clássica, ocasionando o fechamento de mil salas de projeção de filmes na América Latina, apenas na década de 80” (CARREIRO, 2003, p. 53)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Pirataria é a apropriação inautorizada e sem compensação de propriedade intelectual. A pirataria costumava ser a pirataria de rua, DVDs e CDs. Mas agora a pirataria é cada vez mais via internet que é muito mais complicada que a pirataria de rua. As perdas para nossas companhias chegaram a ser de 6 bilhões de dólares por ano. Nós reconhecemos que nunca vamos para a pirataria. Nunca. Nós apenas tentamos torná-la mais difícil e fazer as pessoas saberem que vão sofrer consequências se elas forem pegas. Você deve perseguir as pessoas que violam a lei e usar as autoridades locais para isso (2006)

As medidas tomadas hoje na Suécia servem como um lembrete aos piratas pelo mundo de que não há porto seguro para ladrões de *copyright* na internet (2006)

Ambas as declarações deixam clara uma visão que subjuga a política à economia, confundindo as leis da natureza humana com as leis de mercado, o lucro com a ética, criminalizando a pirataria sem considerá-la como parte de uma disputa legítima. Além disso, mesmo que outros programas sucedessem o compartilhamento, de alguma forma a derrota do *Napster* no início dos anos 2000 foi emblemática no intuito de abrir precedentes para futuras ações jurídicas, pois depois de processar as empresas pelos programas, a indústria do entretenimento passou a processar indivíduos, recentemente milhares deles, hoje dezenas de milhares por baixarem arquivos sem permissão. É como um brutal aviso para a aldeia: cortam algumas cabeças, colocam em paus para que os outros passem a moderar suas condutas. Por outro lado, a experiência do *Napster* também foi assimilada pelos piratas, de modo que, a partir de um backup de segurança, em três dias os servidores estavam *online* e uma semana depois, 100% dos dados foram restaurados. Os criadores passaram a vincular a imagem do *Pirate Bay* como uma organização de desobediência civil, surgida para forçar mudanças nas leis de direitos autorais (cujo modelo segue as diretrizes instituídas em 1710 no intuito de defender os direitos do editor ao realizar exploração patrimonial com fins econômicos).

As respostas não se restringiram ao mundo cibernético, em listas, comunidades e fóruns, e desceram às ruas: nos dias seguintes vários protestos⁵³ foram realizados na Suécia a favor do compartilhamento de arquivos, coordenados pelo recém criado Partido Pirata, que criticou duramente o governo por ter se dobrado diante da pressão da indústria de entretenimento americana, violando os direitos dos cidadãos suecos e ignorando as leis do país. A movimentação serviu plenamente na divulgação da associação que dobrou o número de membros em dois dias e resultou na criação de diferentes núcleos de reflexão intelectual sobre a pirataria. Ampliaram nos meses seguintes as frentes de conflito agindo não apenas

⁵³ Como não poderia deixar de acontecer, os protestos foram acolhidos como plataforma política por praticamente todos os partidos suecos, todos dando declarações neutras sobre o caso, pois ao mesmo tempo em que se mostravam favoráveis ao pressuposto da cultura livre estrategicamente não criticavam os direitos autorais.

como militantes, mas como intelectuais orgânicos “que se incumbiam de esclarecer as autênticas, supostas ou postuladas tarefas e perspectivas de amplos setores da população, dessa maneira ajudando na elevação de uma ou outra classe⁵⁴” (BAUMAN, 2000, p. 132).

Mesmo que anualmente surjam boatos que o *Pirate Bay* vai ser fechado⁵⁵, é praticamente impossível que isso aconteça, pois não se trata mais de uma ligação ontológica a uma ou outra iniciativa, mas de um contexto cultural que foi internalizado pelos usuários, que está flinando na rede e que gera inúmeras frentes no mesmo molde. A vigilância do entretenimento ainda não se refinou ao ponto de conseguir acompanhá-las, de impor um consenso coercitivo e reverter a criatividade múltipla dos indivíduos que interagem. Além de descentralizado, o ciberespaço estimula a saída criativa para driblar os obstáculos no intuito de transpô-los. É um processo irreversível, como percebe o produtor musical aposentado, Peter Jenner, que acredita que ou as leis se atualizam ou a indústria cultural vai continuar acumulando perdas: “se fecharem todas as redes *peer-to-peer* na Europa, haverá uma na China ou na Rússia. Ou no Cazaquistão. E se você fechar essas, fechar todas, elas irão para as ilhas do Pacífico. E se você fechar essas, elas irão para um barco (*in Good Copy, Bad Copy*, 2007). É quase como as epidemias sem controle dos filmes de David Cronenberg que se espalham graças ao incontrolável desejo humano: vemos movimentos pontuais das autoridades para fazê-las retrair e desaparecer, mas logo nos damos conta que houve uma mudança tática na esfera de funcionamento social, rompendo elos hierárquicos, o que gerou um descompasso entre as leis, as ferramentas e a realidade, deixando o espaço aberto para o surto se alastrar. A cultura da troca é, de fato, uma utopia pirata.

⁵⁴ Como foi dito no início deste trabalho, talvez seja mais prevenido trocar aqui ‘classe’ por ‘causa’.

⁵⁵ No final de 2009 foi anunciado em jornais de todo mundo que o site sairia do ar, pois havia sido comprado por investidores que pretendiam lucrar revendendo-o para as *majors* da indústria do entretenimento, para que elas próprias destruíssem/desligassem os servidores ou usassem como um serviço pago. Obviamente foi uma notícia falsa, um tanto irônica até. O *Pirate Bay* continua em pleno funcionamento (2010).

3. CAMINHOS E DESVENTURAS DE UM CONSUMO AUTORAL

Os conflitos na história têm sua gênese na oposição entre as forças produtivas e as formas de intercâmbio.

Karl Marx (1986, p.111)

3.1. Cinefilia e Cineclubismo

A princípio todo cineclubes é ilegal. Dentro dos moldes ainda vigentes de exibição pública de filmes, baseada na antiga lei de direitos autorais, não importando o caráter social ou a ausência de lucro da iniciativa, é, veementemente, proibida qualquer projeção de obra audiovisual a não ser que os cineclubistas detenham, para cada filme isoladamente, um documento dos responsáveis jurídicos autorizando a empreitada ou, o que está fora de questão, paguem o aluguel da cópia às distribuidoras (que pode variar de R\$500 para um filme de catálogo indo até R\$ 4000 para um lançamento bastante requisitado). Se esse cenário fosse tomado como absoluto e suas regras fossem seguidas sem subversões, o movimento cineclubista que se ergueu na história do cinema como símbolo emblemático da defesa do simples ato de assistir filmes como o melhor caminho de apreender e vivenciar a experiência do audiovisual, não existiria (ou se restringiria aos acervos de instituições culturais das grandes capitais). De fato, os cineclubes depositaram na sequência de imagens em movimento uma profundidade heurística: o se entregar diante da tela deixa o seu lado banal, de assistir e esquecer, para assumir uma dimensão ritual, do assistir, pensar, discutir, escrever, filmar, viver. Assim sendo, esta posição primeira envolve uma série de outras derivadas na composição política de um campo cinéfilo consistente. Defende-se que um microcosmo específico sem fins lucrativos não se firma na lógica da concorrência, mas da democratização cultural, cuja partilha e busca do conhecimento parte de todos os espectadores para com todos; uma socialização de imaginários e mistura de referências que se distancia da hierarquização comum à pedagogia clássica – o cineclubismo se concretiza através da gênese curatorial das sessões, do encontro entre pessoas e do diálogo exercido no debate que as sucede.

A participação sistemática leva os participantes inevitavelmente a uma reconstrução do olhar, a um refinamento da oratória e a um alargamento da razão, num clima de consonância e dissonância, que os coloca diante de distintos pontos-de-vista para com projetos estéticos provindos das, e amalgamados pelas, mais diversas culturas. Os cineclubes foram responsáveis por apresentar o cinema Soviético ao Ocidente no final da década de vinte,

primeiramente na França, depois se estendendo para o resto do mundo. Portanto, o motivo de se empenhar na construção de uma sessão autônoma e de refletir sobre os caminhos alternativos para distribuição de filmes pressupõe uma inquietação com a realidade – inquietação com a dominância de modelos em substituição da coexistência – o que termina por se exprimir na consciência de que as exhibições cineclubistas exaltem um caráter excepcional. Seja porque as obras não foram lançadas comercialmente no país, seja porque justamente são nacionais e não encontraram praça para circular, seja porque a cidade onde a iniciativa ocorre não possui um cinema sequer⁵⁶. A difusão de singularidades como norte a ser perseguido desperta a importância de re-entrelaçar (e/ou estabelecer) o longo trajeto de codificação e decodificação⁵⁷, no sentido proposto por Stuart Hall (2003), através do fortalecimento de circuitos subalternos de bens culturais.

Vi, com meus próprios olhos, mudar a cara de uma cidade quando nascia um cineclube: jovens e velhos se organizavam meio improvisadamente e começavam a discutir. Vi essa gente esperar ansiosamente a chegada de um novo filme, e esse novo filme deixar atrás de si uma ideia, um sentimento, alguma coisa que não havia antes dele. E centenas de habitantes daquela cidadezinha, que antes assistiam um filme como um vício, passavam a ver um filme com a vontade de entrarem na roda de entendimento do mundo, de se sentirem membros de uma comunidade... de afirmar, enfim, sua própria responsabilidade. (ZAVATTINI *in* VÁRIOS, 2006, p. 153)

Apesar da dificuldade em resgatar material historiográfico e da escassa bibliografia relacionada – especialmente porque a história do cineclubismo só pode ser pensada numa perspectiva comparada, tomando como referentes centrais a história do cinema e a conjuntura

⁵⁶ Só para termos uma ideia da situação, no Brasil, segundo dados do IBGE, apenas 8,5% da totalidade de municípios possuem salas de exibição em funcionamento. Se considerarmos apenas os municípios até 20 mil habitantes, que representam 75% do total, esse número é reduzido a 2%. Comparativamente, temos uma sala de cinema para cada 85 mil habitantes, enquanto que os argentinos têm uma para cada 35 mil e os EUA ostentam uma sala para cada 8 mil. Em termos de salas públicas de cinema, o IPEA constatou que 98% dos municípios não as possuem. Além disso, para termos uma dimensão do que passa nas 2.078 salas de exibição do país (1.244 apenas na região sudeste), segundo o relatório semestral do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, de janeiro a julho de 2009, o cinema norte-americano representou 40% das obras lançadas, o que se concretiza, no entanto, em 82,79% das cópias em circulação. Resultado: 80,56% da ocupação das salas, 75,68% do público pagante e 75,98% da renda são de filmes dos Estados Unidos. Por fim, vale ressaltar que nesse período foram exibidos 382 filmes no país, entretanto, os 12 títulos lançados em mais de 250 salas simultaneamente, os *blockbusters*, representam 50% do montante do público que foi ao cinema. (Dados: <http://www.ancine.gov.br/oca/>)

⁵⁷ Segundo Hall, os circuitos são formados de “momentos distintos, mas interligados – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução”. Entretanto, “enquanto cada um dos momentos, em articulação, é necessário ao circuito como todo, nenhum consegue garantir inteiramente o próximo, com o qual está articulado. Já que cada momento tem sua própria modalidade e condições de existência, cada um pode constituir sua própria ruptura e interrupção” (HALL, 2003, p. 387/88). Podemos considerar que existem dois tipos essenciais de circuitos: o hegemônico, cujos momentos funcionam em condições ideais, preenchendo quase sem perdas da codificação à decodificação; e os subalternos ou alternativos, que precisam redimensionar cada um dos momentos dentro de sua própria realidade produtiva, e que, comumente, são interrompidos no âmbito da circulação.

sociocultural no qual cada iniciativa se insere – podemos, ainda assim, inferir uma convergência de características transcendentais. Quase como um baú de recorrências que se desloca, se renova e se reconfigura do Chaplin Club (1928-30), considerado formalmente o primeiro cineclubes do país, ao Cineclubes Dissenso (2008 e em atividade), que nasceu paralelamente ao desenvolvimento deste trabalho. Seguindo nessa linha de raciocínio, a ação cineclubista sempre esteve ligada, enquanto lugar de passagem para a vida profissional e enquanto esfera pública de discussão, a uma não-linear formação intelectual dos indivíduos integrantes, independentemente se seguiriam suas carreiras como cineastas, críticos, professores, artistas ou médicos. Cada qual retira da experiência e introduz em seu âmago o conhecimento que mais lhe apetece, gerando um núcleo cinéfilo de permuta que se baseia na lógica de complementaridade mútua.

Se a palavra ‘clubes’ atualmente é tomada como sinônimo de círculo hermético e de instância isolada da sociedade – e mesmo que, de fato, boa parte dos cineclubes se consolide como um espaço restrito – quando foi esculpida pelo cineasta-teórico Louis Delluc, no início da década de 20 para nomear um jornal de crítica cultural, tinha uma conotação contrária: a de aproximação individual por um amor em comum que os conduzissem a uma proposta utópico-política de caráter coletivo. Os cineclubes não eram apenas espaço de discussão da produção cinematográfica estrangeira, mas, igualmente, “lugares de socialização das utopias revolucionárias modernas” (LISBOA, 2007, p. 364). As palavras assumem um sentido histórico que se modifica ao longo dos anos, especialmente ao longo da ressonância das práticas culturais que as envolvem, mas lembrando dilemas e superações, é recomendável fazer um esforço hermenêutico pelo significado original. Afinal de contas, a trajetória do cineclubismo é marcada pela união de desejos pessoais que assumem uma dimensão social, no intuito de satisfazer as necessidades que o cinema comercial não atende: necessidades estéticas, políticas, ideológicas e afetivas. São os indivíduos que abstratamente enxergam o cinema em sua diversidade e potencial para além da arte ligeira, assumindo também essa faceta, mas entendendo-o como logradouro seguro e filosófico para se portar e enfrentar os enigmas e vicissitudes da condição humana.

Desde que o italiano Ricciotto Canudo, radicado na França, proferiu a palestra *Manifesto das Sete Artes* em 1911 (editada e revisada em forma de texto em 1921), fundando em seguida o *Club des Amis du Septieme Art* e influenciando o Manifesto Futurista do Cinema de 1916⁵⁸, já era possível enxergar uma ânsia por libertar o cinema de estigmas negativos e retirá-lo da posição de arte menor, legitimando-o para além de duplicação da

⁵⁸ Assinado por Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti.

realidade através do aval de artistas e da elite intelectual de seu tempo. Entre os argumentos, destacava-se uma postura de colocar ‘a ilusão de imagens em movimento num fluxo contínuo de tempo’ como a arte sobre a qual todas as outras desembocavam – uma espécie de arte total – e, portanto, os ‘artistas de talento’ precisavam se opor ao nascente cinema comercial e narrativo condicionado por pressões econômicas (XAVIER, 1978). O cinema assumia a função de ser a arte da modernidade por excelência: além de ser uma ‘arte sem passado’, surgira na própria convulsão do século XX. Os futuristas ainda argumentavam que os Estados Unidos produziram inicialmente os melhores cineastas por ser um país sem tradição. A superação da carga de vulgaridade assumida até então, entretanto, só atingiria o campo estético com o debate da ‘especificidade cinematográfica’: a montagem, em Serguei Eisenstein; a fotogenia, em Jean Epstein; o ritmo puro de Germaine Dulac e Man Ray. Associado à legitimação dada pelas elites, Ismail Xavier constata esse momento/entendimento de colocar o cinema enquanto *corpus* sacramentado e enquanto teoria como “o instante em que deixa de ser simplesmente cinema, diversão popular, e passa a ser sétima arte, pintura da luz, sinfonia visual” (XAVIER, 1979, p. 14).

Inicia-se o esboço, que se mantém erguido, de um olhar e de uma postura, onde a cinefilia se apresenta como superação da platéia desinteressada, que toma o cinema como uma diversão qualquer, para fundar a platéia crítica/realizadora/entusiasta: espectadores-amantes que traçam sua própria programação e que se fascinam por todo circuito no qual o cinema está inserido, que se deixam emotivamente projetar nos personagens, mas que também desenvolvem o distanciamento brechtiniano. O cineclube estimula a profusão crítica, explicitando que “o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos – espaço de recriação – revelando as possíveis interpretações e usos de uma obra” (CLAIR, 2008, p. 168). Pode-se, assim, considerar a prática cineclubista como a materialização da cultura cinéfila. Temos uma renovação de encontros entre desconhecidos, um vínculo que se fortalece pelo vínculo que se cria anteriormente com a tela. Mesmo que exista na sociedade contemporânea uma facilidade e uma tendência em aglutinar pessoas pelo que as une pragmaticamente – o fato de morarem ou estudarem juntas – ainda resistem faíscas de espontaneidade através de formações compostas por interesses afetivos e políticos em comum.

Dentro da profunda relação que liga o sujeito cinéfilo ao ‘cinematógrafo’⁵⁹, não é difícil entender como o movimento cineclubista sempre se manteve próximo ao

⁵⁹ O cineasta francês Robert Bresson fazia uma distinção entre cinema e cinematógrafo: enquanto o primeiro seria uma instância falsa que “escava num poço comum” se servindo “da câmera com intuito de *reproduzir*”, o segundo seria a instância artística verdadeira “que faz uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” se servindo “da câmera com o intuito de *criar*” (BRESSON, 2004, p. 33 e 19).

desenvolvimento das vanguardas artísticas, dos movimentos cinematográficos no terceiro mundo, da efervescência produtiva das cidades, das revistas de crítica e dos círculos intelectuais, se apropriando subversivamente de aparatos originalmente hegemônicos para dinamizar o campo cultural. Ainda que se constituam como iniciativas efêmeras, desarticuladas entre si e de repercussão mínima, que jamais tenham obtido resultados para além da dimensão micro e que jamais tenham feito ruir um *status quo* instituído, os cineclubes são conotados como efígie política de resistência – conduzida pela sociedade civil – contra os mecanismos dominantes, que usam do campo cinematográfico para afirmar sua Hegemonia. Assim sendo, se não foram responsáveis por revoluções, foram ao menos projetos de cidadania que marcaram enfaticamente os envolvidos.

Pelo menos num grupo que participou um pouco mais próximo, acho que essa experiência é inesquecível. Eu acho que o seu olhar para o filme, para o cinema e a indústria é outro. Não é só aquele olhar de – vou me entreter, vou me divertir – quer dizer, você se diverte, mas não é só essa relação de que vou lá consumo e saio. [...] Não foi um movimento massivo. Eram cineclubes formados com 2, 3, 4 pessoas e o público participava das sessões, dos debates. Eu não teria como medir, ter ideia disso, mas pelo menos para aqueles núcleos, eu acho que o olhar mudou (Idem, p. 169)

Para além da perspicácia no olhar, da troca de experiências e do encontro de sensibilidades, a sessão cineclubista revela filmes que abordam distantes encadeamentos existenciais e que carregam universos estéticos diferenciados do padrão comercial. Tende levar o espectador a um questionamento permanente diante do que lhe é imposto – e que se deixa impor – como cultura oficial. Ou seja, mesmo como âmbito de passagem, de estarem constantemente aparecendo e desaparecendo, os cineclubes conseguiram se perpetuar não apenas se metamorfoseando em produtoras, festivais, cursos universitários ou cinematecas, mas expelindo um transparente espírito contracultural. Truffaut nos fala que “o cinema atinge sempre seu melhor quando o homem-cineasta consegue dobrar a máquina ao seu desejo e, dessa forma, nos fazer entrar em seu sonho” (TRUFFAUT, 2006, p. 48), algo fortemente marcado na filmografia de Jean-Luc Godard.

O cineclubista, assim como os filmes de ambos os cineastas franceses, desenvolve a noção de que o cinema se encontra posicionado, enquanto arte sintoma da modernidade, numa encruzilhada paradoxal – a mesma do subtítulo de *Masculino / Feminino* (França, 1966) dizendo que filme poderia se chamar “Os filhos de Marx e da Coca Cola” – simbolizando uma vitória da lógica burguesa, do pensamento ocidental, um culto à velocidade, à ciência, ao progresso e à objetividade visual e, justamente por isso, um meio de expressão essencial para a contestação, devaneio e resistência cultural. O cineclubismo se articula como espaço onde se

passa a considerar a existência de outras formas de agir e viver, que possibilitam o aprofundamento e expansão do que seja a experiência política, através do estabelecimento de paralelos entre os filmes e a realidade e da vontade de entender as estruturas que imobilizam e insensibilizam os indivíduos.

É importante assinalar que, desde os seus primórdios, o cineclubismo esteve ligado à trajetória do cinema brasileiro de diferentes formas, como nos estudos da cinematografia brasileira e estrangeira, na crítica às formas de produção e distribuição do filme nacional, na necessidade de se criar um público para o cinema brasileiro, além de ter sido sempre um espaço de formação de futuros cineastas. Muitos pertencentes ao Cinema Novo – Silvio Tendler, Leon Hirszman, Marcos Farias, entre outros – vinham do cineclubismo (CLAIR, *Idem*, p. 54).

Numa trajetória que se arrasta por quase cem anos, os cineclubes já assumiram as mais diversas faces: ora acadêmicos, ora doutrinários, ora religiosos; de funcionamento em universidades, cinemas abandonados, ao ar livre; de frequência mensal, quinzenal, semanal; com engajamento político, sem direcionamento algum; somente filmes nacionais, apenas curtas, todos os formatos juntos. Colher tais experiências no passado, percorrendo-as como quem desbrava o beco dos vencidos, se mostra essencial para entender a história não como um processo capital linear e progressivo, uma história dos vencedores, mas como um curso disforme submetido a uma série de interrupções. Assim sendo, com os olhos virados para frente, o movimento cineclubista – em seu estágio contemporâneo de desenvolvimento – se apega às adormecidas fagulhas revolucionárias sob as quais repousa sua memória, usando da nostalgia cinéfila para fincar uma posição crítica. Matura-se uma militância não anacrônica, adaptando um legado a partir de novas condutas e interfaces, no intuito de “arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Nesse sentido, a vontade de estabelecer uma rede integrada de pontos de exibição não comercial ligada a um sistema de distribuição de obras cinematográficas já permeava o debate cineclubista desde a realização do primeiro Congresso do Cinema Independente, em 1929, no Castelo de La Sarraz na Suíça. No entanto, apesar da presença de cineastas como Eisenstein, Alberto Cavalcanti e de críticos como Béla Balazs, o evento não transpassou o isolamento de círculo restrito, vendo suas exigências, especialmente contra a censura, sucumbirem diante das pressões da MPAA e da crise econômica que abalou o Ocidente. Mesmo com a criação de federações internacionais de cineclubes, as diretrizes práticas para facilitar o diálogo e troca de materiais e experiências entre iniciativas dos mais distantes pontos geográficos se mantiveram inconclusas no decorrer das décadas seguintes, sobretudo durante a Segunda

Guerra Mundial. A distribuição se resumia ao mercado. Nos governos ditatoriais na última metade do século XX – lembrando que depois do AI 5, 90% dos cineclubes no Brasil foram fechados e o movimento foi lançado praticamente na ilegalidade (MACEDO, 1985/2005c) – uma rede de circulação clandestina vogou dentro dos países, o que resultou na organização de diversas sessões de filmes censurados.

Mesmo sob forte repressão policial, o movimento cineclubista, neste período, foi capaz de criar alternativas de distribuição e exibição de filmes que encontravam dificuldades de circulação no circuito comercial, possibilitando aos seus militantes e freqüentadores o contato com outras cinematografias e estéticas, ampliando o ‘olhar’, o desenvolvimento de uma consciência crítica e o compromisso político na luta pela democracia e pelo cinema brasileiro. (CLAIR, Idem, p. 71)

Sem dúvida, não podemos deixar de lado o valor de formação de público que existe dentro do movimento cineclubista, não apenas um público consumidor, também consumidor, mas um público que não se limita ao protótipo educacional do treinamento ou do adestramento, se vinculando muito mais ao livre pensar e a construção de um consumo autoral. Estamos falando de um público autodidata que ao mesmo tempo em que afirma a sua opinião, assim como a máxima de Voltaire, respeita e embate na mesma medida a opinião do outro. O cineclube mesmo sendo uma expressão da cinefilia é capaz de expandir o caráter cinéfilo: trata-se de uma via ambivalente – cinefilia que gera cineclube que gera cinefilia e assim sucessivamente. Entretanto, esse vínculo ‘educativo’ sempre encontrou suas limitações. Se na França⁶⁰ do pós-guerra essa formação atingiu um público mais amplo, saindo do circuito universitário e tomando um viés popular através das camadas mais baixas da sociedade, no Brasil, à exceção de cineclubes sindicais, católicos, comunistas e operários – que claramente funcionavam como veículo ideológico essencialmente doutrinador – a formação sempre permaneceu vinculada a um público mais restrito, especialmente universitário. A restrição perdura até hoje como um sério problema.

Foi o caso do O *Chaplin Club*, o primeiro cineclube do Brasil, fundado no Rio de Janeiro em 13 de junho de 1928, por pioneiros da realização e da crítica como Adhermar

⁶⁰ Nesse período, “o cineclube veiculava uma ideia do cinema como arte, com sua especificidade estética, independentemente do seu valor comercial. [...] Estava ligado intimamente com a crítica cinematográfica preocupada em consolidar as bases da teoria” (LISBOA, 2007, P. 353), o que distanciava a atividade das camadas mais pobres da população. De fato, entre 1921 e 1940 o número de participantes do cineclubismo não ultrapassava a marca dos dez mil, bem diferente da época da popularização do movimento, muito em decorrência das ações da Cinemateca Francesa, fazendo com que o número de aderentes chegasse a 200 mil (LISBOA, Idem). Isso se dava não apenas pela vasta produção de filmes do que ficaria conhecido como *Avant Garde* Francesa, que poderíamos dizer que seria a fundadora do cinema experimental, mas também porque o país já possuía um número razoável de salas alternativas.

Gonzaga, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro, Otávio de Farias, Cláudio Mello e Mário Peixoto (responsável pelo monumento cinematográfico *Limite*, de 1931, que depois de ter uma sessão organizada após o fechamento do cineclube, nunca teve uma sessão comercial realizada e por pouco não se deteriorou completamente nas décadas seguintes). Os integrantes geralmente “discordam concordando e, no fundo, terão em comum o cultivo de alguns grandes mestres, o tabu do silêncio, a defesa da arte contra as ingerências industriais” (XAVIER, 1978, p. 224). O *Chaplin Club* era composto por uma burguesia esclarecida, intelectual, leitores de revistas internacionais, que podiam pagar viagens à Europa só para assistirem filmes, tendo como objetivo coletivo de “estudar o cinema como arte” (Art. 3º de seu estatuto). Levando em conta que o cinema sonoro havia sido inventado um ano antes, o grupo se posicionava esteticamente a favor do cinema mudo, inclusive tomando a efigie de Charles Chaplin como mentor de suas insatisfações: Cláudio Mello chegou a afirmar que “*se carlitos falar, eu me calarei*” (XAVIER, 1978, p. 203).

Dentre as acusações, destacavam que o cinema falado sabotaria a sofisticação cinematográfica, subjugaria a arte ao progresso e trincaria ainda mais o circuito de exibição, tomando a invenção como um retrocesso que rearticulava o cinema ao teatro depois de anos de avanço em direção a uma autonomia. De fato, os *talkies* foram responsáveis pelo fechamento de diversas salas de cinema no país, pois os donos dos espaços não tinham capital para investir na compra de novos equipamentos. Os integrantes do *Chaplin Club* eram famosos por criticar os exibidores brasileiros, o cinema brasileiro e o público brasileiro, tomando como referência o cinema produzido na França e a lógica de salas especializadas que começavam a se espalhar na Europa. Para encontrarem um argumento do que seria um filme brasileiro de excelência, promoveram um concurso de roteiros no ano de fundação, mas a iniciativa terminou só habitando o campo teórico e nenhum filme fora produzido a partir dos inscritos. Além disso, abriram uma frente para criticar duramente a censura, chegando ao ponto de realizarem sessões de filmes brasileiros antes de passarem pelo corte dos censores. São os primeiros nesse sentido.

Passaram a defender a produção nacional, a partir de *Barro Humano* (1929), dirigindo por um dos integrantes, Adhemar Gonzaga. Consideravam-no o pioneiro da *avant-garde* brasileira ao lado das obras de Humberto Mauro: não tinham a fotografia e a interpretação dos americanos, mas era cinema superior, apesar dos seus defeitos (XAVIER, 1978). Começava-se a se esboçar o discurso levado ao limite anos depois com o Cinema Novo (e cinemas terceiro-mundistas) de que todo sistema cinematográfico deveria ser desenvolvido de acordo com a realidade do país, não tomando o cinema norte-americano como padrão. A efigie dessa

movimentação pode ser resumida como uma defesa do cinema imperfeito, fora dos ditames industriais dos países ricos ou, nas palavras já imortalizadas de Paulo Emílio Salles Gomes: “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 1973, p. 82). O *Chaplin Club* publicou durante a sua existência nove edições de *O Fan*, revista especializada diferente do tom de variedades das anteriores, em que os integrantes escreviam artigos veiculando a visão crítica de cada um deles e do grupo (tudo muito adjetivado). Nos últimos números, a revista passou a aceitar artigos dissonantes, de intelectuais que defendiam o uso do som no cinema, criando um espaço de discordância e diálogo que não duraria por muito tempo. O *Chaplin Club* acabou como um ato de resignação, um ato de silêncio diante da vitória do cinema falado. Acreditavam que o som significava a morte da imagem.

O *Fan* sabia que não era lido por quase ninguém, mas não se importava com isso – dava de ombros, como Carlitos; sorria diante da rejeição, seguro de seus princípios, feliz com sua coerência, praticamente fazendo desta sua principal motivação para existir. Sabia que não tinha influência alguma nos destinos do cinema e não se incomodava com isto – mais importante era registrar um testemunho do que ser realmente ouvido. (XAVIER, 1978, p. 201).

3.2. Circulação, clandestinidade, colecionismo

Em *Sobre o Conceito da História*, um de seus ensaios mais provocadores, Walter Benjamin critica o historicismo que não percebe como os fatos podem estar distantes por milênios e, ainda assim, carregarem um encadeamento dialógico entre si, muitas vezes armando um círculo vicioso, onde os historiadores se contentam em estabelecer um nexos causal entre os contíguos momentos da história.

O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um agora no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1985, p. 232)

Desta maneira, a contenção aos circuitos alternativos de bens culturais e a preocupação em limitar a esfera de acesso do indivíduo, atinados recentemente pela lógica de compartilhamento gratuito de arquivos na *internet*, não estão completamente desconectados de experiências anteriores. Como nos diz a *História Universal da Destruição dos Livros*

(2006), do venezuelano Fernando Baéz e *Uma História da Leitura* (2006), do argentino Alberto Manguel, desde antes dos incunábulo da reprodutibilidade técnica até hoje, da Suméria, da Grécia Antiga passando pelo mundo islâmico até os recentes regimes ditatoriais da América Latina, desde propriamente a invenção do livro, os motivos para destruí-los foram disseminados “com a intenção de eliminar a memória que encerra, isto é, o patrimônio de idéias de uma cultura inteira” (BAEZ, p. 24). Ainda assim, mesmo com toda censura e com o alastramento de fogueiras, manuscritos e arquivos de circulação restrita ou proibida – seja pela pornografia, pelo teor político ou pela estética destoante da habitual – continuaram alcançando as mãos de algum leitor⁶¹.

Fahrenheit 451 (Inglaterra, 1965), único filme em língua inglesa de François Truffaut e baseado no livro homônimo de Ray Bradbury, carrega uma das mais belas alegorias de um pretense circuito alternativo, ao destrinchar como as pessoas, mesmo inseridas nos regimes mais totalitários, conseguem encontrar um caminho de acesso, preservação e perpetuação do conhecimento para as gerações póstumas. Somos lançados numa sociedade futurista onde ler é proibido e onde os bombeiros são responsáveis por queimar os livros para manterem segura a ortodoxia do sistema dominante. Acompanhamos a trajetória de Montag, um funcionário exemplar que começa a roubar livros para lê-los justamente quando deveria destruí-los e que descobre – como um leitor que termina *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco – que os livros são perigosos, porque fazem as pessoas despertarem para pensamentos diferentes, muitos dos quais que estavam dentro delas mesmas, questionando as engrenagens do mundo em que estão inseridas. Montag passa a ser perseguido, se junta à resistência e, ao final, se vê numa espécie de exílio de leitores, onde cada ser humano se tornou responsável por guardar um livro na memória, para que, caso as últimas cópias fossem queimadas, a literatura pudesse sobreviver e ser repassada oralmente através do tempo. Os homens-livros, agora um misto de indivíduos, produtos, consumidores e arte, cuidam das frases uma a uma com o igual carinho que só teriam para com uma pessoa amada.

Antes da invenção da prensa na Europa do século XV, a informação era altamente escassa e relativamente fácil de controlar. Por muito tempo, a cultura escrita acolheu a dedo as

⁶¹ Baez nos lembra que é comum atribuir a destruição de livros a homens ignorantes, mas que de fato esse ato é na maioria das vezes conduzido por indivíduos cultos, seja para calarem alternativas aos padrões vigentes, seja para tomarem uma posição de negação do passado: “Sobram exemplos de filósofos, eruditos e escritores que reivindicam a biblioclastia. René Descartes, seguro de seu método, pediu aos leitores que queimassem os livros antigos. Uma homem tão tolerante como o filósofo David Hume não hesitou em exigir a supressão de todos os livros sobre metafísica. O movimento futurista, em 1910, publicou um manifesto em que preconizava o fim de todas as bibliotecas. Os poetas nadaístas colombianos queimaram exemplares do romance *Maria*, de Jorge Isaacs, em 1967, convencidos de que era necessário destruir o passado literário do país. [...] Martin Heidegger tirou de sua biblioteca livros de Edmund Husserl pra que seus alunos de filosofia os queimassem em 1933” (2006, p. 27).

peças que recebiam esse código para transmitir conhecimento para as gerações póstumas, firmando uma espécie de economia da escassez como estratégia de domesticação da turba de analfabetos: nesse modelo, a popularização da leitura e da escrita era vista pelas elites como propulsora da desordem social. A emergência da imprensa dotou a obra de uma vida social mais intensa e difusa, numa organização em que os indivíduos perseguidos por ‘literatura proibida’ não eram apenas os autores, mas essencialmente os impressores. De qualquer forma, a prensa foi de extrema importância no estímulo de um indisciplinado público leitor que não estava sujeito às mesmas normas de leitura ou às mesmas normas de relação com o conhecimento que havia no passado. Foram criadas condições favoráveis ao entrecruzamento de velhas ideias e pensamentos novos: “a imprensa incentivou novas formas de atividade combinatória, de fundo tão social quanto intelectual. Ela alterou as relações não só entre os homens de cultura, mas também entre os sistemas de ideias” (EISENSTEIN, 1998, p. 60).

No livro, os *Best-Sellers Proibidos da França Pré-revolucionária*, de Robert Darnton, há um trecho de um escrito do funcionário, Lamoignon de Malesherbes, responsável por abolir e fiscalizar a literatura ilegal na França do Século XVIII: “um homem que lesse apenas os livros publicados com a aprovação formal do governo estaria cerca de um século atrás de seus contemporâneos” (1998, p.11). Ele é considerado como o primeiro funcionário de alto escalão a abrir brechas na circulação de livros ilegais em sua administração, ainda que se mantivesse como norte de liberação ‘uma literatura considerada inofensiva’. Um século antes havia uma imbricada estrutura de controle da palavra impressa dentro da nação francesa, através da censura do subversivo, da punição dos infratores e da instituição de uma guilda monolítica, símbolo do regime absolutista vigente. O sistema era conduzido através da comercialização de privilégios autorizados pelo monarca e pela fiscalização de especialistas em livros: além de funcionar como um selo real, essa lógica congratulava ao editor o direito exclusivo de reproduzir o texto, colocando na clandestinidade todos os outros impressores que faziam o livro circular.

Dado o adensamento da vigilância e do controle real sobre os livros proibidos, dezenas de editoras surgiram na área das fronteiras francesas. O resultado foi um desvio das riquezas que deveriam pertencer ao reino e a divulgação de ideias e estéticas fora dos modelos estabelecidos. Essa circulação alternativa ficou conhecida como ‘filosofia por debaixo do pano’. Gradualmente, o reino passou a moderar a fiscalização, diferenciando níveis de privilégios para livros que não fossem contra a igreja, o rei e a moralidade convencional. Bispos tropejavam nos púlpitos, obras eram queimadas nas ruas – o que muitas vezes funcionava como propaganda para a obra renegada, que tinha várias outras cópias circulando

secretamente. Assim, a atitude passou a ser a da discrição, ou seja, a de apreender obras sem muito alarde. Elizabeth Eisenstein, no filme *Steal this film* (EUA, 2006), de J. J. King, conta o caso de um impressor holandês que tomava o índice de livros proibidos como seu programa de publicações, porque creditava a estes títulos a aposta de que venderiam bem.

Os modos de clandestinidade eram múltiplos, de forma que a própria noção entre lícito e ilícito era posta em questão. Existiam livros que se tornavam legais a partir de privilégios inexistentes, criados pelos livreiros para enganar os fiscais, como o privilégio que dizia que o livro era permitido apenas para “pessoas muito bem conhecidas”. No lado ilegal, confiscavam versões piratas de livros lícitos, livros importados sem intermediação de livreiros, livros inofensivos sem permissão, além dos, de fato, livros subversivos. Entre 1771 e 1789, havia basicamente três classificações, como aponta Robert Darnton: “livros proibidos (que deveriam ser confiscados ou proibidos), “livros não permitidos”⁶² (que em alguns casos deveriam retornar ao remetente) e “livros piratas” (que deveriam ser vendidos em proveito do livreiro que detinha o privilégio original)” (1998, p. 20). Ainda que as impressoras ficassem nas fronteiras, Paris estava cheia de agentes piratas, que arriscavam suas vidas para fazerem o trajeto com os livros. Eram tomados pelos fiscais como ‘bucaneiros’, ‘marujos’, ‘pessoas sem vergonha ou moral’ - o sentido dos termos não mudou tanto.

Assim sendo, à medida que os registros se acumulavam, passava a existir uma sobreposição de tipologias, criando mais uma confusão que uma distinção, que ao final de tudo deixava claro que se um livro estava de alguma forma na lista era porque tinha algum viés de ilegalidade. Para a polícia, todos estes eram conhecidos como 'livros ruins', mesmo que na prática muitos funcionários da alfândega sequer conseguissem diferenciar o lícito do ilícito. Punições eram comuns aos livreiros que importavam, aos transportadores e aos mascates, todos dispostos a correrem o risco, na maioria das vezes trabalhando em associação, numa lógica de permuta onde títulos que um imprimia eram trocados por títulos de outro. Catálogos com os livros dispostos por cada editora eram confeccionados e funcionavam como uma ‘faca de dois gumes’⁶³. Por um lado, os clientes usavam para ter conhecimento do que estava sendo oferecido e para acelerar a ação de agentes que iam a cavalo de editora a editora

⁶² Um dos casos mais inusitados de livros não permitidos (e também piratas) é relatado por Roger Chartier (2002) ao referenciar as pessoas que freqüentavam peças, como de Molière, repetidas vezes, para copiarem todos os diálogos e indicações de cena, lançando versões antes mesmo da saída da edição autorizada.

⁶³ No recente seminário *Circuito em Construção* realizado em maio de 2009 para criar intimidade entre os envolvidos e os temas pertinentes ao movimento cineclubista, houve a palestra de um advogado, que reforçou várias vezes durante sua fala, que se alguém chegasse batendo na sua porta lhe acusando de violação de direitos autorais, você não assinasse absolutamente nenhum documento ou estaria criando provas contra si mesmo; que o sujeito poderia até lhe ameaçar com uma possível prisão, mas de fato, não poderia prender por este crime (afinal, ele só ocasiona multa).

saber de novos títulos e, por outro, terminavam sendo usados como prova do crime, já que especificavam claramente o proibido, apesar de muitas vezes tais papéis virem sem vínculo algum com nomes, já antecipando a possibilidade das correspondências serem extraviadas.

No caso do comércio em si, uma das formas mais inteligentes de burlar a fiscalização era 'casar' livros, isto é, “misturar as páginas de um [ilegal] com as de outro [legal]” (DARNTON, 1998). A maior parte dos proibidos fazia apologia ao ateísmo ou seguiam os becos da pornografia que teria no final do século a figura marcante do Marquês de Sade – confirmando que liberdade e libertinagem sempre estiveram próximas. Era comum também a proibição a livros de história crítica ou vista por outro ponto de vista e teoria política que ia contra o regime absolutista. Alguns dos empresários do ramo eram apadrinhados por Voltaire, autor que possuía o maior número de títulos entre os livros proibidos. Basicamente suas ideias e textos eram escoados apenas por circuitos clandestinos. Depois da revolução, se tornou um dos autores mais populares oficialmente.

Os livros proibidos eram mais caros, não só por causa do risco envolvido em sua circulação, mas essencialmente pela maior quantidade de mãos pelas quais tinha de passar: do escritor para o leitor, as palavras tinha de viajar no mínimo por um editor clandestino, um contrabandista, um transportador até chegar ao mascate livreiro. Além disso, se tratava de um sistema que não permitia devoluções. Darnton registrou 720 títulos fora-da-lei que circularam na França pré-revolucionária, muitos dos quais nos são hoje completamente desconhecidos. A teoria do historiador é de que os antecedentes literários e filosóficos da Revolução Francesa não estavam nas páginas dos livros consagrados, mas, pelo contrário, nas dos proibidos. Os séculos nos ensinaram que uma multidão analfabeta, seja porque não sabe ler, seja porque não tem acesso a pensamentos que não os dominantes, se torna naturalmente mais fácil de dominar. Assim sendo, uma das melhores formas de repressão ao conhecimento que porventura poderia se tornar subversivo sempre foi limitar o alcance das obras: “a censura, portanto, de qualquer tipo, é o corolário de todo poder, e a história da leitura está iluminada por uma fileira interminável de fogueiras de censores, dos primeiros rolos de papiro aos livros de nossa época”. (MANGUEL, 2006, p. 315).

Cientes da limitação perpetuada por uma acumulação de anos de filmes que não chegam, os cinéfilos procuraram desenvolver sua curiosidade para o que está fora de circulação, justamente porque tais filmes carregam o selo da negação do circuito oficial, muitos dos quais, além disso, trazem visões aguçadas das arapucas existenciais do contemporâneo. A lógica de censura das grandes empresas não é mais a de negar ou proibir, mas de alijar a circuitos restritos de exibição, fazendo com que as obras só possam ser

acessadas, nas cidades fora de rota, por meio da clandestinidade. Antes de qualquer reflexão, entretanto, é preciso guardar consigo a ideia de que a cópia sempre esteve ligada à propagação do conhecimento, que impérios cresceram copiando as vantagens uns dos outros, ainda que o manejo da reprodução tenha se mantido por muito tempo sob o controle de grupos específicos. Durante a oficina *Pirataria como Emancipação*, realizada em 2008 durante o seminário *Arte-Crime* e ministrada por Gabriel Menotti, um dos curadores do Cineclubes Falcatrua (Vitória/ES), os inscritos permeavam apenas de uma relação com o ato de ter acesso a bens culturais por vias consideradas ilegais. Nesse ambiente de *nerds* e curiosos, um ex-ambulante vendedor de DVDs piratas comentou que ao escutar um vizinho lhe dar o conselho de que o que estava fazendo era crime, passou um bom tempo se perguntando como poderia sê-lo: “como poderia estar fazendo algo proibido se apenas estava usando da invenção do gravador de DVD? Se não quisessem que fossem copiados, que não tivessem inventado”. Isso deixa claro que há um conflito de indústrias, tensionando o desenvolvimento tecnológico e a distribuição dos conteúdos, onde a indústria cultural parece ter perdido o controle e a dimensão de sua própria reprodutibilidade técnica.

Os filmes dispostos na *internet* estão na sua maioria abertos para todos os internautas, de forma que a escassez não reside mais no arquivo em si, na impossibilidade de acessá-lo, mas nos usuários interessados. Metamorfoseia-se a antiga lógica em que “a apropriação dos bens enquanto objetos de distinção” se materializava através “da escassez desses bens e da impossibilidade de que outros os possuam” (CANCLINI, 1999, p 80). A escassez se desloca da mercadoria para o sujeito, suas intenções e todo contexto sociocultural que o envolve, o que, conseqüentemente, reconduz a escassez ao objetos de seu consumo. Entretanto, não é apenas uma questão econômica e de poder aquisitivo. Assim sendo, apesar dos filmes comerciais carregarem um possível estímulo para os indivíduos desenvolverem um prazer da raridade que dê vazão a sua própria subjetividade, prontifica-se como de extrema importância a ampliação de espaços de formação, no intuito de estimular o exercício do livre pensar dos espectadores em relação ao mundo, ao mundo de imagens e, conseqüentemente, aos rumos de seu próprio consumo. Neste sentido, o prazer da raridade não é enxergado apenas como um desejo vazio por encontrar obras exóticas, mas um caminho que reúna uma multiplicidade idiossincrática. Uma crença do conhecimento que se adensa quanto mais se envereda pelo consumo autoral.

A cibercinefilia agrega entre suas facetas um perfil muito peculiar, o do colecionador ⁶⁴,

⁶⁴ Coleção vem de *colligere*: escolher e reunir.

que através da fixação pelo que coleciona, usa da criatividade para esmiuçar práticas culturais do desvio – tanto pelo caminho de serem produtores de comunidades de sentido desvinculadas do *mainstream*, como por instituírem rumos de distribuição e compartilhamento à sombra dos convencionais. Supera-se o pressuposto que associa o colecionador ao indivíduo alienado e meramente obsessivo, liga-se o ato de colecionar ao de preservar, de modo que sua trajetória passa a ser projetada sobre princípios de uma economia cultural alternativa bastante autoral conduzida por atos mínimos de clandestinidade. É reconhecida, a partir disto, a emergência de grupos, com integrantes de diversas nacionalidades, compartilhando atitudes, gostos e sensibilidades e aproximando o *modus operandi* de suas apropriações da cultura do consumo e dos meios de comunicação de massa. De fato, a diferença entre uma fratura da ordem e a homogeneização do gosto é bastante sutil nesse caso: aparece no simbólico preceito de que as estruturas de redes comunitárias não são impostas por uma corporação externa, mas criadas, mantidas e governadas por regras propostas pelos próprios usuários (fóruns não oficiais de discussão, plataformas de consumidores ativistas, grupos de estudo, sites de acumulação, apropriação e rearticulação de conteúdo midiático).

A intimidade com a tecnologia passa a ser usada na construção coletiva de uma subcultura transnacional, onde se redefine o estatuto do objeto/arquivo eleito e se constrói uma sociabilidade alheia aos ‘controles’ aparentemente implacáveis da sociedade de consumo (RIBEIRO, 2005). Abandona-se parte da publicidade graças ao interesse pelo obsoleto, pelos filmes que deixaram de ser desejados, pelo que se restringe a círculos alternativos, e usa-se da *internet* para esboçar um encontro com o particular, com o desconhecido completo, que só aparece para os poucos indivíduos conectados e dedicados ao ponto de se tornarem exímios pesquisadores. Os cibercinéfilos são um pouco colecionadores do proibido: sentem-se vitoriosos quando conseguem apresentar cineastas ainda não reconhecidos pela crítica especializada nacional ou descobrem objetos opacos em filmografias de diretores conhecidos.

ainda que o ideal de todo colecionador seja, num extremo, o de ser o único a possuir tudo a respeito de determinados objetos, sua existência (e a da própria coleção) adquire maior sentido na medida em que outros desejam os mesmos objetos (e, eventualmente, os objetos de sua coleção (RIBEIRO, 2005, p. 56)

O colecionador não está preocupado no que é mais recente, na última sensação midiática, mas no que pode transcender o tempo. A prática do colecionismo envolve a insaciabilidade, característica fundamental do consumismo moderno (CAMPBELL, 2001),

para fundamentar um tipo de consumo desviante da rota, que se aproxima mais de uma formatação curatorial e que concede à insaciabilidade uma dimensão deslocada. Assim sendo, o perfil do colecionador está inteiramente conectado ao consumo, mas um consumo não domesticado, de forma que apesar do excesso marcar “não apenas a ação de colecionadores e fãs, como também a sociedade de consumo que direta ou indiretamente os inspira” (RIBEIRO, 2005, p. 48), os objetos não são periodicamente substituídos, mas perpetuados. Encontram uma lógica de co-existência e diálogo entre si que se firma como pedra fundamental na construção de um direcionamento intelectual e político posterior. Colecionar é diferente de acumular, afinal “o primeiro emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm frequentemente valor de troca, que são também ‘objetos’ de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição, - talvez mesmo fonte de benefícios. Estes objetos são acompanhados de projetos” (BAUDRILLARD, 2002, p. 111). O colecionador se expressa, também, por sua coleção e apesar de não ser exatamente igual ao consumidor moderno que ajusta seus gostos contínua e rapidamente (CAMPBELL, 2001), é capaz de estar aberto para as estéticas que não permeiam o seu círculo de referências e isso o impulsiona ao desconhecido: “sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentada” (BENJAMIN, 2007, p. 245).

Mantém-se em eterno aprimoramento, em perpétua procura, sempre renovando e descobrindo novos caminhos, cujos objetos ausentes não se firmam apenas como necessidade, mas assumem a posição de objetos mais importantes da coleção. É justamente “pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação” (BAUDRILLARD, 2002, p. 112). O cinéfilo no seu fetiche do ‘ver’ que se mistura ao ‘ter – e às vezes vira roubar – é capaz de conectar temporalidades: o tempo na qual as obras se inserem, o tempo dentro das obras, o do entrelace entre elas e o tempo das lembranças sobre a formação do conjunto. O colecionador transita entre o seu tempo e o de sua coleção, aprofundando uma relação que une história e narrativa pessoal⁶⁵, estética e afeto, micro e macro, percorre distâncias, conjura individualidade, firma seu conhecimento como uma larga recordação.

o colecionador está entregue ao princípio da montagem, ao reunir os fragmentos da história em uma nova configuração da experiência. [...] Construir uma coleção significa estilizar o *continuum* temporal dos objetos e, com isso, ajudar a abrir ângulos novos de conhecimento (ENGELMAN; PERRONE, 2005, p. 86-88).

⁶⁵ “Eu reconheço várias pessoas que colecionam rótulos de vinhos. Retiram o rótulo com cuidado, submergindo a garrafa por longas horas, depois deixam secar e passam a ferro os papéis, antes de irem para catálogos ou pastas. Outros colecionam rolfas. É um material muito importante para a memória social, científica e econômica das comunidades. Para alguns, é o vestígio material de momentos etéreos, de alegria e satisfação enofílica” (MARSHAL, 2005, p. 17).

Para o colecionador cada item carrega um universo próprio, torna-se uma enciclopédia (BENJAMIN, 2007), que unidos por um direcionamento pessoal, compõe um segundo universo que o sela como o indivíduo que cria sua imagem através do que coleciona: trata-se de um “espelho perfeito que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas” (BAUDRILLARD, 2002, p. 99). Há no ato de colecionar uma projeção narcisista: “colecionamos sempre a nós mesmos” (Idem), de forma que o cibercinéfilo é capaz de lembrar momentos de sua vida através dos filmes que viu. Portanto, lembra quando chorou pela primeira vez por causa de um longa-metragem ou quando descobriu a paixão através de uma personagem; associa alguém que conhecia com uma sessão em que esteve; lembra os motivos e inquietações que passavam pela cabeça, retoma as dezenas de vezes que se deparou com o início de *Persona* (Suécia, 1966), de Ingmar Bergman antes de terminar de vê-lo pela primeira vez. Revive as quatro sessões realizadas de *Apocalypse Now* (devido seu relançamento na versão *redux*), levando em uma delas o seu pai com quem tinha uma relação difícil, se orgulha da súbita vontade de ajudar o mundo após sair aos prantos de *A Felicidade Não se Compra* (EUA, 193), de Frank Capra e guarda com carinho *Roma* (Itália, 1972), de Federico Fellini, por ter desejado secretamente que o filme não acabasse nunca. Descobre que sente um valor afetivo por um Almodóvar que nem gosta por ter assistido com a mãe e especialmente por ter presenciado ela se emocionar, conta aos risos como sentiu raiva pela película se partir em *A Chinesa*, quando tinha voltado de uma viagem marcante e fora ao cinema diretamente da rodoviária. A filmografia da vida de um cinéfilo é como uma regressão hipnótica.

Assim sendo, o colecionador corre o risco de se tornar catatônico ao perder parte de sua coleção, ao ver arrancado o vigor da preservação: vê-se arrancado de suas memórias, violentado, o aproximando, de algum modo, da família de classe média do filme de Haneke: o suicídio de um colecionador começaria com a destruição de sua coleção ou pior, com a sua completude. Apesar de todo e qualquer objeto poder se tornar mote para uma coleção, existe uma tendência a investir no prazer que provém da raridade, que estimula a busca para além do mercado, o que se torna uma errância dentro da lógica do sistema que tem tudo a oferecer desde que você esteja disposto ou tenha condições de pagar⁶⁶. A raridade faz o consumo assumir uma dimensão política e subjetiva para o indivíduo que levou ao extremo suas necessidades culturais / vitais, de forma que ao eleger um objeto de culto, adota pelo consumo

⁶⁶ Uma ressalva, entretanto, também é necessária, afinal hierarquizar um objeto apenas por sua raridade, tornar a raridade apenas valor agregado ou ditadura do bom gosto, sem considerar o aprendizado que pode despertar, gera um encadeamento do raro pelo raro que segue uma linha similar a arte que se valoriza pela arte ou do recente pelo recente.

“uma visão determinada do mundo e escolhe, dentre diversas outras opções, justamente aquela que, entre tantas, mais e melhor dirá respeito à sua personalidade” (RIBEIRO, p. 49). É recorrente que as mercadorias transcendam o sentido utilitarista, assumindo um sentido direcionado por outras motivações, negando a ideia de um mercado que consegue atender a todos os gostos e que proporciona igual acesso a todos os objetos.

O colecionador é em essência um consumidor indisciplinado: tende a desejar o feio, o ‘fora de linha’, vincula suas expectativas ao seu *background* e ao contato com outros, provocando naturalmente uma organização de redes de trocas, diálogo e interação, não necessariamente submetidas aos anúncios do mercado, mas que possuem seu peculiar e disfuncional⁶⁷ modo de agir. Simmel percebeu isso ao escrever que “interesses e necessidades específicas certamente fazem com que os homens se unam em associações econômicas, em irmandades de sangue, em sociedades religiosas, em quadrilhas de bandidos” (SIMMEL, 1983, p. 168/169). Não se trata de retirar os objetos de um circuito, mas de estimular ‘movimentos que curto-circuitam’ (CERTEAU, 1994) se fortalecendo por inusitadas solidariedades, assumindo a característica mais cínica do que clínica. O colecionismo e a aficção não constituem sozinhos uma prática de consumo transgressora, apenas desviante do padrão. Isso já nos parece um primeiro passo. A cibercinefilia pretende politizar a prática do *download*, politizar a ação dos *nerds*, fazer da arte-crime uma politização do objeto artístico em oposição à sua mera estetização. É sempre bom ter em mente que baixar filmes por baixar não estabelece uma resistência em si, especialmente se levarmos em conta que a maioria das pessoas continua a baixar os filmes mais vistos no cinema, criando apenas um mercado hegemônico paralelo permeado pelas mesmas referências e visões de mundo. O interesse aqui é o de levar (ou elevar) o contentamento privado ao discurso de acesso à cultura, pensando a internet não apenas como um refinamento de mercado ou de perfil consumista, mas como espaço de potencial caráter democrático passível de ser usado como biblioteca, cinemateca, de uso e construção coletivos.

Mesmo que uma fatia dos colecionadores esteja disposta a (e, de fato, tenham

⁶⁷ Outro exemplo de consumo disfuncional no contemporâneo, uma espécie de sobrevivência diante do consumo moderno, se finca nas casas que são passadas de geração a geração junto a seus objetos e que sempre quem recebe precisa cuidar deles e após várias passagens, cada objeto remete a uma história: Grant McCracken nos conta o caso de Lois Roget que ocupa uma residência por onde já passaram sete gerações: “detentora das posses de sua família. Sua casa era literalmente lotada de objetos herdados. Sua atitude em relação a eles era carregada de um sentido de responsabilidade [...] Lois frequentemente levanta os olhos do livro que está lendo para contemplar uma mesa ou uma cadeira que a faz recordar do parente que a possuiu. Trata-se de um retorno individual, como uma imagem ou uma memória que ela pode optar por vislumbrar ou deixar escapar, ou ainda por explorar em exaustivo detalhe” (2003, p. 68-70). A curadora/colecionadora se desvencilha totalmente da lógica da Cultura do Efêmero, pois os objetos ganham valor para ela quando carregam consigo história (especificamente, história familiar).

condições de) gastar muito dinheiro, especialmente se pensarmos nos cinéfilos clássicos, a cibercinefilia amplia a abertura da prática para indivíduos com menor poder aquisitivo. Há, de fato, um abismo no montante financeiro envolvido em suas transações: enquanto que os primeiros importavam e importam cópias de outros países, compram regularmente em lojas especializadas, gastam valores que crescem de acordo com a distância/raridade, os segundos, investem mais na velocidade de conexão de sua internet, num computador moderno, na compra de uma tela ou projetor, realizando trocas sem gastos adicionais. O aumento de cinéfilos conectados só tende a ampliar o acervo virtual num nível inimaginável. A situação faz com que os primeiros cinéfilos tenham uma preocupação maior com o que adquirir; desenvolvam um tique baseado no receio antes de comprar, um medo de fazer um mau negócio, de não se satisfazer com a aquisição. Já o segundo tipo corre o mesmo risco, só que geralmente baixa filmes que sequer chega a ver – adquire uma quantidade muito maior da que assiste⁶⁸ - e lado a lado se sente muito mais livre para arriscar, descobrindo irrelevância, mas também cinematografias singulares que jamais se deparariam de outro modo.

Seja como for, a cinefilia não pretende descobrir filmes e guardá-los para si, mesmo os mais esnobes dentre os cinéfilos tende a colocar sua descoberta a apreciação coletiva para que o grupo legitime o refinamento de seu bom gosto. É como disse anteriormente na citação à tese de doutorado, *Entre os extremos do consumo: fãs, colecionadores e aficionados* (2005), de Fábio Viana Ribeiro: há um movimento paradoxal de exibir e proteger. A partir daí que a cinefilia chega ao seu segundo momento (o do cineclubismo), onde os indivíduos passam a gerenciar uma aproximação com outros de sua mesma cidade, no intuito de trocarem e assistirem filmes juntos sistematicamente e conversarem sobre eles. A formação de cineclubes por jovens em diferentes lugares e situações prova que a exibição pode ser barateada e que sua propagação geraria uma expansão do acesso audiovisual em cidades periféricas. Institui-se em devir o que de fato seria um circuito alternativo, incentivando um retorno à situação-cinema, à experiência coletiva.

Como também foi dito anteriormente, a relação entre cinefilia e cineclubismo é como a relação de Valdrada e o seu duplo, só que aqui, diferentemente da cidade de Calvino, ambas não apenas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, como conseguem se amar. O perigo maior é o de tais círculos se tornarem mundos isolados, herméticos e autoreferenciados, que podem até desenvolver uma série de reflexões sobre a realidade, mas

⁶⁸ Durante o desenvolvimento deste trabalho, foram entrevistados diversos cinéfilos que baixam filmes na internet e um dos pedidos foi o de que enviassem duas listas, uma com os últimos dez filmes baixados, e outra, com os últimos dez filmes vistos. O cruzamento médio entre elas é mínimo, na maioria das vezes apenas dois títulos ocupam as duas listas de maneira simultânea.

que apenas tece o pensamento mantendo distância, sem qualquer propósito de romper o limite da intervenção de sofá: a intervenção se confunde com a ausência dela.

3.3. Pirataria e Cineclubismo

Além de comparar com o que estava acontecendo cem anos antes, é sintomático que, no meio da primeira década do século XXI, dois cineclubes brasileiros tenham sido repreendidos diretamente por grandes corporações ao realizarem poucas sessões de filmes baixados e que, ao final desta mesma década, existam inúmeras iniciativas, como o cineclubes Dissenso, cuja programação inteira é feita a partir de filmes tirados do ciberespaço. A montagem de uma sessão autônoma desde o *Chaplin Club* até os cineclubes do início do século XXI só foi possível graças à profunda mudança de aparatos e dispositivos: da situação em que os filmes em 35mm precisavam ser buscados pessoalmente na Europa até a atual, em que a linha curatorial se confunde com o desbravamento da *internet*. A diferença de tempo e dinheiro gastos entre uma maneira e outra é evidente, os cineclubes atuais apostam em tecnologias caseiras, explicitando a simplificação do processo – o que apenas acompanha e reflete a própria aceleração intrínseca ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa.

Entre os extremos, podemos destacar o 16mm, que durante a década de 70 foi considerado a bitola oficial do cineclubismo, e o super 8, que encontrava espaço em cidades periféricas através de sessões semi-caseiras. Tivemos ainda a emergência e decadência do VHS⁶⁹ nas duas últimas décadas do Século XX, substituído pelo DVD – ambos os formatos que estabeleceram uma profunda dependência da curadoria com o acervo de locadoras. A programação de cineclubes baseada no princípio pirata ou ‘internet-projetor’ declara o fim da

⁶⁹ O videocassete foi criado em 1976 pela JVC e pela Sony e era composto de fitas de vídeo e de um equipamento de gravação e reprodução que permitia o registro de programas de TV e sua posterior visualização. Apesar de ter pensado num modelo de negócios para o dispositivo, a indústria do entretenimento ficou em alerta, especialmente pelo poder de reprodução dado ao usuário, porque seus filmes já estavam completamente difundidos na televisão e especialmente, porque o videocassete possibilitava a ligação entre dois aparelhos, copiando o filme de uma mídia para a outra. A histeria chegou ao ponto de Jack Valenti, porta-voz da indústria norte-americana de cinema, dizer ao congresso em 1982 que “o VHS é para o produtor de filmes e público americano o que um estrangulador de Boston é para a mulher sozinha em casa” (Fonte: <http://cryptome.org/hrcw-hear.htm>). A Suprema Corte dos EUA, por sua vez, tomou uma decisão histórica contra Hollywood em 1984, quando determinou que qualquer dispositivo que fosse capaz de uso "substancialmente não infringindo a lei" era legal. Em outras palavras: "Não caímos nessa história de Estrangulador de Boston: se seu modelo de negócios não pode sobreviver à criação dessa ferramenta de uso geral, está na hora de criar um novo modelo de negócios ou quebrar". Hollywood assim o fez. De qualquer forma, é importante fazer a ressalva que o videocassete não é o primeiro dispositivo de reprodução caseira: ainda que não tenham alcançado popularidade fora dos EUA, antes dele, ainda em 1923, a Kodak lançou seu Kodascope em 16mm, mudando na década de 30 para 8mm, que permaneceu como bitola caseira – de reprodução e filmagem - mesmo depois da ascensão da televisão, sendo só substituída com a chegada do vídeo.

noção de prateleira, o fim da ilusão de que os estabelecimentos comerciais de locação representam em seus acervos a totalidade da produção mundial. Os indivíduos se desligam da ilusão de que são livres para escolher, pois sabem que por trás do amontoado de filmes dispostos lado a lado, há um filtro empresarial que age em patamares variantes. A cibercinefilia abre um campo de escolha e diálogo nunca antes vivenciado pelos amantes do audiovisual.

Uma ressalva precisa ser feita, entretanto, afinal é justamente nessa suposta abertura ‘sem limites’ que reside um dos maiores riscos de propor um cruzamento entre a cibercultura, a cinefilia e o cineclubismo. Primeiro porque o acesso à internet em condições ideais para baixar filmes ainda é uma prática restrita e – mesmo para os indivíduos que se encontram alojados dentro desta restrição – existem os que se assentam na cegueira ou conformismo de acreditar piamente no fato de que o que não existe na *internet* não existe fora dela. O conformismo se reinventa através do deslumbramento excessivo, o que só serve para desconectar os indivíduos completamente da realidade social, solapando a ânsia pela busca e sabotando a renovação contínua do fluxo da rede. A lógica ‘internet-projetor’ só se perpetua se cada usuário internaliza um papel ativo, defendendo sua postura como direito de sujeito-coletivo não apenas pessoal, semeando arquivos baixados e dispondo para compartilhamento irrestrito os inexistentes. Do contrário, a dimensão política e subversiva se arrefece, confirmando a ideia de que a democracia contemporânea é um regime da individualidade em detrimento da coletividade.

De qualquer forma, a história parece cíclica. Semelhante ao que aconteceu com o ‘*Pirate Bay*’ e que vem acontecendo há muito tempo com os circuitos clandestinos de bens culturais, tivemos recentemente dois emblemáticos casos de tensão entre empresas e iniciativas sem fins lucrativos. Em ambas as situações, grandes distribuidoras que detinham contrato de exclusividade no país ameaçaram – e em um dos casos chegaram a processar – cineclubes por exibirem filmes ainda não lançados no mercado nacional. Se por um lado a prática explicita um momento de transição do analógico ao digital em que o *download* de filmes era vislumbrado e causava uma reação de assombro, por outro, a exibição de produções que iriam estreiar de qualquer maneira nas cidades torna a empreitada um tanto pueril. O primeiro caso foi o do Cineclube Barravento, formado inicialmente por alunos do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, cuja primeira sessão aconteceu de forma improvisada em maio de 2001: na programação, os curtas relativamente raros *Big Shave* (EUA, 1967), de Martin Scorsese; *Antoine e Collete* (França, 1962), de François Truffaut e *O Cão Andaluz*, de Luis Buñuel. Suas atividades foram desarticuladas a partir da ameaça de processo pela

distribuidora *Imovision* por exibirem, numa sessão única e surpresa em 16 de dezembro de 2003, *Dogville*, de Lars Von Trier, para um público ínfimo, de menos de vinte pessoas⁷⁰. A sessão ocorreu mais de um mês antes de o filme entrar em cartaz no Cinema da Fundação.

O caso repercutiu na mídia local e nacional, criou um mal-estar entre instituições federais, os meios de comunicação tradicionais assumiram um tom de acusação e, dada a proporção inesperada, os integrantes nem sabiam como se defender. Por terem surgido boatos entre os estudantes que a própria jornalista (Luciana Veras) havia denunciado o cineclubes, a matéria mais polêmica foi publicada no Diário de Pernambuco. Atentem para o tom, sobretudo dos grifos:

As sessões do cineclubes Barravento, formado por alunos do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ocorrem às terças-feiras desde maio/2001. Em 16 de dezembro de 2003, a reunião foi anunciada, como de costume, por cartazes pregados nos quadros de aviso do CAC. Branco, adornado por bolinhas pretas, com uma interrogação no meio, o panfleto, também distribuído pela Internet, informava uma "sessão secreta" às 17h30 daquele dia. A projeção misteriosa, para cerca de trinta pessoas, veio a ser de *Dogville*, o filme de Lars Von Trier exibido no Brasil somente nos Festival do Rio e na Mostra Internacional de São Paulo, com estréia prevista para o dia 16. Resultado: *ultrajado* pela pirataria, Jean-Thomas Bernardini, dono da Imovision, distribuidora de *Dogville*, já acionou seus advogados para interpelar judicialmente a UFPE.

"É lamentável. Mandei notificar a universidade por meio de advogados. Fizeram uma sessão privada do filme e é preciso que *mostremos, com força, a não-aceitação dessa prática*", diz Jean-Thomas à reportagem do DIÁRIO, por telefone da sede da Imovision, em São Paulo. Ele tomou conhecimento da "sessão secreta" do longa de Von Trier pela mesma teia cibernética utilizada pelo Barravento: "Vi na Internet que o filme, que não passou no festival de fim de ano daí porque os negativos estavam no México, tinha sido exibido em salas alternativas. Depois entramos no site e lemos os comentários por e-mail, eles se vangloriando que de tinha sido a primeiríssima sessão do filme".

Há quinze anos no mercado, o diretor da Imovision revela que nunca havia sido vítima da pirataria. "Isso não tinha acontecido conosco, mas não importa se é um filme nosso ou de outra distribuidora. Dentro de quatro paredes a pessoa pode fazer o que quiser, pode baixar o filme e juntar amigos para ver, mas não como uma sessão pública, pegando na Internet, e depois se vangloriando", pontua Jean-Thomas, que *lamenta, em especial, o fato disso ter "sido feito por universitários"*. "Quando a pessoa tem instrução, mais culpa ela tem. É que nem o juiz que faz uma falcatrua: ele deve ser condenado a uma pena maior do que o cara da favela que rouba. Espero, mesmo, que tenha sido ingenuidade da parte deles", *vaticina* o distribuidor.

Jean-Thomas Bernardini prefere crer em ingenuidade a pensar em leviandade na atitude dos integrantes do Barravento. Estes, por sua vez, optaram por não se pronunciar. Procurados pelo DIÁRIO, decidiram assumir o "nada a declarar". *Uma pena*. A palavra deles é o terceiro vértice

⁷⁰ Esse número de pessoas confronta o número da matéria, mas eu estava presente na sessão.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

do triângulo que sustenta esse imbroglío; de um lado, Jean-Thomas, a Imovision e os direitos de quem comprou o filme para exibi-lo - e cada cópia de Dogville, estrelado por Nicole Kidman e com 178 minutos de duração, custa R\$ 4,5 mil -; do outro, o cineclube; no meio, a UFPE, instituição que cede o local e fornece equipamentos para as reuniões semanais do Barravento.

Chefe do departamento de Comunicação Social de universidade, o professor Alfredo Vizeu esclarece que o departamento, sem ingerência sobre a programação do cineclube, "não tinha conhecimento dessa sessão". "Não é postura do departamento qualquer infração às leis de distribuição. Desconhecemos a procedência do filme e como isso foi feito. Isso nos causa surpresa. Não acreditamos que os integrantes do Barravento tenham patrocinado esse tipo de atividade ilegal. É sabida da sociedade cineclubista, dos videastas e dos críticos a seriedade do trabalho do cineclube". defende Vizeu. "Lamento o ocorrido, mas garanto que estamos tomando as medidas cabíveis. Vamos conversar com os jovens do Barravento e com a distribuidora", acrescenta.

Ele considera "criminosa" a atividade de "recorrer à Internet para baixar o filme" e reitera que o departamento "de forma alguma autorizaria isso se fosse consultado", referindo-se ao que classifica de "infantilidade" e "irresponsabilidade" dos autores, quem quer que sejam. Na opinião do maior prejudicado, a tal "sessão secreta" não esvaziará a carreira de Dogville nos cinemas locais. "As cópias de Internet são ruins, não têm qualidade. O problema é que, de uma sessão para 30 ou 60 pessoas, pode surgir uma em uma sala de 500 lugares", reforça Jean-Thomas Bernardini, salientando que agiu para *evitar que a "prática suja" abra um precedente*. Em tempo: Dogville entra em cartaz daqui dez dias no Brasil, com cerca de 25 cópias, *"em São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais"*, adianta Jean-Thomas. *E talvez no Recife*. (DP, Viver, 06/01/2004)

Mesmo tendo passado alguns meses com as atividades paradas, depois de reuniões com a reitoria e do rearranjo dos participantes – uma de suas características mais fortes – o cineclube voltou a organizar sessões, enveredando novamente no tema dos direitos autorais em 2005 durante a semana de comemoração de quatro anos de existência: além de um breve seminário sobre propriedade intelectual, exibiram *Di* (Brasil, 1977), de Glauber Rocha, baixado pela *internet* e cuja exibição foi proibida no país a pedido da família do artista plástico. O Barravento funcionou por mais um ano antes de ser extinto pela falta de novos interessados que dessem continuidade ao projeto político esculpido desde seu surgimento, afinal a iniciativa sempre esteve vinculada a uma postura militante não ortodoxa: “o cineclube existe para uma discussão de cinema e nós vamos dar continuidade a essa característica do cineclube, não vamos transformar esse espaço num instrumento político, ainda que a política possa estar presente sempre em nossos debates” (PEDROSO, 2009, depoimento). Em seu primeiro ano de funcionamento foram realizadas sete sessões semanais até a Universidade entrar de férias em julho de 2001. Com a greve das instituições públicas nacionais, que se

estendeu pelo restante do ano, o Cineclube interrompeu as atividades, mas ainda conseguiu realizar duas sessões. Foram elas: *Barravento* (Brasil, 1962), de Glauber Rocha e *A Estrada*, de Fellini, as duas com uma média de público de 30 pessoas.

A escolha do nome que intitularia a iniciativa é uma das provas de que um mesmo fato pode ser lembrado pelos que o viveram de maneiras completamente diferentes. Entre a escrita e reescrita do passado, na afirmação de uma memória afetiva, dois de seus fundadores, os jovens cineastas Leo Sette e Marcelo Pedroso, voltam às razões da escolha por caminhos distintos, que dizem muito sobre cada um deles: para o primeiro, *Barravento* foi uma decisão aleatória, os universitários queriam criar um cineclube, fizeram uma lista de sugestões e simplesmente votaram em uma delas; já o segundo, atribui a escolha a um sentido político, usando da referência ao filme de Glauber Rocha, que faz uma parábola de transformação social, minando ideias de fundo marxista, como forma de se posicionar na vontade de vencer a desesperança da evasão do alunato, convocando sua presença na universidade durante a greve, para debater, conversar e vivenciar aquele momento, não apenas se afastar. O *Barravento* surgiu numa época em que a universidade passava por greves longas e regulares a cada um ano e meio e logo após as primeiras sessões, uma greve de seis meses (na época, Paulo Renato era Ministro da Educação e pensava em se lançar como candidato a presidência) se iniciou e eles programaram o filme e o cineclube passou a ter esse nome depois disso. Leo Sette, obviamente, discorda. De qualquer forma, as sessões tiveram que ser interrompidas, porque depois de um tempo até os seguranças do CAC deixaram de aparecer, deixando a universidade com aspecto de ponto de assalto.

As atividades regulares voltaram somente em janeiro de 2002, com a retomada das aulas. No dia 30 de abril de 2002, o *Barravento* comemorou seu primeiro aniversário com a provocativa sessão do clássico pornô “*O Diabo na Carne de Miss Jones*”. Aproximadamente 100 pessoas compareceram e após o filme, houve um acirrado debate sobre estética e pornografia. Na época, o reitor chegou a ligar para a diretora do Centro de Artes, as pessoas ficaram meio polvorosas, reforçando o atrito que já existia não só pelo cineclube ter movimentado um espaço dentro da universidade que estava estagnado, mas porque a iniciativa nunca tinha prioridade na reserva do auditório. A atmosfera polêmica, entretanto, não se adensou. O *Barravento* mantinha uma autonomia completa em relação aos professores, insistia em desvincular o cineclube da tutela paternalista na orientação da programação, procurando ser, de fato, uma iniciativa levada adiante apenas por alunos. Uma das maiores marcas do cineclube era a independência: Mateus-‘cabeça-de-ovo’, um dos integrantes que permaneceu mais tempo no cineclube, diz que eles não queriam “de forma alguma, ser

aparelhados por algum órgão da Universidade. Não queríamos nos institucionalizar no formato hierárquico que a UFPE defendia; nossa organização era totalmente horizontal e qualquer um podia entrar”. Sobre a escolha dos filmes, explica que “não importava o nome do diretor, só a raridade dos filmes. Passamos de filmes pornô a clássicos de Sessão da Tarde, mas ainda assim, uma boa parte era na linha ‘clássicos de cineclube’ mesmo”. O Barravento sempre procurou deixar clara a posição de que não queria concorrer com outras iniciativas, só complementar, de modo que tinham uma preocupação em não passar filmes que iriam estreiar no Cinema da Fundação, mas que pudessem despertar as pessoas para o que geralmente elas não estão acostumadas a ver.

E tem essas coisas que são meio jogada de marketing para o cineclube, você não abandona a prerrogativa de pensar um filme, ser cinefilia, mas ter o senso de oportunidade, tipo Billy Wilder morreu, vai sair uma matéria de capa no Caderno C, daí aproveita e passa um filme dele (PEDROSO, 2009, depoimento).

O Barravento foi um cineclube que surgiu e se consolidou na época de ascensão e popularização do DVD, mas sua bitola se manteve essencialmente como VHS, especialmente pela mídia mais recente não contar com um acervo vasto, se restringindo aos lançamentos ou clássicos batidos. Toda semana era a mesma imagem: integrantes do cineclube correndo de um lado para o outro atrás de equipamentos, pegavam o projetor na pró-reitoria de extensão, o videocassete no departamento de comunicação, os cabos traziam de casa, às vezes esqueciam, e ainda tinha o *transcoder* do Centro de Informática, porque o projetor era em *palm* e o videocassete NTSC, de maneira que precisavam de um conversor de formato. Certa vez, não conseguiram o *transcoder* e passaram *Teorema* (Itália, 1968), de Pasolini em preto e branco (o filme é colorido). Só descobriram dois dias depois. Pela fala dos participantes, é possível aferir que uma vontade confusa os movia; não exatamente uma vontade de fundo cinéfilo amadurecido, mas em processo de amadurecimento, de descoberta, além de que procuravam reviver a sensação de entrar na universidade e sentir o ambiente acadêmico efervescer. Queriam se desvencilhar da sensação de que estavam perdendo os anos e acreditavam que justamente a partir da decepção com a instituição de ensino poderiam investir num consumo autoral, numa busca pelo conhecimento ditada por eles mesmos, para além da relação entre aluno e professor dentro da sala de aula.

No Barravento, as pessoas precisavam ver o filme a qualquer custo. Os problemas técnicos eram recorrentes, mas eram detalhes. Chegaram a passar *Crepúsculo dos Deuses* dublado. Como diz Pedroso:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

claro que ninguém queria que fosse dublado, mas foi na hora que descobrimos, mas se as pessoas não vissem o filme ali, dublado, elas simplesmente não veriam. Se hoje você pode ir na internet pegar praticamente qualquer filme de qualquer época, nessa época era bastante restrito, a única forma de conseguir alguns filmes era dublado, então o cineclube tinha que passar (PEDROSO, 2009, depoimento)

O caso *Dogville* foi fundamental para deslocar o foco da discussão: o urgente não era mais o filme em si, mas a constatação de que o sistema e os modelos de acessar filmografias estavam mudando. A partir desta preocupação que surgiu o Cine Falcatrua, de Vitória do Espírito Santo, criado no final de 2003, por quatro estudantes da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo: segundo seu estatuto, a iniciativa habitava “a fronteira entre o ambiente hiper-autorizado do cinema e a ecologia fluida das novas mídias”. O Falcatrua viabilizou as exposições através de um projeto de extensão inicialmente chamado Videoclube Digital Metrópolis que procurava montar a exibição independente de filmes sem uma linha editorial muito definida, mas que tinha como objetivo replicar o circuito cinematográfico por conta própria - não só na realização, mas na distribuição, exibição e crítica – utilizando, para isso, tecnologias digitais caseiras. As sessões eram montadas sempre na frente do público para reforçar o caráter de que a construção de uma sessão autônoma havia se simplificado ao ponto de qualquer um poder se engajar. Além disso, havia uma preocupação em extrapolar o uso do auditório como espaço-cinema, realizando projeções ao ar livre, nos descampados na própria UFES ou mesmo em galerias de arte, nas ruas de São Paulo, em bairros da periferia de Vitória (ES) e até em bailes funk. “Procuramos mostrar como qualquer espaço pode ser transformado em um cinema, com algumas tecnologias simples”, explica Gabriel Menotti, um dos curadores.

O primeiro filme exibido foi *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Brasil, 1969), de Julio Bressane, clássico do cinema marginal e um dos filmes mais revisitados pelo movimento cineclubista. O segundo, que ainda não tinha estreado no circuito comercial, foi *Kill Bill* (EUA, 2003), de Quentin Tarantino. Semanas depois e antes de sua estréia no Brasil foi a vez do documentário de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11* (EUA, 2004). Por essas duas últimas exposições, uma ação foi movida no final de 2006 em nome das distribuidoras Lumière e Europa acusando a Universidade de “concorrência desleal”, e solicitando uma indenização de R\$ 480 mil (!) pelos filmes já exibidos – a multa vem sendo renegociada desde então e em 2009, estava na casa dos 10 mil. Conforme a fundamentação da sentença da juíza substituta da 6ª Vara Federal Cível de Minas Gerais, Renata Coelho Padilha Gera, os pedidos do Consórcio Europa partem do pressuposto de que a UFES violou “normas de direitos autorais, de

propriedade intelectual e de exclusividade quanto à distribuição de produtos”. A sala onde funcionava a diretoria do cineclubes chegou a ser invadida pela Polícia Federal e teve os computadores confiscados.

Após esse incidente, o Cine Falcatrua, em vez de encerrar as atividades, optou por se concentrar em obras independentes e eventos radicalmente alternativos: mostras de filmes com baixa resolução, campeonatos de videogame em tela grande, festivais de curtas ‘picotados e misturados’. Além disso, os integrantes entraram em contato direto com realizadores, que aprovaram a validade da iniciativa e enviaram seus filmes para exibição. Foi assim que, após um ano do lançamento, o Falcatrua conseguiu fazer as estréias de documentários como *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, e *O Fim do Sem Fim* de Cao Guimarães. As tecnologias digitais imbricam necessariamente uma maneira de repensar a distribuição de filmes e, mais que isso, de atentar para quem são os detentores do direito de exibição, quem detém o privilégio da cultura, algo que em 2005 já era evidente: Menotti conclui que “o importante é buscar respostas coletivas que agradem e atendam a quem usa e o Falcatrua se considera um laboratório dessa coisa toda”. De fato, considerando que os cineclubes possuem uma frequência semanal, onde a cada semana um filme diferente é exibido, a perseguição parece uma decisão desmedida, afinal não há qualquer ruído diante dos ganhos astronômicos das empresas, sequer um *status quo* está sendo posto abaixo. Trata-se apenas de uma formação intelectual a partir de um movimento de consumo contracultural. Processar um órgão sem fins comerciais, apenas culturais, jogá-lo na ilegalidade, por uma única sessão é o cúmulo do atraso jurídico diante das configurações cibernéticas: ao invés de serem fechadas, estas iniciativas poderiam ser incentivadas como política pública de cultura.

Para sustentar um antigo modelo de negócios, a indústria do entretenimento⁷¹ afinou sua rede de influências, infringindo direitos fundamentais, quebrando sigilo de correspondência, invadindo espaços e aplicando multas, ao invés de iniciar um gradativo processo de reformulação das leis. Termina atrasando o gerenciamento de conteúdo a partir da ampliação da liberdade do usuário e, conseqüentemente, nega o acesso a parte da cultura do mundo, investindo numa lógica do isolamento como controle social. A luta pelo compartilhamento é, antes de mais nada, um movimento pela cidadania e ao mesmo tempo, uma manifesta observação de que não adianta tentar aprisionar ideias dentro de gaiolas: é justamente através da liquidez de suas vias que o ciberespaço se potencializa. A pirataria coloca no centro da discussão a ausência de políticas que façam os conteúdos chegarem mais

⁷¹ Nunca se pode duvidar da capacidade de adaptação levando em conta a história de assimilação e superação do capitalismo: no caso da indústria do entretenimento, o 3D é a mais nova aposta.

baratos aos consumidores, especialmente em cidades periféricas, contestando políticas que ainda privilegiam produtos vinculados às grandes marcas, tomando os modelos eurocêntricos como modelo padrão. Os circuitos clandestinos naturalmente surgem de acordo com a realidade do país, tomando as estruturas sociais dele a partir de um conhecimento histórico, não se entregando a ilusão evolucionista do subdesenvolvimento que almeja a história progressista dos países ricos. É essencial deter o olhar para as experiências que se acumulam em outros mercados subalternos, além das experiências clandestinas do passado, procurando se fortalecer e suplantar a censura comercial. Por fim, se lembrarmos que

as obras de Protágoras foram queimadas em 411 a.C., em Atenas. No ano de 213 a.C., o imperador chinês Chi Huang-Ti tentou acabar com a leitura queimando todos os livros de seu reino. Em 168 a.C., a biblioteca judaica de Jerusalém foi deliberadamente destruída durante o levante dos macabeus. No primeiro século da era cristã, Augusto exilou os poetas Cornélio Gado e Ovídio e banuiu suas obras. O imperador Calígula mandou queimar todos os livros de Homero, Virgílio e Lívio (mas seu decreto não foi cumprido). Em 303, Diocleciano condenou todos os livros cristãos à fogueira. E isso era apenas o começo. O jovem Goethe, testemunhando a queima de um livro em Frankfurt, sentiu que estava presenciando uma execução. [...] Em 10 de maio de 1933, em Berlim, diante das câmeras, o ministro da propaganda Paul Joseph Goebbels discursou durante a queima de mais de 20 mil livros para uma multidão entusiasmada de mais de 100 mil pessoas: ‘esta noite vocês fazem bem em jogar no fogo essas obscenidades do passado’”(MANGUEL, 2006, p. 315-316).

Não seriam as multas aos cineclubes e a destruição de DVDs piratas, destruição megalomaniaca com rolo compressor transmitida pelos jornais para além-mar, junto ao fechamento/perseguição dos servidores de compartilhamento de arquivos uma espécie de fogueira de outrora? Soa como uma tentativa desesperada em instituir o *Fahrenheit* para a cultura virtual da troca e negar a popularização de um consumo autoral.

4. CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridização entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos, do desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para repensar a identidade e a cidadania. Não há apenas co-produção, mas também conflitos pela co-existência de etnias e nacionalidades nos cenários de trabalho e consumo; daí as categorias de hegemonia e resistência continuarem sendo úteis.

Nestor Garcia Canclini (1999, p. 151)

Como foi dito no início deste trabalho, o consumo cinéfilo representa apenas uma pequena fração dentro do consumo cinematográfico, às vezes fração tão ínfima que é acusada de inexistente e baseando-se no mesmo princípio, os filmes que os indivíduos aficionados pela sétima arte apostam e buscam no ciberespaço, a partir de práticas vinculadas à pirataria, retificam em muito o próprio caráter minoritário da subcultura em que estão inscritos. Apesar das pessoas que comumente responderiam ‘gostar de cinema’ tenham ouvido falar dos – e talvez não visto – filmes de David Cronenberg, Rainer Werner Fassbinder e Peter Greenaway, ainda que conheçam uma ou outra obra de Michael Haneke, Wim Wenders e Lars Von Trier, provavelmente não sabem mais que informações superficiais, não desenvolvem um devaneio crítico e sequer carregam o fardo de desvendarem suas filmografias por completo. Menos ainda se dão ao trabalho de investigarem as proposições estéticas e políticas de cineastas contemporâneos importantíssimos para uma reflexão sensível como o tailandês Apichatpong Weerasethakul, os portugueses João César Monteiro e Pedro Costa, o húngaro Béla Tarr, os canadenses Bruce La Bruce e Guy Maddin, o russo Aleksandr Sokúrov, o japonês Takashi Miike e o chinês Jia Zhang Ke. Nenhum dos filmes destes cineastas estreou oficialmente no país – exceto por cineclubes piratas, todos foram exibidos apenas no circuito de festivais / mostras internacionais no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Da mesma maneira, mostrando a lista a um e a outro, muitos dos quais intelectuais de outras áreas, boa parte desconhece por completo o trabalho de Roger Corman, Lucio Fulci, Nicholas Roeg, Hiroshi Teshigahara, Tony Richardson, Sergei Parajanov, Raoul Ruiz, diretores que constituem um passado negado, interrompido e cujos lançamentos em DVD são extremamente restritos (quando não, nulos). Isso para não falar dos cineastas brasileiros de todas as épocas (Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Ana Carolina, Cão Guimarães, Marcelo Galvão, Irmãos Pretti, Salomão Santana) e os locais que abandonaram o regionalismo mangue, constituindo um pós-cinema de retomada (Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Daniel Bandeira, Daniel Aragão, Tião, Leonardo Lacca, Marcelo Lordello). Muitos

artistas nacionais acompanham suas obras terem uma vida cinematográfica que percorre festivais do mundo todo, mas que raras vezes entram em cartaz nas suas próprias cidades, permanecendo desconhecidas para o grande público. É por conta destes e de todos os outros cineastas ‘esquecidos’, que a cinefilia se concretiza como uma espécie de ‘necrofilia cinematográfica’, uma busca por reviver o que nunca tomou lugar como relevante, dar luz ao que nasceu e não encontrou visibilidade alguma, tornar clássicos aqueles diretores que não foram legitimados como cânones. Remonta, assim, o imaginário histórico do cinema não pelo que foi instituído pelos livros clássicos, não pelas revistas de variedades do contemporâneo, negando a prática, que seria ingênua se não fosse perversa, de que há um centro produtor em ação e que o resto do mundo está e estava apenas descansando.

Assim sendo, num contexto em que a cada dia fica mais difícil discorrer sobre quaisquer aspectos culturais sem dissertar simultaneamente sobre os avanços tecnológicos que os envolvem, os dispositivos digitais só se tornam relevantes numa pesquisa quando se atenta para os usos sociais que estão tomando nas mãos dos espectadores multimídia. Desta forma, diante de todo potencial, o que vem acontecendo de fato é que os filmes mais comprados nos vendedores de rua e os mais baixados pela *internet* correspondem aos mais vistos nas salas de exibição tradicionais⁷², de maneira que os usuários permaneceram seguindo a risca a programação comercial dos *multiplex*: trocaram apenas as plataformas, os lugares de visão, a forma de consumir, não o conteúdo consumido. Dizer que a mudança da tela grande para o computador ou televisão é em si uma transformação cognitiva ao ponto de re-significar a relação entre os filmes e os espectadores é, aqui, inteiramente rejeitada, afinal muitos destes continuam a perpetuar os mesmos padrões, deixaram de ir ao cinema não pela limitação da oferta ou pelos preços dos ingressos, mas por puro conformismo do lar, aproveitando o aumento considerável da velocidade na troca de dados, evitando o tempo perdido no trânsito, a violência urbana e mantendo a emulação proposta pelos meios de comunicação de massa. Além disso, a prática de baixar filmes em si não coloca o indivíduo na posição consciente de parte orgânica de uma resistência cultural, pode até se constituir como postura alienada: a ação isolada na internet não se materializa necessariamente como uma ação política.

No sentido oposto, a cinefilia seria uma maneira de afinar os recursos da interface,

⁷² Em 2008, os filmes com maior arrecadação no mundo foram: 1. *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (US\$ 1.001.921.825), 2. *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (US\$ 786,636,033), 3. *Homem de Ferro* (US\$ 585,133,287) (Fontes: Box Office Mojo). Os dados dos filmes mais pirateados são incertos, existem muitas listas que invertem as posições, mas em todas elas *Batman – O Cavaleiro das Trevas* aparece na primeira posição. *Indiana Jones e Homem de Ferro* trocam de posição com outros *blockbusters* do ano: *Hancock*, *O Incrível Hulk*, *As crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian* e *Madagascar 2*.

procurando justamente valer-se do ciberespaço para ampliar o alcance na coleta de filmes menos mastigados e de um cinema poliglota. Incorpora-se uma cultura da curiosidade e da imaginação, dissecando cada grotão em busca de uma obra rara ou para disponibilizar um arquivo que possui. Ou seja, “localizar uma promessa de sensação agradável, então seguir os sinais e pistas que marcam o caminho de sua apropriação” (BAUMAN, 2000, p. 82). A deambulação em si se finca como um ato de consumo autoral simbólico. Na lógica em que o comum se veste de enigmático, o prazer da raridade é a delicada capacidade de olhar o objeto para qual todos correm em direção e perceber outro, deixado para trás, mas que carrega uma honestidade, perspicácia ou transgressão estética ou política muito maior. De fato, ambos os públicos assistem filmes comerciais hollywoodianos, a formação da maioria dos cinéfilos⁷³ contemporâneos se deu através da televisão aberta, uma geração ‘corujão’/‘sessão-da-tarde’, mas enquanto que estes misturam o prazer do espetáculo com uma crítica para além do espetáculo, acompanham para estarem por dentro do que a maioria da população está assistindo, o público em geral se relaciona com a crença de que aquele é o modo ‘normal’ de representação.

Mesmo não tomando as audiências como autômatos que quase não questionam o que assistem ou que pouco se lembram do que acabaram de se deparar, o enraizamento do cinema norte-americano – e especificamente de um tipo de cinema norte-americano – tende a carregar consigo conseqüências não tão simplórias: além da propagação de uma moral e da reformulação da alteridade dentro desta moral, estabelece o mero entretenimento como expectativa generalizada e o nível técnico hollywoodiano como padrão de imagem, gerando uma negação natural à diversidade de projetos estéticos que seguem outros caminhos. Daí se torna recorrente escutarmos pessoas que têm preguiça de filmes em preto-e-branco, que logo se entediam pelo ritmo lento, desaprovam narrativas sem o *happy end* típico, terminam desistindo quando se dão conta que não conhecem nenhum dos atores. Acostumam-se à translucidez e se afastam da opacidade. A globalização consegue passar a sensação de que todas as culturas estão sendo atendidas, que o passado está sendo mantido e respeitado, enquanto claramente destaca um grupo mínimo de mercadorias recentes e lança ao esquecimento uma maioria de todas as épocas. A cinefilia se posiciona menos contra o *blockbuster* enquanto mero objeto estético e mais contra o *blockbuster* enquanto circuito cultural. Há, de fato, uma fenda enorme entre o que é produzido e o que é exibido pelas vias

⁷³ É bom lembrar que alguns dos filmes hoje cultuados no círculo cinéfilo foram lançados como entretenimento passageiro, agregando um valor ‘cult’ no decorrer dos anos. Isso se intensifica quando cineastas como Quentin Tarantino ou Takeshi Miike, que possuem uma vasta influência de filmes B, passam a fazer releituras, pastiches, paródias e homenagens especificamente a estes filmes.

legais, fortalecendo a tendência onde poucos filmes ocupam um número enorme de salas, inclusive solapando a exibição de produções locais mesmo nas cidades em que foram produzidas⁷⁴.

Assim sendo, o aumento de lugares de exibição não traria necessariamente um aumento na qualidade da oferta, de maneira que deveria vir acompanhado da formação de curadores que só poderiam provir de uma trajetória cinéfila diversificada. Hoje essa formação só é possível através da *internet*. No ciberespaço, uma diferença também se estabelece na velocidade dos filmes baixados: enquanto que os *blockbusters* demoram um tempo mínimo, dependendo da conexão até menos de uma hora, os filmes raros com poucas pessoas baixando demoram um tempo muito maior, alguns ficam estacionados por semanas, até que completem o *download* ou o usuário desista da tentativa. O prazer da raridade é até em termos de percurso uma escolha mais árida. Quando a cultura da troca se popularizou no âmbito do audiovisual em 2003/2004, a duração média para a chegada de cada filme era de um mês, sempre correndo o risco de vir errado ou de que estivesse dublado em alguma língua não original. A persistência, todavia, venceu: como desejam estar dois passos a frente do mercado, os cinéfilos nunca se satisfazem com o que lhes é oferecido, de maneira que a *internet* foi vislumbrada como ambiente em que poderiam realmente investir no encontro com o desviante. Formou-se uma geração cujos momentos cinéfilos mais intensos se deram diante da televisão ou do computador⁷⁵.

Para o diretor chinês Jia Zhang Ke, responsável por realizar diversos filmes sem a autorização do governo chinês, sua geração só conseguiu produzir uma das filmografias mais relevantes do contemporâneo, graças a três fatores:

Primeiro, às câmeras digitais, que teriam estimulado a formação de grupos de realizadores por toda China, mesmo nas regiões mais distantes; segundo à difusão do DVD, sobretudo os piratas, permitindo o acesso a filmes de outros países e a divulgação de suas próprias produções; e em terceiro lugar, à *internet* e à proliferação de sites e fóruns de discussão sobre cinema,

⁷⁴ Dadas as devidas proporções, é preciso ressaltar a existência do *blockbuster* nacional, que ganha destaque midiático por estar vinculado a uma grande empresa, como é o caso da Globo Filmes, responsável pela distribuição e publicidade de diversas obras. Pode-se traçar um paralelo da relação do pouco espaço de filmes nacionais diante dos norte-americanos com os locais diante dos nacionais. É onde se encaixa, por exemplo, *Amigos de Risco* (2008), de Daniel Bandeira, primeiro longa digital de Pernambuco. Produzido com o baixíssimo orçamento de R\$ 149 mil, o filme só teve pontuais sessões em festivais e uma única sessão em um único horário no Multiplex Tacaruna – ironicamente, para comemorar o ‘dia do cinema pernambucano’.

⁷⁵ O crítico Kleber Mendonça Filho escreveu texto recente sobre o assunto: “Eles não têm intimidade com a sala de cinema como templo primeiro e espaço sagrado para ver um filme, parecem tratar sessões de cinema como narrativas não lineares passíveis de interrupção e acreditam que o arquivo ali reprocessado resulta em essencialmente o mesmo filme da tela de cinema, mesmo sem a coletividade do espaço, o autoritarismo da tela grande subjulgando o espectador, a ida, por si só, ao cinema. Não é difícil enxergar a beleza das possibilidades abertas para quem ama cinema e mora longe de centros exibidores de filmes. Poder baixar tudo e se incluir no cinema, passando por cima das falhas e omissões de mercado. É liberador” (online, 12/02/2010)

possibilitando a troca de informações e textos críticos (NOGUEIRA, 2006, p. 158)

Antes de prosseguirmos, é importante estabelecer uma última distinção entre o consumo cinéfilo e o consumo cinematográfico, especificamente no tocante a fugacidade dos arquivos. Enquanto que os primeiros alimentam suas coleções com uma consciência e intencionalidade explícitas, procurando direcionar o que baixam por conta de alguma pesquisa, por quererem desvendar toda filmografia de um determinado diretor, por desejarem conhecer melhor o cinema da Tailândia ou da Romênia para refletirem sobre suas próprias realidades; os não-cinéfilos recorrentemente assistem e deletam⁷⁶ os arquivos e pouco adentram na relevância política das mercadorias. Para a cinefilia, os filmes não existem apenas para serem usados e descartados, tornam-se recicláveis *ad infinitum* como fonte de conhecimento e dimensão humanista, adquirindo a notável característica de serem possuídos, organizados e guardados. O próprio ato de *deletar* nesse contexto assume um tom curatorial.

A partir disso, foi natural que a cinefilia se atualizasse na sua versão cibernética, afinal encontrou condições propícias para uma formação intelectual autodidata, propagada através dos espaços virtuais ao qual se vincula e dos produtos que consome. Dentre as comunidades virtuais, podemos destacar os fóruns locais, nacionais e internacionais; alguns sites de críticas, grupos interligados por e-mail e, especificamente, os ambientes de compartilhamento gratuito. Seguindo estes princípios, o *Movimento Cinema Livre*⁷⁷ é uma iniciativa brasileira formada no final de 2006, com o intuito de criar uma frente de tradutores para filmes marginalizados pelo circuito comercial. Partiam do pressuposto que as pessoas assistiriam mais filmes raros se encontrassem gratuitamente legendas em português e, em pouco tempo, contavam com cerca de 1500 colaboradores esporádicos ou constantes, especialistas nas mais diversas línguas, muitos dos quais trabalhando em equipe. Na comemoração de um ano de existência, mais de 1000 legendas já haviam sido compartilhadas pelo grupo que, apesar de ter enfraquecido nos últimos meses, é apontado como fundamental por usuários que continuam fazendo traduções em outros fóruns ou por iniciativa própria. Assumem a experiência como uma espécie de alfabetização da militância cinéfila virtual.

Um destes fóruns é o *Making Off*,⁷⁸ também criado em 2006, e que hoje sem dúvida

⁷⁶ Graças ao preço irrisório de comprar um DVD pirata (que corresponde ao de alugar), algumas pessoas, sem cultura cinéfila, mas gosto por cinema comercial, têm acumulado um número considerável de filmes, mesmo que seja um acúmulo de lançamentos ao longo de sucessivos anos. Seria um oxímoro dizer que essa prática consistiria na formação de uma coleção de *blockbusters*, trata-se de um caso de mera acumulação.

⁷⁷ Link: <http://movimentocinematilivre.blogspot.com/> / <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=23867670>

⁷⁸ Link: www.makingoff.org

alguma é o espaço cinéfilo cibernético mais importante do Brasil: é nacionalmente o maior fórum de compartilhamento de filmes, trilhas sonoras e livros sobre cinema, a maior frente na tradução de legendas, além de abrigar um amplo espaço de discussão sobre cinema e sobre diversos outros assuntos derivados. Desde 2008, o fórum é de acesso restrito, só entra quem for convidado, ainda que muitos usuários façam o trabalho de divulgar regularmente os links dos *torrents* dos filmes em comunidades abertas. De qualquer forma, os convites são distribuídos de acordo com o princípio de que ganha mais quem participa mais, o que foi pensado para estimular a intervenção, colaboração e interatividade dos usuários. Esta decisão foi tomada durante a passagem de fórum aberto para fechado, onde todas as pessoas que eram inativas dentro do site, ou seja, que não tinham nunca dado sequer uma resposta numa discussão, foram sumariamente expulsas pelos organizadores. Foi uma decisão autoritária que, entretanto, tinha um motivo por trás: os servidores estavam sobrecarregados e o fórum encontrava-se a beira de um colapso técnico, podendo perder parte de seu acervo a qualquer momento.

Na época, o *Making Off* contava com quase 50 mil associados, depois da mudança das regras, chegou aos 5 mil, e hoje, além dos mais de 364 mil *posts*, conta com quase 12 mil associados. É preciso salientar que não necessariamente quem comenta "valeu" ou "que contribuição legal" são bons semeadores, da mesma forma que não podemos pensar que as pessoas que nunca comentaram são semeadores do mal ou vândalos que só baixam e não semeiam. Não há uma lógica determinista que liga uma coisa a outra. Muitos dos expulsos tinham poucos comentários, menos de 20, mas participavam do fórum há bastante tempo, baixavam diariamente, costumavam semear – alguns até indefinidamente, mais que o dobro⁷⁹. De fato, existem formas variáveis de atuação através do fórum e os organizadores deveriam ter atentado para estes desvios antes de eleger um dado como padrão de diferenciação entre os participantes, o que realmente deixou explícito que existe uma governabilidade interna – e necessária – controlada por um grupo pequeno. O problema se aloja pelo fato das regras serem feitas por este grupo, muitas vezes isoladamente⁸⁰, sem debate aberto. A aplicação, por

⁷⁹ Uma regra básica de quem baixa filmes na internet: quando você baixa um filme de 700MB, você deveria 'doar' para outros pelo menos o dobro do tamanho do arquivo, ou seja, 1.4GB. É uma precaução para prolongar a vida útil dos links, de forma que alguém sempre esteja responsável por repassar aquele filme para o próximo usuário.

⁸⁰ O *Making Off* tem um longo estatuto de regras e normas composto de doze artigos, dos quais destacamos o artigo segundo, onde é explicitada a proposta do fórum: "Compartilhar filmes raros, antigos, alternativos, fora do circuito comercial e documentários relevantes. Como a intenção é primar pela qualidade, pretendemos atingir um público que tenha essas características de gosto e aceitação. Assim, além de atender ao público com esse tipo de exigência, que não costuma encontrar filmes do tipo na cena torrent brasileira, queremos despertar em outras pessoas o interesse pelos produtos de boa qualidade no cinema, sem com isso desprezar excelentes filmes já produzidos em países de tradição cinematográfica, como são os EUA". Ao final deste artigo, há uma série de tópicos dizendo características gerais do tipo de produção que não será aceita na comunidade e incluem um aviso

sua vez, atinge a todos os associados.

Quando se fala em formas alternativas de atuação, estamos nos referindo aos críticos, às pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre filmografias menos conhecidas, cineclubes que assumiram como proposta passar filmes raros que não tenham veiculação em DVD (o Dissenso é um deles). O *Making Off* e outros espaços afins são essenciais para que possam montar suas programações e delineiem uma linha curatorial independente. Se pensarmos que estas iniciativas compartilham filmes numa sessão na sala escura com um público que não tem a possibilidade de baixar – seja porque não tem *internet* ou não internalizou a cultura da troca – é extremamente plausível considerar a iniciativa como uma forma de atuação. Alternativa, mas atuação. Talvez seja difícil visualizar, mas numa cidade como Recife que conta com apenas três salas 'alternativas'⁸¹ diante de um corpo de 44 espaços, qualquer frente ou coletivo de exibição fora da rota faz alguma diferença. Seja como for, a disseminação de fóruns terminou por estimular iniciativas oficiais, que venceram a burocracia no intuito de abrir seus acervos gratuitamente. É o caso de sites como o *Free Documentaries*⁸², que disponibiliza documentários políticos internacionais com autorização de seus criadores, além das cinematecas oficiais digitais: *Europa Film Treasure*⁸³ – união de cinematecas e institutos de 20 países que abriram o acesso virtual a raridades de seus acervos, com informações sobre cada filme; e UBU⁸⁴ – portal de filmes, textos e música de viés experimental e independente de todo século XX. No Brasil, temos sites que se dedicam especialmente ao escoamento de curtas-metragens: o 'Porta Curtas'⁸⁵ e o 'Curta o Curta'⁸⁶. Iniciativas como estas organizam e instituem um movimento de compartilhamento organizado, gratuito e *legal*.

A cibercultura potencializa aquilo que é próprio de toda dinâmica cultural, a saber o compartilhamento, a distribuição, a cooperação, a apropriação dos bens simbólicos. Não existe propriedade privada no campo da cultura já que esta se constitui por intercruzamentos e mútuas influências (LEMOS,

aos usuários para que fiquem atentos a lista dos filmes 'proibidos' – um dos pontos de maior polêmica dentro de um site que assume um caráter tão libertário. Dentre os proibidos, destacamos a presença de *Amor, Estranho Amor* (Brasil, 1982), de Walter Hugo Khouri (exibido pelo Cineclube Barravento); todos os filmes com o personagem *Batman* (inclusive os de Tim Burton); *Clube dos Cinco* (EUA, 1985), de John Hughes; *Cloverfield* (EUA, 2008); *Halloween* (EUA, 1978); *Kill Bill* (EUA, 2003); *O Nevoeiro* (2007); *Brokeback Mountain* (2005); *Wall-E* (2008).

⁸¹ Durante o *I Encontro Nacional de Programadores de Salas Alternativas de Cinema*, realizado no Cinema da Fundação em julho de 2009, ficou clara a tensão na negociação de filmes entre as distribuidoras *majors* e a ação dos curadores de salas com menor apelo comercial: diante de um poder de barganha mínimo, os curadores reafirmaram a pressão para que filmes não desejados fossem programados em troca de outros que gostariam de programar, muitas vezes precisando aceitar a cobrança abusiva de preços fora da realidade das iniciativas.

⁸² Link: www.freedocumentaries.org

⁸³ Link: <http://www.europafilmtreasures.eu>

⁸⁴ Link: www.ubu.com

⁸⁵ Link: www.portacurtas.com.br

⁸⁶ Link: www.curtaocurta.com.br

André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma “Cultura *copyleft*”, 2004).

Portanto, o cibercinéfilo se encaixa no que Lúcia Santaella chama de ‘usuário⁸⁷ esperto’, que tem conhecimento profundo dos aplicativos no seu todo, consegue manipular ferramentas e os comandos com desenvoltura e velocidade: “transita pela rede com familiaridade em função da representação mental clara que tem da estrutura, da qualidade e das idiossincrasias dos mecanismos de navegação” (SANTAELLA, 2004, p. 66). A prática torna cada entrada no ciberespaço mais refinada que a anterior, um modo de acumular a experiência do passado para gerar roteiros futuros não lineares. Consegue, assim, suplantar com mais facilidade os obstáculos de navegação. Entretanto, Santaella afirma que o mais importante é – antes de saber qual a relação que o usuário desenvolveu com a interface – considerar a forma de navegação, afinal mesmo os usuários expertos podem terminar cegando a si mesmos se ficarem presos dogmaticamente às suas próprias referências, levando-o a automatização de seus caminhos (2004). Além de firmarem redes de diálogo, os internautas precisam fazer da “prática da errância um procedimento exploratório em territórios desconhecidos” (Idem, p. 94). O cibercinéfilo procura se arriscar, baixar filmes por intuição para além da informação, brincando muitas vezes com a sua própria pré-disposição, estimulando um jogo de tentativa e erro, de maneira a se deparar com muito mais obras que desgosta, mas se tornando potencialmente apto a novas descobertas. Ele navega “equilibrando-se entre a desorientação mais turva e a iluminação mais cintilante” (Idem, p. 103). O labirinto da hipermídia injeta liberdade, mas solapa antigas referências, antigas formas de localização, antigos apoios. E, nesse caso, é preciso se perder para aprender a navegar.

4.1. Cinema comercial e o nascimento da cinefilia

A palavra ‘cinefilia’ às vezes soa aos ouvidos neófitos com um ar de doença, de patologia, e suas facetas podem ser tanto adquiridas na adolescência ou durante a universidade, como podem carregar um tom crônico que mostra seu semblante desde a infância – e assim foi o caso de todos os entrevistados no desenvolvimento deste trabalho. Os

⁸⁷ Os outros dois perfis de usuários que a Lucia Santaella destaca são o novato e o leigo. O primeiro possui dificuldade de transitar por diferentes páginas, mas se arrisca, muitas vezes não entendendo direito o que está fazendo. Trata-se dos indivíduos que estão tendo o primeiro contato. O segundo perfil por sua vez diz respeito a quem tem acesso à internet há algum tempo, mas ainda assim confunde o ciberespaço com um ou dois únicos sites, onde fazem tudo. É perceptível, especialmente em Ian houses da periferia, como boa parte dos jovens pagam para navegar uma hora e não entram em outro site além do *Orkut* e conversam no *messenger*. Óbvio que os três perfis possuem fronteiras mutáveis de acordo com as demandas.

seus nomes não serão revelados, não no intuito de negar suas individualidades, mas para tentar fortalecer uma imagem coletiva. Assim sendo, todos revelaram uma relação com o cinema desde quando, crianças, passavam a tarde na frente da televisão ou foram ver um filme na tela grande pela primeira vez, alguns tão pequenos que sequer sabiam ler e precisavam da ajuda da mãe para entenderem o que estava sendo dito nas produções legendadas. Guardam consigo uma nostalgia enorme por filmes marcantes (e suas continuações), a maioria absoluta norte-americanos da década de 80 / início dos 90 que estavam sendo reprisados na Sessão da Tarde (Globo) ou Cinema em Casa (SBT).

O cinema fantástico detinha uma fatia enorme dentre os mais queridos: destacam-se *A Fantástica Fábrica de Chocolats* (1971), *Star Wars* (1977), *ET* (1980), *A Lagoa Azul* (1980), *Indiana Jones* (1980), *Fúria de Titãs* (1981), *Rambo* (1982), *Os Caça-Fantasmas* (1984), *Colheita Maldita* (1984), *Loucademia de Polícia* (1984), *A História sem Fim* (1984), *Gremlins* (1984), *Os Goonies* (1985), *De Volta para o Futuro* (1985), *Conta Comigo* (1986), *A Fortaleza* (1986), *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986), *Quero ser Grande* (1988), *Sem licença para Dirigir* (1988), *Super Xuxa Contra o Baixo Astral* (1988), *Batman* (1989), *O Resgate de Jéssica* (1989), *Esqueceram de Mim* (1990), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *IT – O Palhaço Assassino* (1990), *Aracnofobia* (1990), *Lua de Cristal* (1990), *Anjo Malvado* (1993), *Jurassic Park* (1993), *Enchente – Quem salvará nossos filhos? (1993)*⁸⁸. A precocidade da relação com a sétima arte chegou ao ponto de um dos entrevistados ter feito um filme aos nove anos, captado em VHS e inspirado por Sherlock Holmes, para apresentar no aniversário de dez (cujo tema era ‘cinema’). A mãe costumava dizer que quando ele era pequeno era uma criança estranhamente quieta e que só tinha um lugar onde ficava extremamente agitado: nas locadoras.

Os desenhos da Disney permeiam a infância de todos, foram os primeiros VHS que tiveram e os primeiros filmes que os envolveram numa expectativa contínua conduzida pelos meios de comunicação de massa, para além do evento de sair de casa, de colocar uma roupa nova, ir ao cinema, passear com os pais. A sétima arte pela primeira vez assumia um tom importante: na sala escura misturavam as sensações de fascínio e temor, especialmente pela dúvida se o que acontecia na tela os acometeria ao sair na rua. Se chegassem atrasados, permaneciam sentados esperando o início da próxima sessão: prática abandonada após o fechamento dos cinemas de rua. Hoje é pouco provável que encontremos um cinéfilo que

⁸⁸ A nostalgia compartilhada pelos clássicos da televisão assistidos durante a infância estimula também a criação de fóruns virtuais de troca de arquivos e discussão, como é o caso do ‘Clube da Sessão da Tarde’: trata-se de uma experiência partilhada cujo laço social se desenvolve a partir de pessoas que vivenciaram numa mesma idade / época, as mesmas narrativas (JOHNSHON, 2001). Link: www.cstbr.org

entre numa sala de exibição depois que filme tenha começado. Perto dos dez anos, a televisão era quase como um membro da família, despertava brigas sérias quando *Cavaleiros do Zodíaco* passava no mesmo horário da novela e, por um caminho e por outro, a imagem em movimento os introduzia em muito na crueldade do mundo, complementando a crueldade dos jogos perversos típicos do cotidiano infantil. Um dos entrevistados relata que durante algum tempo se manteve receoso em reassistir *O Rei Leão*, mesmo que reassistisse filmes várias e várias vezes, pois simplesmente não conseguia lidar com o fato de Mufasa ter sido morto pelo irmão. Não conseguia vê-lo morrer / ser assassinado novamente.

Foi justamente no final da infância que deram início a prática – que se arrastaria durante toda adolescência – de gravar filmes, ainda sem um ou dez critérios delineados: expandiam a ideia do audiovisual para desenhos, animes, seriados, videocliques, enlatados em geral. O videocassete era uma pequena sensação, um brinquedo eletrônico que já estava na sala antes mesmo deles poderem mexer. Quando receberam a permissão ou choraram por ela, costumavam gravar uma produção por cima da outra e logo sentiriam o primeiro arrependimento por não guardarem. Um dos entrevistados relata que assistiu *2001 – Uma Odisséia no Espaço* aos oito anos: o impacto perdurou graças às crises de choro por não entender direito o sentido daquelas imagens e menos ainda a evocação emocional assombrosa que elas lhe causava. Apagou dois dias depois e passou anos se culpando amargamente. Só voltaria a ver o filme de Stanley Kubrick em DVD quase dez anos depois. O hedonismo cinéfilo segue uma linha de renovação e permanência onde o indivíduo se torna adúltero, pronto para trair a sua última satisfação, mas sem por isso abandonar o valor da experiência anterior. É nesse momento que se inicia o princípio do colecionismo, levado a sério anos depois e que se finca como “um fenômeno primevo do estudo”. (BENJAMIN, 2007, p. 245).

No início da adolescência, o gosto especial pelo cinema e audiovisual já começava a ser notado pelos outros, especialmente quando mantinham uma obsessão por um gênero específico. Os entrevistados desenvolveram uma preocupação regular em olhar no jornal o que iria passar na televisão durante a semana, o que os tornou, apesar de não considerarem ideal, mais permissivos em relação aos filmes dublados. Compraram as primeiras revistas relacionadas, apaixonaram-se por seriados como *Dawson's Creek*, passaram a acompanhar toda premiação do Oscar – alguns o fazem até hoje – e aos olhos dos amigos e da família, a relação com o cinema era vista enquanto hábito excêntrico. Partiram para a vida dupla: por um lado, gostavam de filmes, nutriam um amor inicial e geralmente carregavam isso consigo sozinhos; por outro, fingiam não deter um sentimento atípico e seguiam os passos do que lhes era esperado socialmente. Ainda assim, deixaram de jogar bola algumas vezes para reassistir

Jumanji (EUA, 1995) algumas vezes na TV. As mães eram as mais preocupadas: escondiam as fitas VHS, soltavam frases de desaprovação, ameaçavam queimar as revistas. Em *Cinema Paradiso*, a mãe do jovem cinéfilo credita ao amor do filho pelo cinema o motivo de sua desgraça pessoal.

Não demorou muito até que passassem a colher os detalhes das produções que mais gostavam, procurando sempre aqui e ali uma curiosidade nova de uma produção amada: um dos entrevistados era viciado em *Halloween* (EUA, 1978), de John Carpenter e sabia que o filme tinha duas versões, a comercializável que era cortada, mas um corte autorizado pelo diretor, e uma segunda, sem cortes, como o filme tinha sido concebido originalmente. Lembra com especial carinho da vez em que assistiu a versão sem cortes na televisão. Gravou e guardou por anos como um pequeno tesouro, ao mesmo tempo como um grande segredo, pois não tinha com quem compartilhar: até então, não conheciam pessoas que se interessavam por filmes como eles próprios em seus universos infanto-juvenis. A pauta se restringia a comentar uma superprodução que estava em cartaz ou os dramas da nova temporada do enlatado da TV. De fato, não se relacionavam com o circuito de arte, o cinema era diversão, pipoca, aventura, romance, terror, poucas vezes assistiam algo que os deslocavam completamente, pois tinham como norte o que era produzido apenas em Hollywood. Doravante o excesso de filmes comerciais, surgiu uma necessidade por fugir deles: antes dos quinze anos, a maioria já possuía uma bagagem cinematográfica diferenciada, de maneira que percebia fórmulas repetidas por um viés bastante sutil: só aquela sensação de começarem a assistir a um filme novo e saberem do desfecho da narrativa antes do final.

Sentiram-se ambivalentes, cansados por já conhecerem a fórmula, mas satisfeitos por gostarem dela. A partir daí, quando se deparavam com produções que de algum modo transcendiam os modelos conhecidos, dedicavam a elas naturalmente uma atenção especial: foi durante a adolescência que se saturaram da trajetória do herói. Não entendiam essa necessidade por um rumo diferente como uma expectativa de transgressão estética ou política, esperavam apenas serem surpreendidos. Estes cinéfilos sempre gostaram de assistir filmes com pessoas, indiferentemente se cinéfilas ou não, porque o diálogo tendia a expandir a referência de sensibilidade. Descobriram que podiam ver além também pelos olhos dos outros. Todos os entrevistados depositam o nascimento de suas cinefilias, a passagem do interesse desinteressado para um gosto sério, a substituição nostálgica dos valores infantis por critérios líquidos, a uma sequência de filmes especiais que assistiram entre os treze e dezessete anos. Além dos que serão comentados a seguir, foram citados *Magnólia* (EUA, 1999), de Paul Thomas Anderson; *Clube da Luta* (EUA, 1999), de David Fincher; *Tudo sobre*

a minha mãe (Espanha, 1999), de Pedro Almodóvar; *Lucia e o Sexo* (Espanha, 2001), de Julio Medem; *Frida* (EUA, 2002), de Julie Taymor, *Dogville* (2003), de Lars Von Trier; *Elefante* (EUA, 2003), de Gus Van Sant e *As Invasões Bárbaras* (Canadá, 2003), de Denys Arcand.

Uma alegoria da transição parte do fascínio que um deles dedica a *Cidade dos Sonhos* (EUA, 2001), de David Lynch, pelo filme começar num tom que pode ser interpretado pelo espectador desinformado como se aquele fosse um filme narrativo, linear, hollywoodiano, sobre Hollywood. Pouco a pouco a trajetória de Betty Elms / Diane Selwyn vai dando sinais de desvio, retirando as certezas uma a uma, até submergir completamente no surreal e flertar com o grotesco. Por fim, a segunda parte revela / confunde como se todo o início ‘american-way-of-life’ fosse um sonho (há os que defendem o contrário), de maneira que os mesmos personagens interagem entre si, mas sob condições completamente inversas e esquisitas. O entrevistado considera o filme de Lynch importante, pois no início profetizou a narrativa até o final, tinha certeza do encadeamento dos fatos, mas logo se sentiu completamente sem referências ou ferramentas para lidar com o atentado estético. Passou muitos dias sem saber o que dizer, sem uma opinião, enquanto se dava conta, pela primeira vez de maneira consciente, do cinema como arte.

Outro entrevistado foi assistir *À Meia Noite Levarei sua Alma*, de José Mojica Marins, estimulado por seu apreço por filmes de terror e por saber vagamente que Zé do Caixão era um cineasta que trabalhava com o gênero no país. A única lembrança anterior era do programa do Serginho Groisman e do culto bizzarros às unhas: “Bote a mão na televisão, se você colocar vai ficar pregado”. Ele tinha um pouco de medo, mas não demonstrava: sua mãe vivia dizendo que aquilo era uma besteira. Decidiu por assistir ao filme, mesmo escutando comentários desfavoráveis de todos os tipos, menosprezando o Zé do Caixão por ser um personagem muito tosco, ou pior, brasileiro. Teve uma sessão aprazível daquelas que nem impactam imensamente, nem passam despercebidas, se deu conta da quantidade ínfima de pessoas na platéia e ficou surpreso por ser o único adolescente presente. De fato, achou o filme tosco, mas se sentiu bem, terminou gostando especialmente por ser terror falado em português, algo que experimentava pela primeira vez, ainda que fosse aficionado pelo gênero. A partir daí ficou curioso eternamente para conhecer as facetas que o gênero poderia adquirir nas mãos de cineastas de diferentes tempos e lugares.

Uma das referências mais fortes ao grupo entrevistado e que fundamenta o nascimento da cinefilia e do prazer da raridade dentro do que há de mais comercial no cinema foi a partilha de praticamente todos os entrevistados pela trilogia *Pânico* (1996 / 1997 / 2000). Entre pegar o VHS do original inúmeras vezes, furar a classificação indicativa do 2 ou estar

numa sessão do 3 em que alguém saiu correndo com a máscara dentro da sala, a trilogia foi fundamental no sentido de fazer os entrevistados enxergarem o cinema como uma estrutura mais ampla, cujas referências se apontam, riem umas das outras, homenageiam-se. *Pânico* é uma trilogia extremamente metalingüística e promoveu uma renovação no gênero ao associar terror e humor negro. Pra começar, o primeiro filme foi vendido como o retorno de Drew Barrymore aos cinemas, mas a personagem da atriz morre logo nos primeiros dez minutos numas das cenas mais longas de terror psicológico entre assassino e vítima. O choque é logo inicial. O que conduz *Pânico*, entretanto, são as referências explícitas a outros filmes de terror, com a premissa de que quem não souber as respostas, quem não souber sobre cinema, morre. No segundo filme, a diegese se liga ao lançamento da refilmagem dos eventos ocorridos no primeiro, de forma que convivem na tela os personagens do primeiro e os personagens que os interpretam no filme dentro do segundo. Quem não entendia as referências, tratou de procurar informações sobre; quem entendia, sentia que tinha entrado num mundo desconhecido, cujo passado era bem mais abrangente do que poderia imaginar. Alguns terminaram lendo seus primeiros livros acadêmicos e históricos a partir daí, adentrando pela primeira vez uma linguagem que permitia tocar em assuntos e assumindo pontos-de-vista que os livros anteriores, as conversas com amigos, o cotidiano não adensavam.

Um cruzamento curioso de três entrevistas foi o especial de Hitchcock⁸⁹ que passou em agosto de 1999 na rede Globo em comemoração aos 100 anos de nascimento do cineasta inglês. Foram programados filmes na madrugada durante toda a semana (*Janela Indiscreta*, *Psicose*, *Festim Diabólico*, *Um Corpo que Cai* e *Os Pássaros*). O mestre do suspense causou um estranhamento por desviar do cinema que tinham como referência: “quando eu vi *Psicose* foi como se pela primeira vez eu descobrisse o que era uma câmera”. Experimentavam obras onde as relações não eram completamente dadas ao espectador, continham sutilezas cruéis, onde a moral era um tanto contundente e a narrativa permeada por explosões de pequenas tensões. Despertavam o olhar para o fato de que existiam outras maneiras de contar histórias, o cinema deixava de ser um mero entretenimento: era como se ali dentro daquela trama, a sétima arte discursasse veemente sobre a vida, como se o cinema finalmente mostrasse do que era capaz. Após assumirem uma seriedade enorme, os protocinéfilos se sentiram ainda mais alienígenas. A curiosidade os levou a correr atrás de informação, descobrir o trabalho crítico,

⁸⁹ Em alguns casos o cinema estimulou a curiosidade por outras artes: um entrevistado lembra que a primeira ficção não infantil que leu foi por causa de um filme, no caso, *Rebecca* (EUA, 1940), de Alfred Hitchcock. Lembra que leu durante as férias de seus catorze anos e toda sua lembrança remete a atmosfera do romance: tudo era paranóico, sombrio e melodramático.

mesmo que alguns, antes de assistir ao filme, mantenham a posição radical de não saberem de quase nada sobre o que assistirão. E não se trata apenas do “não me conte o final”, mas do “não me conte nada”. A cinefilia ainda se relaciona com uma busca pela pureza da experiência.

Para referendar o amadurecimento da cinefilia não podemos esquecer a relação profunda que os indivíduos desenvolveram com as locadoras de filmes. Dentre os entrevistados, todos costumavam locar três filmes por semana – no tradicional esquema ‘alugue dois e ganhe mais um’. A maioria sempre quis comprar muitas fitas, mas elas sempre foram muito caras, ao ponto de em VHS ser comum encontrar filmes sendo vendidos por R\$ 100,00 – um claro movimento para manter o acesso restrito a colecionadores com poder aquisitivo e centros comerciais de aluguel de filmes. Os adolescentes ficavam de fora: terminavam locando várias vezes os mesmos filmes, pois a maioria não tinha como gravá-los. Alguns até conseguiam copiar ao descobrir um tio que trabalhava na TV Jornal ou depois de comprarem o segundo videocassete. Hoje essa distância não faz mais sentido: a reprodutibilidade técnica se popularizou, alugam e copiam, baixam e gravam.

Todos, entretanto, diminuíram a frequência na locadora. Um dos entrevistados chegou a dizer que fazia meses que não entrava em uma (o mesmo que durante a adolescência tinha cadastro em mais de 20 em São Paulo e que já chegou a alugar mais de trinta filmes de uma vez). Ainda que seja difícil manter o ritmo, tentam prosseguir na média de assistirem a um filme por dia – um deles relata ter assistido sete em um dia – e cultivam o sentimento de ir pra pegar filmes que sabem que foram lançados, especialmente para não atrapalhar sua lista de *downloads*. Sobretudo porque o consumo cinéfilo se mostra para além da prateleira, mas mantendo a prateleira e a programação dos cinemas e festivais sob olhos atentos. O vínculo de que se o filme foi lançado comercialmente necessariamente não merece uma atenção especial não existe. Seria uma ortodoxia limitadora.

Portanto, a maioria dos cinéfilos desenvolveu uma relação próxima com os donos / atendentes de locadoras, alguns continuam freqüentando mais pelo temor que fechem, lembram das inúmeras vezes que tiveram suas multas perdoadas. As locadoras diminuíram o número de seus funcionários, passaram a investir em promoções, procuram expandir a diversidade de serviços, tirando Xerox, recarregando cartucho de impressora, vendendo pipoca de microondas. A referência nostálgica a *Rebobine, Por Favor*⁹⁰ no início do trabalho

⁹⁰ Trecho de um dos ensaios do meu trabalho de conclusão de curso (2007): “Há uns cinco/seis anos propus uma dessas brincadeiras espontâneas a mim mesmo, quando decidi entrar em contato constante com alguns filmes, todos pegos numa locadora perto da universidade (Edit: só pra nomear, Fox Vídeo). Não a toa: havia promoções e pacotes para VHS – 5 fitas, 5 dias, 5 reais, pois o dono do estabelecimento tinha de fazer aqueles produtos renderem o máximo antes de vendê-los, por conta da iminente consolidação do mercado de DVD (mídia que

não foi por acaso. Todos sentem certo saudosismo de escolher um filme pela capa, sem mais informações, sentem falta da errância de estarem numa locadora, olhando as prateleiras e terminarem encontrando alguma obra que não estava em seus planos. É de uma honestidade paradoxal: os cinéfilos se esforçam por conhecer diretores e filmes a fundo, acumulam curiosidades sobre os itens de sua coleção, tornam-se pesquisadores profissionais, mas ainda carregam uma carência metodológica ao sentirem falta de encontrar justamente obras que não saibam nada do diretor, nunca tenham sequer escutado falar. O filme como um presente indicado pelo outro. A crítica e o cineclubismo parecem essenciais nesse sentido.

4.2. Ascensão da crítica virtual

A ascensão da crítica virtual foi fundamental para todos os entrevistados no sentido de estabelecerem um diálogo com o mundo e a popularização de escritos foi uma decorrência do aprofundamento de conversas, afinal “o cinema têm sido, desde os primeiros anos de existência da internet, um dos temas mais discutidos pelos internautas” (CARREIRO, 2005, p. 109). Se a partir da década de 70, aponta-se uma crise da crítica por conta da industrialização e padronização da imprensa brasileira (NOGUEIRA, 2006), o início do século XXI vivencia um frescor da atividade. Isso leva a pensar que basta uma conexão e uma vontade de se expressar para que os indivíduos estejam aptos a se tornarem críticos / escritores sem terem de passar pelo crivo de um editor. Mesmo em literatura essa ideia não é nova. Desde o século XVII, o homem – principalmente os homens de letras das colônias e províncias – já atentava para a importância da construção de prelos simplificados. O domínio completo da técnica de impressão de um livro, do início ao fim, tornava-o não só um ‘autor a mais’ lançado, mas seu próprio editor: um senhor de sua obra e de suas ideias (EISENSTEIN, 1998, p. 120/121).

nessa época já deixava de lado o furor de novidade, sendo largamente popularizada no Brasil em 2002/2003). Assisti muitos filmes em VHS durante toda essa época de transição: nenhum lançamento (os lançamentos deixava pra pegar em DVD caso já não tivesse visto no cinema). Foi então que iniciei o maldito jogo adolescente: a partir de filmes aleatórios do qual nada sabia, tinha de descobrir a década e se possível o ano de cada produção. Não valia ler sinopse, críticas, nada – tinha de decifrar apenas pela obra em si e alugá-la simplesmente pela capa. Para facilitar geralmente pegava 5 filmes que estavam dispostos sequencialmente na estante, o que trazia surpresas boas e ruins. Descobri dessa maneira cineastas, entre outros, como Wong Kar-wai – *Amores Expressos*, *Anjos Caídos e Felizes Juntos* permanecem até hoje sem lançamento em DVD – e Tsai Ming-Liang, além de obras como o peruano *Não conte a ninguém* (1998), que aborda como poucos a questão da autorepressão homossexual, o francês melancólico e autobiográfico *Noites Felinas* (1992), de Cyril Collard sobre Cyril Collard com atuação de Cyril Collard e o independente americano non-sense *Gummo* (1997). Pois é: a pedra fundamental de meu interesse cinéfilo não foi outra coisa, senão um jogo espontâneo associado a uma promoção de fitas. Fui aos poucos, naturalmente e depois de certa prática vinculando uma ‘recorrência imagética’ a determinadas décadas: de maneira grosseira e desordenada, mas que necessariamente reverberaram depois em confrontos ou confluências de minhas conjunturas presentes diante das passadas”. (disponível em <http://dissenso.wordpress.com/2007/12/10/00-ou-10-20-ou-30-40-ou-50-60-ou-70-80-90-ou-00/>)

Atualmente, com as tecnologias digitais, essa produção completa de conteúdo se associa diretamente ao processo da colaboração e ao da interatividade, constituindo portais coletivos, hierarquizados horizontalmente o quanto o capitalismo tardio permite e se apropria. Todos podem ser críticos (de boteco, mas críticos). A edição se torna sugestão. Já se fala, inclusive, num jornalismo *open source* que é claramente uma adequação empresarial aos novos tempos. Quem não muda sua organização é atropelado pelo trem e hoje a tendência é justamente o contrário do que se via na antiga lógica de emissão única para recepção múltipla: interfaces inteligentes que capacitem o usuário como produtor de opinião e informação diante de uma janela de opções midiáticas.

O menos burocraticamente possível, temos a potencial leitura, antes dita passiva, agora descontínua, pronta a se converter numa escrita, numa resposta, numa mudança de foco. Isso não gera necessariamente uma reflexão potencial, pois o excesso de opiniões termina por questionar a própria legitimidade da crítica como uma ferramenta de legitimação. Temos a crítica assumidamente hiperpessoal dos blogs, mas temos a crítica anônima em comentários de fóruns; temos a crítica que disponibiliza o objeto criticado, mas há uma epidemia de opiniões uniformes. Existem sim contradições que terminam resultando na preocupação diante da função crítica, procurando observar para quem se está escrevendo (espectador que já viu o filme ou o que ainda não viu), se afastando do julgamento/enquadramento e sua aceitação – especialmente quando a própria opinião tenta, vez ou outra, se transvestir de verdade através dos meios de comunicação tradicionais. Aqui temos de ponderar os próprios leitores que fazem da crítica seus guias de consumo, ao ponto de reproduzirem frases lidas como se fossem suas. Mesmo entre os cinéfilos não é difícil encontrar um ou outro que incorpora o discurso da crítica séria (leia-se Revista Contracampo⁹¹ ou Revista Cinética⁹²) sem nem refletir sobre o que foi dito e pior, suplantando o ‘ver-além’ de seu próprio discurso. Enquanto isso, os que tiveram um embasamento acadêmico anterior – partiram da universidade para a *internet* e não o contrário – depositam menos confiança, menos importância na crítica digital, pois terminam percebendo que alguns críticos escrevem bem, têm lá seus chistes, mas conduzem o pensamento rente a uma superficialidade perigosa que os desconectam de *insights* de escritores e críticos anteriores.

De fato, a esfera crítica na internet vem constituindo uma influência imensa na formação de olhares, estabelecendo os diretores-cults que sim e os diretores-cults que não, interferindo diretamente no percurso cinéfilo que supostamente deveria ser autônomo.

⁹¹ Link: www.contracampo.com.br

⁹² Link: www.revistacinetica.com

Obviamente, os críticos nada têm a ver com isso. Seus leitores sim, afinal passam a tomar a opinião dos outros como suas antes mesmo de traçarem o percurso básico: assistirem ao filme. De qualquer forma, é importante observar as ferramentas de análise crítica propostas até então e a imanência de se estabelecer novas ferramentas – que para corroborarem com a contemporaneidade não precisam seguir outro caminho, senão o da fluidez, do estilo próprio e da possibilidade de transformação. Afirmar qualquer modelo pré-concebido, normativo ou imutável pode ocultar todas as escolhas e desvios pessoais uniformizando não só o processo, mas os resultados da reflexão. Hoje é comum encontrarmos em *blogs*, escritos sobre cinema não determinados ou delimitados pelo gênero da crítica ou do ensaio, mas que flertam com crônicas, ficções, assumem um tom hipertextual, digressivo, ressaltando um estilo literário individual e uma capacidade reflexiva e imaginativa densa. A *internet* se mostra particularmente atrativa por alguns motivos, dentre os quais:

o baixo custo para manter um site e daí a viabilidade de constituir um espaço de expressão independente; a ausência de restrições quanto ao tamanho e a quantidade de textos; a possibilidade de alcançar grupos maiores e mais seletivos; a possibilidade de criar fóruns permanentemente abertos de debate (NOGUEIRA, 2006, p. 159).

Os jovens críticos procuram se desvencilhar dos caminhos preconcebidos, da quantidade-limite de palavras e termos e da falsa liberdade de imprensa. Libertam-se da ânsia quase desesperada por velocidade, concisão e objetividade na informação. Reinventam um anti-formato sempre que possível – que nem precisa ser tão ‘anti’ assim – mas que funcione como expressão, não os rotule e os posicione enquanto tal: a crítica para a perturbação e a favor da disseminação de sentidos. Acreditam na liberdade a partir do não agendamento imposto aos críticos tradicionais, onde nem o normativo, nem o anti-normativo sejam tomados como regra. Temos profundos diálogos entre linguagens, hibridização de formas e a dispersão de antigas fronteiras. A convergência não está sozinha. Antes tínhamos as belas artes, agora falamos em novas artes: tecno-arte, bio-arte, arte-crime. Antes tínhamos as disciplinas e o anseio acadêmico de se estabelecer enquanto disciplina; agora a interdisciplinaridade rompe as fronteiras da academia. “Abra os olhos e verá a inevitável marca na história”, dizia uma das pichações de Rafael Augustaitiz ao apresentar sua conclusão de curso, através da intervenção e invasão do centro universitário em que estudava.

De fato, a própria noção de fronteira e de um *modus operandi* específico, que diferenciava a gestação do artista das telas de outro das folhas, ou mesmo que formatava a transgressão do artista como distinta da de um criminoso se dilui nesse contexto, fazendo da

literatura, imagem; do cinema, palavra; da pintura, *performance*. Isso reverbera no perfil do crítico – que pode insurgir sem ser artista, acadêmico ou jornalista – e nos perfis de críticas que se distanciam de um 'único' ideal: crítica genética, biográfica, impressionista, visual, estrutural e semiótica se misturam. Tudo é permitido. E não que não fosse antes: é preciso saber dosar o excesso de visibilidade do presente para que ele não se torne a perda de um passado, pontuando sempre que necessário o novo, mas sem nunca perder de vista a história. Essa mediação é imprescindível: mesmo jovens e com pouca lembrança já leram Haroldo, Tarkovski e Glauber, viram Truffaut, Warhol e Pasolini, dançamos com Jomard e admiram a transmutação artística recorrente em Greenaway (ou deveria dizer Lynch?). Pois é, os cinéfilos / críticos sabem que a crítica virtual não carrega Adão, Eva, nem um criacionismo inédito.

A partir da constatação do processo de renovação da crítica, justamente quando muito se escrevia sobre uma crise da crítica, crise e renovação estão sempre interligadas, que surgiu os devaneios que levariam a criação do blog Dissenso. O objetivo era reunir cinéfilos que tivessem interesse pela crítica para gerar um ambiente de diálogo que não se confundisse com a polêmica, mas que se mantivesse distante da cordialidade, se preocupando em estimular espaços para o confronto de ideias e a troca de referências. O Dissenso carregava consigo o peso da formação cinéfila contemporânea, portanto, queria se mostrar representativo de uma crítica que supera a dicotomia entre espetáculo vazio e isolamento reflexivo, entre linguagem acadêmica e propensões pessoais, que volta a ajuizar, mas sem se confundir com a censura e com o enquadramento. O coletivo procurava reconhecer a partir das idiossincrasias de seus integrantes, os gostos e a diferença, um denominador comum de critérios, buscava superar o desinteresse pela arte e pela política, a partir da criação de uma esfera pública de debate. Inicialmente o *site*, em seguida o cineclube.

Convocados a ajuizar, a decidir sobre os sentidos em causa, nos colocamos abertos aos outros, dispostos a expor nossos pontos de vista que são uma entrega para a diferença a ser conquistada e/ou enfrentada, abrindo um lugar em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nossa pertença ao mundo. Ajuizar é criticar. Criticar é abrir-se ao outro e à diferença. Essa abertura nos habilita para o dissenso e para o espaço em comum (OSÓRIO, 2005, p. 30).

4.3. Prazer da raridade, cineclubismo e o amadurecimento da cibercinefilia

Os cinéfilos procuram ter uma dimensão completa do sistema cinematográfico, continuam indo aos cinemas *multiplex*, não com tanta frequência, mas sempre assistem algum

lançamento mais badalado, um *Senhor dos Anéis*, um *Avatar*, acompanham todo novo filme da *Pixar*. Mantêm simultaneamente uma frente específica onde baixam filmes⁹³, assistem vez ou outra na televisão, basicamente reprises ou ‘besteiróis’ e freqüentam quase que semanalmente o Cinema da Fundação – espaço que funciona como um farol aceso numa noite chuvosa, um reduto da cinefilia numa cidade cujo parque exibidor praticamente se restringe às salas comerciais. Todos os entrevistados compõem um estágio avançado da navegação cinéfila no ciberespaço: aprenderam rapidamente a encontrar, baixar, converter, colocar legendas, *codecs*, ripar, se filiar em novos *sites*, daí quando entenderam a amplitude do universo de filmes que estava acessível, sentiram uma espécie de catarse, como se tivessem adquirido poderes especiais. A primeira coisa para um dos entrevistados foi completar a coleção de Hitchcock, confirmando a situação em que o cinéfilo se convertia em seu próprio curador sem sair de casa, deslegitimando a imagem do curador como o indivíduo culto e rico, que viaja para todos os festivais de cinema e gasta muito dinheiro importando filmes não lançados comercialmente no país. Quebra-se a relação de que só ele pode recomendar e programar porque só ele viu um determinado filme: sujeitos de classe média terminam muitas vezes vendo antes e tendo referências do passado que lhes muito peculiar. Trata-se de um abandono do modelo *gatekeeper* que distanciava profundamente meros aficionados dos profissionais especializados e que influencia mutuamente os cinéfilos a investirem e determinarem sua própria formação.

a internet passou a ter uma importância pra mim quando cheguei no Cineclube Dissenso e vocês ficavam arrotando referências a cada cinco segundos, eu fiquei super assustado, vi que existia uma amplitude de filmes muito maior que a que eu imaginava, deixei de ser um cinéfilo preguiçoso e fui correr atrás do que mais atiçava minha subjetividade (INTEGRANTE, depoimento, 2009).

Mesmo que tenham crescido olhando com carinho as fitas mais velhas e mofadas das locadoras, terem se preocupado em assistir aos filmes relegados aos piores horários televisivos e se envolverem em descobertas em sebos, a verdadeira porta aberta para o nicho

⁹³ Ainda que a efigie cinéfila pareça ser composta de indivíduos que consomem filmes sem ou com uma mínima publicidade vinculada, é preciso entender que existe sim uma publicidade no que consomem, que não é mais a das grandes corporações, mas das indicações pessoais ou do reconhecimento em festivais e da crítica especializada internacional: “os processos através dos quais os sonhos se vinculam aos produtos não dependem inteiramente dos esforços dos anunciantes, pois os indivíduos podem tecer afetuosas fantasias em torno de algo visto num catálogo ou na vitrine de uma loja, sem o benefício de suas imagens e uma cópia. Assim, embora os anunciantes façam uso do fato de que as pessoas devaneiam e, de fato, alimentem seus sonhos, a própria prática de devanear é inerente às sociedades modernas e não exige que a instituição comercial da propaganda lhe assegure a reiterada existência” (CAMPBELL, 2001, p. 133). Só para ficar em um exemplo, no *Making Off* as pessoas associam os filmes a textos críticos, dados, curiosidades, *screenshots*, comentários, recomendações, o que termina substituindo o espaço que seria da propaganda convencional.

contemporâneo da cinefilia – que tenta arquitetar um engajamento ciber – foi a *internet*. Estão maduros: participam de cineclubes, traduzem legendas, colocam filmes em fóruns, escrevem críticas, discutem com usuários de outros lugares, lêem e disponibilizam livros, deixam o computador ligado o dia direito para semear fontes de seus arquivos. Tornaram-se tão imponentes que carregam consigo vergonhas cinéfilas, seja por não terem assistido *O Encouraçado Potemkin* (URSS, 1925) ou *O Crepúsculo dos Deuses* (EUA, 1953), seja por cansarem ao terem que sentar diante do neo-realismo italiano. Alguns ainda compram DVDs originais, mesmo que a proporção de originais para piratas em suas coleções muitas vezes não alcance 5% do total (dentre os entrevistados, as coleções pessoais variam de 100 a 1500 filmes, número impensável sem a existência do DVD *Shrink*⁹⁴, do *download* e do gravador de DVD). A justificativa para comprar geralmente tende a ser a qualidade, pois nos DVDs originais normalmente o arquivo dos filmes tem 8GB e tem de ser diminuídos para 4.7GB nos gravados.

Dentro da tradição cinéfila, os indivíduos contemporâneos se desprendem de preciosismos e se apegam a outros. Entre as continuidades, os cineclubes permanecem como aglutinadores de amantes do cinema, uma esfera permanente de amizade e embate intelectual, um amplo espaço de aprendizado, de contatos e de intercâmbio de referências. A motivação deste trabalho se dá por entender que os pressupostos do movimento cineclubista podem ser colocados em prática, a tradição pode, enfim, ser resgatada⁹⁵, estabelecendo redes de ligação de compartilhamento de materiais para exposições não comerciais em todo mundo. Se o caminho de realizar um filme foi simplificado, se a via até conseguir o filme também o foi, a construção da sessão cineclubista não ficou para trás, graças à apropriação coletiva de aparatos caseiros: para uma exibição só é preciso um DVD Player (de preferência que leia *divx*), um *datashow* e uma caixa de som.

No campo das rupturas deixam de considerar que o ‘original’ está na mídia em que foi criptografado, na embalagem comercial, acreditam que talvez esteja menos no próprio filme e mais no encontro deles com o filme (independentemente da plataforma em que se dará o encontro). Não isolam em campos opostos os objetos, os contextos e o seu afeto: analisa-se

⁹⁴ Programa que possibilita a compressão e cópia de DVDs originais.

⁹⁵ O uso da palavra ‘tradição’ se dá no sentido benjaminiano, ou seja, não se referindo às práticas culturais que permanecem ao longo do processo histórico, mas justamente o contrário, se referindo às que foram interrompidas e/ou vencidas precocemente, antes de realizarem seus projetos revolucionários. São interligadas através do tempo. Ele diz: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 224)

simultaneamente a trajetória do filme e a sua própria como espectador. Consequentemente é comum nesta subcultura o desapego pelo DVD original, substituindo-o por mídias customizadas onde reúnem entre cinco e seis filmes, gerando o agrupamento de obras cinematográficas através de uma decisão curatorial de organização. Pode tanto seguir os caminhos tradicionais de filmes de um mesmo diretor, de um mesmo gênero, de um mesmo país, de uma mesma época, coleção *nouvelle vague*, filmes independentes norte-americanos da segunda metade da década de 90, como passam a desenvolver relações mais arbitrárias, pessoais ou mesmo aleatórias: filmes de terror vistos na infância, filmes escolhidos especialmente para o amigo X, filmes que minha mãe comentava quando eu era um garoto.

Outro preciosismo que se perde é o da exibição dos filmes em película, não só porque cresceram ao lado da consolidação da cultura digital, mas porque entendem que a cinefilia que se apega ao 35mm com extremismo, termina legitimando um discurso hegemônico que vai contra a democratização de acesso: a defesa de só experimentar o cinema com som ideal e no formato em que o filme foi originalmente concebido é uma herança da cinefilia francesa, dos indivíduos que olham com nostalgia para a formação cinematográfica dos ‘filhos da Cinemateca’, que se apegam anacronicamente ao modo de assistir filmes criado por Henri Langlois. A cinemateca hoje é outra e a cinefilia clássica de alguns termina vingando um caráter extremamente retrógrado, reafirmando a limitação como força-motriz do circuito.

Admitamos: se nos fosse dada a facilidade de assistir em película, com tela grande e cópias de qualidade uma grande diversidade de filmes, a ideia de baixar filmes pela internet, no que isso demanda de tempo e pesquisa, seria um exagero. Condiçoados que estamos a um circuito exibidor cada vez mais viciado em matéria de títulos – e isso também diz respeito ao chamado "circuitinho" dos cinemas ditos "de arte e ensaio" –, a opção por formar um acervo virtual universal constitui uma oportunidade única de acesso a filmes e cinematografias inteiras que nem o circuito exibidor e tampouco os festivais internacionais daqui contemplam adequadamente. Mais que isso: criam a tremenda oportunidade de uma aprendizagem autodidata e selvagem do cinema cada dia mais necessária hoje. (GARDNIER, Revista Contracampo, 61).

No entanto, ainda que o maior colecionador do grupo tenha defendido que nunca estreitou uma relação de afeto com a sala de cinema, que chegava a passar semanas sem entrar em uma, especialmente porque suas melhores experiências com filmes foram em casa, todos os outros evocaram a ‘situação-cinema’ como modelo ideal de fruição da sétima arte e como um dos estímulos primordiais para participarem e se engajarem no Cineclube Dissenso. É um preciosismo que resiste, mas não de maneira ortodoxa: se funda no princípio de partilharem coletivamente suas descobertas estéticas conduzidos pela idiosincrasia de cada um. Em boa

parte dos casos, não se trata apenas de baixar filmes e projetá-los, mas do delineamento de uma posição militante, cuja instância última se apresenta na forma e defesa de existência do próprio cineclube. No contemporâneo, tais iniciativas passam a resgatar a experiência coletiva seguida de debate. A ‘situação-cinema’, como é conhecida, surgiu dentro de determinadas regras, foi construída historicamente como um padrão de comportamento a partir do momento em que os filmes se sofisticaram ao ponto de obrigarem o espectador se tornar mais atento, enquanto que o cinema desfrutava de uma platéia específica, não tomada de empréstimo de outros entretenimentos baratos. Para Arlindo Machado, a situação-cinema:

se caracteriza, antes de mais nada, pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual e auditiva. Uma sala de cinema ideal deveria ser inteiramente vedada, para impedir qualquer entrada de luz ou de ruídos do exterior. [...] Da mesma forma, uma projeção cinematográfica exige dos espectadores o silêncio e a gravidade de uma cerimônia religiosa. Não se admitem conversas no cinema. [...] Se algum espectador espirituoso penetra a sala de exibição gritando ou falando alto – portanto, despertando os espectadores do estado de torpor exigido pela situação-cinema – seguramente provocará nos outros uma ira que não difere muito daquela manifestada pelos prisioneiros de Platão ao serem desacorrentados pelo indivíduo liberto” (MACHADO, A, p. 45).

O cineclube Dissenso surgiu quando, em meados de 2008, um grupo de oito jovens cinéfilos, todos universitários – convidados por um deles em sessões obscuras com poucos espectadores, a partir de disciplinas da área de cinema, amizades prévias ou mesmo a partir da leitura de críticas na *internet* – sentaram para conversar sobre o estado da crítica cinematográfica e sobre o que esperavam de uma revista virtual de cinema. Logo firmaram um cronograma, pensaram em temas e *deadlines* – que se afirmam e mudam até hoje – e, em seguida, diante da dificuldade em marcarem as reuniões com a presença de todos, resolveram fazer dos encontros escassos, um cineclube regular. O princípio era o seguinte: a cada semana um dos integrantes ficaria responsável por levar uma obra para apreciação dos demais, retificando suas preferências estéticas e mantendo sempre a surpresa até o momento da projeção. Essa experiência foi fundamental para estreitar os laços afetivos, pois, naquela época, apesar da vontade e do amor pelo cinema estarem factualmente comprovados, a própria conjunção enquanto grupo era falha. Havia um incômodo que agia invisivelmente sobre cada um, assim como uma vontade de superar o desinteresse do alunato que eles próprios compartilhavam.

O Dissenso foi o lugar onde aqueles garotos perdidos em seus universos proto-cinéfilos puderam finalmente encontrar amigos que gostavam de cinema, e de outro tipo de cinema, numa intensidade semelhante a que cada um deles possuía. Mesmo que na

universidade já não sentissem que as pessoas viam seu gosto especial pela sétima arte como algo estranho, notavam que raros eram os indivíduos que gostariam de tomar tal campo como direcionamento na vida. De fato, os integrantes do cineclube têm visões muito diferentes dentro do grupo e todas elas são muito respeitadas – o que não impede polarizações e discordâncias veementes. Como diz Jacques Rancière em seu texto *O Dissenso* (2006), essa palavra não significa necessariamente

um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situações de discussão e de argumentação (p. 374).

Desde que o blog se converteu em cineclube, o espaço real suplantou em muito o espaço virtual, de modo que, apesar de estarem sempre pensando os caminhos do site, durante a entrevista todos se sentiam insatisfeitos com a pouca movimentação de *posts* (o último foi criado há mais de nove meses). Continuam mantendo apenas suas frentes individuais, escrevendo apenas em seus próprios blogs. O perigo é que a ausência de um espaço onde se consolide textos dos cineclubistas pode ser confundida com a ausência de um projeto crítico. No caso do *Dissenso*, o projeto está presente nos debates todos os sábados, alguns com duração de mais de duas horas, mas sem dúvida o adensamento da atividade crítica fortaleceria a imagem da iniciativa e considerando que o público dos debates é limitado, a crítica seria uma forma de propagar e dinamizar a vida útil da reflexão: nesse caso, a crítica funciona como, de fato, uma tomada de posição política do cineclube.

O formato ‘sessão surpresa’ não foi escolhido por acaso ou de forma completamente arbitrária, mas pela confirmação de que todos tinham uma relação profunda com o cinema, mas uma relação que se fez por caminhos distintos e que naturalmente resultou numa carga cinematográfica diversa. A surpresa retifica a forma como associaram de forma simbiótica as diferenças, refletindo diferenças semana a semana, mantendo um viés de profundidade nos debates e a criatividade nos projetos estéticos que propõem. É por isso que acataram de tão bom grado sugestões externas: soa como uma vontade de extrapolar o rotulado ‘gosto’ de cada um diante da impossibilidade de percorrer todo o ciberespaço. Além de que, fechar-se em si mesmo resultaria no afogamento de cada indivíduo dentro de suas próprias referências, esfacelando a instância real de experiência social. Quando outras buscas, outros interesses são colocados em conjunção, surge um intercâmbio de informações e filmes que jamais chegaria

ao conhecimento do indivíduo solitário, mesmo que disponíveis em alguma comunidade virtual. Apenas em grupo é possível a materialização de ação virtual. Assim sendo, a ideia de sessão surpresa possibilita assistirem filmes que escapavam aos repertórios dos outros, desviar até das escolhas inconscientes, encontrando o que não se dariam o trabalho de buscar. Independentemente se ao final da sessão gostassem ou não, a reflexão vai muito além do julgamento. Às vezes estamos num corredor de nós mesmos e não nos damos conta para um labirinto possível que pode ser vislumbrado. Nesse sentido, o Dissenso deve ser pensado como labirinto, não como corredor.

A coletividade nesse caso aumenta a sensação de autonomia, afinal no prazer da raridade não está fadado apenas pelo filme raro que sou capaz de encontrar, mas do filme raro que outro em quem confio e do qual me diferencio pode me oferecer. Participar do Dissenso foi em alguma medida “lembrar que nós cidadãos somos também consumidores [nos levando] a descobrir na diversificação dos gostos uma das bases estéticas que justificam a concepção democrática da cidadania” (CANCLINI, 1999, p. 58).

As opções individuais são, em todas as circunstâncias, limitadas por dois conjuntos de restrições. Um é definido pela *agenda de opções*: o conjunto de alternativas efetivamente disponíveis. Toda opção implica escolher uma coisa dentre outras e raramente o conjunto de coisas a escolher depende daquele que escolhe. Outro conjunto de restrições é definido pelo *código de escolha*: as regras que indicam com base em quê se deve preferir uma coisa a outras e quando a escolha é adequada ou não. Os dois conjuntos de restrições criam o quadro em que opera a liberdade de opção individual (BAUMAN, 2000, 78-79).

Seguindo ainda a mesma linha de raciocínio, o interesse por cinema permitido por certo ócio-burguês-devaneio na *internet* faz com que as nossas opiniões estejam carregadas de opiniões prévias, críticas, comentários, polêmicas, de forma que sempre que vamos assistir a um filme, geralmente já chegamos com alguma pré-disposição. Às vezes nem leram nada especificamente, mas a própria formação nesse ambiente cinéfilo já os posiciona de uma ou outra maneira diante da nova obra do diretor X ou Y. Estão cada vez mais longe de uma - idílica - experiência estética pura, mas conseguem se desprender da pureza sem dramas de nostalgia (afinal seria uma nostalgia falsa e demagógica). A sessão surpresa é uma forma de se esquivar desse excesso de informação: de ali, diante daquela sequência de imagens em movimento cujas referências lhes escapam, emitirem uma opinião livre dos academicismos, de Deleuze, dos conceitos instrumentalizados e das frases formuladas – talvez aí uma opinião mais honesta que as outras que desprendem geralmente. Óbvio que essa situação gera o risco de manterem o debate apenas na superficialidade, planando e nunca se envolvendo sobre o

que realmente é importante, afinal muitas vezes falta o contexto, as cotações dos críticos renomados, tudo, de forma que se enxergam diante de um outro risco, estimulante demais por sinal: o risco do erro. Como o colecionador, o cinéfilo procura se dá ao prazer, raro e singelo, de desconhecer.

Após a exibição de sete filmes, as sessões se tornaram oficialmente públicas, com divulgação, *releases* críticos ou só informativos, criação de *flyers* com uma identidade imagética, o que os colocou em diálogo com espectadores⁹⁶ inusitados e fiéis, verdadeiros *habitués*, criando uma curadoria ainda mais colaborativa e já inundada de intimidade pessoal, para além dos atados vínculos acadêmicos: ainda assim, a principal discussão do grupo sempre foi a programação, especialmente quando as sessões passaram a ser realizadas no Cinema da Fundação⁹⁷ e ao invés das sessões arbitrárias escolhidas por um, o grupo passou a decidir coletivamente sessão por sessão, deixando apenas para a última sessão de cada mês, o caráter surpresa. Qualquer cineclube precisa de um direcionamento afinal é através da programação que afirma a linha nodal de seu caráter. Graças ao cineclube, os indivíduos abriram suas referências (e diferenças), o que os levou a perder, aos poucos, o receio em lançar, entre lobos, uma ideia. Não demorou muito até criarem rótulos cinematográficos uns para os outros, sempre irônicos, claro, e minimizarem o conformismo de medir palavra por palavra antes de falar. Felizmente, conseguiram se desviar dos silêncios constrangedores que assombram boa parte dos círculos de debate do mundo cinéfilo afora. Não fugindo do que é comum nesse tipo de iniciativa, fizeram uma lista interna de e-mails, aprofundaram a comunicação diária e se colocaram – uns aos outros – dentro de suas rotinas normais. Depois que as idas ao cinema juntos, a leitura mútua dos blogs e as trocas de raridades encontradas na

⁹⁶ As sessões na UFPE tinham uma média de público de doze pessoas, com sessões com menos de cinco como *Kanal* (Polônia, 1957), de Andrzej Wajda enquanto que no Cinema da Fundação a média fica na casa das 50 pessoas, chegando a quase lotar a sala de 192 lugares em três ocasiões: *O Gosto do Mel* (Inglaterra, 1961), de Tony Richardson; lançamento do média-metragem pernambucano *Balsa* (Brasil, 2009), de Marcelo Pedrosa e nossa primeira e única sessão realizada em película com apoio da embaixada da França: *A Inglesa e o Duque* (França, 2001), do recém falecido Eric Rohmer. Em ambos os lugares, entretanto, é perceptível a dispersão do público que estava no filme e o que participa do debate.

⁹⁷ Quando o cineclube foi para a Fundação, o grupo precisou se reunir com os curadores Luiz Joaquim e Kleber Mendonça Filho, profundamente vinculados a cinefilia clássica, para afirmar que a metodologia de nossa curadoria se dava a partir de filmes baixados. Apesar do receio do segundo, para não termos problemas institucionais de processo por pirataria, ficou decidido que todos os filmes apresentados pelo Dissenso partiriam de três critérios: 1. Filmes não lançados comercialmente em DVD no país. 2. Filmes que tenham sido produzidos há no mínimo cinco / seis anos para não ter perigo de furar um lançamento. 3. Filmes recentes / brasileiros com autorização dos responsáveis. A sessão surpresa permanece como espaço de quebra destas regras. Talvez essa precaução seja um pouco excessiva levando em conta recentes declarações de advogados de grandes corporações sobre os eventos do Barravento e Falcatrua dizendo que dificilmente processariam novamente cineclubes, afinal o processo geralmente não resulta ganho algum, só termina mobilizando toda parte jurídica e gastando dinheiro para mover ação. A preocupação é maior com o vazamento de filmes antes de serem lançados (o que por outro lado, pode até gerar publicidade como no caso emblemático de *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), de José Padilha, sucesso absoluto de público (quase 3 milhões) e que carrega a estimativa que mais de 11,5 milhões de pessoas tenham assistido ao filme por vias alternativas.

internet, sugestões de leituras caíram no corriqueiro, o ritual parecia completo. Daí para a primeira cerveja foi um passo. Mesmo ligados geograficamente, a internet abriu a possibilidade de se integrarem.

O exemplo da revista *Contracampo* mostra que, se por um lado, a *internet* configura-se como um novo fronte de militância para a crítica cinematográfica [para a subcultura cinéfila], possibilitando que novos sujeitos possam conquistar representatividade dentro de uma esfera cultural dominada até bem pouco pela mídia impressa, com suas implicações mercadológicas, relações de poder e hierarquias culturais já institucionalizadas, a força da comunidade analisada só foi possível graças a um grupo de fatores específicos. A saber: a reafirmação contínua de um conjunto rígido de valores, o estabelecimento de uma rede profícua de relações e trocas com comunidades de interesse na *internet*, a capacidade de se inserir no meio cultural através da realização e mediação de eventos públicos. Esse último aspecto indica que a militância cinéfila na *internet* não exclui de modo algum a relação com as salas de cinema e o circuito exibidor. (NOGUEIRA, 2006, p. 162).

Por fim, é importante pensar que os debates são valiosos, porque leva os participantes a aprenderem a lidar com opostos, “saber como prosseguir, mas também saber como prosseguir diante de outros que podem – têm o direito de – prosseguir por caminhos diferentes” (BAUMAN, 2000, p. 204). No início os debates eram realizados em formações circulares, onde quem levava o filme, ficava responsável por apresentar o filme, mas onde não existia hierarquizações. No Cinema da Fundação, até por uma questão de organização, surgiu a necessidade de mediadores. As salas de cinema, herdeiras da lógica arquitetônica dos teatros, foram construídas de forma que a platéia ficasse ordenada em filas e com a atenção direcionada a um único ponto de luz, a tela ou o palco, o que tende a desvincular os espectadores de sua própria presença e da presença dos outros. A velha história da solidão coletiva. Para assistir imagens em movimento, como costumamos fazer, a organização vertical e horizontal em questão funciona muito bem, mas, infelizmente, não favorece, na mesma medida, a realização dos debates após as sessões. Acontece que no momento do bate-papo descontraído, há uma distância inevitável de quem está na frente, no palco, com quem está na platéia, além de que a própria platéia fica descompassada entre si, já que escutar as perguntas dos outros se torna uma tarefa complicada. É uma mera consequência da arquitetura. A formalidade não deixa de existir, mal entendidos são comuns e o silêncio dos presentes na hora das perguntas sempre deixa o ar um tanto constrangedor. Não se trata de questionar a legitimidade do debate, pelo contrário, trata-se de assumir a importância dele procurando destrinchar lógicas eficientes de funcionamento.

Os cibercinéfilos ao mesmo tempo em que desenvolvem uma crença na imagem, carregam consigo uma consciência poderosa de seus falseamentos, de modo que não subestimam, mas reforçam, a importância de decompor os jogos de aparência, afinal como nos diz Slavoj Žižek em seu artigo *Multiculturalismo ou a Lógica do Capitalismo Multicultural* (2005) a aparência nunca é mera aparência, não se mostra desprovida de uma relação com a realidade, mas afeta profundamente a posição sócio-simbólica real das pessoas, dos circuitos e dos objetos em questão. Para Steve Johnson, no contemporâneo, “somos fixados na imagem não porque tenhamos perdido a fé na realidade, mas porque as imagens têm agora enorme impacto sobre a realidade, a tal ponto que a antiga oposição imagem-realidade realmente não opera mais” (2001, p. 28). O cinema se ergue como meio ambivalente, graças a confiança depositada em sua história, em seus autores, em seu culto, de modo que o risco de esgotamento da criatividade parece inexistente. O cinema em si assume para eles o lugar central para refletir o mundo.

De qualquer forma, é primordial perceber como a cibercinefilia associada ao cineclubismo possibilita um retorno à situação-cinema, justamente partindo de uma formação audiovisual doméstica, algo que já foi apontado como o epitáfio da sétima arte pelos mais pessimistas tipo Susan Sontag. Além disso, em outro modelo, nunca se refletiria que a prática exagerada do consumo dentro do seio do sistema capitalista terminaria por se estabelecer como uma forma de resistência cultural. Seja como for, o que está em jogo num nível macro é a discussão do tipo de mundo em que os indivíduos querem viver e sob que regras querem viver, um mundo que não estará sob as ordens e designações de grandes e poucas empresas de mídia, em que contratos de cessão de direitos que dão tudo ao detentor do contrato - em geral, entidades, editoras, gravadoras, distribuidoras, estúdios - e quase nada ou muito pouco ao artista sejam abandonados. Busca-se um modelo em que os indivíduos possam trabalhar, compartilhar seus trabalhos e juntos encontrar uma nova lógica econômica para “tanto reivindicar o direito de aceder e pertencer ao sistema sociopolítico como no direito de participar na reelaboração do sistema, definindo, portanto, aquilo de que queremos fazer parte” (CANCLINI, 1999, p. 47).

De fato, se formos colocar em classes, não apenas os membros do Dissenso, como boa parte do público do Cinema da Fundação, constituem uma elite cultural. Não tanto pelo valor que se paga, mas por conseguirem suplantarem caseiramente a centralização dos lugares de exibição surgido após o abismo de formação deixado pelo fechamento das salas de bairro. Logo existirá uma geração que não apenas não viveu o momento das salas de rua, como sequer saberá da existência delas e da importância na propagação do consumo

cinematográfico variado na população. A posição é a de utilizar o conhecimento de dados e instrumentos que habilitam o trabalho autônomo e criativo para criar condições de acesso ao resto da população que se encontra diante – e sem possibilidade de transgressão – do modelo de comunicação de massa “concentrado em grandes monopólios, que se nutre da programação standard norte-americana, além de produtos repetitivos, de entretenimento light” (CANCLINI, 1999, p. 88). O Dissenso enquadra-se na dimensão da micro-experiência, mas pode ser pensando como relação metonímica de um potencial circuito de formação cinematográfica. Um todo ainda inexistente. O nascimento do cineclube pirata – e a existência de iniciativas de caráter semelhante e outras cidade do país – nada mais é que uma busca pela reconquista imaginativa dos espaços públicos.

O cineclube nesse modelo não é apenas uma lógica propulsora irracional de expansão do consumo, mas um parâmetro de como é possível criar formas de democratização alternativas e gratuitas de consumo não afuniladas ou determinadas por atestados econômicos. É uma oposição a programação que hierarquiza os bens culturais por sua rentabilidade. Trata-se de uma iniciativa que toma a realidade e a formação de identidades como uma cadeia onde os códigos compartilhados se ramificaram para além da ideia de etnia, classe ou nação. Se o mito de igualdade e democracia direta gerada pelas comunidades virtuais pode terminar minando as práticas de representação e participação política real, se a cinefilia é uma maneira de politizar a individualidade, o cineclubismo é a maneira de coletivizar esses anseios, possibilitar o agrupamento das individualidades num grupo geograficamente e afetivamente unido. Os cinéfilos saem de seus quartos, deixam de lado o computador, levam consigo suas coleções e projetam os seus filmes raros para o maior número de pessoas. O cuidado final é o de não instituir a raridade como um valor em si, a raridade pela raridade, mas colocá-la como mote no esboço de um consumo autoral.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que o traçado hipertextual com recorrentes digressões possa ter confundido o leitor durante a apreciação deste trabalho, seria impossível discorrer sobre o sujeito entre o cinema e a *internet*, sem agregar um pouco da não-linearidade de ambos os objetos. No final, cada desvio de rota funcionava como um agregador na parábola de como o consumo pode assumir facetas tão diversas dentro de um mesmo universo, como pode domesticar os indivíduos ou levá-los a fraturar pequenas ordens herdadas. Além disso, os tortuosos caminhos ultrapassados ao longo dos capítulos foram essenciais para esboçar a ânsia da dominância em controlar os rumos da cultura e a circulação de seus objetos, de como a maioria das pessoas permanecem restritas ao grupo de produções audiovisuais que recebem as luzes dos tradicionais holofotes midiáticos, desprezando em completo uma gama enorme de filmes cuja vida se restringe aos círculos alternativos de exibição e a clandestinidade caseira dos computadores de espectadores cinéfilos. Portanto, seria impossível terminar a trajetória do consumo cinéfilo e do prazer da raridade sem falar em cineclubismo, afinal, esse tipo de iniciativa se firma como o momento em que algumas das obras renegadas têm a oportunidade de encontrarem espectadores desavisados, de serem projetadas numa tela grande, reanimando a experiência coletiva seguida de debate.

Devido à amplitude de acesso a obras cinematográficas (antigas, recentes ou a – não – serem lançadas), introduzidas pela *internet*, as salas de cinema tradicionais se tornaram, em termos de opção, um espaço extremamente antiquado, especialmente nas cidades de pequeno porte, carentes de mostras de nível internacional. Essa lógica tende a diminuir o próprio interesse, por parte das audiências não especializadas, em uma programação alternativa nas telas grandes, ludibriando o contentamento estético por meio do apelo excessivo dos *blockbusters*. Dentro desse contexto, o uso da cibercinefilia – que faz da *internet* uma cinemateca universal – para o desenvolvimento de circuitos intermediários de exibição pública e gratuita, se torna primordial. Aqui entram os cineclubes: afinal ver uma produção no computador tem lá seu valor, mas vê-lo na tela grande ainda se mantém como preferência inquestionável, em especial por agregar presencialmente o embate de vozes dissonantes nos debates que se realizam após as sessões. O Cineclube é o lugar onde os sujeitos mudos passam a se interessar pela discussão, passam a se preocupar com o tom da própria voz, muitos se mantêm calados por semanas, até descobrirem o viés de sujeito político dentro deles mesmos. São os "sujeitos do dissenso", aqueles que tomam a palavra quando e onde não deviam fazê-lo e apenas são sujeitos políticos quando o fazem.

Acredita-se que Pernambuco tenha fechado o ano de 2009 com 23 cineclubes em funcionamento regular ou esporádico, o esporádico muitas vezes podendo ser um encerramento não divulgado como é o caso do Cineclube Cabidela que só realizou duas sessões durante todo o ano. De qualquer forma, desde a recente criação da Federação Pernambucana de Cineclubes em 2007, o movimento parece ter estabelecido uma ligação direta com instituições culturais em nível local e nacional, especialmente no que se refere ao objetivo da entidade: o de proliferar a existência de cineclubes pelo estado, criar um para pelo menos cada município. A participação no Cineclube Dissenso e o conhecimento colhido durante toda a pesquisa reforçou a necessidade visceral em se encontrar um modo cultural de se fazer e pensar a política, procurando entender o funcionamento dos circuitos, das aparências e descobrir o meu próprio lugar enquanto cidadão do mundo. Óbvio que cada frente proposta por uma política pública de cultura se encaixa melhor ou pior dependendo do contexto em que será posta em prática, de forma que mesmo numa mobilização ampla, cada um dos pontos precisa envolver diversos setores para não simplificar a heterogeneidade dos públicos específicos. Não se trata de realçar o discurso do subalterno que necessita de auxílio para andar, mas do subalterno que pode aprender a correr a sua maneira, desenvolvendo um consumo consciente a partir das ferramentas que tem em mãos.

Assim sendo, a intenção de filmes raros e obscuros não pode ser reproduzida *ad infinitum* como um padrão de cineclubismo, seria uma padronização do motivo excepcional que será sempre líquido: a iniciativa faz sentido em Recife onde existe uma rede comercial bem instituída, faz sentido conduzida por um grupo de classe média cujo contato com o cinema se dá desde cedo, mesmo um cinema comercial, faz sentido para internautas que detêm a intimidade avançada com a interface e os propósitos da cultura da troca. Ainda assim, é o único dos 23 cineclubes do estado cujo direcionamento curatorial se dá completamente a partir de filmes baixados na *internet* e não é de se estranhar. Seja como for, o princípio da raridade jamais faria sentido como iniciativa primeira em municípios cujas salas de exibição são inexistentes: seria de um pedantismo absurdo. Por outro lado, a consciência de que a reprodutibilidade técnica está em nossas mãos e que a montagem de uma sessão autônoma se simplificou precisa ser popularizada e para que, nesse processo, a diferença não seja assimilada como problema, mas como desafio e estímulo, Canclini nos alerta em um dos livros fundamentais para este trabalho, *Consumidores e Cidadãos* (1999), que “as políticas culturais mais democráticas e mais populares não são necessariamente as que oferecem espetáculos e mensagens que cheguem à maioria, mas as que levam em conta a variedade de necessidades e demandas da população” (1999, p. 138).

Deste modo, o cineclubismo só pode se fortalecer a partir de perfis múltiplos que dialoguem suas alteridades, suas conquistas, seus obstáculos e seus objetivos, trocando experiências, buscando uma coesão entre os *modus operandi* no discurso coletivo pela democratização cultural. O delineamento do consumo cinéfilo contemporâneo nos desperta para indivíduos que não vinculam a política ao escândalo, cujas utopias não foram completamente abandonadas, apesar de constatar simultaneamente que a experiência política se tornou em si uma experiência da raridade e que parte dela foi transferida para o espetáculo midiático. Desta maneira, mantendo o receio de que “o ‘ativismo de consumo’ [seja] um sintoma do crescente desencanto com a política” (BAUMAN, 2007, p. 184) e de que as pessoas estejam aptas a participarem de grupos distintos, até mesmo contraditórios, a conjuração de um espaço de socialização de propostas e afetos tende a resgatar a dimensão crítica, engajada e militante do sujeito, especialmente ao rearticular o consumo por uma via de consciência e cidadania. O cineclube funciona nesse sentido. Pretende-se criar as bases de uma arena coletiva no intuito de esmiuçar “outro modo cultural de fazer política e outros tipos de políticas culturais” (CANCLINI, 1999, p. 59). Como já foi dito, não se trata de um pedido de paternalismo, mas de compreender o impacto que circuitos alternativos de bens culturais teriam sobre a população sem acesso de cidades periféricas. Os cineclubes se pensados pelo Estado como política pública de cultura, algo que até tem acontecido através do projeto *Mais Cultura*, facilitaria parcerias, aumentaria em quantidade e expandiria o campo de atuação. Mais filmes chegariam a mais pessoas.

O cineclubismo poderia de fato assumir um papel fundamental como via de escoamento de uma produção que não interessa aos modelos comerciais, mas que pode fazer com que indivíduos com apenas um modelo padrão de visão da realidade, sejam recorrentemente provocados. Assim, diante de uma via de exposição aberta e gratuita, projetos não convencionais tendem a atingir gradativamente a sociedade. Como no depoimento de um dos integrantes do Cineclube Dissenso:

o sabor de conhecer outras culturas, ouvir outras línguas, perceber outras éticas e convicções. Com certeza sem o cinema eu não teria um décimo das informações que hoje tenho da Polônia, do Vietnã, da Rússia, ou de grandes países cinematográficos como a França e a Itália. Sem o cinema hoje eu não seria um curioso por quase tudo que remeta a Hungria! Descobrir tais filmes não é só descobrir arte além de Hollywood, mas é descobrir vida além da América, é enxergar o homem numa perspectiva muito mais ampla, e com isso, reconheço a função antropológica que o "cinema diferente" (pra ficar no seu termo) tem em mim. E se pensarmos em termos estéticos, a coisa fica ainda mais profunda, pois muitas vezes encontro uma enorme identificação com estilos alternativos. Acho que essa capacidade de admirar

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

clássicos de Ford tanto quanto a pop art de Warhol, de abraçar a classe de Ozu tanto quanto os exageros de um Gaspar Noé, enfim, de conseguir amar tudo isso dentro de uma mesma medida, também me ajuda enquanto ser humano, com um olhar mais aberto ao próximo (INTEGRANTE, 2009, depoimento).

Não podemos deixar de lado, entretanto, o interesse e desinteresse social da própria população dentro desta reivindicação, afinal a sociedade civil precisa se afirmar como a propulsora das ações de exibição gratuita, usando de sua influência para pressionar a sociedade política e se fortalecer. Os entusiastas precisam mostrar os seus rostos. Durante o tempo que a experiência doméstica de fruição se tornou a experiência popular do audiovisual, o hábito – e não podemos desprezar a força do hábito – de ir ao cinema se perdeu e não irá se refazer magicamente, levando em conta a situação atual, onde os *Multiplex* cobram preços⁹⁸ fora da realidade das famílias do país. Desta maneira, há de existir um meio-termo onde os cinemas comerciais continuem sua trajetória sem que a prática cineclubista seja vista como uma ameaça, menos ainda ‘concorrência desleal’. De fato, os resultados da formação cinematográfica num contexto diferente e a co-existência de circuitos culturais que não agridam uns aos outros demandaria tempo. Há uma conjuntura invisível muito mais complexa a ser deslocada.

Se os cineclubes são a expressão pública da cinefilia, é preciso insistir na transferência da mesma ideia diante da cibercinefilia. Há, paralelamente, um trabalho de resgate, de descoberta e de re-descoberta, até mesmo no que se refere ao avanço que pode ser dado ao trabalho de proteção e preservação do “patrimônio audiovisual da humanidade, ao possibilitar a restauração de obras ameaçadas de comprometimento pela existência em suportes fotoquímicos” (SILVA, 2004, p. 65). A prova básica da inexistência de uma política pública de preservação e de uma vivência compartilhada do esquecimento de nossa história no âmbito cultural – e que obviamente se reflete e se legitima em outros âmbitos – é o desaparecimento e deterioração de boa parte, melhor dizendo, da maior parte dos curtas pernambucanos em Super 8 produzidos na década de 70. O que nos chega é por méritos pessoais de um ou outro realizador ou colecionador mais cauteloso. No final das contas, temos de ter certeza que, independentemente do direito do usuário, do direito do autor, do direito da empresa, como disse o cineasta Carlos Reichenbach quando apresentou seu *Filme Demência* (1986) numa sessão cineclubista realizada no Cinema Apolo há dois anos, após confirmar que não podia

⁹⁸ As entradas dos cinemas *Multiplex* variam R\$ 6,00 (estudante/2D) até R\$ 20,00 (inteira/3D). Um casal e dois filhos teriam que desembolsar quase cerca de R\$ 50,00 para assistirem uma única sessão, montante completamente desmedido se tomarmos o valor do salário mínimo no Brasil. Com este mesmo valor em mãos, a família poderia comprar nada menos que 25 DVDs nas calçadas (cada um por R\$ 2,00).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

exibir algumas de suas obras pelo direito pertencer ao produtor: “os filmes são feitos para serem vistos”. Não outra coisa. É, antes de tudo, uma luta pela partilha de sensibilidades.

6. BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**; tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ALEA, Tomas Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São paulo: Summus Editorial, 1983.
- ALMEIDA, Rodrigo. **O Overmundo como parâmetro de uma crítica digital?** In *Protocolos Críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. [Artigo]
- AUMONT, Jacques. **Teoria dos Cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- BAEZ, Fernando. **História Universal da Destruição dos Livros**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BARBERO, Jesús Martin. **Dos meios às mediações: Comunicação, Comunicação e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Em Busca da Política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000
- _____ **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- _____ **Vida para o Consumo – a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. [Artigo]
- _____ "Sobre o conceito de história" In: ---. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. [Artigo]
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. 13ª edição. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**; tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CAMPBELL, Colin. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno**; tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da comunicação**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- _____ **Diferentes, Desiguais e Desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____ **Leitores, Espectadores e Internautas**. 1ª Edição. São Paulo : Iluminuras, 2008.
- CARREIRO, Rodrigo. **O Gosto dos Outros: Consumo, cultura pop e internet na crítica**. Recife: PPGCOM, 2003. [dissertação de mestrado].
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede: Economia, Sociedade e Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**, tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador**; tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____ **Os Desafios da Escrita**; tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CLAIR, Rose. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **O conceito de política nos Cadernos do cárcere**. In: **Ler Gramsci, entender a realidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. [Artigo]
- DARNTON, Robert. **Os Best-Sellers Revolucionários da França Pré-Revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. **A Revolução da Cultura Impressa: Os primórdios da Europa Moderna**; tradução Osvaldo Biato. São Paulo: Editora Ática, 1998.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

- FERREIRA, Carlos Melo. **O Cinema de Alfred Hitchcock**. Porto: Enfrentamento, 1985.
- GARDNIER, Ruy. **Nascimento de um Acervo: Internet, Emule e a Construção de uma Nova Comunidade Cultural**. Revista eletrônica Contracampo, edição 61. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/61/nascimentodeumacervo.htm>. Arquivo capturado em 6 de novembro de 2008. [Artigo]
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1996.
- GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere (vol. 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce**; tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____ **Cartas do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____ **Intelectuais e a Organização da Cultura**; tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____ **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**; tradução de Luiz Mario Gazzaneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- HAGENER, Malte; VALKE, Marijke (orgs.) **Cinephilia: Movies, Love and Memory**. Amsterdam: Amsterdam Press, 2005.
- HALL, Stuart. **Codificação / Decodificação**. In **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da Estética da Mercadoria**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- JENKINS, Henry. **Convergence Culture: where old and new media collide**. Nova York: New York University Press, 2006.
- JOHNSON, Steve. **Cultura da Interface**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LEMOS, Andre. **Cibercultura, Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____ **Cultura das Redes: Ciberensaios para o Século XXI**. Salvador: EDUFBA, 2001.
- _____ **Morte aos Portais Currais**. Porto Alegre, Pílula: 2000.
- LESSIG, LAWRENCE. **Cultura Livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade**. São Paulo: Trama, 2005.
- LÉVY, Pierre. **Inteligência Coletiva**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- _____ **Cibercultura**; tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**; tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. **O Cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)**. In CAPELATO, M^a Helena; MORETTI, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elis Thomé (orgs). **História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. [Artigo]
- MACEDO, Felipe. **Fiat Publicus**. Cineclube Utopia, 1985/2005a. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/historia/fiat.html>. Arquivo capturado em 16 de novembro de 2008. [Artigo]
- _____ **Hegemonia e Cineclube**. Cineclube Utopia, 1985/2005b. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/clube/hegemonia.html>. Arquivo capturado em 16 de novembro de 2008. [Artigo]
- _____ **O Nascimento de uma outra noção**. Cineclube Utopia, 1985 / 2005c. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/historia/outra.html>. Arquivo capturado em 16 de novembro de 2008. [Artigo]
- _____ **O que é Cineclube**. Cineclube Utopia, 1985/2005d. Disponível em:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

- http://cineclube.utopia.com.br/clube/o_que_e.html . Arquivo capturado em 16 de novembro de 2008. [Artigo]
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas / Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.
 - MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
 - MARSHALL, Francisco. **Epistemologias Históricas do Coleccionismo**. Porto Alegre: Episteme, 2005. [Artigo]
 - MARX, Karl **Ideologia Alemã**; tradução de Jose Carlos Bruni e Marco Aurelio Nogueira. Sao Paulo: Hucitec, 1986.
 - _____ **O Capital: Crítica da Economia Política: livro I**; tradução Reginaldo Sant'anna. 24ª Edição. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2006.
 - MENOTTI, Gabriel. **Arquitetura da Espectação**. Rio de Janeiro: Ciberlegenda: UFF, 2007. [Artigo].
 - MORAES, Denis de. **Notas sobre imaginário social e hegemonia cultural** . La Insignia, México, p. 2/3, 2001
 - MOREIRAS, Alberto. **Globalidade Negativa e o Regionalismo Crítico**. In **A Exaustão da Diferença**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
 - MORAES FILHO, Evaristo. **Simmel**. São Paulo: Ática, 1983.
 - NOGUEIRA, Cyntia. **Cinefilia e crítica na internet: uma nova forma de cineclubismo?** . In: IX Encontro Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, 2006, São Leopoldo. Estudos de Cinema Socine. São Paulo : Annablume, 2006. v. VII. p. 157-163. [Artigo]
 - OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
 - PERRONE, Claudia Maria; ENGELMAN, Selda. **O Colecionador de Memórias**. Porto Alegre: Episteme n. 20, 2005. [Artigo]
 - RAMALHO, Fábio Allan. **Proliferação das Dissidências: desordem cotidiana e trabalho no cinema latino-americano contemporâneo**. Recife: PPGCOM, 2009. [Dissertação de Mestrado]
 - RANCIERE, Jacques. **O Dissenso**. In NOVAES, ADAUTO. **A Crise da Razão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
 - RIBEIRO, Fábio Viana. **Entre os extremos do consumo: fãs, colecionadores e aficionados**. São Paulo: PUC/SP, 2005 [tese de doutorado].
 - ROCHA, Sílvia Pimenta Velloso. **O Homem sem Qualidades: modernidade, consumo e identidade cultural**. IN **Comunicação, Mídia e Consumo: Comunicação Política** . Revista da Escola Superior de Propaganda e Marketing. São Paulo, v.2, ano 2, n. 3, p.111-122, março 2005.
 - ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
 - SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
 - SANTAELLA, Lucia. **Navegar no Ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo** . São Paulo: Paulus, 2004.
 - _____ . **Por que as comunicações e artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
 - SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Leitura de Nós: Ciberespaço e Literatura**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Transmídia, 2003.
 - SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
 - SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Notas sobre o bias tecnológico do cinema**. In VII Encontro Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, 2004. Estudos de Cinema Socine. São Paulo: Annablume, 2004. p. 61-68 [Artigo]
 - SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.
 - SLATER, Don. **Cultura de Consumo e Modernidade**; tradução Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2001.
 - SONTAG, Susan. **The Decay of Cinema**. New York Times, 26 de fevereiro de 1996. [artigo]
 - STAPLES, Donald E. **The American Cinema**. Washington: Voice of America, 1973.
 - TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 20002.
 - TASCHNER, Gisela. **Raízes da Cultura de Consumo** IN **Revista USP – Dossiê Sociedade**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

- de Massa e Identidade** n° 32, dez-fev de 1996-97.
- TRINDADE, I. Leite; CÂMARA, A. Dornelas; ANDRADE, P. Raposo; STORCH, A. Lins. **A modernidade das salas de cinema do Recife**. UNICAP / UFPE. [Artigo]
 - TRUFFAUT, François. **O Prazer dos Olhos: Escritos sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
 - VÁRIOS. **Circuito em construção: Seminários estaduais para a auto-sustentabilidade cineclubista**. Brasília: Fundo Nacional de Cultura, 2009.
 - XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
 - _____ **Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência**. In MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes, ARAÚJO, Denize Correa, BRUNO, Fernanda (orgs). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compôs. Porto Alegre: Sulina, 2007. [Artigo]
 - ŽIŽEK, Slavoj. **Multiculturalismo ou a lógica cultural do capitalismo multinacional** In **Žižek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo** (J.L Aidar Prado & Christian Duncker, orgs.). Hacker: São Paulo, 2005. [artigo]
 - _____ **Elogio da Intolerância**. Lisboa: Relógio D'Agua Editores, 2006

ANEXO A – PROGRAMAÇÃO DO CINECLUBE DISSENSO 2008/2009

PRIMEIRO CICLO (PPGCOM, CAC, UFPE)

04/07/08

Bang, Bang (Brasil, 1971), de Andrea Tonacci

11/07/08

Mal dos Trópicos (Tailândia, 2004), de Apichatpong Weerasethakul

18/07/08

O Humano Perfeito (Dinamarca, 1967), de Jorge Leth (curta)

As Cinco Obstruções (Dinamarca, 2003), de Lars Von Trier e Jorge Leth

25/07 /08

Você Não Está Sozinho (Dinamarca, 1978), de Lasse Nielsen e Ernst Johansen

01//08/ 08

Lodger (Inglaterra, 1926), de Alfred Hitchcock

08/08/ 08

Inverno de Sangue em Veneza, (Inglaterra, 1973), de Nicholas Roeg

15/08/ 08

Millenium Mambo (Taiwan, 2001), de Hou Hsiao-Hsien

22/08/ 08

Sukiyaki Western Django (Japão, 2007), de Takashi Miike

SEGUNDO CICLO (MINIAUDITÓRIO I, CAC, UFPE)

02/09/ 08

O Sétimo Continente (Áustria, 1989), de Michael Haneke

09/09/ 08

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

Still Life (China, 2006), de Jia Zhang Ke

16/09/ 08

Mulher das Dunas (Japão, 1964), de Hiroshi Teshigahara

23/09/ 08

Sábado à Noite (Brasil, 2007), de Ivo Lopes Araújo

30/09/ 08

O Sol (Rússia, 2005), de Aleksandr Sokurov

07/ 10/ 08

Da Janela do Meu Quarto, (Brasil, 2004), de Cao Guimarães, Brasil (curta)

Não Torture um Pato Donald (Itália, 1973), de Lúcio Fulci

14/10/ 08

A Ilha Nua (Japão, 1960), de Kaneto Shindô

21/10/ 08

Sessão Especial de Curtas

Pierrot Le Fou (Japão, 1998 – Episódio do seriado “Cowboy Bebop”)

En Rachâchant (França, 1982), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Meshes of the Afternoon (EUA, 1943), de Maya Deren

The Very Eye of Night, (EUA, 1961), de Maya Deren

O Bonde (Polônia, 1966), de Krzysztof Kieslowski

O Escritório, (Polônia, 1966), de Krzysztof Kieslowski

Fireworks (EUA, 1947, de Kenneth Anger

Crítica da Separação (França, 1961) de Guy Debord

Vincent (EUA, 1982) Tim Burton

TERCEIRO CICLO (MINIAUDITÓRIO I, CAC, UFPE)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

30/10/ 08

Pas de Deux (EUA, 1968), de Norman McLaren (curta).

Windows (Inglaterra, 1975), de Peter Greenaway (curta).

Stereo (Canadá, 1969), de David Cronenberg

04/11/ 08

A Cor da Romã (União Soviética, 1968), de Sergei Parajanov

11/11/08

Serras da Desordem (Brasil, 2006), de Andrea Tonacci – sessão em parceria com a produtora Brazucah.

18/11/08 – Participação de alguns integrantes no Janela Crítica, vinculado ao I Janela Internacional de Cinema do Recife.

25/11/ 08

Zabriskie Point (Inglaterra, 1970), de Michelangelo Antonioni

02/11/ 08

Lianna, (EUA, 1983), de John Sayles.

09/12/ 08

Safe (Inglaterra / EUA, 1995), de Todd Haynes

QUARTO CICLO (MINIAUDITÓRIO I, CAC, UFPE)

13/03/ 09

A Hipótese do Quadro Roubado (França, 1978), de Raoul Ruiz

20/03/ 09

O Estado das Coisas (Alemanha / Portugal / EUA, 1982), de Wim Wenders

27/03/ 09

Recursos Humanos (França, 1999), de Laurent Cantet – Sessão em parceria com o Cineclube da Aliança Francesa)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
CONSUMO CINÉFILO E O PRAZER DA RARIDADE

03/04/ 09

Tudo bem (Brasil, 1978), de Arnaldo Jabor

17/04/09

Sangue Ruim (França, 1986), de Leos Carax

22/05/09

New Rose Hotel (EUA, 1998), de Abel Ferrara

29/05/09

Kanal (Polônia, 1957), de Andrzej Wajda

QUINTO CICLO (CINEMA DA FUNDAÇÃO, FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO)

06/06/09

Este filme deve ser visto no cinema (Brasil, 2009), de Chico Lacerda (curta)

Benny's Video (Áustria, 1992), de Michael Haneke

13/06/09

Ako (Japão, 1965), de Hiroshi Teshigahara (média)

Otoshiana (Japão, 1962), de Hiroshi Teshigahara

20/06/09

As Harmonias de Werckmeister (Hungria, 2000), de Béla Tarr

27/06/09

Sessão Surpresa:

The Big Shave (EUA, 1967), de Martin Scorsese (curta)

Faster Pussycat, Kill Kill (EUA, 1965), de Russ Meyer

04/07/09

No Limiar da Liberdade (Inglaterra, 1970), de Joseph Losey

11/07/09

A Passarela se foi (Taiwan / França, 2002), de Tsai Ming-Liang (curta)

Adeus, Dragon Inn (Taiwan, 2003), de Tsai Ming-liang

18/07/09

Vingança (EUA, 1995), de Alfred Hitchcock (Piloto da série ‘Alfred Hitchcock Presents’)

O Ídolo Caído (Inglaterra, 1948), de Carol Reed

25/07/09

Sessão Surpresa: Curtas de Animação

Superstar (EUA, 1987), de Todd Haynes

Tales of Tales (URSS, 1979), de Yuri Norstein

Food (Tchecoslováquia, 1989), de Jan Svankmajer

Darkness/Light/Darkness (Tchecoslováquia, 1989), de Jan Svankmajer

Destino (EUA, 2003), de Dominique Monfrey

SEXTO CICLO (CINEMA DA FUNDAÇÃO, FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO)

01/08/09

O Exército dos Frutas (Canadá/Alemanha, 2004), de Bruce La Bruce

08/08/09

Um Gosto de Mel (Inglaterra, 1961), de Tony Richardson

15/08/09

Trilogia de Terence Davies (Inglaterra, 1984), de Terence Davies

Crianças (1979)

Madonna e Criança (1980)

Morte e Transfiguração (1983)

22/08/09

Twentynine Palms (França/Alemanha/EUA, 2003), de Bruno Dumont

29/08/09

Sessão Surpresa:

Blow Job (EUA, 1963), de Andy Warhol (mídia)

Flesh (EUA, 1968), de Paul Morrissey

05/09/09

Mar de Rosas (Brasil, 1979), de Ana Carolina

12/09/09

Fausto (República Tcheca / França / Reino Unido, 1994), de Jan Svankmajer

19/09/09

Precauções Diante de uma Puta Santa (Alemanha, 1971), de Rainer Werner Fassbinder

SÉTIMO CICLO (CINEMA DA FUNDAÇÃO, FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO)

03/10/09

ZOO – Um Z e dois Zeros (Reino Unido, 1985), de Peter Greenaway

10/10/09

Balsa (Brasil, 2009), de Marcelo Pedroso (Lançamento e debate com presença do realizador)

17/10/09

Sessão especial ‘**Curtas Cearenses**’ em parceria com o o II Janela Internacional de Cinema do Recife:

O Amor do Palhaço (Brasil, 2005), de Armando Praça e Micheline Helena

Vista Mar (Brasil, 2009), de Pedro Diógenes, Rúbia Mércia, Victor Furtado, Clauseane, Rodrigo Capistrano e Henrique Leitão.

Espuma e Osso (Brasil, 2009), de Guto Parente e Ticiano Monteiro

A Amiga Americana (Brasil, 2009), de Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti

A Curva (Brasil, 2007), de Salomão Santana

24/10/09

Sessão Surpresa:

Cinderela Bahiana (Brasil, 1998), de Conrado Sanchez.

07/11/09

Pequenas Margaridas (Tchecoslováquia, 1966), de Véra Chytilová

14/11/09

Crônica de Anna Magdalena Bach (Alemanha / Itália, 1968), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

28/11/09

O Intruso (França, 2004), de Claire Denis

05/12/09

Sessão Surpresa:

Cigarette Burns (EUA, 2005 – episódio da série Mestres do Horror), de John Carpenter

Balde de Sangue (EUA, 1959), de Roger Corman