

APARIÇÕES NO ESCURO***APPARITIONS IN THE DARK*****João Paulo Campos¹****RESUMO**

Este artigo discute a prática cineclubista da perspectiva da experiência, com foco na programação de atrações cinematográficas e na mediação de conversas em torno de filmes. A partir desta problemática, o texto elabora uma reflexão sobre cinema, educação e experiência urbana.

Palavras-chave: Cineclubes; Experiência; Educação; Cidades.

ABSTRACT

The essay discusses film club practice from the perspective of experience, focusing on programming cinematic attractions and mediating conversations around films. Based on this issue, the text elaborates a reflection on cinema, education and urban experience.

Keywords: Film clubs; Experience; Education; Cities.

¹ É antropólogo, crítico, curador e professor de cinema. Graduado em Ciências Sociais pela UFMG (2016) e mestre em Antropologia Social pela USP (2019). Doutorando em Antropologia Social na USP, com co-orientação em Meios e Processos Audiovisuais (previsão de defesa em 2023). Professor no curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e na Academia Internacional de Cinema (AIC-SP). Estuda as aparições de cidades no cinema, com ênfase nos filmes de Adirley Queirós. É pesquisador dos núcleos de pesquisa Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP, coord. John Dawsey) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP, coord. Rubens Machado Jr.). Participou do 18 Talents Buenos Aires (Universidad del Cine) como crítico de cinema. Já publicou mais de 50 críticas, ensaios e artigos em veículos independentes de arte e cinema, periódicos acadêmicos, catálogos de festivais de cinema e livros. Como crítico, edita a Zagaia em Revista, publicação independente dedicada aos debates sobre arte e política.

Mas há outra maneira de ir ao cinema; deixando-se fascinar duas vezes, pela imagem e pelo o que está em torno, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, porém precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação”. Aquilo de que me sirvo para tomar distância com relação à imagem, eis, afinal de contas, o que me fascina: sou hipnotizado por uma distância; e essa distância não é crítica (intelectual); é, por assim dizer, uma distância amorosa.

Roland Barthes. *Ao sair do cinema* (1975)

CINEMA, CINECLUBES

Entre as instâncias de exibição de filmes que se estabeleceram na cultura cinematográfica, desde o surgimento do Cinematógrafo no final do século XIX, uma se destaca, ao menos, por sua teimosia. O cineclube existe desde os tempos em que o cinema estava se tornando uma forma artística autoral (Astruc, 1948). As experimentações formais das vanguardas no início do século XX abriram caminho para esta forma de assistir filmes deslanchar e, com o advento do cinema sonoro nos anos 1920, o cineclube se estabeleceu na esfera pública.

A partir daí, o cinema passou por uma profunda transformação, ao se multiplicar para além de seu domínio originário das modernas atrações de rua em feiras, passagens, galerias e outros centros comerciais (Bruno, 1993; Gunning, 1995a; 1995b). Quando o cinema entrou no campo da beleza artística, o cineclubismo pôde se espalhar como prática de fruição coletiva de filmes, mantendo o papel de palco em que uma singular pedagogia estética e crítica é ensaiada.

A passagem de Roland Barthes, que emoldura a reflexão deste artigo, encerra um dos mais belos ensaios sobre o cinema e seus espectadores. Poderia servir também como introdução de um livro sobre a experiência cineclubista, uma vez que o cineclube é a instituição que metamorfoseia a solidão do espectador de filmes numa espécie de vivência coletiva que mescla a ideia e o sentimento – razão e desrazão. Nos cineclubes, as pessoas circulam e pensam coletivamente entre os filmes. E o palco deste teatro é a pólis.

Estudos acadêmicos sobre o “cinema das origens” (Gunning, 1995^a; 1995b) e as primeiras exhibições de filmes em centros metropolitanos, como Paris e Nápoles, identificam uma conexão fundamental entre o cinema e a experiência da circulação

urbana. Ambos contribuem para dar forma a uma nova configuração histórica da experiência. Como Walter Benjamin (1994b) argumentou, o cinema surge num momento histórico em que o aparato sensorial humano se encontrava em franca transformação, causada pelo surgimento de um novo ambiente tecnológico e social: a cidade moderna, filha da Revolução Industrial. O cinema, para o crítico alemão, apresenta um poder pedagógico, pois efetua uma baliza entre o cidadão e um novo modo de experiência corporal, marcado pelo choque, a interrupção e fragmentação, o encurtamento generalizado das distâncias e a conseqüente velocidade de circulação de pessoas e mercadorias (Benjamin, 1994b; Gunning, 1995a). Para Benjamin e pesquisadores, como Jonathan Crary, Giuliana Bruno, Tom Gunning e outros, o cinema participa dessa transformação da experiência, ensinando o corpo a habitar este novo e espantoso mundo de sensações. Corpo, cinema e cidade participam, portanto, de um mesmo fenômeno denominado modernidade capitalista.

O cinema, neste prisma, é concebido como uma tecnologia de circulação imaginária, máquina de sonho que conduz seus espectadores por viagens enquanto estes permanecem sentados diante do ecrã. Sintomaticamente, as primeiras exhibições de cinema eram realizadas em locais de forte circulação de pessoas, mercadorias e dinheiro: feiras, passagens, galerias e outros centros comerciais (Bruno, 1993). Mesmo após sucessivas transformações, o cinema mantém esta relação íntima com o deslocamento imaginativo. Para Giuliana Bruno (2007), por exemplo, a experiência do cinema transforma o *voyeur* em *voyager*, conduzindo os espectadores por deambulações lúdicas feitas de imagem e som.

Alexandre Astruc (1948) notabilizou uma transformação da tecnologia cinematográfica num ensaio que se tornou canônico na França e alhures, intitulado *Nascimento de uma nova vanguarda: A caméra-stylo*. No final dos anos 1940, o crítico escreveu: “o cinema hoje tem um novo rosto” (Astruc, ob.cit.). Metamorfose: o que Astruc havia flagrado era um processo de ampliação do escopo da cultura cinematográfica para além dos novos espetáculos e atrações óticas que pipocaram nas metrópoles no decorrer do século XIX (Crary, 2012). O novo rosto do cinema é a arte de autor – e a caligrafia da câmera-caneta se torna metáfora para o estilo e autoria dos artistas do cinema. Os filmes haviam se consolidado como uma nova vanguarda artística e o autor-cineasta emblemático deste novo momento do cinema seria, para Astruc, Orson Welles.

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem (Astruc, 1948).

Cineclube é o rosto-vanguarda do circuito exibidor – seu lado subterrâneo. É onde o risco toma conta da prática de programação de atrações cinematográficas. A cena cineclubista é marcada pela liberdade criativa na construção dos eventos e por uma ênfase na recepção coletiva das obras cinematográficas – é o chão da experiência do cinema. Como costuma dizer o crítico e programador Victor Guimarães, o cineclube funciona como uma espécie de faculdade para o programador-curador de filmes. Mas também é onde pessoas fazem amizades enquanto assistem e conversam sobre cinema e o mundo. Isto é: um ponto de encontro em meio a outras paragens que cortam o fluxo circulatório da vida nas cidades – grandes ou pequenas ou médias. Comunidades são tecidas em torno dos programas cineclubistas.

A prática cineclubista está intimamente conectada com a circulação de pessoas na cidade. Como arquitetura de encontros entre pessoas e filmes, o cineclube depende da coletividade reunida em torno de obras cinematográficas, configurando uma cultura cinéfila. É uma forma de encontro que propicia, como veremos, a tomada de posição na pólis e a educação estética e crítica coletiva em meio a apreciação de filmes variados. Ao fim e ao cabo, o cineclube é uma instância que alimenta, a cada aglomeração entre obras e gente, uma relação lúdica e crítica entre cinéfilos, filmes e o mundo.

De saída, levantamos a hipótese de que o cineclube é o lugar em que o cinema encontra a educação e a política na esfera pública. A cultura cineclubista, quando bem praticada, inventa uma performance de fruição em que a legibilidade das obras é buscada coletivamente através da palavra: o cineclube inventa caminhos para uma pedagogia estética e crítica entre filmes e pessoas. O ritual cineclubista, seguindo o fio deste pensamento, transforma a vivência particular do espectador de cinema em experiência coletiva compartilhada. É assim que as sessões de filmes viram boas histórias.

APARIÇÕES

Existem, sem dúvida alguma, várias formas de se programar uma sessão de cineclube. Seja como for, um traço fundamental que distingue o trabalho cineclubista de programação em relação às outras instâncias de exibição, como o festival e a sala

comercial é a liberdade criativa que o primeiro goza para propor experiências em meio aos filmes e pessoas.

No cineclube, a programação está mais próxima às pulsões da vida diária e à faceta lúdica do trabalho. A curadoria de cinema se torna um jogo de imagens cruzadas, gesto que vai à raiz do trabalho daqueles e daquelas que se dedicam a colecionar e mostrar filmes. Uma brincadeira séria que acontece através da (re)montagem de filmes para a apreciação pública.

Neste processo de invenção são imaginadas condições favoráveis para o encontro de um conjunto de filmes e certo público imaginado. Ao juntar e separar filmes na esfera pública, o programador cria possibilidades de recepção, sugere trilhas de fruição e, assim, constrói pontes não apenas entre filmes e pessoas, mas também, como veremos, entre diferentes pessoas em meio aos filmes. Nos encontros cineclubistas, assistir um filme se torna um ritual coletivo de aprendizado em meio aos filmes e cidadãos na pólis. As imagens, neste rito, são tomadas como aparições da sala escura.

Etienne Samain escreve que “toda imagem (...) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (2012, p. 22. Grifos do autor). Este antropólogo defende que as imagens devem ser tomadas como vivas. As imagens pensam, pois veiculam pensamentos: toda imagem carrega algo do que ela procura figurar ou representar ou tocar. Mostrar um filme, neste prisma, se torna uma experiência em que tempos e espaços diferentes se misturam na sala escura.

Deste modo, a imagem se mostra como “uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (ob.cit., p. 23). Inspirado na reflexão de Jean-Luc Godard, Samain diz que as imagens são formas que pensam: elas possuem vida própria e o poder de suscitar ideias e associações. “Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um fenômeno, isto é, “algo que vem à luz [phanein]”, “algo que advém”, um “acontecimento” (um “advento”, como melhor se dizia outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma “epifania”, uma “aparição”, uma “revelação”, no sentido até fotográfico do termo” (ob.cit., p. 30). Mas, para isso, é preciso imaginar junto com as imagens e o cineclube é o espaço em que esta efervescência acontece de forma coletiva.

Tomada como aparição entre o sonho e o testemunho, o delírio e o comentário histórico, toda imagem nos faz pensar e nos convida a relacioná-la com outras imagens – o que leva o autor a afirmar que as imagens participam de sistemas de pensamentos por imagens cruzadas. “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem

é pensante” (ob.cit., p. 31). Isso torna a imagem viajante – em eterna peregrinação, em eterna reflexão. Fugaz e evanescente, a imagem sempre está de passagem. Pode desaparecer e ressurgir em tempos futuros, a partir desse renascimento, novos olhares produzem novas ideações.

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós - quando as olhamos - são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu hic et nunc e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas (Samain, 2012,p. 33).

Desse modo, a imagem é anacrônica – rastro de um tempo que nos encontra no presente para conduzir um pensamento, muitas vezes insípido: ou mesmo furioso. Georges Didi-Huberman diz, a partir de sua leitura de Walter Benjamin e Aby Warburg, que as imagens não são nem imediatas, tautológicas, nem de fácil compreensão. Nossa relação com as imagens envolve uma temporalidade complexa. “Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de se tornar invisíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história” (Didi-Huberman, 2012, p. 213). As imagens tocam o real – carregam em si algo da realidade que a produziu, isto é, do entorno de sua criação, de modo que saber olhar uma imagem “seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma” (ob.cit., p. 215).

A imagem é, portanto, as cinzas de um incêndio ocorrido, no olho do furacão, um registro, um rastro. Isto leva Didi-Huberman a dizer que a imagem cria, simultaneamente, sintoma e conhecimento.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto, é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação (ob.cit., p. 210).

A partir das palavras de Didi-Huberman podemos compreender melhor o que Etienne Samain quer dizer quando afirma que a imagem está numa constante peregrinação, de modo que “o tempo da imagem nunca será o tempo da história” (Samain, 2012, p.32). Errante, a imagem está fora do tempo cronológico da história. Para Benjamin, como veremos, ela salta ao “tempo de agora”. Decorre disto que a legibilidade das imagens não está dada de antemão, mas precisa ser construída pelo trabalho de olhar. As imagens devem, portanto, ser interrogadas em nosso presente, de modo que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e, portanto, nosso pensamento” (Didi-Huberman, p. 216, 2012).

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos, entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (ob. cit., p. 216).

A imagem arde. Sua aparição é capaz de revelar uma verdade sobre o incêndio que um dia a cercou. Mas, para saber, isto é, para conhecer com a imagem, para saber pela imagem “é preciso acercar o rosto à cinza” (Idem, *ibidem*). Noutro lugar, o autor escreve que diante da imagem devemos assumir uma postura “duplamente dialética”: não cessar de arregalar nossos olhos de criança para as imagens do mundo, aceitando a provação que seus enigmas apresentam, e não cessar de fechar nossos olhos de adultos para construir sua conhecibilidade (Didi-Huberman, 2018, p. 70).

A imagem é, portanto, um arquivo que nos inquieta no presente, testemunho entre o factual e o alucinatório. Torná-la legível é colocá-la em relação no tempo e espaço, pois existe um lugar e um tempo intrínsecos a toda produção imagética, basta o leitor aceitar a “provação”: vasculhar o fundo temporal das imagens, pensando com elas. O cineclubista funciona como um palco em que o público busca, em relação com os mediadores-cineclubistas, conhecer através das imagens que os filmes oferecem ao mundo. Entre pessoas e filmes, os cineclubistas produzem um saber.

Ao filmar o mundo, o cinema o destrói para construir outra realidade, outra dimensão espaço-temporal. Novos ritmos, sonoridades e vislumbres são produzidos. Arranjos de imagem e som que nos são oferecidos à percepção na sala escura. Em vez de produzir representações mentais da realidade, o cinema produz, portanto, aparições: formas que emergem a partir da articulação do que surge no ecrã e o que ressoa na banda

sonora. Ao adentrar a sala escura, instauramos uma jornada vis a vis a estas aparições. Somos guiados por elas num mundo estranho e longínquo, por mais próximo que possa parecer. Retomemos a cena desenhada por Georges Didi-Huberman. De acordo com o filósofo, estamos constantemente abrindo nossos olhos de criança para as imagens do mundo para, em seguida, fechá-los para, em nossa mesa de montagem, construir a legibilidade ou conhecibilidade destas aparições. Isso nos faz pensar na relação entre cinema e distância.

Em entrevista à Revista Zum (Didi-Huberman, 2017), a respeito da exposição “Levantes”, o autor comentou a diferença que faz entre aparências e aparições. Segundo o filósofo, é necessário diferenciar os dois termos, uma vez que aparência aponta para uma noção de imagem enganadora, supondo o simulacro, a falsidade, o engano. A aparição, por outro lado, é algo como a encarnação histórica de um evento autêntico. Uma teoria que pensa a imagem como fenômeno ou aparição se coloca na tarefa de perscrutar a materialidade destes fenômenos, tornando porosa a relação entre beleza e verdade. Estreitam-se as relações entre imagem e política e, no nosso caso, cinema e o mundo sociocultural e histórico. “Para que exista política, é preciso que haja uma encarnação, que algo seja posto no corpo e no movimento: uma dimensão sensível (em todos os sentidos da palavra)” (Didi-Huberman, 2017, sem paginação).

Na esteira dessa reflexão, praticamos a ideia de aparição para dar conta dos elementos que o filme faz aparecer em sua tessitura. A aparição depende de uma leitura construtiva da obra em que o espectador é, muitas vezes, pego de surpresa pelos arranjos de imagem e som inscritos na *mise-en-scène*. A aparição é índice de uma realidade, rastro a ser perseguido por quem aceita a provação da leitura – o desafio de estabelecer uma legibilidade à obra. Isto nos leva ao conceito benjaminiano de aura: uma distância que se faz próxima (Benjamin, 1994b). De acordo com Didi-Huberman, “é preciso secularizar a aura” (2010, p. 157).

A Erscheinung benjaminiana diz certamente a epifania – é sua memória histórica, sua tradição –, mas diz igualmente, e literalmente, o sintoma: ela indica, portanto, o valor de epifania que pode ter o menor sintoma (...), ou o valor de sintoma que fatalmente terá toda epifania. Em ambos os casos, ela faz da aparição um conceito da imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência. Entre bonecas e carretéis, entre cubos e lençóis de cama, as crianças não cessam de ver “aparições” (ob.cit., p. 157-158).

Reinventado como aparição, o conceito de aura é utilizado neste artigo para entender alguns aspectos da experiência cineclubista, com ênfase na programação de filmes em cineclubes. A fruição cineclubista contribui para que o público elabore o que assistiu, fazendo das aparições materiais de histórias e memórias compartilhadas por um coletivo. A programação de cinema mostra seu lado construtivo: uma arquitetura de experiências possíveis em meio aos filmes.

Em seu trabalho sobre as relações de classe no cinema brasileiro, Mariana Souto desenvolveu diferentes métodos comparativos de cinema num diálogo com o pensamento e o estilo de Walter Benjamin. Seu trabalho também tem ressaltado as conexões entre o campo analítico do cinema comparado e a prática profissional da curadoria e programação de filmes (Souto & Érico, 2022). A primeira característica metodológica importante deste trabalho é que a comparação constrói relações entre elementos de obras distintas a partir de um trabalho ativo ou construtivo do crítico/pesquisador/programador (Souto, 2019a, p. 31,). Com isto, a autora procura “apreender movimentos transversais” (ob.cit., p.37) entre as obras sob experimentação - comparar é, sem dúvidas, experimentar vizinhanças que, como sabemos, não são sempre harmoniosas.

Ao iniciar um estudo comparativo de filmes ou a elaboração de uma programação de cinema, instauramos uma jornada de contrastes e aproximações em que encontramos não apenas as semelhanças, mas também as dissonâncias entre as obras. Primeiramente, construímos coleções de filmes a partir de um “eixo paradigmático” – as relações entre classes sociais no cinema brasileiro. A coleção, como escreveu Benjamin, arranca objetos de seus contextos usuais, requalificando-os num novo conjunto. O colecionador resgata o objeto colecionável de sua servidão no mundo das coisas usuais, transformando seu valor de uso num valor pessoal (Benjamin, 2012). As coleções são transformadas em constelações filmicas (ob.cit., p. 49), uma organização arbitrária de materiais que forma um diagrama ou imagem-mosaico. Para Souto (2019b, p.7), “constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de decifrar um enigma a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganha consciência da constelação na qual se encontra”. É a partir da remontagem de aspectos formais de obras diferentes que nos colocamos numa situação experimental em que é construída uma jornada povoada de aparições. O programador estabelece, portanto, uma aventura saturada de ressonâncias e tensões, desvios e remendos. Nós devemos, como apontou Mariana Souto (2019b), colocar os filmes em movimento – mas não qualquer movimento. O pesquisador/programador é o

produtor desta movimentação, instaurando um ambiente que as obras possam habitar provisoriamente.

Dessa forma, a programação de filmes toma forma de um jogo imaginativo de imagens cruzadas. Se cada filme constrói pensamentos sobre e no mundo, a curadoria assume o papel de construir uma arquitetura possível da experiência de fruição – coletiva – das obras de cinema. Ao fim e ao cabo, quem programa cinema está cotidianamente sugerindo trilhas de prazer estético e ideação.

DANÇAR NO ESCURO

Em minhas aulas de programação de cinema, costumo chamar atenção para a faceta mais antropológica da construção de atrações de cinema. Trata-se de um aspecto mais selvagem do cineclubismo que acontece em situação e, em grande parte, sustenta o poder pedagógico do encontro cineclubista: na sessão, nas conversas após os filmes e, naturalmente, nos bares, restaurantes e outras instâncias que sucedem a exibição e o debate. Quem programa cineclube precisa, então, ter uma atenção redobrada para os arredores da sessão: o que acontece antes e depois de cada evento, que serve de moldura existencial para o encontro do público com os filmes programados.

O cineclubista precisa saber lidar com pessoas. E mais, nos encontros produzidos pelo cineclube, seus organizadores precisam mediar habilmente as mais variadas situações discursivas. A boa conversa cineclubista se dá com a participação despudorada do público. Daí que os cineclubes mais emblemáticos se tornem espécies de gangues, grupos, comunidades de gente que gostam de filmes. Os encontros com os filmes reorientam as trocas entre as pessoas presentes no debate.

Quando uma pessoa é impactada por uma sessão de cinema, ela entra num estado de disponibilidade para mais um pouco de aventura: um debate, uma caminhada, uma loucura noturna ou cerveja para narrar o que se passou é bastante comum entre àqueles e àquelas que perambulam entre programações de cinema. Seja como for a forma escolhida para dar formas (coletivas) à experiência em meio às aparições no escuro, o cineclube é o lugar dessa gente. Trata-se do espaço e da prática que consegue concatenar, numa louca dança, a conversa e a perambulação, a educação estética e política, o delírio com o alívio de não estarmos totalmente nesta ou naquela cidade. Entre tudo isso, a amizade, a

rivalidade e, quem sabe, flertes cineclubistas. No cineclube o cinema se torna experiência coletiva narrável ou compartilhável.

A prática cineclubista coloca a palavra e o corpo dos espectadores na cena da espectadorialidade, inventando, ainda que provisoriamente, comunidades que desejam encontrar filmes e pessoas – e a conversa após as sessões forma a argamassa dessa experiência. Ao convidar o público para uma participação ativa da sessão nas conversas após exhibições, o cineclubista se torna um performer que instaura planos no caos. O papel do cineclubista no calor das sessões é, em grande parte, o de mediador. Mas não se trata apenas de criar pontes entre pessoas e filmes.

O cineclube não é lugar para explicações definitivas de filmes. Também não é lugar para compras e vendas de mercadorias de qualquer sorte. Em vez de vender ou explicar ideias, o cineclubista se torna coreógrafo do caos de sua localidade ao ter que improvisar, em cada sessão bem-sucedida, uma dança entre ideias muito diferentes que pipocam nas perguntas, críticas, desabafos, xingamentos e demais comentários de um público heterogêneo.

As ideias que surgem nos bons cineclubes são construídas sempre de maneira coletiva e um pouco caótica. Trata-se de uma instância que vive na fronteira entre o caos e o projeto, a farra e a organização. Uma montagem ou colcha de retalhos surge dessa bricolagem discursiva. Mas tudo isso termina por ampliar o horizonte existencial dos presentes, além de servir de ensaio para futuras tomadas de posição no mundo público. No cineclube, todos são performers. O cineclubismo convida o público de cinema para a ação: assistir, falar, escutar. É assim que a experiência do cinema toma uma forma compartilhada. Nesse ritual, reaprendemos a conversar e escutar em meio aos filmes. É onde o público de cinema se metamorfoseia em trupe de teatro.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo”. In: **Revista Foco**. In: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>, último acesso em 01/08/21.
- BARTHES, Roland. “Ao sair do cinema”. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas, vol. II - Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRUNO, Giuliana. **Street walking on a ruined map: cultural theory and the city films of Elvira Notari**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1993.
- BRUNO, Giuliana. “City Views: The Voyage of filmimages”. In: CLARKE, David B. (org.). **The cinematiccity**. Nova York: Routledge, 1997.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. Nova York: Verso, 2007.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. **Pós**: Belo Horizonte, v.2, n.4, 2012, p.204 -219.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Aparências ou aparições”. **Revista ZUM**, v. 13, n. 1, 2017. In: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/> - último acesso em 10/08/2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GUNNING, Tom. “Tracing the individual body: photography, detectives and early cinema”. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **Cinema and the invention of modern life**. Berkeley: University of California Press, 1995a.

GUNNING, Tom. “Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador incrédulo”. In: **Imagens**, Campinas, v. 5, n. 1, 1995b.

SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca”. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019a.

SOUTO, Mariana. “Constelações filmicas: um método comparatista no cinema”. Porto Alegre: XXVIII Encontro Anual da Compós (Anais), 2019b.