



GT 10 – Informação e Memória

ISSN 2177-3688

CINECLUBE LEILA RIBEIRO: CINEMA, MEMÓRIA E INFORMAÇÃO

CINECLUB LEILA RIBEIRO: CINEMA, MEMORY AND INFORMATION

Bianca Rihan - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ)

Ana Amélia Martins - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: Este trabalho apresenta o Cineclube Leila Ribeiro, projeto de extensão criado no âmbito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), dedicado à exibição e à discussão de filmes relacionados aos temas da memória e da informação. O projeto homenageia a memória da professora Leila Beatriz Ribeiro, cujas pesquisas contribuíram decisivamente para a aproximação dos campos do Audiovisual, da Ciência da Informação e da Memória Social. O legado teórico das investigações de Leila fundamenta, a um só tempo, a defesa do cineclube que leva seu nome como um espaço epistemológico, de construção de conhecimentos, mas, sobretudo, como um espaço de experiência, em que, praxiologicamente, os espectadores/ receptores das narrativas fílmicas se voltam ao exercício solidário dos diálogos, co-construindo outros tempos possíveis desde o contato com o movimento das imagens. Para a apresentação de filmes e temáticas até então discutidos no Cineclube Leila Ribeiro, o trabalho lança mão de metodologia qualitativa e exploratória e utiliza, além do repertório teórico da própria autora, nomes de referência nos debates que interseccionam o cinema, a informação e a memória, como Walter Benjamin e Marc Ferro. Ademais, encaminha-se uma breve retrospectiva da história dos cineclubes, no exterior e no Brasil, a fim de embasar a inspiração em sua tradição democrática, ética, política e estética para a criação de um projeto de extensão universitária.

Palavras-chave: cinema; informação; memória; cineclubes; Leila Beatriz Ribeiro.

Abstract: This paper presents the Cineclub Leila Ribeiro, an extension project created within the scope of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), dedicated to the screening and discussion of films related to the themes of memory and information. The project pays tribute to the memory of Professor Leila Beatriz Ribeiro, whose research contributed to the convergence of Audiovisual, Information Science, and Social Memory fields. The theoretical legacy of Leila's investigations simultaneously underpins the defense of the cine club as an epistemological space for knowledge construction, but above all as an experiential space in which the spectators/receivers of film narratives engage in the collaborative exercise of dialogues, jointly constructing alternative temporalities through their engagement with the movement of images. To present films and topics discussed in the Cine club Leila Ribeiro, this work employs an expository methodology and draws upon the author's own theoretical repertoire, as well as referencing key figures in the debates intersecting cinema, information, and memory, such as Walter Benjamin and Marc Ferro. Additionally, a brief retrospective of the history of film clubs, both abroad and in Brazil, is provided to support the inspiration drawn from their democratic, ethical, political, and aesthetic traditions for the creation of a university extension project.

Keywords: cinema; information; memory; cine clubs; Leila Beatriz Ribeiro.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho, localizado na interseção entre a Ciência da Informação e a Memória Social, tem como objetivo apresentar a construção, ainda em curso, de um espaço de experiência, memória e produção de conhecimento: trata-se do Cineclubes Leila Ribeiro, projeto extensionista realizado no âmbito da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Criado em 2021 como um modo de articular práticas de ensino, pesquisa e extensão, o Cineclubes é uma iniciativa decorrente da disciplina *Informação, Memória e Documento*, ofertada pelo Departamento de Processos Técnico-Documentais (DPTD) aos alunos das graduações em Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia. Ele homenageia, sobretudo, uma de suas ex-professoras responsáveis, Leila Beatriz Ribeiro, nome destacado na pesquisa brasileira sobre memória e informação, hoje institucionalizada na Ciência da Informação no GT 10 da ANCIIB.

IMD, como é conhecida a disciplina entre os estudantes do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO, é uma componente curricular que consolidou, de um ponto de vista metodológico, a adoção de narrativas fílmicas como estratégia de construção do conhecimento, o que foi resultado, especialmente, do trabalho desenvolvido pela parceria entre as professoras Leila Ribeiro, Vera Dodebei e Evelyn Orrico. Parte deste percurso está expresso em diversos artigos de autoria compartilhada entre elas e apresentados nos Encontros Nacionais de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ENANCIB's). Em geral, o núcleo das discussões se baseia em análises fílmicas à luz do referencial teórico da disciplina e de seus respectivos processos de investigação.

Ao propor transpor o debate de temas atinentes à disciplina para uma ação cineclubista, o projeto teve em vista, na sua formulação, quatro principais eixos norteadores: a) a promoção de um espaço de discussão interdisciplinar e de formação continuada para profissionais da informação, bibliotecários, arquivistas, museólogos, estudantes, pesquisadores de pós-graduação e outros interessados; b) a valorização da experiência cinematográfica e seu compartilhamento; c) a ampliação do debate público sobre temas de interesse da Ciência da Informação e da Memória Social; d) a celebração da memória da professora Leila Ribeiro.

Desde exposição narrativa sobre a origem e o desenvolvimento do Cineclube Leila Ribeiro, um pouco do que tem sido construído até aqui é o que mostraremos a seguir.

Ademais, o trabalho também busca 1) aprofundar-se na história dos cineclubes no Brasil e no mundo; 2) debater teoricamente as intersecções possíveis entre os campos da memória, da informação e do audiovisual; 3) analisar alguns dos filmes já exibidos nas sessões do projeto. Para tanto, a metodologia empregada possui natureza qualitativa e exploratória e se realizou via pesquisa bibliográfica nas bases de dado Google Scholar e Periódicos Capes, em revistas científicas das áreas de Ciência da Informação, Comunicação, Memória Social e História. A análise dos filmes, por sua vez, foi construída a partir do referencial teórico levantado e da contribuição imprescindível, para os campos da memória e da informação, da saudosa, e aqui homenageada, professora Leila Beatriz Ribeiro.

2 INFORMAÇÃO, MEMÓRIA E CINEMA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS PRELIMINARES

Tecnologia própria da Modernidade, o cinema inaugurou um modo específico de experiência artística, reflexo do processo industrial que modificou diferentes instâncias da vida individual e coletiva e reverberou nos modos a partir dos quais se realizava a criação de obras de arte, sua circulação e fruição. As técnicas e linguagens cinematográficas que vão se desenvolvendo desde o século XIX configuram um modo próprio de expressão das experiências da vida urbana que reflete, dialeticamente, as mudanças nas relações sociais e as novas formas de subjetividade e percepção.

As transformações na ordem da experiência na virada do século XIX para o século XX foram profundamente tematizadas e analisadas por Walter Benjamin (2012b), para quem o cinema representava uma forma de arte que, aos poucos, desprendia-se do elemento místico para se aproximar do espectador. Segundo o autor, o que era autêntico cedia lugar ao que poderia ser reproduzido, sendo o culto substituído pela exposição (TOMAIN, 2004).

Nessa afirmação encontramos, à primeira vista, uma conotação negativa endereçada às imagens cinematográficas, padronizadas desde as mediações técnicas e orientadas pelos modos de produção e reprodução capitalistas. Denunciava-se, pois, as capturas da aura mágica da obra de arte (deflagrada na afetação criadora e artesanal do *hic et nunc*¹) pela massificação: “sua função social [do cinema] não é concebível, mesmo em seus traços mais

¹ Aqui e agora.

positivos, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, 2012b, p.183).

Certamente, a aproximação de Benjamin à filosofia marxista colocou-o atento às formas de alienação presentes na chamada cultura de massas², que passou a mobilizar expressões artísticas como mercadorias e, ainda, como possíveis ferramentas ideológicas para a disseminação dos discursos particularistas das classes dominantes. Poderíamos pensar no caso da instrumentalização do cinema pelos fascismos do século XX, tornando-o mecanismo eficiente para o “enquadramento de memórias” coletivas (POLLAK, 1998).

Em uma conjuntura marcada pelos horrores da guerra e pela ascensão do autoritarismo ao poder, o intelectual judeu lança afirmação contundente em seu último texto. Trata-se de trecho das “teses sobre o conceito de história”³, de 1940, em que dispara:

todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012 p. 244, 245).

Notadamente atingido pelos efeitos de um “mundo em ruínas”, Benjamin não deixou de dar vazão “ao pessimismo da razão”⁴ norteador de uma análise crítica sobre os artefatos artísticos e culturais, bem como sobre as transformações implicadas a partir de sua reprodutibilidade técnica. Contudo, as próprias teses nos dão pistas do caráter eminentemente dialético de seu pensamento.

Entra em cena o “otimismo da vontade”⁵, forjado pelo reconhecimento da história como um terreno em disputa e, portanto, sempre aberta à deflagração do novo. As imagens do cinema não se encerram como instrumentos de saber e poder dominantes. “Escovadas a contrapelo” se voltam às possibilidades de educação, criação, e emancipação coletivas.

Para Benjamin, a reprodução de uma história linear, enquadrada pelas representações oficiais, “revela-se como eterno retorno do mesmo, em uma temporalidade vazia, como uma fantasmagoria da tradição dos vencedores” (MURICY, 2009, p.231). Mas as

² Diretamente atrelada ao desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação.

³ O texto “Teses sobre o conceito de história”, de 1940, foi o último texto de Walter Benjamin, escrito pouco antes de sua morte, no mesmo ano, que se deu durante o percurso de fuga do nazismo.

⁴ Expressão inspirada no pensamento do filósofo Antonio Gramsci.

⁵ Idem.

imagens dialéticas, em sua materialidade simbólica, são capazes de interromper o vazio do *continuum*, preenchendo-se pelas memórias fragmentadas, pelos dialogismos dissonantes que outrora não puderam falar, mas encontram-se na iminência de se mostrar. “Como imagens que relampejam no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, p. 243) deslindam a condição anelada entre processos de reificação e de criação na dinâmica das relações sociais, isto é “a parte obscura e brilhante da vida”. (PAIVA, s/d, p.4)

Segundo Paiva:

Mirando os objetos de consumo, Benjamin descobre a sua face oculta; ali o autor pode contemplar o seu lado simultaneamente mágico e memorial, que desperta reminiscências do passado. Sem saudosismo, descobre a oportunidade de resgatar uma experiência, os vestígios de uma tradição de comunicabilidade. [...] abrem-se janelas para pensarmos o estatuto da experiência, num estágio em que a dinâmica das trocas materiais e simbólicas se tornou mais complexa. (PAIVA, s/d, p. 4,5)

Nas fronteiras entre a racionalidade técnica e a plasticidade das apropriações coletivas, torna-se possível pensarmos o cinema como território de experiências compartilhadas. Da grande tela animada, densas camadas simbólicas são iluminadas e significadas por diferentes pessoas e gerações. Metaforizando os “rituais antigos”, as imagens são a divindade em torno da qual indivíduos de todas as partes se reúnem e “prestam reverências” (PAIVA, s/d, p. 4). Do encontro entre oralidades, imagens e imaginações, diálogos múltiplos são precipitados, permitindo-nos pensar o cinema como arquivo aberto, elemento ativo para o conhecimento da sociedade que o originou e para a produção de outro(s) tempo(s) e memórias.

Também para Marc Ferro (1976), identificado com o movimento que deslindou a chamada nova história (MORETTIN, 2003), as imagens do cinema vazam por todos os lados, escapando aos controles dominantes que tentem delas se apropriar. Tornam-se testemunhos privilegiados de seu contexto justamente por ultrapassarem, sem pedir licença, a intencionalidade de quem as produziu. Segundo o autor, as imagens cinematográficas são a substância de “uma outra história que não a História” possibilitando “uma contra-análise da sociedade”

A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus” (FERRO Apud MORRETIN, 2003, p. 13)

As imagens em movimento são então alçadas a indícios representativos das relações sociais e da criatividade humana, instaurando-se a defesa do cinema como documento. Tal

operação não se realiza sem deslocamentos. Afastando-se das definições tradicionais de documento como repositório de informação acabado, ou como reflexo da verdade, o documento cinematográfico passa a ser compreendido desde sua historicidade ativa, produto de intenções e superfície concentradora de rastros: veredas abertas para a investigação crítica do historiador e para a fruição de novos futuros possíveis.

3 LEILA RIBEIRO: INFORMAÇÃO, CINEMA E NARRATIVAS INFORMACIONAIS

No esteio dos autores até aqui discutidos, entre vários outros, Leila Beatriz Ribeiro, a quem o cineclube homenageia, realizou um vigoroso trabalho de ensino e pesquisa que cumpriu por articular os estudos informacionais e em memória social e por institucionalizar, na Ciência da Informação brasileira, a subárea de interesse hoje expressa no GT 10 da Ancib⁶. Graduada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre e doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), seus principais temas de pesquisa estiveram relacionados à informação e às narrativas do cinema, do patrimônio e dos objetos de coleção e descarte.

Apreciadora entusiasmada da sétima arte, o cinema ocupou um lugar central na produção intelectual de Leila. Sob a orientação da professora Regina Marteleto, sua tese de doutorado, intitulada “Narrativas informacionais: cinema e informação como invenções modernas”, é um trabalho inovador que articula informação, narrativas e cinema e referencial orientador, epistemológica e metodologicamente, da construção de um espaço de experiência e produção de conhecimento pelo Cineclube que leva seu nome.

Partindo da compreensão da informação e do cinema como formas de expressão particulares da Modernidade, a autora constrói a ideia de “narrativas informacionais” para pensar as práticas produzidas e disfrutadas pelos sujeitos modernos frente à recepção dos filmes.

As “narrativas informacionais” que resultam da experiência cinematográfica estariam implicadas com a construção de vivências e temporalidades diferenciadas e a produção de sentidos compreendendo, especificamente, os processos de “anúncio de novos temas, acionados durante a recepção de um filme por mecanismos de remetimento” (RIBEIRO, 2005b, p. 3).

⁶ Leila coordenadora do GT 10 da ANCIB, Informação e Memória entre 2017 e 2019.

Para construir a ideia de “narrativa informacional” a autora toma três aspectos como centrais: 1. a informação e o cinema como formas tipicamente modernas de expressão e veiculação de narrativas e visões de mundo que se anunciam no final do século XIX e se cristalizam no início do século XX; 2. a centralidade do espectador (sujeito-receptor) que é “evocado” diante da projeção do filme; 3. a recepção de um filme como uma experiência que aciona práticas informacionais (apropriação, reelaboração e transferência da informação).

Por sua perspectiva, a incorporação da narrativa ao contexto das formas contemporâneas de elaboração da informação permite contemplar a diversidade de tempos e informações, possibilitando ao indivíduo adentrar em uma dimensão temporal distinta, o “tempo da narração”. O tempo é, ao lado do movimento, uma categoria central na experiência dos sujeitos com o cinema, conforme expõe a autora.

Tempo e movimento, conceitos que atravessam o cinema, a informação e a narrativa, se revelam quando, na modernidade, novos processos de subjetivação foram construídos e nos quais os sujeitos se viram constituídos. Os acontecimentos concretos que podem ser apontados para referir essas novas subjetividades mostram a passagem de um cinema que se pretendeu real, arrancando de um cotidiano que escapava ao espectador, para o espaço da duração e do ritmo determinado pela movimentação técnica. Com o movimento da câmera, o espectador se vê transportado para fora de um tempo e, simultaneamente, vê-se evocado narrativamente por um argumento enunciativo introduzido pelo cineasta que coloca para ele uma história em imagem em movimento. O cinema, ao dar uma forma à imagem e à história narrada e apresentar o jogo do movimento e do tempo, possibilita que o espectador vivencie modernamente a realidade, de um modo instantâneo e simultâneo. (RIBEIRO, 2005, p. 2)

A “estética da simultaneidade”, neste sentido, relativa a uma aplicação técnica de ideias e imagens organizadas por meio da montagem cinematográfica, é o que permite a criação de um tempo que se projeta a partir de imagens em movimento e cria outras temporalidades vivenciadas pelo sujeito-receptor de cinema.

Por meio de um trabalho analítico fundamentado em um *corpus* empírico constituído pelos filmes *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) e *Um Homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), a autora propõe, metodologicamente, considerar o filme como uma totalidade a partir da qual é possível explorar, por uma perspectiva informacional, suas formas de produção, de transferência, bem como suas leituras e “mecanismos de remetimento”. A escolha de três filmes mudos das primeiras décadas do século XX considerou que estes correspondiam a um modo particular de expressão relacionada a uma fase específica na história do cinema (RIBEIRO, 2005b).

As formas de produção se referem aos aspectos atinentes à produção interna de um filme, composta, segundo Ribeiro (2005), por três elementos principais: os responsáveis pela produção, o público-alvo e o contexto em que ocorre. Tais elementos podem se apresentar de maneira separada, como desdobramentos individuais, ou conjuntamente. Os elementos de produção (quem produz) fornecem informações sobre a indústria cinematográfica e a direção, enquadrando o filme em uma tendência ou movimento específico. O universo de recepção (para quem) se refere a um público em massa, presumivelmente composto por pessoas alfabetizadas, capazes de atribuir significados relacionados ao filme. O contexto, por sua vez, abrange a particularidade histórica em que a obra foi produzida. Neste sentido, quem produz, para quem e em que contextos são questões relacionadas especificamente às formas de produção implicadas com o acionamento de narrativas informacionais.

As formas de transferência englobam os elementos discursivos constitutivos do cinema, notadamente sua linguagem, as concepções técnicas e estético-artísticas de gêneros e movimentos cinematográficos, ou seja, o “modo de o cinema falar”.

Os mecanismos de remetimento indicam que a experiência da recepção *remete* para novas *narratividades*, passíveis de ressignificações e recontextualizações, demonstrando o papel do sujeito-espectador que aciona narrativas informacionais a partir das quais é capaz de se referenciar individual e coletivamente. As narrativas informacionais estão implicadas, assim, na experiência cinematográfica não apenas na interpretação de um filme, mas na própria ampliação de um repertório simbólico a partir do qual o sujeito pensa o mundo e a si. Elas compreendem, neste sentido, práticas contemporâneas de olhar a realidade imagetivamente, abrindo vias para um fluxo perene e renovável de constituição de novas realidades, tempos e lugares (RIBEIRO, 2005).

Em Ribeiro, encontramos, portanto, o lastro para a defesa da prática cineclubista como dispositivo vigoroso para a ativação da “faculdade de intercambiar experiência” (BENJAMIN, 2012a, p. 213), bem como mecanismo coletivo de conhecimento de contextos históricos e sociais.

4 UMA VISADA HISTÓRICA AO CINECLUBISMO

Parte da história do cinema, os cineclubes são fundamentalmente espaços de compartilhamento da experiência cinematográfica, de debates, de elaboração de repertório crítico e de difusão da cultura audiovisual. Tendo se originado na França no início do século

XX e se espalhado por todo o mundo, a prática cineclubista colaborou tanto para institucionalizar o cinema, afirmando-o como uma linguagem artística, quanto para formar um público específico de espectadores e consumidores desta arte.

No Brasil, onde os cineclubes ganharam expressões diversas, o movimento cineclubista tem um papel preponderante na descolonização da produção cinematográfica, na reivindicação de políticas públicas para o setor, na preservação da memória audiovisual nacional, como também na mobilização, educação e na resistência populares.

De um ponto de vista histórico, Chaves (2010) lembra que as reflexões sobre a experiência cinematográfica, cerne da prática cineclubista, decorreu inicialmente da preocupação, por parte de admiradores, cineastas e estudiosos, com o cinema como uma linguagem narrativa capaz não apenas de capturar imagens do real, mas também de contar histórias complexas que retratavam a vida. Segundo o autor, após o fim da fase inicial de “encantamento” com as imagens em movimento, foi aberto um caminho para o desenvolvimento de uma nova epistemologia voltada para o cinema em si, que contou com o engajamento de espectadores que passaram a escrever sobre suas experiências cinematográficas, dando origem às primeiras críticas de cinema e discussões sobre sua relação com a modernidade. Levantavam-se, sobretudo, questões relacionadas à natureza do cinema, suas características distintas e formas de representação.

Fundado em Paris por Louis Delluc, crítico de cinema e escritor, data de 1907 o registro do primeiro cineclubes na França. Pioneiro, o cineclubes *Ciné Club* promovia exibições, discussões e análises cinematográficas, contribuindo para o desenvolvimento da teoria e crítica de cinema.

Como lembra Ismail Xavier (1978), a trajetória histórica dos cineclubes na França tem como marco importante o trabalho de Ricciotto Canudo, escritor, crítico de arte, cineasta e teórico italiano que ainda jovem migra para Paris. Canudo desempenhou um papel significativo no desenvolvimento do cinema como uma arte, tendo sido um dos primeiros autores a teorizá-lo como uma forma autônoma de expressão. Ao publicar o emblemático "Manifesto das Sete Artes", em 1907, Canudo defendia a inclusão do cinema como a "sétima arte" ao lado da pintura, escultura, arquitetura, música, literatura e dança, assinalando seu potencial em combinar características de todas elas para criar uma forma singular. Durante as décadas de 1920 e 1930, quando o cinema passa a ser legitimado pelos campos das letras e outras artes, os cineclubes na França se multiplicaram a partir das iniciativas de grupos de

cinéfilos que se organizavam para assistir e discutir filmes. Um dos mais destacados, o *Ciné Club Quartier Latin*, fundado em 1920, se tornou um ponto de encontro para artistas, intelectuais e estudantes interessados em cinema. No ano de 1925 surge no país a Tribuna Livre do Cinema, estabelecendo a prática de sessões semanais acompanhadas de discussões, consolidando efetivamente a tradição dos cineclubes, o que culmina em seu reconhecimento oficial pela legislação francesa.

Três anos depois, em 1928, o movimento cineclubista começa a se articular no Brasil a partir do *Chaplin Club*. Desde então, os cineclubes passaram a desempenhar um papel fundamental na promoção do cinema no país, afirmando-se tanto como uma prática cultural - com a formação de comunidades vigorosas de cinéfilos - e também como uma arte.

Mais um dos espaços pioneiros dedicados à exibição e discussão de filmes foi o Cineclubes do Rio de Janeiro, fundado no mesmo ano de 1928, por Paschoal Carlos Magno, responsável por introduzir o conceito de cinefilia na cidade e por promover a circulação de filmes considerados inovadores e artísticos.

Durante as décadas seguintes, diversos cineclubes surgiram no Rio de Janeiro, com programação e propostas específicas. Entre os mais notáveis estão o Cineclubes dos Diretores de Cinema do Brasil, fundado em 1957, cujo objetivo era promover a exibição de filmes autorais e estimular o debate entre os diretores; e o Cineclubes Estação Botafogo, criado em 1972, tornado uma referência na exibição de filmes alternativos e independentes.

Com o crescimento do movimento cineclubista no país, na década de 1960, a capital fluminense se tornou um centro irradiador da criação e desenvolvimento de cineclubes. Destaca-se, nesse período, o surgimento dos cineclubes universitários, a exemplo do Cineclubes Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), responsáveis por criar um espaço para exibição e discussão de filmes dentro das instituições de ensino.

Ao longo das décadas seguintes, os cineclubes no Rio de Janeiro desempenharam um papel importante na circulação de filmes fora do circuito comercial, na formação de público espectador de cinema e na promoção de debates sobre cinema, influenciando a produção cinematográfica de um ponto de vista estético e político.

Renovando-se no tempo, o cineclubismo é um movimento plural e em plena atividade em todo mundo, mobilizando, a partir de diferentes iniciativas, espectadores que desafiam o vaticínio do fim da experiência pública e compartilhada do cinema ante a intensa informatização e individualização da sociedade. O cineclubes Leila Ribeiro junta-se, pois, a

outras destas iniciativas que evidenciam a dialética constitutiva das tecnologias e das formas artísticas.

5 O CINECLUBE LEILA RIBEIRO

Inspirado no legado secular de cineclubes ao redor do mundo, sobretudo no que concerne sua tradição democrática, estética, ética, política e educativa, o Cineclube Leila Ribeiro foi inaugurado em Outubro de 2021. Em uma conjuntura sensível, em que a pandemia da Covid-19 aprofundava os sentimentos de isolamento e as barreiras socioculturais entre os estudantes e outras comunidades, o projeto pretendeu estimular o desenvolvimento de um espaço-tempo afetivo, fundamentado no compartilhamento da experiência cinematográfica e na interlocução interdisciplinar entre os universos da informação e da memória social. Realizado inicialmente de modo virtual, em 2023 o Cineclube foi acolhido pelo Museu da República, destacado “lugar de memória” (NORA, 1993) não apenas da cidade do Rio de Janeiro, mas do país, onde passou a realizar sessões gratuitas de exibição seguidas de debates.

As sessões virtuais contaram com a participação de um público heterogêneo, composto por professores e estudantes de graduação e pós-graduação, vinculados à UNIRIO e outras instituições de ensino do país⁷. Dentre os estudantes de diferentes regiões do Brasil que participaram dos encontros, destacam-se graduandos em Biblioteconomia, Museologia, Arquivologia, História, Serviço Social, Odontologia, Direito, Cinema e discentes de Programas de Pós-Graduação em Ciência da Informação e em Memória Social. Também estiveram presentes profissionais bibliotecários, museólogos, comunicadores sociais, historiadores, advogados e outros, do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia e Paraná. A realização de um novo ciclo do projeto a partir do formato presencial, no Museu da República, tem potencializado a ação extensionista do Cineclube, na medida em que possibilita que a projeção cinematográfica seja vivenciada coletivamente tanto por profissionais da informação, estudantes e apreciadores de cinema, quanto por frequentadores do Museu, cujo perfil é bastante diversificado.

Nesse período, a programação contou com filmes de diferentes gêneros, formatos e linguagens, obras de ficção e documentários nacionais e internacionais como “Uma cidade

⁷ Dentre as quais destacamos: UFRGS, UFRJ, UFES, UFMG, UFPR, Estácio de Sá, PUC, IBICT e Escola Técnica do SENAI.

sem passado” (1990), “O vendedor de passados” (2015), “Narradores de Javé” (2003), “A camareira do Titanic” (1997), “Retratos de identificação” (2014), “Edifício Master” (2002), “As coisas da vida ou a vida das coisas” (2016), “*La Maison em petit cubes*” (2008), “Ponto de mutação” (1982), “O enigma de Kaspar Hauser” (1974), “Asas do desejo” (1987), “O Filho de Saul” (2016), “Nostalgia da Luz” (2010), “Branco sai preto fica” (2014), “Jogo de cena” (2007) e “Incêndios” (2010).

Tematizando sobre diferentes aspectos produzidos nos atravessamentos entre memória e informação, as discussões do cineclube contemplaram questões relacionadas à memória, à história e aos documentos; às narrativas e oralidades; às identidades individuais e coletivas; às interseções ente memória e política; aos objetos da memória; ao lugar das memórias em meio ao trauma, etc.

Entre os filmes debatidos, destacamos as discussões sobre os afastamentos e as aproximações entre memória e história em *Uma cidade Sem Passado* (1990) de Michael Verhoeven; e em *Narradores de Javé* (2004), de Eliane Café que, mesmo refletindo sobre realidades e contextos um tanto distintos, respectivamente a Alemanha Pós-Segunda Guerra Mundial e o Nordeste do Brasil na contemporaneidade, são igualmente eficazes em pautar as violências simbólicas (e físicas) cometidas pelas versões oficiais da História. Aguçando o espírito crítico dos espectadores, ambos os filmes abordam o poder de documentos escritos, estabilizados como representantes legítimos da memória coletiva de uma comunidade ou um povo, e sublinham a urgência de um olhar crítico sobre eles. Ademais, apontam para a força da oralidade, das narrativas de pessoas comuns que, subversivamente, sobrevivem e se espalham pelas “frestas”, até o momento de disputarem o poder.

Em *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, bem como em “*O Vendedor de Passados*” (2015), de Lula Buarque de Holanda, entram em cena questões referentes à memória e à identidade; à quantidade de ficção que habita a realidade; e vice-versa. Na ficção de Buarque de Holanda, baseada no romance homônimo de José Eduardo Agualusa, um homem vende passados falsos para os que não se sentem contemplados por suas identidades. Se, à primeira vista, a trama parece absurda, os dois documentários de Coutinho nos mostram, através de histórias de vida ordinárias, contadas por diferentes narradores, a linha tênue entre fato e criação, dando pistas sobre a natureza construída (e fabulada) de toda rememoração e de quaisquer identidades.

Nos emocionantes Retratos de identificação (2014), de Anita Leandro; e Nostalgia da Luz (2010), de Patricio Guzmán, o debate gira em torno da memória e da luta política por democracia no Brasil e no Chile. Em 2014, Anita propôs a vítimas da última ditadura brasileira que encarassem seus retratos, feitos durante o cárcere. A partir de “fios e rastros” (GINZBURG, 2007) deslindados pelas imagens; dos depoimentos das vítimas; e de documentos textuais - encontrados pela diretora em sucessivas pesquisas nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social da Guanabara (DOPS), do Serviço Nacional de Informações (SNI) e do Superior Tribunal Militar (STM)- novas montagens foram produzidas pelo cinema, funcionando como “relâmpagos” (BENJAMIN, 2012) para a iluminação do fato histórico⁸.

Guzmán, por sua vez, leva os espectadores ao Atacama, local onde astrônomos, em uma base de observação, investigam corpos celestes; e também onde mulheres – mães, avós, esposas – procuram corpos humanos descartados pela ditadura pinochetista na imensidão do deserto. Pela memória obstinada do cinema pós-ditatorial, lançam-se reflexões sobre um passado que ainda permanece, seja pelo brilho de estrelas que nos oferecem sua luz há anos de distância; seja pelos restos ósseos de desaparecidos políticos que resistem, na aridez do areal, como indícios das violências e crimes praticados pelo Estado. Assim como Leandro, Guzmán propõe a junção de fragmentos aparentemente apartados para a criação de imagens dialéticas, capazes de tratar com a sensibilidade merecida temas - individual e coletivamente - tão difíceis, ao mesmo tempo em que incontornáveis.

O debate sobre a centralidade dos objetos para a construção de memórias é um dos pontos altos em *La maison en petit cubes* (2008), de Kunio Katō e em *As coisas da vida e a vida das coisas* (2016), de Vitor Kruter. A questão do entrecruzamento entre memórias individuais e coletivas é metaforizada a partir de objetos capazes de proporcionar um “mergulho” nas relações sociais por eles mediadas, encaminhando também discussões bastante profícuas para pensarmos o momento atual: em um mundo cada vez mais permeado pela velocidade informacional e pelas redes digitais, estaríamos caminhando para a “extinção” dos objetos da memória? (DODEBEI, 2020).

⁸ A pesquisa de Anita Leandro para o documentário Retratos de Identificação se transformou em material para a Comissão Nacional da Verdade, desmontando a versão oficial do torturador Celso Lauria, que atestava que Chael Schreier, vítima da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) havia morrido resistindo à prisão. A partir de negativos de retratos, entrecruzados com documentos escritos e orais, comprovou-se que o mesmo foi morto em decorrência da tortura.

Como garantir a manutenção de memórias e identidades, bem como o encaminhamento da vida cotidiana após experiências profundamente traumáticas? Esse é o mote das reflexões suscitadas a partir dos filmes estrangeiros *O Filho de Saul* (2016) de László Nemes, *Incêndios* (2010), de Denis Villeneuve; e do brasileiro *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós. Nas respectivas produções, a narrativa pós-traumática precisou extrapolar os recursos tradicionais, em geral associados à fala, e inventar novas formas, seja pelas cartas, pelas imagens, pelas performances para a criação de atos insurgentes e a recomposição dos sujeitos/personagens.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, em sua trajetória de funcionamento, o Cineclube Leila Ribeiro tem lançado mão de narrativas fílmicas ficcionais e documentárias, em sua condição de "registros de uma época" e de modos de fabulação, de forma a proporcionar um território dialógico de construção de conhecimentos históricos e teóricos sobre a memória e a informação. Do percurso até aqui empreendido, decorrem, ainda, reflexões mais ampliadas sobre as distintas representações cinematográficas, capazes de organizar e desorganizar linguagens, informações e memórias em uma (re)criação permanente da experiência coletiva a partir de escolhas, apropriações e/ou disputas desencadeadas no presente.

Em face de uma sociedade atravessada por intensa, contraditória e crescente produção de registros, destacamos, sobretudo, a contribuição do Cineclube junto a um público ampliado, composto de profissionais da informação, para a mobilização de imagens e imaginações críticas a serem ativadas em distintos espaços de atuação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p 241-252.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p 213-240.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 2012b. p 179-212.

CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cinema**: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964). 2010. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UFMG, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-8D8P35/1/vers_o_definitiva_disse_rta_o_de_mestrado_para_al_m_do_c.pdf. Acesso em 20 jun. 2023.

DODEBEI, Vera. Ensaio sobre memória e informação. **Revista Morpheus**: estudos interdisciplinares em Memória Social, Rio de Janeiro, v.9, n.15, p.227-244, 2016.

FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História**: Questões & Debates, n. 38, p. 11-42, 2003.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Walter Benjamin e a Imaginação Cibernética, Experiência e Comunicabilidade na Era do Virtual. *In*: XXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1999, Rio de Janeiro. Informatização, Mídia e Sociedade. Rio de Janeiro: INTERCOM, 1999. v. 1. p. 1-1 Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e3feac34ece81ebc35532b9b32054625.PDF> Acesso em 11 jun. 2023.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REGO, Lúcia Lins Browne. O desenvolvimento cognitivo e a prontidão para a alfabetização. *In*: CARRAHER, Terezinha Nunes (org.). **Aprender pensando**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 31-40.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas Informacionais**: cinema e informação como inovações modernas. Rio de Janeiro, 2005a. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Informação Científica e Tecnológica.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Sobre informação, narrativa e cinema: o legado da Modernidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 6, 2005, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UFSC, 2005b, p.1-13.

ROMANO, Giovanni. Imagens da juventude na era moderna. *In*: LEVI, G.; SCHMIDT, J. (org.). **História dos jovens 2**: a época contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 7-16.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.