

Edição v. 45
número 1 / 2026

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 45 (1)
jan/2026-abr/2026

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

TEMÁTICA LIVRE

A Crítica Cinematográfica e o Cineclubismo Online: os casos do Clube Cinemafilia e Narrativa Clube

Film Criticism and Online Film Club: The Cases of Clube Cinemafilia and Narrativa Clube

VINÍCIUS OLIVEIRA ROCHA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: voliveira96@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2633-6153>

LUIZA CRISTINA LUSVARGHI

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9854-932X>

Resumo

O presente trabalho busca investigar as relações entre a crítica cinematográfica e a prática do cineclubismo no ambiente digital contemporâneo, observando analisando-se os cineclubes online como uma extensão do trabalho que são criados e mediados por críticos, bem como novos espaços de sociabilidade e formação de audiência. Para isso, serão tomados como exemplos o Clube Cinemafília, da crítica maranhense de Fabiana Lima, e do Narrativa Clube, do crítico potiguar de Júlio Oliveira, sendo adotada como metodologia a Entrevista Semiestruturada. Traçou-se um percurso histórico da prática da crítica cinematográfica e dos cineclubes (em particular no Brasil), desde a primeira metade do século XX até a contemporaneidade. Já o percurso metodológico permitiu identificar, através das entrevistas com ambos os críticos selecionados, que a análise aqui realizada permitiu constatar que seus estes cineclubes, ainda que não se constituam como fontes de renda significativas para ambos os críticos, servem serviam como espaços de sociabilidade, formação de público e interação entre indivíduos cinéfilos, e onde esses críticos se valem do pressuposto de autoridade que o campo da crítica possui para mediar e administrarem tais espaços, o que seria gerenciado e mediado pelo pressuposto de autoridade que o crítico detém em decorrência da consolidação da sua atuação profissional e relação com o cinema. Esses espaços se estendem para além dos encontros periódicos em plataformas online para se manifestar em outras esferas (como grupos de WhatsApp), beneficiando-se também das potencialidades do ambiente digital para suprir distâncias geográficas e conectando pessoas de diversas partes do país através dos temas e filmes trabalhados pelos críticos.

Palavras-chaves

Crítica cinematográfica; cineclubismo; cineclubismo digital; plataformas digitais; cinefilia.

Abstract

This study aims to investigate the relationship between film criticism and the practice of film clubs in the contemporary digital environment, analyzing online film clubs created and mediated by critics. For this purpose, the Clube Cinemafília, by Fabiana Lima, and the Narrativa Clube, by Júlio Oliveira, will be taken as examples, using the semi-structured interview methodology. The analysis revealed that these film clubs, although not constituting significant sources of income for either critic, served as spaces for sociability, audience development, and interaction among film enthusiasts. This interaction is managed and mediated by the authority that the critic holds due to the consolidation of their professional activity and relationship with cinema. This paper aims to investigate the relationship between film criticism and the practice of film clubs in the contemporary digital environment, observing online film clubs as an extension of the work of critics, in addition to the construction of new spaces of sociability. For this, the Cinemafília Clube, by the critic Fabiana Lima, from Maranhão, and the Narrativa Clube, by the critic Júlio Oliveira, from Rio Grande do Norte, will be taken as examples., will be conducted, using the Semi-Structured Interview methodology. A historical trajectory of the practice of film criticism and film clubs (particularly in Brazil) was traced, from the first half of the 20th century to the present day. The methodological approach allowed us to identify, through interviews with both selected critics, that their film clubs serve as spaces for sociability and interaction between cinephiles, and where these critics use the assumption of authority that the field of criticism has to mediate and manage such spaces. These spaces extend beyond periodic meetings on online platforms to manifest themselves in other spheres (such as WhatsApp groups), also benefiting from the potential of the digital environment to bridge geographical distances and connecting people from different parts of the country through the themes and films worked on by critics.

Keywords

Film criticism; film club; digital film club; digital platforms; cinephilia.

Introdução

Este artigo parte de uma pesquisa de doutorado em desenvolvimento e propõe estudar a interrelação desenvolvida entre a crítica de cinema e o cineclubismo, em particular no ambiente digital contemporâneo. Embora a pesquisa da qual este trabalho deriva lide com outro objeto de pesquisa – a saber, os procedimentos pelos quais críticos(as) de cinema nordestinos(as) se valem das plataformas digitais para dar visibilidade ao cinema produzido na região –, a coleta de dados preliminar e o referencial teórico trabalhado até aqui apontaram para uma estreita ligação entre os universos da crítica e dos cineclubes que remonta desde os anos 1950, pelo menos.

Por isso, o objetivo do artigo foi entender como essa ligação entre estes dois universos se dá na perspectiva contemporânea das plataformas digitais, com as suas potencialidades e tensões. Mais especificamente, busca se lidar com um recorte específico de cineclubes gerenciados por críticos(as) de cinema, como parte das atividades que eles desenvolvem e que são vinculadas aos seus ofícios na crítica. Portanto, foram tomados como exemplos dois cineclubes: o *Clube Cinemafilia*, da crítica maranhense Fabiana Lima, e o *Narrativa Clube*, do crítico potiguar Júlio Oliveira. Tanto Fabiana quanto Júlio foram escolhidos por já comporem o quadro de críticos que se pretende analisar na pesquisa de doutorado, reforçando o vínculo desta com o artigo aqui desenvolvido. Importante pontuar, porém, que a escolha por estes críticos para o artigo se deu menos pela aplicação de um recorte regional e mais por seus trabalhos com estes cineclubes.

Para a realização deste trabalho foi adotada como metodologia a Entrevista Semiestruturada, por meio da qual foi possível elaborar perguntas destinadas aos dois profissionais que pudessem versar sobre diferentes questões dentro do universo aqui abordado. Essas perguntas foram organizadas em dois eixos temáticos: I) cineclubes como fonte de remuneração da atividade crítica; e II) cineclubes como espaço de sociabilidade da cinefilia no ambiente digital. Assim, pôde-se observar como os cineclubes não apenas representam um desdobramento do trabalho destes críticos, como também integram indivíduos cinéfilos de diferentes origens geográficas e os vinculam através das discussões e trocas realizadas nestes espaços.

Simbioses entre Crítica de Cinema e Cineclubismo: Um percurso histórico

A crítica cinematográfica pode ser entendida como um gênero discursivo que se apoia em recursos linguísticos argumentativos, informando o leitor sobre a obra fílmica analisada e o tema em debate, as qualidades e os defeitos evidenciados na produção e o desempenho dos profissionais envolvidos (Braga, 2013). Já Santos (2010, p. 23) afirma que o crítico deve se preocupar com a formulação de um discurso coeso, que responda em si mesmo às questões levantadas por ele sobre o filme.

É possível pensar a crítica a partir do conceito de Ordem do Discurso, o qual afirma que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por determinados procedimentos, os quais ditam quais grupos acessam ou produzem este discurso (Foucault, 2001). Nesse sentido, vale destacar como um desses procedimentos o comentário, o qual se apresenta como um conjunto de “fórmulas, textos (...) ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas” (Foucault, 2001, p. 22). Outro procedimento digno de nota é o autor, entendido aqui não como o indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas sim um princípio de agrupamento do discurso, a unidade e origem de suas significações; ou seja, o indicador de verdade do discurso.

Segundo Rocha (2023), toma-se então o princípio foucaultiano da Ordem do Discurso para postular que, o discurso crítico (re)interpreta e produz significados a partir do discurso original da obra fílmica – significados esses que muitas vezes sequer foram intencionalmente pensados pelos sujeitos criadores da

obra. a crítica não só funciona como um comentário que visa desbravar e analisar os múltiplos sentidos do filme (entendido aqui como um “texto original”), mas também como um domínio para o qual a autoria é um dos requisitos de validação da verdade a respeito do discurso produzido sobre a obra analisada. É justamente essa capacidade de interpretação e produção que constitui a legitimidade da crítica e reforça a autoridade do crítico.

Os primórdios da crítica cinematográfica se mesclam com o próprio advento do cinema, já que o primeiro texto crítico a respeito de um filme data de 1896 (Braga, 2013), apenas um ano após a primeira exibição feita pelos irmãos Lumière em Paris. O escritor russo Maximo Gorky escreveu no jornal *Nizhegorodski listok*, sob o pseudônimo de I. M. Pacatus, um relato da própria experiência ao assistir a um filme dos irmãos Lumière na cidade de Nizhni-Novgorod. Além de descrever o que viu na tela, o escritor também emitiu juízos de valor sobre a obra, daí ser considerada como a primeira peça de crítica jornalística cinematográfica (Braga, 2013).

Após um período embrionário entre 1895 e 1910, o cinema começou a ter sua linguagem articulada, e a partir do final da década de 1910 começam a surgir tentativas isoladas de conceituá-lo como arte, enquanto na década de 1920 ele percorreu uma trajetória de legitimação, deixando aos poucos de ser visto como mero entretenimento e diversão para se firmar como arte. A crítica cinematográfica ainda apresentava formatos diferentes dos mais conhecidos na atualidade. Geralmente era escrita na forma de crônica, como pequenos ensaios poéticos assinados com pseudônimos por seus autores – em geral escritores, poetas e jornalistas (Rocha, 2023). Essa característica mais descritiva da crítica marcou toda a sua primeira fase, entre o final do século XIX e a metade do século XX. Como os filmes eram vistos mais como entretenimento, não havia espaço na imprensa para análises aprofundadas, cabendo aos acadêmicos análises mais elaboradas (Barreto, 2005).

Somente no final da década de 1940 que a crítica de cinema passou a encontrar um cenário mais fértil para a sua produção, diante mudanças enfrentadas pelo cinema. Era a época do pós-guerra (mundial), de movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano (e posteriormente a *Nouvelle Vague* francesa ou o Cinema Novo no Brasil).

Nessa mesma época, surgiu na França a Teoria Revisionista de André Bazin, um dos fundadores da consagrada revista *Cahiers Du Cinema*, publicada até hoje. Nela foram estabelecidas as bases para a corrente crítica chamada de “Política dos Autores”. Seu principal marco foi o de superar o impressionismo das críticas que eram publicadas até então e analisar o caráter específico da composição visual e plástica do cinema (Barreto, 2005). Tratava-se de uma crítica que se considerava tão criadora quanto os próprios cineastas, por ter sido ela quem descobriu diversos autores e consolidou a qualidade dos seus trabalhos, como atestam os casos de diretores como Alfred Hitchcock e Ingmar Bergman (Carmelo, 2019).

Com essas mudanças e a “sofisticação” do cinema, uma das consequências foi justamente a legitimação da crítica, levando a um avanço teórico, técnico e conceitual aos textos. Algumas direções básicas da crítica podiam ser observadas: em relação ao público, uma função didática; em relação à própria crítica, uma preocupação de organização e reflexão sobre sua própria função social; e com relação ao cinema, uma função analítica (Barreto, 2005).

Em paralelo a esses desenvolvimentos do cinema e da crítica, começaram a surgir então os cineclubes. Para Bamba (2005, p. 5), os cineclubes se estruturam como “espaços para a manifestação espontânea de uma forma de comunicação estética compartilhada e pública sobre os filmes”. O autor ainda pontua que

o cineclubismo é um conceito e ao mesmo tempo uma atitude (de oposição) de uma parte de um tipo particular do público cinematográfico. (...) As cinematecas e os cineclubes são espaços para uma fruição cinematográfica particular na medida em são espaços de natureza semipública, isto é, congregam cinéfilos que têm gostos fílmicos em comum. Os hábitos de um cinéfilo cineclubista são geralmente motivados e pautados na busca de programação de filmes feitos de acordo com critérios estéticos

e de gêneros bem definidos. (Bamba, 2005, p. 4-5)

Segundo Gusmão (2008), o termo “cineclube” foi cunhado em seu original em francês (*Ciné-Club*) por Louis Delluc para designar o agrupamento de amantes do cinema. A primeira sessão oficial de um cineclube – com a exibição de um filme seguida do debate a respeito deste – se deu em novembro de 1921 no cinema parisiense Colisée, com a exibição do filme alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*¹. Porém, a consolidação dos cineclubes no país só se daria após a Segunda Guerra Mundial.

No Brasil o primeiro cineclube surgiu em 1928: o Chaplin Club, fundado no Rio de Janeiro. Depois dele, porém, a iniciativa cineclubista só seria retomada em 1940, com a fundação do Clube de Cinema de São Paulo por nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luís de Almeida Salles, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, dentre outros. Entretanto, ele foi interditado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda e forçado a atuar na clandestinidade até 1946, quando foi enfim oficializado e se transformou na filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), convertendo-se no embrião da futura Cinemateca Brasileira. Ao mesmo tempo, ele serviu de referência para outros cineclubes que foram se desenvolvendo pelo país, em capitais como Porto Alegre, Belo Horizonte, Fortaleza e outras (Gusmão, 2008).

Uma característica em comum desses cineclubes foi justamente o envolvimento ativo de críticos locais, cujos trabalhos estavam intimamente ligados às práticas e dinâmicas cineclubistas. O Clube de Cinema de Porto Alegre, por exemplo, foi fundado pelos críticos Paulo Fontoura Gastal e Plínio Moraes (Lunardelli, 2019). Em Recife, destacaram-se o Clube de Cinema, fundado por Aloysio Branco em 1937, e o Cine Siri, fundado por Jota Soares e Pedro Salgado em 1940 e que depois passou a se chamar Museu do Cinema (Dib e Joaquim, 2019). Já na Manaus de meados dos anos 1950, surgiram dois grupos fundamentais para a cena cultural da cidade: o Clube da Madrugada e o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC). O Clube reunia agitadores culturais e era composto por escritores, artistas plásticos, jornalistas e intelectuais, muitos dos quais viriam a formar o GEC. Este, por sua vez, era focado em cinefilia, cineclubismo e na preservação e no registro cinematográficos (Freitas, 2019).

Em Salvador, em 1950, o crítico Walter da Silveira se tornou um dos principais fundadores do Clube de Cinema da Bahia (CCB), que trouxe para a região diretores que já faziam sucesso mundial à época, além de resgatar obras clássicas com o objetivo de tornar mais conhecidas pelo público baiano. Segundo Carvalho (2019), O CCB foi um marco do pensamento cinematográfico baiano, possibilitando a muitos jovens e intelectuais uma nova visão de obras que fugiam do modelo norte-americano, gerando assim novas experiências do cinema. Alguns dos principais nomes que surgiram da atuação do CCB incluíam Glauber Rocha, Orlando Senna, Hamilton Correia, Geraldo Portela, Paulo Baladão, Alberto Silva e outros.

Gusmão (2008) argumenta que o trabalho realizado pelos cineclubistas e críticos desse período criou condições para a realização de encontros de cinéfilos em diversas regiões do país, os quais compartilhavam a percepção do cinema como manifestação cultural, ao tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas. Portanto, tais espaços sociais se constituíram como expressivos das memórias daquele tempo.

Entre o final dos anos 1950 e 1960 os cineclubes passaram a se constituir em torno de entidades federativas, como foi o caso do Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo (CCESP). Costa Júnior (2015) aponta que até esse período o cineclubismo brasileiro ainda era fortemente marcado pelo elitismo e endogenia, voltando-se à formação de uma elite intelectual que interferisse na construção da realidade brasileira.

Isso mudou com a convulsão política e cultural dos anos 1960, expressa no país pelos movimentos

1 Dir.: Robert Wiene, 1919.

contraculturais e também a instauração da ditadura militar. De início, as atividades cineclubistas pelo país ocorreram sem grandes alterações, mas com o passar dos anos o clima de tensão e repressão passou a se instalar. Questões estéticas dos filmes não eram o único tópico dos encontros dos cineclubes, mas também o cenário político vivido. A década de 1970 via a ascensão de um movimento cineclubista politicamente engajado, que servia como espaço de resistência à ditadura militar (Costa Júnior, 2015). O movimento cineclubista da década de 1970 reunia facções tão divergentes quanto o Partido Comunista Brasileiro, então na clandestinidade, o PC do B, Convergência Socialista, e os Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) ligados à Igreja Católica e a Teologia de Libertação. Mas o desenvolvimento que atingiram foi extraordinário.

(...) com a expansão do movimento por outros estados do Brasil, criou-se o Conselho Nacional dos Cineclubes (CNC), que reunia todas as federações a ele filiadas. Encontravam-se em congressos anuais (Jornadas) onde ocorriam as discussões de política cultural e as trocas de experiências dos diferentes cineclubes (Clair, 2008, p.68).

O movimento cineclubista chegou a constituir sua própria distribuidora, a Dinafilme, que foi a grande responsável pelo êxito de *O Homem que virou Suco*, de João Batista de Andrade. Porém, com a reabertura política nos anos finais da ditadura, na década de 1980, muitos desses cineclubes, que haviam se organizado e se estruturado tendo como prioridade a função política e a defesa do cinema nacional, perderam sua função e mudaram de perspectiva, transformando-se em salas de arte, como ocorreu com o cineclubes Macunaíma, que se converteu no grupo Estação, no Rio de Janeiro, e o Grupo Espaço², em São Paulo.

Com isso, viu-se um longo período de ostracismo do cineclubismo independente no país entrou em declínio, que só seria retomado a partir do início dos anos 2000 (Gusmão, 2008), num contexto que também envolve o advento da internet, como será exposto no tópico seguinte. Já a crítica, que passou a ser exercida majoritariamente nas redações de revistas e jornais, experimentou uma maior estabilidade, com o processo de abertura política, possibilitando aos críticos uma atividade sistemática e remunerada. Na virada do milênio, entretanto, o digital promoveu o enxugamento das redações e, aos poucos, os cadernos literários e de cultura viram suas páginas minguarem.

Práticas críticas e cineclubistas no Ambiente Digital

A partir da segunda metade da década de 1990, com o advento da internet e a crise do meio impresso, a crítica cinematográfica passou a migrar gradativamente para o meio digital. Para Frey e Sayad (2015), há quatro principais categorias de crítica neste meio no meio digital: a) críticas *online* dos meios impressos tradicionais e aquelas produzidas especificamente para a web no contexto institucional de uma revista ou jornal, como o *New York Times*; b) sites que, apesar de inicialmente desenvolvidos para produzir conteúdo sobre cinema, também disponibilizam fóruns para usuários comentarem, incluindo nesse grupo o *Internet Movie Database* (IMDb), *Ain't It Cool News* e *Deadline Hollywood*; c) mídias sociais usadas por críticos e outros agentes como um meio de avaliar os filmes, como o *Facebook* e o *Twitter*, além daquelas especificamente voltadas para o cinema, como o *Letterboxd*; d) os sites agregadores, que reúnem uma variada gama de pontos de vista de críticos e usam algoritmos para classificar filmes, como *Rotten Tomatoes* e *Metacritic*.

Frey (2015) também considera que há um embate inscrito na situação da crítica cinematográfica contemporânea: de um lado, o pressuposto de autoridade, onde o crítico tem seu *status* consolidado e

2 O Grupo Estação chegou a editar um jornal, o Tabu, do qual participaram críticos, curadores e pesquisadores como Ivana Bentes e Marcelo Mendes., enquanto Outros quadros foram absorvidos por instituições como Embrafilme, Riofilme, Arquivo Nacional, CTAV.

lugar de fala conquistado; e o de democracia, que ousa questionar qual o direito que o crítico tem sobre a obra analisada, estimulando assim o campo do debate entre o profissional e seus leitores, bem como a inserção de novos agentes sociais que buscam falar e analisar o cinema. Esses novos agentes podem ser cibercinéfilos, críticos amadores, blogueiros ou até mesmo *digital influencers*.

É importante aqui citar que esse *status* “profissional” historicamente sempre esteve posto em xeque, muito antes da migração para o meio digital. Embora convencionalmente muitos críticos possuam formação em Jornalismo (e mais recentemente em Cinema e Audiovisual), tais formações não podem ser consideradas como pré-requisitos para a formação de um crítico profissional. Na verdade, o que se observa é que ele obtém reconhecimento profissional a partir da própria demonstração de que “entende de cinema”. Espera-se dele que saiba argumentar em defesa de suas avaliações positivas ou negativas, sem se limitar a meros adjetivos ou expressões como “gostei” ou “não gostei”, o que lhe exige uma formação ampla, muito além da paixão pela Sétima Arte (Rocha, 2023).

Por conta disso, essa não obrigatoriedade de formação especializada acaba incorrendo em certos desafios. Segundo Carmelo (2019), os críticos de cinema podem vir de diversas áreas de graduação acadêmica, como no caso dos cursos os já referidos de Jornalismo e Cinema e Audiovisual, mas também das artes ou até de áreas pouco relacionadas, como o Direito e a Filosofia. Tanto que, no século XXI, são poucos os críticos que de fato têm na produção das suas avaliações a sua única fonte de remuneração; muitas vezes é necessário que eles tenham um outro trabalho, seja em produção jornalística, editoras, universidades ou instituições culturais, entre outras. Com isso, vê-se um cenário onde a atividade crítica é marcada por um aspecto de informalidade e sofre com o baixo reconhecimento social.

O desafio histórico do reconhecimento social, associado à mudança de paradigma quanto aos debates acerca dos filmes e os agentes envolvidos nesse debate no meio digital, são recebidos de maneira ambivalente pelos críticos. Em entrevista à Carmelo (2019), Marcelo Müller afirma que diversos fenômenos da pós-modernidade, como a pulverização do diálogo e a dificuldade de interpretação e argumentação, geram consequências nítidas sobre a crítica cinematográfica. Uma destas consequências é a transformação do monólogo em diálogo; ou seja, a alteração da perspectiva do crítico como a única autoridade legitimada a analisar o filme para um cenário onde seus textos podem ser postos em xeque e discutidos, dadas as opções do ambiente online de se postar comentários em resposta ao texto do autor e/ou de haver fóruns de debate a respeito das obras. Há benefícios nestas interações, visto que pontos de vista diferentes podem ser confrontados; mas também há malefícios, já que muitas vezes a resposta do público pode ser ofensiva e violenta contra o crítico por discordarem da sua análise.

Essas mudanças e reconfigurações no fazer crítico e na sua relação tanto com os filmes quanto com o público levam a uma postura mais pessimista por parte de alguns, que consideram que os críticos se tornaram vozes minoritárias num espaço tão amplo e abrangente como a internet, onde todos podem emitir suas opiniões e não mais precisariam da “mediação” oferecida pela crítica de cinema, agora banalizada em face do surgimento destes novos agentes, muitos dos quais não são qualificados para este papel (Carvalho, 2019). Contudo, essa postura mais fatalista não é compartilhada por todos os críticos e teóricos.

Frey (2015) relembra que, nos anos 1980, viu-se nos EUA um embate entre os críticos de veículos impressos e os de televisão, os quais, de acordo com o primeiro grupo, se limitavam a vender um serviço de consumo, ditando de maneira superficial quais filmes valiam ou não a pena serem assistidos. Isso, associado à ascensão de *blockbusters* a partir da década anterior, estaria levando a uma suposta “morte do crítico”. Para o autor, há uma crise permanente dentro da crítica de cinema e que, na verdade, ela depende dessa crise para existir. Por isso, ainda que sejam inegáveis as transformações vivenciadas no cenário nos últimos anos em decorrência da internet, das redes sociais e das novas formas de consumo, reduzir o cenário a uma polarização entre o crítico “legítimo” e “autorizado” a falar de cinema e estes novos agentes “desqualificados” e “democráticos” é uma dicotomia tão simplista quanto falaciosa.

No tocante à cibercinefilia como espaço de produção destes novos agentes que falam de cinema, Ferreira (2010) a considera uma espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual. Para ele, o prefixo “-ciber” é usado de modo meramente didático, visto 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”. (Ferreira, 2010, p. 6, grifo do autor)

Santos (2023) considera que a internet potencializou a atividade cinéfila, devido à maior facilidade de se acessar filmes em comparação a épocas passadas. Segundo ele, a distribuição informal de filmes foi o principal catalisador deste movimento, primeiro através da mídia física (como o DVD) e posteriormente com a possibilidade de downloads dos filmes no espaço virtual, possibilidade esta nascida a partir da ascensão dos serviços de streaming e da universalização do acesso à internet. A cibercinefilia passa, portanto, a atuar como uma cultura de massa, criando uma “cinemateca” universal formada por filmes de diversos autores, gêneros e países – tudo de forma colaborativa.

Para Bamba (2005, p. 11) afirma que a cibercinefilia “se torna uma forma de comunhão na experiência estética e um prolongamento dos afetos e dos sentimentos provocados pelo filme”, visto que a conversa entre os cinéfilos na rede acaba sendo também um exercício de interpretação compartilhada acerca dos filmes. Segundo o autor, a cibercinefilia reinventa o cineclubismo, ou ao menos resgata alguns dos seus ideais, gerando assim o cibercineclubismo.

Gonring (2015) cita o caso do Cine Falcatrua, um “cineclube pirata” organizado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) nos anos 2000. Ele recebeu essa alcunha por exibir filmes gravados em DVD que, em determinados casos, sequer ainda tinham sido lançados oficialmente no Brasil, como foi o caso de *Kill Bill: Vol. 1*³. Cópias *cams* (gravadas diretamente de dentro da sala do cinema) ou *screeners* (feitas a partir de fitas ou DVDs promocionais distribuídos para a imprensa ou para as lojas/locadoras antes do lançamento comercial do filme) eram comuns, sendo encontradas em redes de compartilhamento na internet. “O Cine Falcatrua parecia querer rearranjar a estrutura do circuito cinematográfico, fazendo pontes entre as instituições estabelecidas nesse contexto e o consumo midiático desautorizado” (Gonring, 2015, p. 7).

Schuina e Zanetti (2024) definem que um cineclube é uma organização que escolhe um determinado lugar para realizar suas atividades (seja uma escola, uma cinemateca, uma sala de cinema de circuito alternativo, um centro cultural, etc.). Entretanto, com o advento das plataformas digitais, estas passam a ser o próprio espaço dos cineclubes, que se valem da dinâmica online para se constituírem; sendo assim, as redes digitais criam novas intersecções entre os espaços físico e digital. Os autores resgatam o conceito de cibercineclubismo de Bamba (2005) para pesquisa, na qual rastream e identificamos os cineclubes ativos no Espírito Santo no período da pandemia da covid-19 e como eles precisaram se adaptar ao ambiente digital para continuarem a operar, visto as restrições aos espaços físicos impostas pelas políticas públicas de saúde da época.

Pode se dizer que a Covid-19 acabou sendo um momento crucial para o cibercineclubismo em decorrência do fechamento de várias atividades presenciais. Rocha e Oliveira (2024) citam o caso do Cine Cena Social, sediado em Fortaleza e que, assim como diversos outros cineclubes que atuavam de forma presencial, precisou migrar para o ambiente digital em decorrência da pandemia. Do seu total de participantes (que aumentou em 600% no período), 55,7% jamais haviam participado de outros cineclubes; 65,6% dos entrevistados consideraram que o modelo remoto possibilitou participar mais vezes dos

3 Dir.: Quentin Tarantino, 2003.

encontros, o que explicaria o aumento significativo em termos de participações. Contudo, apenas 24,6% do público entrevistado considerou o formato remoto como o melhor para a realização do cineclube, o que, de acordo com os autores, se alinhava à posição das organizadoras à época, as quais acreditavam que, em um cenário pós-pandemia, o ideal seria que o Cine Cena Social voltasse a fazer seus encontros de forma presencial. É importante salientar, entretanto, que a pandemia naturalizou também as cabines online e popularizou os *screeners*, o que contribuiu para a expansão da atividade da crítica regional de uma forma nunca vista antes, o que teve impacto também nos cineclubes e na própria atividade da crítica. Antes da pandemia, críticos que atuavam fora do eixo Rio-São Paulo ficavam impossibilitados de ter acesso a filmes, entrevistas e materiais de filmes em cartaz em equidade com seus colegas. A expansão das plataformas e a distribuição por streaming, outro fator originado pela pandemia, acabou se consolidando como uma outra forma de distribuir conteúdos audiovisuais.

Nesse sentido, é possível observar então que o formato remoto, inicialmente uma solução provisória em decorrência da pandemia, abriu novas possibilidades em relação ao fazer cineclubista e à crítica. Schuina e Zanetti (2024) apontam que, a despeito das dificuldades de se acessar determinados públicos e espaços (como as periferias) em razão da impossibilidade dos encontros presenciais, estes cineclubes também formaram novas redes territoriais – ou novos territórios-rede – com grupos e pessoas de outros estados e países. Exemplo disso é observado no caso do Cine Cena Social: de acordo com Rocha e Silveira (2024), mesmo que no formato remoto a maior parte do público seguisse sendo de Fortaleza, uma parcela (9,8%) era do interior do Ceará e outra (4,9%) de fora do estado.

Apesar da existência de condições precárias de acesso à internet que prejudicaram a integração de muitos desses membros aos encontros online dos cineclubes (o que também justificou o retorno à atividade presencial por boa parte deles com o afrouxamento das medidas sanitárias no período pós-pandemia), Schuina e Zanetti (2024) os autores reforçam a premissa de Bamba (2005) de que a cibercinefilia deve retroalimentar o cibercineclubismo. Isso pode ser feito aproveitando-se as plataformas digitais, os dispositivos tecnológicos e os bancos de dados para favorecer as práticas do cineclubismo, pensando-o não somente como uma atividade social, mas sobretudo de formação política e cultural nos territórios.

É nessa articulação entre a crítica de cinema no ambiente digital, a cibercinefilia e o cibercineclubismo que será apresentado no próximo tópico o percurso metodológico proposto para este artigo.

Metodologia

Para a realização desta pesquisa, foram escolhidos dois profissionais do ramo da crítica cinematográfica: Fabiana Lima e Júlio Oliveira. Fabiana, de 27 anos, é maranhense, formada em Direito e atua como crítica desde 2019, gerenciando o site *Cinemafilia*, bem como a página homônima no Instagram, que conta atualmente com 19,5 mil seguidores. Atualmente ela é membra da Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (ABRACCINE) e da *Critics Choice Association* (CCA), além de ter coberto o Festival de Cannes entre 2022 e 2024. Já Júlio, de 28 anos, é potiguar, formado em Arquitetura e Urbanismo e trabalha como crítico há 4 anos, gerenciando a página *Narrativa.mente* no Instagram (que possui 2.2 mil seguidores no atual momento), além de escrever para a Revista Cine-Stylo (a qual conta com 1.7 mil seguidores no Instagram) e ser associado da Associação dos Críticos de Cinema do Rio Grande do Norte (ACCIRN).

Como exposto anteriormente, as escolhas por Fabiana e Júlio se deram por ambos já terem sido configurados como potenciais objetos de estudo da pesquisa em andamento da qual este artigo deriva; uma vez que a proposta para a pesquisa é de selecionar ao menos um(a) crítico(a) por estado nordestino, eles representariam respectivamente o Maranhão e o Rio Grande do Norte. Durante o acompanhamento preliminar dos seus trabalhos, foi possível então verificar a realização dos seus cineclubes, o *Clube Cinefilia*

e o *Narrativa Clube*, o que consolidou a viabilidade dos seus nomes para o trabalho aqui realizado.

De modo a assegurar a viabilidade deste trabalho, a metodologia aqui proposta foi a Entrevista Semiestruturada. A escolha por esse procedimento se deve pela possibilidade das entrevistas de “mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados” (Duarte, 2004).

A autora considera fundamental o processo de segmentar a fala dos entrevistados em unidades de significação e iniciar um procedimento minucioso de interpretação de cada uma dessas unidades, articulando-as entre si, tendo por objetivo “a formulação de hipóteses explicativas do problema ou do universo estudado” (Duarte, 2004, p. 10). Assim, as unidades de significação devem ser articuladas umas às outras a partir de categorias de análise, as quais podem ser eleitas pelo pesquisador antes mesmo da realização das entrevistas.

Assim, as entrevistas conduzidas com Fabiana e Júlio se desenrolaram a partir dos seguintes eixos temáticos: *i) cineclube como fonte de remuneração da atividade crítica; e ii) cineclube como espaço de sociabilidade da cinefilia no ambiente digital.*

Resultados e discussões

De início, já foi possível apontar diferenças significativas nas maneiras pelas quais os dois profissionais enxergavam seus cineclubes como parte do seu trabalho geral como críticos. Fabiana, que criou o *Clube Cinemafilia* há um ano, em 2024, afirma que o fez não apenas como uma maneira de se aproximar do público que a acompanha nas redes sociais, mas como um infoproduto, uma fonte de renda para seu ano de 2024, especialmente levando em conta a forte precarização que atinge os críticos de cinema.

Já o *Narrativa Clube* foi criado por Júlio em 2023 e, segundo ele, com tinha o propósito de possibilitar um espaço de trocas sobre cinema que fugisse da lógica dos embates acalorados que ocorrem em redes sociais como o X/Twitter, podendo se dar de forma mais humana e salutar. Para Júlio, a ideia seria fazer do seu cineclube um espaço seguro e amigável, no qual as pessoas pudessem expressar suas experiências sobre os filmes. Já ele, enquanto crítico, poderia levar uma bagagem adicional a respeito dos filmes escolhidos, abordando o contexto sociopolítico dessas obras e questões da própria linguagem cinematográfica.

Fabiana considera o “Cinefilia” como uma fonte de renda essencial, além de ser importante pelo senso de comunidade, que ajudava a gerar com seu público e também por ajudar a cumprir um dos papéis da crítica, que é o institucional. Isso se aproxima da visão de Júlio: embora este considerasse que a monetização que obtém a partir do seu cineclube fosse irrisória para o trabalho que realiza como crítico – ao ponto dele ter sido gratuito durante um determinado período em 2024 –, o ato de preparar as aulas e os materiais a serem discutidos também o ajudava a enriquecer seu conhecimento sobre cinema. “Eu tenho mais gasto do que ganho com o cineclube, mas ainda assim os ganhos que eu tenho para além do financeiro são muito positivos” (Oliveira, 2025).

Assim, as propostas de Fabiana e Júlio para seus respectivos cineclubes ilustravam as aproximações entre a cibercinefilia e o cineclubismo propostas por Bamba (2005) e Ferreira (2010). Afinal de contas, antes de serem críticos de cinema ambos são cinéfilos, e suas paixões pelo cinema os instigaram a proporem espaços que funcionassem como comunidades, as quais agregassem pessoas com visões diversas a respeito do cinema para discutirem e partilharem de suas experiências com os filmes.

Entretanto, ao menos no caso de Fabiana, percebe-se que a criação do cineclube visou também suprir uma lacuna decorrente da precariedade com a qual a crítica cinematográfica é associada. Conforme exposto anteriormente, são raros os profissionais que encontram na crítica sua única fonte de renda; com isso, precisam desenvolver outras atividades, ligadas ou não a esse ofício, para obter alguma forma de

renda que lhes permita se manterem na área. Vê-se um reflexo do que Carmelo (2019) aponta como um cenário de baixo reconhecimento social, onde apenas produzir as críticas não é o bastante para assegurar um retorno financeiro.

No tocante ao formato e periodicidade dos cineclubes, o *Clube Cinemafilia* é realizado semanalmente, às quartas-feiras, na plataforma Zoom, enquanto o *Narrativa Clube* ocorria quinzenalmente, aos domingos, no Google Meet. Fabiana afirma que o processo de escolha e elaboração dos temas para os encontros parte partia daquilo que ela considerava ter mais domínio, normalmente optando por selecionar filmes diversos a partir dos temas definidos para cada mês; contudo, já houve meses em que ela trabalhou com diretores específicos, escolhendo alguns dos filmes deles em ordem cronológica para cada encontro.

Já Júlio estruturava os encontros de seu cineclube em duas partes. A primeira é voltada para uma exposição geral, onde ele levava informações sobre o filme e seu diretor(a), fornecendo também contextualizações políticas, históricas, sociais, etc. a respeito da obra e também a respeito dos elementos da linguagem cinematográfica nele adotados; nos últimos encontros posteriormente, tem sido frequente ele levar textos que sirvam de suporte para os filmes discutidos. Após isso, a segunda parte é voltada para o debate em si, com os membros tendo espaço para discutirem suas percepções sobre os filmes e responderem às percepções dos colegas.

Percebe-se em ambos os casos que as escolhas pelos filmes e/ou temas a serem trabalhados partiam do domínio que eles já possuíam previamente. O repertório do crítico é fundamental para a consolidação do seu reconhecimento profissional, mas não o único critério, como afirma Rocha (2023): para além da paixão destes profissionais pelo cinema, seus posicionamentos a respeito das obras fílmicas e temáticas ligadas a ela também se mostravam uma questão importante, inclusive para angariar o público em suas redes sociais e plataformas digitais, as quais eram os veículos principais para a divulgação dos seus cineclubes. As Figuras 1 e 2 ilustram como o Instagram foi uma plataforma fundamental para atrair o público seguidor de Fabiana e Júlio para os cineclubes, além de como a escolha de temas também podiam partir dos domínios destes profissionais:

Figura 1 – Post de anúncio de uma das edições do *Clube Cinemafilia*



Fonte: Instagram (2025)

Figura 2 – Post de anúncio de uma das edições do Narrativa Clube



Fonte: Instagram (2025)

Ao participar da terceira edição do *Clube Cinemafilia* – intitulada “Wong Kar-Wai e o amor melancólico” e composta por *Amor à Flor da Pele* (2000), *Amores Expressos* (1994) e *Felizes Juntos* (1997) –, foi possível constatar que a estrutura adotada por Fabiana se assemelhava àquela que Júlio propunha para o seu cineclube. Na primeira parte, ela apresentava o filme em termos narrativos, formais e temáticos – buscando interligá-lo à filmografia geral de Kar-Wai e o panorama sociopolítico e cultural da época em que foi feito –, enquanto a segunda parte era reservada aos membros para opinarem e fazerem suas considerações sobre a obra. Um ponto crucial destes encontros era que, ao contrário de cineclubes presenciais (que muitas vezes contam com a exibição do filme e logo em seguida discussões a respeito dele), no *Clube Cinemafilia* os participantes assistiam às obras individualmente antes do dia do encontro, o qual era então reservado apenas para a apresentação de Fabiana e o debate.

Ambos os críticos concordam acerca das vantagens de se fazer os encontros de seus cineclubes online. Fabiana destaca destacou a possibilidade de se atingir pessoas do Brasil e até do mundo, o que permitia trazer mais diversidade e pluralidade de temas, visões que enriquecem enriqueciam as discussões nos encontros. Essa diversidade também é foi apontada por Júlio, inclusive no tocante à própria experiência dos membros com o cinema: no caso dele próprio, suas idas ao cinema só se tornaram viáveis quando se mudou de sua cidade natal, Caicó, para a capital estadual Natal, enquanto outros membros já tinham acesso a cinemas de rua, de shopping e em outros formatos nas cidades onde residem.

Portanto, o formato de cineclubes online permitia uma variação geográfica que enriquecia enriquecia o diálogo nos encontros, o que coaduna com a proposição de Schuina e Zanetti (2024) de que o ambiente digital possibilita a construção de novos territórios-rede nos cineclubes. Exemplos como o do Cine Cena Social ilustram como o formato remoto pôde possibilitar aos membros daquele cineclube participarem de mais encontros (Rocha e Silveira, 2024). Contudo, se lá se verificou que a modalidade remota era provisória em decorrência da pandemia, os casos aqui estudados apontam para uma outra realidade, na qual o cineclubismo online seria a norma e não a exceção, apresentando-se como uma nova (e definitiva) configuração para a prática cineclubista.

As discussões, trocas e sociabilidades entre os membros dos cineclubes não se limitavam apenas aos encontros. Fabiana destaca destacou que está estava num momento de explorar novas maneiras de

se ampliar os debates para além do cineclubes em si, reforçando o grupo de WhatsApp que possui possuía com os membros ou também se valendo da plataforma Substack, que ela tem utilizado vinha para publicar sua *newsletter*.

Júlio também conta com um grupo de WhatsApp para os integrantes do seu cineclubes, mas pontua que parte dos membros do grupo ocasionalmente só participou de um ou outro encontro, e que esses sujeitos acabaram permanecendo inativos lá. Ele aponta que já teve de banir membros que adotaram posturas agressivas ou de disputa com outras pessoas, que se assemelhavam ao que se vê nos debates e discussões no X/Twitter. A necessidade de adoção de tal medida significa uma espécie de proteção contra aquilo que Marcelo Muller tratou a respeito dos efeitos da pulverização do diálogo e a dificuldade de interpretação e argumentação no universo da crítica cinematográfica (Carmelo, 2019), efeitos estes que também podem ser sentidos na esfera cineclubista.

Por fim, ambos concordaram que existe uma inegável importância na relação entre cinefilia e cineclubismo, especialmente no contexto digital contemporâneo. Fabiana destaca o senso de comunidade que emerge emergia dessa relação como algo importante para a própria cinefilia: “E se é para a cinefilia, certamente é para a crítica de cinema e para o cinema em geral. O estímulo gerado por essas iniciativas é combustível para que mais pessoas discutam cinema e isso nunca vai ser algo ruim. Pelo contrário, só tem a acrescentar” (Lima, 2025). Sua fala não foi apenas na direção do conceito dos cineclubes como espaços de congregação de cinéfilos que têm gostos fílmicos em comum (Bamba, 2005), mas também promoveu um resgate do papel mais ativo que a crítica podia ter nessa relação com o cineclubismo, renovando as práticas vistas em décadas passadas, como na atuação de Walter da Silveira no CCB (Carvalho, 2019) ou de Paulo Fontoura Gastal e Plínio Moraes com o Clube de Cinema de Porto Alegre (Lunardelli, 2019), para citar alguns exemplos.

Já Júlio considera considerou essa relação como fundamental para quebrar o senso de isolamento que muitos cinéfilos sentem quando iniciam na cinefilia, trazendo o sentimento de se estar inserido num grupo. Ele, porém, ressaltou que esse sentimento de pertencimento às vezes pode trazer pontos negativos, citando casos de seguidores de determinados críticos ou teóricos do cinema nas redes sociais, os quais adotam um comportamento tóxico de manada, criando-se um cenário de disputa e confronto entre grupos com visões distintas sobre cinema.

Então eu acho que existe essa vida em mão dupla. Ao mesmo tempo em que o espaço de cineclubismo pode ser um espaço positivo e que vai incentivar as pessoas a assistir mais filmes e terem suas visões próprias sobre o cinema, eu entendo que também existe um potencial negativo, pode ser um espaço de cineclubismo que seja um espaço de segregação, um espaço de criar “verdades absolutas” e que vai virar um espaço de confronto em relação a outras visões de mundo que poderiam ser, na verdade, agregadoras. (Oliveira, 2025, entrevista concedida ao autor)

Ele considera, portanto, que carrega uma responsabilidade enquanto organizador e administrador do cineclubes, para que este seja um espaço positivo para o mundo e não outro espaço de disputa, de confronto e “sangue virtual” como se costuma ver muitas vezes nas redes sociais, evitando assim a pulverização do diálogo.

A partir disso, é possível ver que tanto Fabiana quanto Júlio, embora não deixassem de se integrarem à noção de comunidade que os cineclubes oferecem, também entendem que, uma vez que assumem assumiram a posição de críticos, buscando formas de trabalhar com o pressuposto de autoridade que tal posição oferece. Resgata-se aqui a ideia de estarmos vivendo um cenário de constantes embates e tensões, conforme apontado por Frey (2015), onde novos agentes (como os próprios cibercinéfilos) “ameaçam” a legitimidade e prestígio construídos pelos críticos.

Vale destacar, inclusive, as formações acadêmicas de ambos – Direito, no caso de Fabiana, e Arquitetura e Urbanismo, no caso de Júlio –, o que reforça não só a ideia de que o ofício da crítica nasce,

antes de tudo, da paixão pelo cinema (e não de uma formação específica que confere uma autoridade “natural”), mas também do fato de que esses profissionais precisam construir e estimular determinadas práticas e estratégias que os diferenciam de demais cinéfilos e também do público leigo. Nesse sentido, o cineclubismo emerge emergiu para ambos como uma possibilidade de legitimação dessa autoridade em meio a um cenário tão pulverizado e horizontalizado como o dos debates sobre cinema no meio digital.

Contudo, o fato de ambos não terem na crítica sua fonte de renda principal acabou levando a um cenário atual onde seus cineclubes estão inativos. Fabiana relatou que assumiu um novo emprego CLT dentro da sua área de atuação, de modo que a rotina não tem deixado que voltasse com o *Clube Cinemafilia* da maneira que gostaria. Ela inclusive destacou que a conciliação entre o trabalho como advogada e como crítica sempre foi um grande desafio, e pontuou como o problema da falta de remuneração e a precarização da atividade crítica se converte em uma instabilidade financeira constante. Para Fabiana, a ausência de um piso salarial ou de uma tabela, tampouco de algo que possa fortalecer a classe em termos de remuneração, faz com que muitos críticos recorram a empregos formais pra conseguir complementar a renda.

Júlio listou desafios semelhantes, pontuando a dificuldade de conciliar o *Narrativa Clube* (e seu trabalho como crítico num geral) com o trabalho que, segundo ele, paga suas contas. Ele destacou o cansaço mental decorrente desse árduo processo de conciliação, especialmente pelo trabalho de pesquisa que buscava fazer para os encontros do cineclubes. Embora considerasse suas atividades voltadas ao cinema como prazerosas, e que seu trabalho remunerado fosse mais cansativo, sua escolha seria abrir mão do cinema para priorizar sua subsistência.

Assim, os casos de Fabiana e Júlia ilustram como ainda há um cenário de precarização e baixo reconhecimento social na crítica, mesmo com a profusão de novos agentes e práticas ligadas à profissão. A construção de um prestígio que lhes outorgue a autoridade enquanto críticos não se converteu, ainda, em resultados financeiros satisfatórios. Apesar disso, ambos não perderam as esperanças de voltarem à ativa com seus cineclubes em algum momento futuro. Portanto, mesmo que os cineclubes ou outras atividades ligadas ao ramo crítico não se constituam suficientes enquanto renda, atendem a outras demandas que o ofício pressupõe, sobretudo como espaços de comunhão de gostos cinéfilos e de práticas de sociabilidade.

Conclusões

Mais do que meras fontes de renda que complementem um trabalho tão precarizado e posto em xeque como o da crítica cinematográfica, o *Clube Cinefilia* e o *Narrativa Clube* se revelaram sólidos potenciais exemplos de uma nova forma de ofício dessa crítica e relação entre crítica, cinefilia e cineclubismo. Para Fabiana e Júlio, é era fundamental que seus cineclubes se apresentassem como espaços para debates plurais e diversos, travados entre pessoas com diferentes visões de mundo (e origens geográficas), mas que funcionassem numa lógica distinta de como tem se dado nas redes sociais.

Esses debates seriam mediados por eles pela prerrogativa de trabalharem com a crítica cinematográfica, o que implicaria num conhecimento e familiaridade com o cinema, sua linguagem e os diferentes contextos que abarcam e envolvem os filmes. As trajetórias que tanto Fabiana quanto Júlio carregam – de anos trabalhando com a crítica, de perfis consolidados nas redes sociais e também de serem membros de associações profissionais de críticos a nível regional, nacional e até mesmo internacional – os ajudariam a estabelecer como figuras de autoridade para se falar sobre cinema perante o público presente em seus cineclubes mesmo em meio aos embates que cercam as discussões contemporâneas sobre cinema.

Entretanto, é importante ressaltar que a autoridade que ambos construíram em suas trajetórias ainda não se converteu em um ganho financeiro significativo a partir dos seus trabalhos como críticos. São inegáveis suas paixões pelo cinema e pelas atividades ligadas a ele que realizam, mas ambos se mostram

pragmáticos no sentido de reconhecerem um cenário ainda hegemônico de precarização, de modo que precisam recorrer a empregos formais que possibilitem seu sustento. Ainda assim, são otimistas quanto a um retorno futuro das atividades cineclubistas, o que também indica que as experiências que tiveram com essas atividades se mostraram proveitosas e enriquecedoras em algum nível.

Portanto, a partir do que foi exposto neste trabalho, se os cineclubes se portam historicamente como espaços de sociabilidade para a cinefilia, agora são atualizados para o meio digital numa perspectiva que abarca suas potencialidades, mas não ignora suas tensões e contradições. Mesmo que ainda não possam se constituir como uma atividade remunerada suficiente para os críticos de cinema que decidirem criá-los, cabe então à figura do(a) crítico(a) de cinema os exemplos aqui trazidos ilustram que pode caber a estes críticos – e em decorrência da autoridade que lhes é outorgada – mediar o debate, enriquecer o conhecimento e estimular e guiar a paixão pelo cinema.

Referências

BAMBA, Mahomed. **A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 5- 9 set. 2005.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária** – a crítica de cinema na imprensa brasileira. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2005.

BRAGA, Carolina. **A crítica jornalística de cinema na internet: um dispositivo em transformação**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais e Universidad Autónoma de Barcelona. 2013.

CARVALHO, R. **A crítica de cinema em tempos de mídia digital**. XV ENECULT – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador – BA, 01-03 ago. 2019.

CARVALHO, Rafael. Pilares de uma trajetória crítica: o cinema escrito na Bahia. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajетória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 50-88.

CARMELO, Bruno. Uma introdução à crítica de cinema na internet. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajетória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 420-437.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O Onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política dos anos de chumbo – 1928-1988)**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2015, 255 p.

DIB, André; JOAQUIM, Luiz. Às palavras, às imagens: a crítica em Pernambuco. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajетória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 264-286.

DUARTE, Rosália. Entrevistas em pesquisas qualitativas. **Educar**, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. **Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama**. VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA, 25-27 maio 2010.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 7ª ed., 2001, 80 p.

FREITAS, Susy. Crítica cinematográfica no Amazonas: efervescência, descontinuidade e resistência. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajетória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 29-49.

FREY, Mattias; SAYAD, Cecilia (ed.). **Film criticism in digital age**. Rutgers University Press : New Brunswick, 2015.

FREY, Mattias. **The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015.

GONRING, Gabriel Menotti. Cineclubes piratas: aparatos tradicionais com tecnologia imprópria. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 22, n. 3, jul.-set. 2015.

GUSMÃO, Milene Silveira. **O desenvolvimento do cinema**: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-BA, 28-30 maio 2008.

LIMA, Fabiana. **Entrevista** [mar. 2025]. Entrevistador: Vinícius Oliveira Rocha. Online, 2025. 1 arquivo .docx.

LUNARDELLI, Fatimarlei. Cultura cinematográfica, cinefilia e crítica no Rio Grande do Sul. *In*: SILVA, Paulo Henrique. **Trajetória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte : Letramento; Abbraccine, 2019, p. 321-334.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo. Memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

OLIVEIRA, Júlio. **Entrevista** [mar. 2025]. Entrevistador: Vinícius Oliveira Rocha. Online, 2025. 1 arquivo .aac [25 min.].

ROCHA, Rister Saulo Machado; OLIVEIRA, Adriano Anuniação. Arte cinematográfica na formação humana: análise de um cineclubes na pandemia de Covid-19. **EDUCA-Revista Multidisciplinar em Educação**, Porto Velho, v.11, p.1-17, jan.-dez. 2024.

ROCHA, Vinícius Oliveira. **A crítica de cinema como gênero discursivo jornalístico**: um estudo de caso a partir de Bacurau. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023, 120 p.

SANTOS, Caio Augusto Meneses. **Cibercinefilia, cooperação e circulação informal de filmes na internet como meio de acesso e preservação de obras cinematográficas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023, 67 p.

SANTOS, Luciana Gomes. **Crítica cinematográfica**: análise dos argumentos e sistematização do discurso. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, 2010.

SCHUINA, Lucas Guimarães Blunck; ZANETTI, Daniela. Assistir juntos, à distância: cineclubismo e plataformas digitais no contexto da pandemia de covid-19. **Contemporânea | Comunicação e Cultura**, v.22, 2024.

Vinícius Oliveira Rocha é autor deste artigo, doutorando em Multimeios pelo PPGMultimeios-UNICAMP, Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFS e jornalista graduado pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atuou como professor substituto de Jornalismo no Departamento de Comunicação Social (DCOS) da UFS (2023-2024). Integrou o grupo de pesquisa Geografias da Comunicação Regional (GCR), coordenado pela prof. Sonia Aguiar (2017-2023) e atualmente faz parte do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (GENECINE). Atuou como bolsista do PIBIC no projeto de pesquisa "Geografias da comunicação regional - grupos de mídia na Região Nordeste", da prof. Sonia Aguiar (2017-2019), além de ter integrado o projeto de pesquisa "O mercado brasileiro de televisão frente aos desafios da digitalização e da convergência", do prof. César Bolaño (2017). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Luiza Cristina Lusvarghi é coautora deste artigo, jornalista, professora e investigadora no Programa de Pós-Graduação em Multimídia da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. É membro do Grupo Genecine (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais), membro da Associação

Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). É licenciada em Jornalismo e possui mestrado, doutoramento e pós-doutoramento em Comunicação pela Universidade de São Paulo. É autora de *Narrativas Criminais da Ficção Audiovisual da América Latina (Criminal Narratives in Latin American Audiovisual Fiction, 2018)*, coorganizadora e autora das coletâneas *Mulheres Atrás das Câmeras (Women Behind the Cameras, 2018)*, uma cronologia das cineastas brasileiras de 1930 a 2019, e *A mulher do futuro. Filmes, feminismos e distopias brasileiras*. A sua pesquisa atual centra-se nas produções femininas distópicas do cinema suas intersecções com o cinema de ficção científica, especulativo e fantástico no Brasil e na América Hispânica. Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.