

Diferença, criação e emancipação: salas universitárias de cinema como espaços de resistência

*Cíntia Langie Araujo
Carla Gonçalves Rodrigues*

RESUMO

Partindo da perspectiva deleuze-guattariana (2010) sobre diferença e criação no plano artístico, visamos movimentar tais conceitos para falar sobre a relação da educação com iniciativas de difusão de filmes, mais especificamente, de obras artísticas. Dito de outra forma, buscamos apoio no pensamento próprio das filosofias da diferença, para analisar a experiência da sala de cinema da Universidade Federal de Pelotas – Cine UFPel –, cuja política de programação prioriza filmes brasileiros de autor. Portanto, o objetivo é pensar sobre as potencialidades de uma política criativa de programação em salas universitárias como espaços de resistência ao clichê da mídia tradicional. Também aproximamos a noção de formação estética materializada no cinema de autor com a ideia de emancipação (RANCIÈRE, 2012), tratando a cinematografia brasileira independente como dispositivo formador, em uma sociedade de massa dominada pelo cinema comercial *hollywoodiano*. Como resultado parcial, analisamos algumas cenas de filmes brasileiros, para demonstrar a potencialidade do cinema de autor no que se refere ao exercício do pensamento e à produção de subjetividades.

Palavras-chave: Educação. Filosofias da diferença. Cinema.

Introdução

O encadeamento entre o cinema e a educação pode ser analisado a partir de diferentes perspectivas. A mais tradicional é a que investiga o uso de filmes em sala de aula para transmitir conteúdos, como recurso facilitador da relação ensino-aprendizagem (NAPOLITANO, 2009). Há, ainda, a possibilidade de estudos de currículos de cursos superiores de Cinema, que vêm se proliferando cada vez mais no país, graças à expansão do ensino superior e ao advento das tecnologias digitais¹.

Uma terceira ótica é a da formação estética a partir do cinema brasileiro de autor em salas alternativas de cinema, percebendo esses espaços como linhas de fuga e como iniciativas que operam vazamentos no conjunto de significações dominantes e na ordem estabelecida de controle hegemônico da mídia de massa (DELEUZE, 2013, p. 58). Nesse sentido, este texto tem como propósito pensar sobre as potencialidades de uma política criativa de programação em salas de cinema universitárias e gratuitas, mais especificamente sobre o Cine UFPel, sala da Universidade Federal de Pelotas, posta em funcionamento em 2015, sob nossa coordenação.

Inicialmente, gostaríamos de deixar claro como entendemos aqui os conceitos de filme de autor e de sala alternativa. O filme de autor é aquele que confronta “os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural, seja Hollywood ou a novela da TV” (XAVIER, 2003, p. 9). Salas alternativas são aquelas que se diferem do circuito tradicional de exibição, que operam sob outro regime que não o comercial, que se aproximam da prática cineclubista, geralmente sem cobrança de ingresso. Se “no capitalismo só uma coisa é universal, o mercado” (DELEUZE, 2013, p. 217), as salas alternativas são aquelas que operam uma diferença no sistema comercial de distribuição e exibição de filmes. Entre os vários tipos de espaços alternativos, destacamos aqui a potência das salas universitárias, por terem um facilitador em sua manutenção: contam com recursos das instituições públicas, em termos de pessoal e de estrutura.

Pensado e criado como projeto de extensão, o Cine UFPel consiste em atividade de difusão cultural gratuita, com ampla divulgação. Assim, o projeto destina-se não somente ao público universitário, mas à comunidade em geral. A política de programação adotada desde seu lançamento foi dar prioridade aos filmes nacionais em fase de lançamento ou recém-lançados, majoritariamente filmes de autor, com temáticas sociais ou artísticas. Enfim, obras que abordam aspectos da contemporaneidade social e cultural brasileira.

¹Hoje, existem 89 cursos ativos de graduação em universidades com o nome “cinema e/ou audiovisual” segundo a base do e-Mec, sistema de controle do Ministério da Educação (MEC).

Nas filosofias da diferença, principalmente na concepção deleuze-guattariana (2010), a arte, como forma de pensamento, é potente na criação e expande o clichê da opinião e da comunicação. A arte, assim, é vista como máquina de guerra para resistir ao presente, fabulando novas paisagens no mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Neste artigo, o processo de análise desloca-se da figura do artista enquanto criador de obras de arte como resistência, e volta-se às salas de cinema universitárias e gratuitas como criadoras de espaços de vazamento e diferença. A ideia leva a pensar na potencialidade da formação estética a partir da exibição periódica e continuada de filmes brasileiros de autor em salas de cinema alternativas. Partindo do pressuposto de que a educação abrange processos formativos nas diversas manifestações culturais, acreditamos na potência da formação estética a partir do cinema devido ao valor em si que existe no próprio objeto fílmico enquanto linguagem, enquanto forma de pensamento (DELEUZE, 2005).

Para alcançar o objetivo deste artigo, organizamos o texto em três seções. A primeira relata algumas experiências do Cine UFPel, relacionando sua política de programação com processos de subjetivação, a partir das ideias sobre criação e diferença de Deleuze e Guattari (2010). Ainda nessa seção agenciamos o pensamento de Jean-Louis Comolli, escritor e cineasta francês, autor de *Ver e Poder* (2008), obra que aborda a sociedade de controle atual, cujo título faz menção ao clássico *Vigiar e Punir* de Michel Foucault (1975). O pesquisador e professor brasileiro Ismail Xavier (2008), ressoando com Deleuze, também auxilia nesta empreitada, devido à força de suas colocações em relação à oposição entre espetáculo midiático e cinema de autor.

A segunda seção dedica-se a apresentar a nossa leitura da concepção deleuze-guattariana sobre criação no plano artístico, e como isso pode estar relacionado a um aumento na potência do pensamento. Para dar conta das dimensões sociais e políticas dessa análise, aparece a terceira parte do artigo, que trata da noção de espectador emancipado, trabalhada por Jacques Rancière (2012). Esta última seção conecta todas as ideias anteriormente trabalhadas e pensa a formação estética pelo cinema como forma de empoderamento intelectual.

Ao longo do texto, apresentamos algumas descrições de cenas de filmes brasileiros exibidos em 2015 no Cine UFPel, acompanhadas de comentários sobre as questões inovadoras de cada trabalho, para assim oportunizar ao leitor o contato com exemplos de obras que se encaixam no conceito de filme de autor. O objetivo deste artigo não é impor uma visão determinista de

curadoria em salas alternativas, tampouco exercer juízo de valor sobre as obras, mas contribuir para o debate sobre formas alternativas de circulação dos filmes brasileiros de autor, a partir da ótica da filosofia da diferença. Enxergamos a potencialidade das salas universitárias como formação, acreditando na força dos processos educacionais que se desenvolvem fora dos espaços tradicionais de ensino, como a sala de aula.

A proposta é relacionar a ideia de diferença e aumento da potência do pensamento com o trabalho de programação realizado no Cine UFPel. O texto surge de um desejo de expor a experiência que vem sendo feita em Pelotas para, assim, reforçar a potencialidade das salas universitárias de cinema como vazamentos, mesmo que microvazamento, no sistema de exibição de audiovisual no Brasil, a partir da resistência aos modelos estéticos da mídia hegemônica.

O Cine UFPel e a programação criativa em salas de cinema universitárias

Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar seu excesso na perda (COMOLLI, 2008, p. 63).

Pelotas, uma cidade de porte médio², localizada no interior do Rio Grande do Sul, conta hoje com dois complexos comerciais de cinema. Um deles possui cinco salas e está localizado em um *shopping center*. Trata-se de uma rede internacional de exibição³, dentro do padrão contemporâneo chamado *multiplex*⁴. O outro, menos potente, possui três salas localizadas no terceiro andar de uma galeria. O Cine UFPel, lançado em junho de 2015, é hoje o único cinema de calçada da cidade.

Conforme Jean-Louis Comolli (2008), o verdadeiro espectador de cinema é aquele que sai de casa exclusivamente para assistir ao filme. O espectador dos complexos *multiplex*, visita “espaços híbridos [...] que misturam passeio, excitação publicitária, câmeras de vigilância, lanchonetes *fast-food*, projeções audiovisuais, espetáculos promocionais e rondas de vigilantes” (2008, p. 135). Assim, o espetáculo pode fazer da maioria dos espectadores sujeitos reféns do entretenimento, dispostos a vivenciar a ida ao cinema como mais uma diversão oferecida pelo

² Pelotas tem uma população residente de aproximadamente 328 mil pessoas, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

³ Cineflix.

⁴ Complexo que reúne várias salas em um mesmo estabelecimento, normalmente localizado em *shopping centers*.

shopping center. Na visão de Comolli, o cinema não tem nada a ver com isso.

O espectador de cinema não é um consumidor de espetáculos, de efeitos espetaculares, de imagens etc. Não é um consumidor, pela simples razão de que lhe acontece alguma coisa como sujeito. Porque o cinema o expõe como sujeito (COMOLLI, 2008, p. 106).

Nessa mesma perspectiva, Deleuze lembra que os processos de subjetivação só valem quando escapam “tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes” (2013, p. 222). No caso das salas alternativas, esse processo é favorecido por conta de sua especificidade, já que se trata de um encontro mais íntimo, em um espaço não comercial, em que as pessoas comparecem exclusivamente para ver o filme. Além disso, os outros espectadores presentes na sessão provavelmente comungam de uma visão artística sobre o cinema, o que aumenta a potência da experiência.

Normalmente, o sujeito que opta por ir ao Cine UFPel sabe de antemão que filme vai passar e escolhe compartilhar dessa fruição estética em companhia de outras pessoas, em um ambiente que provavelmente possibilitará um diálogo sobre o filme após o término da sessão, peculiaridades que facilitam a vivência das sensações proporcionadas pela arte. Quando o sujeito encontra uma coletividade, ele inventa a si próprio. Se subjetivação define-se pelas “diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos” (DELEUZE, 2013, p. 221), podemos dizer que, na sala, cada usuário produz singularidades a partir dos filmes, opiniões divergentes coexistem e funcionam como potencializadores do próprio pensamento acerca do cinema.

Inserindo-se nessa lógica de espaço alternativo que favorece os processos de subjetivação, o Cine UFPel é uma sala com 82 lugares, localizada no térreo de um prédio público, e nele não há cobrança de ingresso. A sala funciona exclusivamente para a exibição de filmes em sessões fixas semanais, à noite. Por se tratar de uma sala sem fins lucrativos, na qual diversos debates são promovidos após as sessões, inclusive com a presença de diretores de cinema para comentar suas obras, as ações do Cine UFPel têm grande aproximação com o cineclubismo.

Como já foi colocado na introdução, este texto transfere a análise deleuze-guattariana da obra de arte para a programação de salas universitárias, enxergando a experiência do Cine UFPel também como criação de novos espaços-tempo ao oportunizar o acesso aos filmes de arte. Pensando sobre os diversos dispositivos nos quais se pode assistir a filmes hoje, arriscamos dizer

que um dos grandes diferenciais da sala de cinema é a política de curadoria – a escolha do que vai ser exibido ao público a cada sessão. O Cine UFPel, então, representa uma janela para a multiplicidade de filmes brasileiros contemporâneos⁵, trazendo ao alcance das pessoas obras que possivelmente elas não assistiriam de outro modo.

Bairro de periferia da baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Teresa, grávida, está parada em frente a Charles. Ela, em primeiro plano, com rosto sério. Charles, em frente a ela, pergunta se o filho é dele. A expressão de Teresa segue calma e segura. E ela diz: “o que que cê acha?”. Charles insiste, e diz que se for filho dele, ele irá ajudar a sustentar. Ela respira, calmamente, e diz: “Charles, Esse filho é meu”. Teresa se despede, vira as costas, e sai, de mãos dadas com seu outro filho, um menino de aproximadamente 5 anos.
(Livre descrição de cena do filme *Quase Samba*).

Quase Samba (Ricardo Targino, 2015) foi o primeiro filme exibido nas sessões fixas do Cine UFPel, em junho de 2015. A obra se destaca pela caracterização nada convencional dos personagens. O principal deles, a protagonista, é Teresa, uma mulher pobre, negra, que está grávida. Teresa demonstra, através de suas atitudes, ser digna e forte, demonstra comandar sua vida, sem depender de figuras masculinas para seu sustento e de seu outro filho já nascido. Nesse sentido, essa personagem expande o clichê das mulheres pobres, que geralmente são vistas, pela mídia de massa, como incapazes e dependentes, em busca do dinheiro de figuras masculinas.

Quase Samba tem personagens e cenários tipicamente brasileiros, mostra a periferia de uma forma não usual: bonita e digna. As cenas são acompanhadas de uma trilha sonora composta somente de música popular brasileira. Entrar em contato, preferencialmente de forma periódica, com bens simbólicos que abordam temáticas mais próximas da realidade dos espectadores é uma forma de se autoconhecer. “Em um mundo virtual, o sujeito se esquece de si mesmo, se perde de vista, não se percebe mais como tal” (COMOLLI, 2008, p. 104). Os filmes com elementos culturais da realidade brasileira, fora do clichê da televisão, ajudam a formar nossas subjetividades. Assim, a cinefilia pode ser algo transformador, como relata o próprio Comolli ao falar de seu gosto e de sua formação estética a partir do cinema.

Não sei qual é o meu [gosto], mas sei, se tenho algum, de onde ele vem: das duas salas da Cinemateca [...], onde vi durante alguns anos tudo o que

⁵ Segundo dados da ANCINE, o Brasil produz mais de 150 filmes de longa-metragem por ano, dos quais, aproximadamente 100 a 120 conseguem estrear em salas de cinema comerciais. Desses que chegam às salas, a maioria em poucas salas, quatro ou cinco atingem a marca de um milhão de espectadores.

podia ver, onde compreendi, sobretudo por meio da programação genial de Henri Langlois, que os filmes, muito tempo depois de sua estreia, podiam viver entre eles uma vida de aventuras e de violências, harmonizando-se ou rejeitando-se, não cessando de se combater e de se desejar – através de nós, espectadores (COMOLLI, 2008, p. 22).

Nessa declaração, percebemos a força que tem uma curadoria nas salas alternativas e a sua relação com a educação. Serge Daney, crítico francês dos *Cahiers du Cinema*, em seu texto *O travelling de Kapo* (1992), diz que “ser cinéfilo era simplesmente ingurgitar paralelamente ao do colégio, um outro programa escolar [...] nos queriam dizer que havia lá um mundo a descobrir e talvez nada menos que o mundo onde morar” (1992, p. 3).

O Cine UFPel, com sua política de dar prioridade ao filme nacional, busca, ainda, suprir uma carência de espaços de exibição para o filme brasileiro de autor. Na enxurrada de audiovisual a que somos expostos diariamente, perde-se a produção artística e autoral dos cineastas, já que estes não têm como superar as campanhas de marketing dos *blockbusters*⁶.

Outro exemplo de criação na programação do Cine UFPel é a valorização dos cineastas e de seu trabalho de continuidade. Durante três dias seguidos, em setembro de 2015, realizamos a Mostra Especial Gabriel Mascaro, exibindo três longas-metragens do diretor pernambucano que se destaca em festivais nacionais e internacionais pela irreverência na linguagem e pela perspectiva social de sua obra. Entre os filmes selecionados, estava o documentário *Um lugar ao sol* (2009), sobre desigualdade social a partir de depoimentos de pessoas que moram em coberturas de prédios de luxo no Brasil.

Além deste, programamos *Doméstica* (2011), um documentário de dispositivo, em que Mascaro envia uma câmera a sete adolescentes para que estes filmem suas empregadas domésticas. Nessa sessão, professoras do curso de Antropologia da UFPel foram convidadas para o debate sobre alteridade. O terceiro filme da mostra foi a ficção *Ventos de Agosto* (Gabriel Mascaro, 2014), exibido duas vezes no Cine UFPel, uma delas com debate sobre as escolhas estilísticas do filme.

Tela preta, som do mar. Um raio ilumina a cena, está chovendo e o homem misterioso que usa ferramentas de captação de som está na praia à noite. Ele está parado em frente ao mar, é uma noite de chuva, com raios e trovões, mas só o vemos em flashes, quando há a luz do raio. Tela preta, som da chuva e do mar. Novo flash do raio: o homem

⁶ A tradução literal de *blockbuster* seria “arrasa quarteirão”. Podemos entender esse termo como o sucesso midiático do momento, filmes lançados com esmagadoras campanhas de marketing.

segurando a aparelhagem técnica está muito próximo do mar. Tela preta. Mistura-se ao som da chuva uma respiração ofegante. O áudio começa a falhar. Ouve-se o som do fundo do mar, ainda na tela preta. (Livre descrição de cena do filme *Ventos de Agosto*).

Quando um filme dá espaço ao preenchimento de pedaços da sua história que não são mostrados, opera o que Deleuze e Guattari chamam de *vazios* – pausas narrativas que contribuem para o exercício do pensamento. *Ventos de Agosto* carrega em seu estilo certa ambiguidade, pois conta a história valendo-se de elipses, vazios: “Os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, P. 195).

O filme não entrega de forma direta quem são os personagens, dá pistas de personalidades complexas, através de imagens-tempo que não necessariamente seguem o fluxo da causalidade. Além disso, faz surgir no meio do filme um personagem aleatório, a que chamamos de homem misterioso, interpretado pelo próprio Mascaro, que não se sabe ao certo de onde vem e para onde vai, e cuja morte não é mostrada visualmente, somente com o recurso do áudio e de forma bastante sutil – som de respiração ofegante –, o que provoca o movimento do pensamento.

Criação, potência do pensamento e cinema

Não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais, falta-nos criação. Falta-nos resistência ao presente (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 130).

Em sua teoria, Deleuze e Guattari (2010) alertam para a existência de um pensamento ortodoxo que toma nosso cérebro de clichê, o que impede a expansão das ideias. A comunicação, sendo algo que difunde apenas opiniões, pouco colabora para o movimento do pensamento e para a criação de novas paisagens e sensações no mundo. Enquanto o cinema comercial, com suas fórmulas prontas usadas para atingir um maior número de pessoas, se encaixa nessa concepção de comunicação, o cinema de arte carrega em si o desejo de criação de uma diferença, o que lhe torna potente para movimentar o pensamento.

A arte é criadora porque, de sua produção, ela tira *perceptos*, que não são simples percepções, e sim fabulações a partir das percepções do artista sobre o mundo, que geram no público novas paisagens no pensamento. A arte cria também *afectos*, que não devem ser

confundidos com simples sentimentos, são devires, possibilidades de existir em outro estado, a partir do que a obra de arte provoca em nós. “As grandes figuras estéticas [...] produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 44).

Nessa perspectiva da filosofia da diferença, a obra de arte acrescenta novas variedades ao mundo. Os filmes de autor, como *Quase Samba* e *Ventos de Agosto*, nos fazem ver as coisas de outro jeito. Deleuze então propõe a colocação da arte no lugar da comunicação. A comunicação, por sua natureza redundante e repleta de informações, traz sempre as ideias conforme significações dominantes e a ordem estabelecida (DELEUZE, 2013). Já a arte criativa é traduzida por ele como uma imagem que questiona, que quebra o clichê, uma espécie de linha de fuga.

Um homem vestindo roupas comuns abre os cadeados de uma grade. A voz de uma entrevistada fala sobre o apelo midiático e social para o encarceramento. O homem abre as portas de grade, vemos o interior do carro – trata-se um camburão da polícia. A câmera entra no camburão vazio. Ponto de vista: nós somos a câmera. A voz da entrevistada segue em *off*: “Se nós não compreendermos o abismo social em que nós estamos, TODOS, afundados, nós não vamos jamais resgatar uma coisa que se chama dignidade”. De dentro do camburão, vemos o homem fechar a porta de grade. Tudo fica preto. A entrevistada segue falando, diz que o modelo do encarceramento em massa não deu certo e que esta sociedade não é boa para ninguém. A câmera dentro do camburão, no escuro. O carro começa a andar, seguimos vendo o ponto de vista da câmera, vemos pouca luz por entre as grades da porta do camburão. A câmera – nós – sacudimos com o balanço do camburão. Seguimos ali, presos, indo para o cárcere.
(Livre descrição de cena do filme *Sem Pena*).

O documentário *Sem pena* (Eugênio Puppó, 2014) foi exibido no Cine UFPel em agosto de 2015, em uma sessão lotada, com 63 espectadores. O filme aborda o sistema jurídico e prisional do Brasil, trazendo depoimentos em *off* de pessoas que foram presas e também de advogados, juízes, professores e pesquisadores. Não mostra nunca o rosto dos presos, ao contrário do que costuma fazer a mídia de massa. Não faz julgamentos, mas deixa evidências de que o problema é bem complexo e está além do óbvio. No começo do filme, enquanto os créditos surgem na tela preta, ouvimos o som de algo como portas sendo abertas e fechadas, muitas portas. Quando aparece a primeira imagem, descobrimos que a câmera está dentro de um elevador de um prédio público. Assumimos a posição de olhar da câmera e descemos vários andares, até sairmos do elevador. Eugênio Puppó nos convida a sairmos de nossa posição habitual de espectador passivo para assumir outro olhar. No final, a obra nos tira da posição clichê de julgar que “bandido bom é

bandido preso”, e nos coloca no camburão, nos prende, a nós, como sociedade.

Se os filmes comerciais estariam dentro da noção de comunicação clichê, os filmes de autor, como *Sem pena*, se encaixariam na chamada arte criativa a que Deleuze e Guattari se referem, já que propõem outros modos de ver o mundo. O filme traz falas de diferentes pessoas que foram presas, algumas até por engano, enquanto exhibe imagens poéticas, abstratas. Nunca mostra o rosto do condenado quando ele está falando, e esta é uma opção estilística que provoca em nós um pensamento – quem são essas vozes? De onde vêm? Como julgá-las?

A imaginação pode ser acionada por aquilo que o filme não mostra, e também pela ordenação em que ele mostra. A teoria de Deleuze a respeito do cinema se baseia na existência de diferentes níveis de desenvolvimento de imagens, e o que varia entre elas são modos de encadeamento. A imagem-movimento diz respeito ao cinema de ação, dos primórdios do cinema até a narrativa clássica hollywoodiana⁷ de hoje, que se baseia na lógica de ação-reação, na causalidade da história (DELEUZE, 2005). Já a imagem-tempo materializa-se no cinema que quebra com o sistema sensório-motor ao não ser mais fiel a um encadeamento causal, podendo contar histórias com tempos variados, de forma mais flexível, com maior ambiguidade e vazios – seria mais próximo daquilo que neste artigo chamamos de filme de autor.

Deleuze não aponta uma imagem como melhor que a outra, mas há uma maior pré-disposição do segundo tipo – a imagem-tempo – para o aumento da potência do pensamento, a partir da criação de diferentes formas de encadeamentos entre imagens. Para entender melhor:

O cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. [...] Agora, suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem (DELEUZE, 2013, p. 70).

Um exemplo de situação óptica pura em *Ventos de Agosto* ocorre quando a personagem Shirley, menina pobre que vive no interior de Pernambuco, se banha com coca-cola, enquanto se bronzeia em um barco de pesca, ouvindo *rock* em um rádio de pilha. O plano, com duração de um

⁷ BORDWELL, David. **O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.** Tradução: Fernando Mascarello. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema. Volume II.** São Paulo: Senac, 2005. (pp. 227-301)

minuto, mostra a ação da personagem enquanto ela espera seu namorado que está no fundo do mar, pescando. Não tem funcionalidade na evolução da história, mas atua como sensação pura, beleza plástica e nos coloca bem próximos dos desejos de Shirley.

A imagem atual, da tela – Shirley em um barco pescueiro simples banhando-se na coca-cola ao som de um *rock* – cria uma imagem-cristal na mente do espectador – essa menina está deslocada do ambiente em que se encontra, um ambiente quase rural, na natureza. As duas imagens cristalizam-se e os desejos da personagem vêm à tona. “A imagem atual, cortada de seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados” (DELEUZE, 2013, p. 71). As imagens virtuais produzidas pelo choque do cinema da imagem-tempo nos levam para além da banalidade sensório-motora, acionando o pensamento.

Para Deleuze, cada sociedade tem sua “máquina de guerra”, ou seja, uma maneira de ocupar e preencher o espaço-tempo ou de inventar novos espaços-tempo. Para ele, os movimentos artísticos também são máquinas de guerra. A arte é contra-informação: é um ato de resistência. A criação é o ponto central nas ideias do filósofo. Criar é resistir, é fugir do óbvio, do senso comum, do clichê (DELEUZE, 2001). É escapar das amarras da mídia ortodoxa e capitalista. Nessa esteira, defendemos que a criação em cinema está nos filmes de arte, mas também em ações de disseminação desse cinema. As opções dos cineastas, e também dos programadores de salas alternativas que exibem filmes a públicos variados, acarretam consequências, em última análise, políticas. Eis que chega a hora de falarmos em emancipação.

A emancipação do sujeito espectador segundo Rancière

Eis por que o cinema é a mais política de todas as artes: ele força e, às vezes, constringe o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido (XAVIER, 2008, p. 106).

O livro *O espectador emancipado* (2012), de Jacques Rancière, faz relação direta da arte com a educação. Ensinar é ajudar a pensar, defende o autor. O cinema, enquanto arte, também pode fazer isso, já que emancipar o espectador é potencializá-lo para o pensamento, adentrando nas questões políticas relacionadas à arte contemporânea. Em seus pensamentos, Rancière relaciona a ação do espectador – e conseqüentemente sua emancipação – à obra de arte mais

provocativa, que o tira de sua zona de conforto, ao provocar choques.

A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

Nessa perspectiva, uma revolução estética operaria uma mudança nas formas sensíveis da experiência humana. Essa revolução começa pela refutação ao espetáculo e à ilusão da arte mimética, em favor de uma obra de arte que provoque um abalo no senso comum, como faz grande parte dos filmes brasileiros de autor. Emancipação, na concepção teórica aqui adotada, consiste em uma relação do ser consigo mesmo, um apossamento de si, o aprendizado de enxergar além do óbvio, de questionar o que a mídia de massa impõe como bom, como padrão cultural.

Ismail Xavier (2008) reforça essa premissa ao atestar que a narrativa padrão, clássica, se encontra no cerne da hegemonia cultural. Esse método de fazer cinema está em consonância com os donos da indústria e com os interesses da burguesia (XAVIER, 2008, p. 43). Trata-se de um controle do próprio gosto das plateias, que são contaminadas desde cedo com este tipo de filme feito em estúdio, majoritariamente em *Hollywood*, com um padrão de acabamento que significa muito investimento financeiro. Histórias repletas de efeitos, explosões, dominam o *starsystem* (Ibid., p. 45). No Brasil, essa hegemonia é atualizada pelo padrão *Globo* e, no cinema, pelo seu braço cinematográfico *Globo Filmes*, que explora a mesma estrutura narrativa das novelas, com atores e diretores de televisão.

Nesse sentido, o cinema espetáculo acaba por ocultar as outras formas de fazer cinema. O *mainstream* faz com que o filme mais político seja anormal, ligado à chatice. O cinema espetáculo oculta o trabalho de produção do filme, faz acreditar que tudo é um mundo de conto de fadas – ilusão. “Tal cinema impede o conhecimento dele próprio como produto, resultado de um trabalho dentro de condições determinadas” (XAVIER, p. 158). Já o cinema de arte – como faz por exemplo Gabriel Mascaro em seu dispositivo de enviar câmeras a adolescentes em *Doméstica* - produz um conhecimento sobre ele mesmo, é um “cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a relação de forças ideológicas” (Ibid., p. 158).

Nessa perspectiva da emancipação, o bom cineasta não quer ter o controle total do que a obra vai causar no espectador. Ele cria uma obra aberta e deixa que os espectadores pensem e

tirem suas conclusões – os *vazios* de Deleuze e Guattari. Comolli também defende essa ideia, ao atestar que controlar demais as imagens, controlar o espectador pelas imagens, é a morte do cine-espectador. Para isso, “basta privá-las [as imagens] de enigma, cortar sua energia associativa, em outras palavras, empobrecê-las até a morte, sem temer deixá-las desesperadamente entediadas” (COMOLLI, 2008, p. 167). Fazer do espectador um ser emancipado é também não subestimar sua capacidade de ser afetado. “A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Uma piscina velha, de azulejos, vazia. Crescem plantas em seu interior. As ondas do mar ao fundo. Som do mar. - Corte -. Silêncio. Uma radiografia de um tórax toma conta da tela, há um marca-passo no lugar do coração. - Corte -. Som do vento. Uma menina negra, magra, com vestido amarelo, ao longe, parada, olha para a frente em um cenário descampado.
(Livre descrição de cena do curta-metragem *Sem Coração*).

Outra característica da política de programação do Cine UFPel é a exibição de um curta-metragem brasileiro na abertura de cada sessão. Antes de *Ventos de Agosto*⁸, exibimos *Sem coração* (Nara Normande e Tião, 2014), curta pernambucano que aborda o amor e a iniciação sexual em jovens no litoral nordestino. As três imagens descritas acima formam a cena de abertura do filme, são três imagens óticas e sonoras puras. São instantes de entre-tempos, tempo morto. Em princípio, não há qualquer ligação entre elas – é o reino da ambiguidade. Nesses momentos o pensamento se movimenta. Com longos planos-sequência, enquadramentos abertos, imagens poéticas, muito pouco diálogo e final em aberto, *Sem coração* experimenta a narrativa para provocar distanciamento no espectador.

Nessa direção, a emancipação começa quando questionamos a oposição entre olhar e agir, quando se entende que olhar também é agir, que o espectador tem que observar e selecionar, interpretar. Relacionar o que vê com outras coisas que viu e viveu. “Compõe seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Em *Sem coração*, não existem diálogos claros que explicam a história, recurso muito comum nos filmes comerciais. Ao contrário, são consecutivos momentos de silêncio. Olhares de personagens, detalhes em pedaços do corpo – quem tem que montar o quebra-cabeças é o público.

Rancière propõe, assim, uma mudança de paradigma, uma inversão de valores

⁸ *Ventos de agosto* foi exibido durante a Mostra Especial Gabriel Mascaro, em setembro de 2015.

dominantes, o que está totalmente conectado com a ideia de uma educação emancipadora. “Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador” (Ibid., p. 21). Para ele, todo sujeito tem em si faculdades interpretativas e intelectuais suficientes para sentir com as obras de artes mais abertas. Enquanto a mídia hegemônica nos torna espectadores iludidos, vítimas de nossa ignorância, a arte quer quebrar isso, a partir de um empoderamento das plateias.

O cinema de arte se empenha em mostrar o que permanece invisível na suposta enxurrada de imagens a que somos submetidos cotidianamente. A questão é que o que forma um corpo operário revolucionário não é somente a arte revolucionária: é a possibilidade de essas artes estarem acessíveis ao maior número de pessoas. Por isso a defesa de uma proliferação cada vez maior das ações de vazamento. A emancipação do espectador pode ser potencializada com a prática periódica de exibição de filmes não comerciais de forma gratuita. Esse tipo de ação revela um novo mundo, um mundo que se abre pela criatividade, pois a arte, através da criação, inventa novos universos de referências. Esta é a potência da formação estética a partir do cinema brasileiro de autor, que trata a educação como emancipação para a potência do pensamento.

Considerações finais

Ao chegar ao final do texto, esperamos ter conseguido expressar a força que existe nas ações de fuga do modelo cultural dominante para a operação de uma diferença. Se para Deleuze e Guattari (2010) criar é resistir ao presente, e se a tendência atual é que as pessoas assistam aos filmes *hollywoodianos* nos *multiplexes*, ou na internet, no celular, ou em qualquer aparato tecnológico de que disponham, o Cine UFPel põe a vazar uma dada estrutura. Não defendemos que somente o filme brasileiro de autor deva ser assistido, ao contrário, surge aqui uma proposta de coexistência – deixar um pouco de ar entrar, mesclar um pouco nossas referências culturais, entre a mídia de massa e o cinema de arte.

Mesmo que seja micro, essa pequena fissura no âmbito cultural favorece o empoderamento dos envolvidos, que passam a acreditar mais em sua potência de atitude, pelo maior contato com referenciais culturais brasileiros. Não se trata de uma tarefa fácil, pois, como atesta Rancière, a dominação virou gasosa, líquida, imaterial, por isso é tão difícil quebrá-la (2012, p. 38). Aí está a urgência de uma formação estética, uma educação que permita aos

sujeitos a atitude de questionar, e de, quem sabe, passar a escolher outras formas de arte que não somente aquela que a mídia comercial oferece. É possível delinear relações mais potentes entre o sujeito e o mundo ao seu redor, através de um movimento do pensamento que o faz enxergar além do óbvio. O cinema brasileiro de autor, por ser criação carregada de *perceptos* e *afectos*, contribui para esse movimento, tornando o espectador mais emancipado e potente para enfrentar os desafios das relações cotidianas com seus pares e com a própria existência.

Se criar é resistir, programar filmes fora do padrão hegemônico também é resistir. Escolher filmes que possam, de alguma forma, traçar linhas de fuga (DELEUZE, 2013). Vazar as estruturas fechadas do sistema capitalista de distribuição de cinema, e com isso favorecer processos de subjetivação, tentando minimizar o empobrecimento do pensamento com o clichê da comunicação. Se para Deleuze, fabular o tempo é libertá-lo da forma da sucessão, para nós, fabular os hábitos estéticos seria libertar o gosto do clichê do senso comum.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, v. 2, p. 227-301, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DANEY, Serge. **O travelling de Kapo**. Revista Cahiers Du Cinéma, n. 120, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **L' Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, son., color.
- DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. 1 DVD (75 min).

DUARTE, Rosália; GONÇALVES, Beatriz Porto. Relações entre Cinema e Educação na esfera pública brasileira. In BARBOSA, M. C.; SANTOS, M. A. (org.). **Escritos de Alfabetização Audiovisual**. Porto Alegre: Libretos, 2014.

FARINA, Juliane Tagliari; FONSECA, Tania Mara Galli. O Cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade (pp. 118-124). In **Psicologia USP**. São Paulo, v. 26, n. 1, 2015.

FORNAZARI, Sandro Kobol. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema. In **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 9, p. 93-100, 2010.

LUGAR ao sol, Um. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2009. 1 DVD (71 min).

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2009.

QUASE Samba. Direção: Ricardo Targino. Brasil: Vitrine Filmes, 2015. 1 DVD (90 min).

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SEM coração. Direção: Nara Normande e Tião. Brasil: 2014. (26 min).

SEM pena. Direção: Eugênio Puppó. Brasil: Espaço Filmes, 2014. 1 DVD (87 min).

VENTOS de agosto. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. 1 DVD (77 min).

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.