

CINEMA BRASILEIRO, CULTURA E FORMAÇÃO: UM ENCONTRO NA SALA UNIVERSITÁRIA DE CINEMA

Cíntia Langie¹
Carla Gonçalves Rodrigues²

Resumo: Neste artigo, busco investigar relações entre o cinema brasileiro independente e a educação na atualidade. O objetivo é pensar em possibilidades para uma formação singular, aqui materializada na ideia de experiência estética, a partir de sessões alternativas de filmes nacionais. Para isso, invoco o conceito de cultura como *encontro* (DELEUZE, 1997), considerando a produção de sentido a partir da fruição de obras cinematográficas. Pensando em circuitos paralelos, que oferecem repertório filmico diversificado e permitem encontros mais potentes, invisto em uma breve análise de salas universitárias de cinema. Daí advém matéria para uma experiência singular com a personagem Clara do filme brasileiro *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), e os desdobramentos provocados por esse encontro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro e educação; Sala universitária de cinema; Filosofias da diferença.

CINE BRASILEÑO, CULTURA Y FORMACIÓN: UN ENCUENTRO EN LA SALA UNIVERSITARIA DE CINE

Resumen: Este trabajo trata de investigar las relaciones entre el cine brasileño independiente y la educación en la actualidad. El objetivo es pensar en posibilidades de una formación singular, aquí encarnada en la idea de la experiencia estética, a partir de proyecciones alternativas de películas nacionales. Para tanto, presento el concepto de cultura como *reunión* (DELEUZE, 1997), en vista de considerar la producción de sentido a partir del disfrute de películas. Pensando en circuitos paralelos, ofreciendo diverso repertorio filmico y permitiendo que las reuniones sean más potentes, presento un breve análisis de los cines universitarios. De aquí parte la base para una experiencia singular con el personaje Clara, de la película brasileña *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), y las consecuencias causadas por esta reunión.

Palabras clave: Cine brasileño y educación; Cines universitarios; Filosofías de la diferencia.

Introdução

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação UFPel

² Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Educação UFPel

Uma questão me inquieta: como tramar relações entre o cinema brasileiro independente contemporâneo e a educação na atualidade? Esta pergunta disparadora vem encontrando pistas em singularidades, em situações específicas, experiências menores, fazendo defesa de um certo tipo de encontro, em determinadas condições.

Nos dias de hoje, predomina uma hegemonia de um modelo de filme – aquele *hollywoodiano* de entretenimento, lançado mundialmente, com atores famosos na mídia e roteiros explicativos. Este se impôs apoiado em estratégias econômicas, políticas e culturais, dominando o repertório projetado em salas de cinema do mundo com seus produtos comerciais. Desse modo, passamos a estar rodeados de imagens clichês, repetitivas na oferta de significações, que não são dadas somente no cinema, mas na publicidade, no jornalismo, nos vídeos do *youtube*, videoclipes, telenovelas, e vídeos que circulam nas *timelines* do *facebook*.

Comolli (2008, p. 83) alerta para o fato de que “uma parte cada vez maior de nossa relação com o mundo se faz através da circulação cada vez mais intensa de objetos audiovisuais cada vez mais fracos”. O autor faz pensar na existência de uma lógica do mercado, programada para os grandes lançamentos cinematográficos, na qual a cultura passa a ser mercadoria (DELEUZE, 1997). Não há menores dúvidas que essa situação acaba por dificultar o acesso a outras obras cinematográficas, entre estas, as brasileiras independentes.

Enquanto pensava sobre a questão inicial, me encontro com *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho (2016) em uma sessão especial, com debate, em uma sala universitária de cinema do sul do Brasil. *Aquarius* aparece nesse artigo como um exemplar da safra atual de filmes independentes feitos no Brasil³. O referido filme está contido em um conjunto de obras variadas, realizadas de 2010 em diante, oriundas de diferentes regiões do país, com diversas temáticas e estilos, que possuem como marca a invenção de um mundo visual, a partir do encadeamento entre questões individuais dos personagens com problemas sociais do lugar em que vivem.

O audiovisual no Brasil atravessa um momento de intensa produção. Mais de 120 longas-metragens são produzidos por ano no país, de acordo com a Agência

³ De acordo com Silva (2011), a profusão de filmes brasileiros depois dos anos 2010 deve-se ao barateamento da produção devido ao advento das tecnologias digitais e às políticas públicas para o setor.

Nacional do Cinema (ANCINE)⁴. Os filmes são realizados nos grandes eixos tradicionais – Rio e São Paulo -, mas também em regiões periféricas, apostando em diferentes estilos e temáticas. Proliferam-se cineastas iniciantes, com visões de mundo oriundas de suas vivências, vozes de variadas idades, classes sociais e desejos; fato comprovado na programação oferecida pelas salas universitárias de cinema.

Nessa direção, a questão inicial é desdobrada: como pensar em formação, aqui materializada na ideia de experiência estética, a partir de um filme independente nacional? Quais relações possíveis entre a inovação na arte, a produção de sentidos com a obra audiovisual e a educação? Como iniciativas alternativas, tais quais as salas universitárias de cinema, podem colocar outras possibilidades para a cultura para além do modelo capitalístico atual de mercadoria?

Para dar conta desse desafio, na primeira seção do texto apresento a perspectiva de Gilles Deleuze (1997) a respeito de cultura, traçando relação com o conceito de *encontro*. Ao tramar conexões entre encontro e obra de arte, Deleuze dá pistas para pensar em *criação*. Paralela a ideia de invenção no cinema, ele fala de períodos de desertos artísticos, advindos de uma exigência do capitalismo que faz da cultura mera mercadoria.

Com o filósofo, proliferam as inquietações: se de certo modo a cultura está atrelada ao mercado, quais condições de possibilidades para surgir “circuitos paralelos” (1997, p. 17)? Assim, chego à segunda seção, na qual focalizo as salas universitárias de cinema como tais circuitos, já que são elas que normalmente dão maior espaço aos filmes brasileiros independentes contemporâneos. No arranjo teórico-prático aqui elaborado, investigo a força de espaços de vazamento das regras rígidas de um sistema comercial de distribuição audiovisual no Brasil.

Na terceira seção do texto, compartilho a experiência com o filme *Aquarius*. O movimento de escrita adotado traz à tona os modos pelos quais o encontro com a protagonista Clara pôde produzir faíscas, isto é, abrir brechas no meu pensamento. Não busco evidenciar significados ou verdades para a obra destacada, mas tramar algumas pistas para a questão da experiência estética como criação de sentidos, portanto, processo formativo em meio à cultura do audiovisual enquanto encontro.

⁴ Ver <http://ancine.gov.br>.

Para finalizar, apresento uma visão singular a respeito do encadeamento entre experiência estética a partir do cinema brasileiro - sobretudo em sessões gratuitas e comentadas em salas universitárias - com processos de formação. Trata-se de uma proposta ensaísta, mas acima de tudo política, que visa não somente arejar as possibilidades de repertório fílmico para se pensar o cinema e a educação, como dar a conhecer a potência da safra atual de filmes brasileiros interdependentes para processos singulares de formação.

Cultura, encontro e criação

O antropólogo, que acabava de tomar seu café depois do almoço, foi ao centro cultural de sua cidade. Estava estreando uma exposição de um artista mexicano contemporâneo, que pinta quadros sobre mulheres pobres de seu país, usando, além de tinta, pedaços de roupas e objetos dessas mulheres. Olhando tudo aquilo, sentado em um banco onde haviam duas jovens conversando, ele ficou pensando não só na pintura em sua frente, mas na escrita que estava desenvolvendo para seu novo livro. Os materiais ali sobrepostos, na tela do quadro, o levaram para além das mulheres mexicanas, lhe inquietaram, lhe fizeram pensar em algo mais. Os retalhos de vida acionaram uma conexão com ideias que já vinha escrevendo, o sorriso estático de uma mexicana lhe permitiu imaginar uma sentença inteira para seu texto, ali, naquele momento de fruição. Foi um encontro. Então voltou para sua casa, energizado. Sentou à escrivãinha, escreveu.

A história acima ajuda a introduzir o pensamento de Deleuze que aqui interessa. “Não acredito na cultura; acredito, de certo modo, em encontros”, declara ele, em entrevista para Claire Parnet, no *Abecedário* (1997, p. 11). Para o filósofo, os *encontros* não são com pessoas, mas com coisas, obras, ideias; eles convocam um estado animal de estar à espreita, isto é, manter-se aberto para ser afetado, neste caso, pelas obras de arte. Um *encontro* é da ordem daquilo que move de lugar e tira o indivíduo do tempo cronológico, empurra-o para fora da maneira como vê e sente a realidade (DELEUZE, 1997).

É terrível, isso faz parte da cultura, intelectuais que se encontram, essa sujeira de colóquios, essa infâmia, mas não se tem encontros com pessoas, e sim com coisas, com obras: encontro um quadro, encontro uma ária de música, uma música, assim entendo o que quer dizer um encontro (DELEUZE, 1997, p. 11-12).

Assim, Deleuze refuta o senso comum sobre o que são encontros, torcendo a perspectiva clichê de reunião, de junção de pessoas que se movem em vários sentidos ou se dirigem para o mesmo ponto. Nessa perspectiva filosófica, o encontro, de fato, se dá na fricção entre espectador e obra, em determinadas situações, em condições singulares. “Quando vou, sábado e domingo, ao cinema, etc., não estou certo de ter um encontro, mas parto à espreita. Será que há matéria para encontro, um quadro, um filme, então é formidável” (DELEUZE, 1997, p. 12).

No texto *O cérebro é a tela* (2016), Deleuze conta que quando criança ia muito às salas de cinema. Depois da guerra, volta ao cinema, mas de outro modo, agora estudante de filosofia. Ao ver os novos autores e a maneira como eles exigiam que o movimento fosse introduzido no pensamento teve com isso um encontro, afirmando: “Foi um encontro que me impressionou” (DELEUZE, 2016, p. 299). Ao ver novos encadeamentos temporais, ao perceber modulações frente ao molde tradicional de contar histórias, viu-se instigado a escrever sobre a arte cinematográfica. Achou ali matéria para seu pensamento, que originou seus dois livros sobre o cinema: *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (2005).

Para o filósofo, trata-se de sair e de ficar. O que isso quer dizer? Trata daquilo que ele chama de sair da filosofia pela filosofia, ou sair do cinema pelo cinema. “Mas sair da filosofia não quer dizer fazer outra coisa, por isso é preciso sair permanecendo dentro” (DELEUZE, 1997, p. 12). Se sou um artista, e leio uma obra de filosofia, e algo ali ocorre, como um encontro, posso conectar as matérias aí reunidas, e criar minha obra tomada pelo livro que li. O artista segue fazendo arte, não quer escrever tratados filosóficos, mas agencia um tanto do que sentiu e pensou na relação com a obra, dentro de sua arte. Associações serão traçadas, tal qual realizadas pelo antropólogo do começo da seção. É como o filósofo, diz Deleuze (1997, p. 12), para quem ir ao cinema pode dar matérias para encontros, e assim lhe provocar a escrever seus livros de forma singular.

Com sua experiência como espectador no período pós-guerra, Deleuze passou diretamente da filosofia ao cinema, e do cinema à filosofia. “É que algo bizarro me impressionou no cinema: sua aptidão inesperada para manifestar, não o comportamento, mas a vida espiritual (e ao mesmo tempo os comportamentos

aberrantes)” (DELEUZE, 2016, p. 300). Os filmes desencadearem nele o ímpeto de criação, em filosofia.

Ir ao cinema de forma periódica não significa que todos os filmes terão matéria para encontros, mas se permitir vivenciar a arte, estando à espreita, e então quem sabe não surge um filme que movimenta o corpo, tirando-o do lugar, desacomodando. Foi o que aconteceu com o antropólogo em sua experiência com a exposição de arte; com Deleuze enquanto espectador no pós-guerra e comigo ao assistir *Aquarius*. Um encontro ocorre quando a obra nos alimenta, diz algo para nós, faz saltitar as engrenagens enferrujadas, despe velhos hábitos, desmascara preconceitos e até a inercia do pensamento: nos preenche de ideias para aquilo que criamos, seja na ciência, na arte ou na filosofia.

Ao tramar conexões entre encontro e obra, percebo que em Deleuze, há uma pista para pensar em *criação*. Se “a novidade é o único critério de qualquer obra” (DELEUZE, 2016, p. 226), o encontro surge, principalmente, no contato com a inovação, com a obra que torna visível ou atualizável aquilo sobre o qual ainda não pensamos, ou não pensamos de determinada forma. Toda vez que sou flagrado por algo que não esperava, por algo que não encaixa na minha percepção usual, sou surpreendido e aí ocorre um encontro: experiência estética. Assim, estico a noção encontro para experiência estética e traço relação direta com a ideia de criação.

Não se cria no isolamento, mas no contato, na fricção com as matérias do mundo. Dessa forma, entendo a criação, na perspectiva deleuziana, como uma variação, algo novo em relação ao que já vem sendo feito. Deleuze (2016) questiona por que se faria um filme se não tivesse alguma coisa nova a dizer? Este novo não significa algo estrondoso, pode ser simplesmente contar a história de uma comunidade que nunca foi vista, ou de uma maneira que ela nunca foi mostrada. Para o filósofo, há dois perigos: ou não ter nada novo para dizer ou dizer o novo por si mesmo, pelo prazer: fetiche de inovação, obra afetada: “nos dois casos é copiar, copiar o antigo ou copiar a moda” (DELEUZE, 2016, p. 226).

A criação, portanto, é da ordem da invenção de novos possíveis. É trazer para o plano de composição ideias e imagens ainda não significadas por nós. Ir além das opiniões correntes, dos lugares-comuns, além da “besteira”, das vulgaridades, da preguiça do pensamento dominante que repete o que é dito e redito. Criar é “liberar a

vida que o homem aprisionou” (DELEUZE; PARNET, 1997, p. 91), já que a tendência humana é sempre matar a vida, encerrar a multiplicidade do mundo em representações clichês.

Ou seja, existe uma língua, ou uma forma de escrever, ou de montar imagens, que é dominante. Mas quando alguém faz uso dessa língua de outro jeito, está inventando uma língua estrangeira dentro da própria língua. No cinema, a criação se dá nos encadeamentos e circuitos entre imagens e também nos entrelacem som-visual. O cinema não para de traçar e retraçar circuitos e encadeamentos cerebrais (DELEUZE, 2016, p. 301). Esses encadeamentos são potentes para o pensamento quando transbordam as simples associações de imagens. Desse modo, tela pode ser um cerebelo deficiente ou um cérebro criativo. E isso exige trabalho e retrabalho, solicita muito esforço. “Não há obra, mesmo curta, que não implique uma grande empreitada” (idem, p. 305). Foi assim que o antropólogo do começo dessa seção foi tomado pela exposição de arte, algo que chegou a ele, mas que antes demandou todo um trabalho e um pensamento do realizador.

Deleuze fala de encontro também em sua tese de doutorado, que deu origem ao livro *Diferença e repetição* (2009). “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um *encontro* fundamental e não de uma *reconhecimento*” (DELEUZE, 2009, p. 240). É isto: o encontro não ocorre no nível da memória, das lembranças, do reconhecimento, mas sim da sensação. Para o filósofo, o objeto do encontro faz nascer a sensibilidade no sujeito que o experencia. O pensamento, portanto, se move quando forçado, por constrangimento, ou arrombamento: o que aqui venho chamando e experiência estética.

Nem sempre ocorrem encontros, alerta Deleuze (1997, p. 15). Há períodos ricos, de criação e inovação na arte, e há também períodos pobres, desertos artísticos. O que pode contribuir para uma crise cultural é o mercado e sua forma de organização capitalística. “O que interessa aos distribuidores é a rotação rápida, quer dizer, coisas de grandes mercados de rápida rotação, regime do *best-seller*, etc” (DELEUZE, 1997, p. 17). *Best-seller* na literatura são os livros da estação, *blockbusters* no cinema são os chamados arrasa quarteirões, obras lançadas mundialmente com grandes campanhas de marketing. São produtos do chamado regime do grande lançamento, obras muitas

vezes esvaziadas na perspectiva de criação deleuziana, mas com altos investimentos em propaganda, com fins exclusivos para a venda de ingressos a um maior número de pessoas.

Portanto, do estudo da obra deleuziana (1997; 2009; 2016) sobressai dois aspectos importantes: a cultura pode oportunizar encontros quando está atrelada a algo da ordem da criação, inovação, mas, em via paralela, e em uma coexistência, a cultura resume-se a mercadoria quando responde a interesses exclusivamente de leis de mercado.

A partir disso, convido o leitor a compartilhar duas visões singulares de cultura. Uma primeira diz respeito a um tipo específico de espaço que busca minimizar essas regras capitalísticas - as salas universitárias de cinema - e posteriormente um relato de uma experiência estética, um encontro, com o filme *Aquarius* em uma dessas salas.

As salas universitárias de cinema como circuitos paralelos

Guattari (2011) critica o modo de circulação dos bens culturais na sociedade e chama a cultura de massa de cultura-mercadoria, já que os filmes, por exemplo, são difundidos em um mercado determinado de circulação monetária. “Difunde-se cultura exatamente como Coca-Cola, cigarros, carros ou qualquer outra coisa” (GUATTARI, 2011, p. 23). Para ele, existem territórios subjetivos que escapam a essa cultura geral. Existe uma cultura minoritária, que está nas margens, e é através dela que podemos nos reconhecer e criar outras orientações que não a capitalística. Nessa outra cultura, ou contra-cultura, ou circuito paralelo como diz Deleuze (1997, p. 17), é que comumente se abre a possibilidade para encontros.

Segundo dados da Agência Nacional do Cinema – ANCINE -, referentes ao primeiro semestre de 2016, os filmes estrangeiros representam 91,8% dos ingressos vendidos em salas comerciais do Brasil, enquanto os filmes nacionais ficam com 8,2% do público que vai às salas⁵. Para usar uma expressão de Xavier (1993) a cultura enlatada “faz a festa” no Brasil. E a exclusão dos filmes brasileiros nas programações

⁵ Disponível em <http://oca.ancine.gov.br>. Acesso em 5 de out. de 2016.

das salas comerciais gera um público desacostumado ao cinema nacional. “No imaginário do público, sedimenta-se, ao mesmo tempo, a referência do *blockbuster* como o autêntico cinema” (SILVA, 2008, p. 8).

Assim, a realidade da distribuição audiovisual hoje é o esmagamento das obras de arte feitas pelos cineastas brasileiros pelos grandes lançamentos estrangeiros, o que faz com que a criação desapareça em nome da promoção comercial da cultura. Os circuitos paralelos (DELEUZE, 1997, p. 17), dizem respeito a processos experimentais, o que envolve um trabalho de autor, que é aquele que coloca novos problemas no campo da arte. “Um grande autor ou um gênio é alguém que faz algo novo, se esse novo não aparece, isso não incomoda, não faz falta a ninguém, já que não se tinha ideia disso” (idem, pp. 15-16). É aí que situo o cinema independente brasileiro, que pode também ser chamado de cinema autoral.

A questão do cinema de autor é, com certeza, assegurar a distribuição dos filmes que existem e que não podem aguentar a concorrência com o comercial, já que solicitam outra duração, mas é também tornar possível a criação de filmes que ainda não existem (DELEUZE, 2016, p. 305).

Retorno à pergunta: as salas universitárias de cinema podem ser pensadas como circuitos paralelos? Pela não lucratividade e pela particularidade de estarem em instituições de ensino, essas salas investem em um outro modo de apresentar o cinema. Realizam debates depois dos filmes, além de sessões voltadas aos estudantes de escolas públicas, sessões de acessibilidade, entre outras iniciativas socioculturais, como festivais ou sessões para asilos, dando a possibilidade de constituição de uma comunidade, mesmo que pontual e passageira. Insistem em uma política curatorial diferenciada, para além das regras do mercado, ao programarem filmes de diferentes origens, de cineastas muitas vezes iniciantes e desconhecidos, e obras de diferentes períodos, não somente lançamentos⁶.

A Sala Redenção⁷, por exemplo, localizada no campus da Reitoria da UFRGS, em Porto Alegre, programa filmes oriundos dos mais diversos países, obras clássicas e não só lançamentos, de vários temas, com atores desconhecidos, realizadas até em locais improváveis, fazendo muitos espectadores saírem do cinema dizendo: “nunca

⁶ Acessar <https://www.facebook.com/CINUSP>; ou <https://www.facebook.com/cinemetropolisufes>.

⁷ Acessar <http://www.ufrgs.br/difusaocultural>.

tinha visto um filme deste país antes”. O Cine UFPel⁸, em Pelotas, dá prioridade aos filmes nacionais independentes, feitos com baixo ou médio orçamento, em regiões periféricas, lançados primeiramente em festivais e mostras, e com grande dificuldade de estrear em salas comerciais de cinema.

Esses são apenas dois exemplos, mas as propostas criativas de curadoria ocorrem em outras salas do país. Quanto à exibição de filmes brasileiros, opera desde 2016 um projeto de disseminação de conteúdos chamado *Cinemas em Rede*⁹, uma parceria entre a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP)¹⁰ e o Ministério da Cultura (MinC) que visa conectar os cinemas universitários e exibidores à infraestrutura de redes operada pela RNP, facilitando, assim, o acesso e o intercâmbio de conteúdos para essas salas.

Trata-se de um projeto social de difusão cultural que utiliza novas soluções tecnológicas para melhor distribuir conteúdos audiovisuais brasileiros em larga escala, pelo território nacional. O projeto interliga 12 salas alternativas de cinema, que realizam uma sessão de um filme brasileiro em conjunto, uma vez por mês, com debate entre realizador e público via *webconf* depois da exibição. Desse conjunto de sala, 10 estão localizadas em universidades, entre elas: Cine UFPel, Sala Redenção, *CinUSP* da Universidade de São Paulo, *Cine Arte UFF* da Universidade Federal Fluminense, *Cine Aruanda* da Universidade Federal da Paraíba e *Cine Metrópolis* da Universidade Federal do Espírito Santo.

Mas não é só pela curadoria que as salas universitárias podem ser encaradas como circuitos paralelos, como também pela sua própria natureza experimental. Grande parte delas funciona graças ao trabalho de estudantes, portanto, são laboratórios acadêmicos, reunindo ali jovens que adquirem novos aprendizados. Tudo isso faz pensar na grande força da educação, hoje, para oportunizar espaços de encontros, de comunhão de saberes e desejos.

Tanto o Cine UFPel, quanto o Cine Aruanda, em João Pessoa, não possuem funcionários, e atuam através do esforço de professores e alunos, muitas vezes de

⁸ Acessar <http://www.facebook.com/cineufpel>.

⁹ Acessar <http://culturadigital.br/cinemasemrede/blog>.

¹⁰ Qualificada como uma Organização Social (OS), a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) é ligada ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Pioneira no acesso à internet no Brasil, a RNP planeja e mantém a rede Ipê, a rede óptica nacional acadêmica de alto desempenho.

forma voluntária. É um trabalho colaborativo, horizontal, um processo que cria suas regras e práxis no cotidiano, com as dificuldades. A comunidade pode participar das tomadas de decisões, e muitas vezes esse tipo de sala realiza mostras ou festivais em parceria com iniciativas da sociedade.

As salas universitárias são marcadas pela realização de projetos para formação de público para o cinema menos comercial. Promovem sessões voltadas ao público infanto-juvenil, geralmente provenientes de escolas públicas de periferia das cidades. Essa é uma verdadeira aposta na alteridade, pois além de oportunizar que os alunos tenham uma experiência artística com matérias as quais não conheciam, podem sair da rotina e do espaço escolar, frequentar uma sala com qualidade de projeção – para muitos, é a primeira vez que vão a uma sala de cinema.

Outro aspecto peculiar desses espaços é a possibilidade de ir além da fruição fílmica, com a realização de cursos, palestras ou sessões comentadas de filmes. A possibilidade de trocas sensíveis, não só com o objeto comum – o filme –, mas com outras pessoas, pode potencializar as sensações da arte, e a invenção de mundos a partir da obra, como ocorreu em meu encontro com Clara, que contarei a seguir.

O encontro com clara: filme brasileiro e experiência estética

Sempre gostei de ir às salas de cinema. Na época em que elas eram muitas, em diferentes bairros da cidade, eu, ainda adolescente, costumava variar de tela, assistia uma obra aqui, outra acolá, escolhendo diferentes estilos. Os filmes me movimentavam, era como se aqueles seres na tela, amarrados nas histórias e nos limites dos roteiros, falassem outras frases para além do que eu ouvia, ali nas salas escuras que frequentava.

Depois de adulta, era como se eu inventasse uma relação entre a vida deles e a minha. Clarice¹¹, nas três vezes que a vi e revi em uma mostra de resgate do cinema da *nouvelle-vague*, fez com que eu parasse para pensar no mundo como está, nas amarras sociais, na minha própria forma de existência; inclusive me levou a alterar algumas páginas do trabalho de conclusão de curso na faculdade de Comunicação

¹¹ Personagem de *Fahrenheit 451* (França, François Truffaut, 1966).

Social. Lembro como se fosse ontem quando me encontrei com Alexander¹², rapaz determinado, criativo. E enquanto ele inventava toda uma realidade para poupar sua mãe doente, me dizia muito do que eu fazia como jornalista.

Até hoje, e talvez ainda mais, gosto de ir até a sala de cinema, desligar o celular, ficar no escuro, sozinha, mas junto de outras pessoas, numa comunidade de desconhecidos, sem falar com ninguém. Desconecto-me do mundo naquelas horas e só olho para eles: os seres do cinema. Como as salas migraram para os *shopping centers*, com uma oferta de filmes muito centrada em produtos comerciais, passei a frequentar espaços alternativos e cineclubes, mas nunca deixei de vasculhar por filmes que me dissessem algo diferente do senso comum.

Nesse contexto, ver um filme, de certo modo, é criar junto com a obra, trata-se, portanto, de trabalho do pensamento, na esfera da formação. Não é apenas em busca de diversão ou para colecionar maior números de lançamentos que vou frequentemente às salas, busco ali algo além da emoção, na ordem da sensação (DELEUZE, 2005).

Certa tarde, fui até o Cine UFPel para assistir *Aquarius*. O filme, dirigido pelo pernambucano Kleber Mendonça Filho, conta a história de Clara (Sonia Braga), mulher que insiste em continuar vivendo no edifício em que morou a vida toda, na beira da praia de Recife, apesar dos demais moradores já terem saído em razão da venda do prédio a uma construtora que pretende um empreendimento imobiliário.



Cena do longa-metragem *Aquarius*, 2016.

Ao longo da projeção, esqueci de todo o resto, abandonei o tempo do relógio, fiz conexões com outros esquemas do meu pensamento. Ouvi Clara me dizer muitas

¹² Personagem de *Adeus, Lênin!* (Alemanha, Wolfgang Becker, 2004).

coisas além das frases do roteiro, e essa experiência me levou a tramar sentidos entre o que eu vinha escrevendo e a criação que a obra me permitiu.

No final do filme, Clara recebe uma denúncia de que algo estranho está ocorrendo nos apartamentos abandonados do andar superior. Quando ela vai investigar, descobre que a construtora havia colocado ninhos de cupins, para que fossem destruindo o imóvel – plano para forçar Clara a deixar o local. A imagem dos cupins tomando conta da madeira me fez pensar sobre a classe dominante do Brasil, e suas estratégias para manter-se a todo custo no poder. E a cultura como mercadoria, como dizia Deleuze, estaria também a serviço dos interesses dessa classe dominante. Com isso, encontrei matéria para meu pensamento.

Um filme sempre é feito em dadas condições econômicas, sociais, geográficas, políticas. Assim, a obra, que é a realização de alguém nessas dadas condições, dá expressão a um certo espírito do tempo. Apesar disso, nem todos sentem o filme do mesmo modo, pois se trata de uma experiência de fruição que leva a criações singulares de sentido, como já insinuei anteriormente. Para mim, *Aquarius* fala desse Brasil contemporâneo, manchado por interesses dos donos do poder, por uma infundável corrupção e pela crescente especulação imobiliária. No final, Clara não só se mantém fiel a sua posição e segue morando no edifício Aquarius, como faz uma visita inusitada ao escritório da construtora.

Quando estava já tomada pela obra, acenderam-se as luzes e iniciou um debate sobre o filme. Havia dois comentadores convidados, uma professora da faculdade de cinema e um especialista em economia. Cada um compartilhou com a plateia sua leitura sobre o filme. Após, abriu-se espaço para as perguntas. Mesmo com vontade de questionar, me mantive pensativa, foi quando um homem, de aproximadamente 65 anos, começou a falar. Disse que nunca tinha pensado a respeito da sociedade com esse viés que o filme permite, confessou que sentiu certa vergonha, ao perceber como os homens em geral vivem sem pensar nas consequências de seus atos.

Ao lado desse espectador, vi em *Aquarius* aquilo que Rancière (2012) chama de arte política: um filme com potencialidade para uma formação emancipatória dos sujeitos ao trazer para a tela do cinema uma realidade socioeconômica latente na atualidade, que nem sempre está visível nos meios de comunicação. É assim que vejo

o cinema como uma arte fundamental para nos fazer ver o mundo no qual vivemos, e entendê-lo melhor. Os filmes, às vezes, zombam do mundo, ou criam outros mundos, para nos fazer enxergar aquilo que nem sempre conseguimos ver.

Por exemplo, talvez devamos a *Matrix* (Lana e Andy Wachowski, 1999) a oportunidade de nos dar a ver a sociedade digital na qual estávamos migrando em massa no final do século passado. E talvez a *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) a visão a respeito do problema latente do tráfico de drogas e da violência nas favelas do Rio de Janeiro. A arte, então, coleta o vivido e o transforma em sensação, nos fazendo ver o que nossa percepção habitual ainda não assimilou. A crítica de Kleber Mendonça em *Aquarius* é ao país que se vende cada vez mais aos interesses das construtoras e dos empresários multinacionais.

Só que o cinema nos torna visionários não apenas pela temática das obras, nem só pelos roteiros bem elaborados e aprofundados, ou por nos colocar de frente com personagens complexos e intrigantes. A professora de cinema que estava na frente da sala universitária, quando questionada sobre os aspectos formais da obra, falou da potência do cinema para nos fazer sentir além do conteúdo, a partir das imagens e sons, e fez uma bela leitura visual de *Aquarius*.

Nesse momento, participei do debate e contei da pesquisa que vinha desenvolvendo em relação ao cinema brasileiro. Ali, lembrei-me da perspectiva de Deleuze (2005), quando ele diz que o cinema pensa pelo encadeamento de imagens e sons que cria, pelas modulações que imprime ao ato de narrar, e por circuitos singulares, inventados durante o encontro do cineasta com coisas do mundo. Não é só de histórias que vive o cinema, é de um mundo, colorido ou preto e branco, lento ou agitado, sombrio ou energético, caótico ou ordenado, povoado ou esvaziado, silencioso ou ensurdecido, picotado ou alongado, saturado ou rarefeito. Os filmes nos embrenham em uma atmosfera espectral. É o simulacro do mundo, a invenção de possíveis audiovisuais.

Aquários é aquele tipo de obra que permite vazios e silêncios. Nos dá a chance de pensar através do que nem sempre está explícito: nos faz viajar no tempo por um simples corte de cabelo; nos induz a conhecer a personagem com uma cena poética, embalada por uma fita cassete. Nos faz deslizar entre discos de vinil e livros antigos,

enquanto nos lembra que a essência da vida está nas relações familiares. Mostra a preguiça do pensamento pelas palavras clichês, vazias, e pela postura corporal daqueles que seguem o rebanho, ao modo indicado por Nietzsche (2009). Expõe fragilidades sociais pelo esgoto que escorre na praia. Um mergulho no mar é uma janela aberta para o inconsciente da personagem. Um colchão queimado no pátio vazio é a única pista para o desenrolar da trama. Milhares de cupins em close-up nos tiram da acomodação pela sensação de asco, o que libera a imaginação. Acontecimentos imprevisíveis nos fazem mudar de posição na poltrona, desacomodando, inquietando.

Por fim, tramei relações entre a resistência de Clara, - que nunca se dobra aos apelos e ao jogo baixo da construtora - e iniciativas alternativas que se mantém, apesar de tudo. Assim, o filme foi um encontro. A obra me ajudou a pensar em matéria acadêmica, fiz conexão com as salas universitárias de cinema, espaços que funcionam de outro modo, para além do retorno financeiro. Acredito que as referidas salas vazam o sistema capitalista de distribuição de filmes, ao permitir a entrada de obras de diferentes origens, estilos e épocas – ou seja, tratam a cultura para além de mercadoria, funcionam de modo experimental e por isso são circuitos paralelos.

Talvez Clara possa ser comparada com um vaga-lume de Didi-Huberman (2011), já que ela, e tantos outros personagens dos filmes brasileiro de arte, são como seres que sobrevivem, apesar de tudo; luminosidades fracas, minoritárias, na contramão dos espaços hegemônicos dos projetores luminosos que tudo ofuscam. Se o cinema hegemônico é como a glória luminosa, os resistentes de todo tipo se transformam em vaga-lumes fugidios, passageiros, erráticos, discretos.

Pensar sobre nossa própria experiência ao ver um filme e dar sentido a ela é também da ordem da criação. “Interpretar e criticar obras alheias são modos de meditar sobre si mesmo” (CORAZZA, 2013, p. 54). O cinema tem algo de suspensão, já que há certa descontinuidade entre obra e fruição no cinema. “Na minha poltrona, sou uma dupla testemunha: do que acontece na imagem, do que acontece em mim. O espectador de um filme é um voyeur de si” (MIGLIORIN, 2016)¹³. O cinema nunca

¹³ Declaração de Cezar Migliorin na internet. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/30fragmentos.htm>. Acesso em 14 set. 2016.

chega sem riscos, e a imagem demanda a presença de quem vê – um espectador que existe e sobre quem não dominamos os efeitos. Muitas vezes, o que aprendemos com o filme é criar sentidos junto com as imagens e sons, daí a potencialidade do cinema para a educação.

Dessa forma, meu desejo vem me levado a escrever sobre personagens de filmes brasileiros e sobre salas universitárias de cinema. Aprendi, aos poucos, a dar lugar a expressão dos efeitos que os filmes, e outras obras da arte e da filosofia, provocam em mim. Me desafio a deixar que os materiais me rocem, permitindo encontros e produzindo algo a partir disso. Procuro inventar uma brecha, qualquer que seja. É como ir até o pátio largado da casa, meter a mão no lodo ali parado há tempos, empurrar um pouco pro lado, e plantar uma flor naquela terra. Mesmo sabendo que o lodo segue, ali passa a ter vida.

Sobre uma formação pelo cinema brasileiro

Por fim, reforço a declaração feita na introdução, de que o movimento de escrita foi o de compartilhar um ponto de vista singular a respeito de possíveis encadeamentos entre o cinema brasileiro e a educação. Entender a formação pelo cinema na contemporaneidade pressupõe pensa-la de diferentes pontos de vistas, de diferentes perspectivas: não apenas em uma lógica tradicional, de transmissão de conteúdos através de filmes. Pressupõe pensá-la, também, como experiência estética, entendendo os filmes como obras de arte, que trazem para a esfera do visível a multiplicidade do mundo, por meio de sensações.

Essa experiência estética com o filme, quando da ordem de um encontro (DELEUZE, 1997), favorece a invenção de sentidos, a criação de mundos, que por provocar o movimento do pensamento diz respeito à filosofia e à educação. Se o significado conforma representações estanques, o sentido é uma produção, trabalho autêntico do pensamento. O sentido exige o desejo daquele que viveu a experiência e, portanto, sua produção não é garantida, é algo que pode ou não ocorrer.

O cinema, como uma criança, tem marcas de imprevisibilidade. Depois de um longo silêncio, não sabemos como irão reagir. Esses pequenos momentos de vazios são disruptores para o pensamento, para a produção de sentido sobre a existência, no

encontro com o filme. Para que esses acontecimentos reverberem, nos é solicitado constituir um quê de sensibilidade e assim deixar fluir a vida para além daquilo que já conhecemos.

A profusão de filmes brasileiros independentes na atualidade, de diferentes estilos, temáticas e origens, permitem inúmeras possibilidades de abordagens. Muitos dos filmes da safra atual abrem fissuras no que é instituído, ao retratar personagens menores, que nem sempre estão na mídia de massa, ou, quando estão, representam os mesmos papéis codificados de sempre. Algumas obras, como *Aquarius*, inventam uma atmosfera peculiar, que nos envolve para além da contação de uma história, mas também pela invenção de imagens poéticas e pela inovação narrativa.

Produzir sentidos a partir de um encontro com uma obra de arte cinematográfica é construção de mundos. A leitura que cada um faz de um filme potencializa para a sensibilidade e aí que se encontra a chave para entender a formação, do modo como viemos a tratando. Talvez essa arte não tenha nenhuma utilidade, para um tanto de gente, mas, sem maiores dúvidas, é vetor para o espectador como possibilidade de criação de si, a partir das relações que produzimos nessa experiência estética. É isso que aqui procurei demonstrar.

Uma experiência estética é singular, portanto, impossível de prescrever. Se não se pode ensinar como ver filmes, nem prescrever sensações, se pode, em outra via, compartilhar o trabalho do pensamento a partir do contato com obras de arte, e também pesquisar e jogar luz em espaços políticos nos quais se oportuniza que as pessoas entrem em contato com matérias para encontros, neste caso, nas salas universitárias de cinema.

Esses espaços, tais quais faíscas de resistência, ampliam o acesso ao cinema independente feito no Brasil, visto que se encontram descolados das exigências do mercado que associa o cinema ao lucro financeiro. Esse tipo de filme, muitas vezes, cria uma imagem – como os cupins – para nos fazer enxergar alguma relação – a especulação imobiliária no Brasil contemporâneo. E essa imagem, como um composto de possibilidades, nos oferece a oportunidade de um encontro, pois nos leva a perceber coisas para além do visível e a desenvolver criações em nosso campo de trabalho: seja uma escrita acadêmica ou uma outra obra de arte. Portanto, a formação

se dá em meio a vida, quando vamos nos diferenciando de nós mesmos, ao colocarmos o pensamento em variação.

Não defendemos que somente o filme brasileiro independente deva ser assistido, ou que somente ele permite uma experiência estética singular. 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. A nossa imaginação é bastante tolhida ao longo da vida, tanto na escola, como na família e no âmbito social. Às vezes, perdemos de vista nossa capacidade criadora e inventiva e ficamos presos ao instituído. Se a arte pode abrir fissuras, é no encontro que isso se expande. Escapar das amarras e inventar modos singulares de existência pode ser um desafio, como Clara e sua luta por manter-se no velho prédio. Como nos constituímos nesse turbilhão de coisas que nos ocorrem, entre as forças sedentárias e os fluxos emancipatórios? Qual o lugar do cinema brasileiro nessa empreitada?

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. **A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

_____. **Dois regimes de loucos**. Textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. 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.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte:

Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. A ética do Cuidado de si como prática da Liberdade. (entrevista com H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Muller, em 20 de janeiro de 1984), Concordia. **Revista Internacional de Filosofia**, n. 6, julho-dezembro de 1984, p. 99-116.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

SILVA, João Guilherme Barone Reis. Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. In: **Revista Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n. 20, 2008.

_____. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia** v. 18, n. 3. Porto Alegre: 2011.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Filmes citados

Aquarius. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho, 2016.

Cidade de Deus. Brasil. Direção: Fernando Meirelles, 2002.

Matrix. Estados Unidos. Direção: Lana e Andy Wachowski, 1999.