



GT24 - Educação e Arte – Trabalho 590

O QUE AS SALAS UNIVERSITÁRIAS DE CINEMA TÊM PARA ENSINAR À EDUCAÇÃO?

Cíntia Langie - UFPel

Carla Gonçalves Rodrigues - UFPel

Resumo

Este artigo rodeia os processos de subjetivação nas salas universitárias de cinema, iniciativas que exibem filmes fora do circuito comercial de forma gratuita. O objetivo é investigar como esses espaços podem ajudar a colocar questões relevantes para o campo da educação, no que se refere, principalmente, a abertura do espectador à diferença (DELEUZE, 1997). A pesquisa justifica-se pela influência atual das imagens na formação humana, e pelo vazamento que as referidas salas buscam fazer frente à hegemonia de uma mídia de massa muitas vezes clichê. O método adotado é a cartografia (GUATTARI; ROLNIK, 2011), ao investir em uma pesquisa de campo em salas universitárias do Brasil, simultânea à fabulação de personagens que nos ajudam a dizer da temática. Como resultados parciais, apresentamos dois conceitos-chave que emergiram da experiência *in loco*, quais sejam: resistência (DELEUZE, 1997; GUATTARI, 2011; DIDI-HUBERMAN, 2011) e comunidade (RANCIÈRE, 2009; 2012). Desse modo, a proposta do artigo busca traçar pistas para dar a ver de que modo espaços de resistência que funcionam como comunidades do sensível favorecem processos de subjetivação mais conectados com a complexidade do mundo em que vivemos.

Palavras-chave: Educação; Salas universitárias de cinema; Resistência; Comunidade.

1. Primeiras orientações

Este texto nasce do processo de elaboração de uma tese sobre salas universitárias de cinema. A pesquisa, em andamento, integra o campo da educação e traz como perspectiva a Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari (2010). O referencial teórico vai ao encontro de nossa suspeita de que o cinema é mais um elemento importante para a formação humana na contemporaneidade. Assim, a pesquisa busca problematizar dez salas universitárias de cinema no Brasil, os processos de produção de subjetividade que

elas engendram, a resistência que operam frente ao audiovisual hegemônico¹ e a peculiaridade de fazer circular o cinema feito em nosso país.

Como método, adotamos a cartografia (GUATTARI; ROLNIK, 2011), que investe em uma pesquisa processual, na qual o pesquisador não só interage com seu tema, mas faz da empiria um canal para a criação de novas ideias. É um método que solicita a reunião de matérias de diversas naturezas, sobretudo da ciência, da filosofia e da arte, para lançar-se na invenção de novos possíveis para a temática abordada.

Em nosso caso específico, apostamos em uma proposta de andarilhar por dez salas universitárias do Brasil, de posse de um caderno de notas e também de uma câmera de cinema, para vivenciar sessões de filmes de arte e conversar com curadores, espectadores e demais pessoas envolvidas nas referidas salas. Desses encontros emergem dados, faíscas, personagens, que na mistura com o referencial teórico são a matéria-prima para a invenção de uma expressão singular sobre a imbricação do cinema com a educação.

Nosso critério para seleção das dez salas foi uma rede de compartilhamento de filmes nacionais, da qual todas participam. *Cinemas em rede* é uma parceria entre o Ministério da Cultura (MinC) e a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), cujo objetivo centra-se no fortalecimento do acesso ao cinema brasileiro, a partir da conexão de salas de cinema interligadas por meio de transmissão digital².

As salas são: *Cine UFPel* em Pelotas/RS; *Sala Redenção* da UFRGS, em Porto Alegre/RS; *CinUSP*, em São Paulo/SP; *CineUFSCar*, em São Carlos/SP; *Cine Arte UFF*, em Niterói/RJ; *Cine Metrópolis* da UFES, em Vitória/ES; *Cine-teatro Vila Rica* da UFOP, em Ouro Preto/MG; *Cine UFG*, em Goiânia/GO; *Cinema da UFBA*, em Salvador/BA e *Cine Aruanda* da UFPB, em João Pessoa/PB. Dessas, já visitamos o Cine UFPel, a Sala Redenção e o Cine Aruanda. Foi nos encontros e diálogos vivenciados nesses espaços que surgiu uma primeira questão a nos colocar à espreita: o que as salas universitárias de cinema têm para ensinar à educação?

As salas universitárias de cinema são iniciativas de projeção de filmes, estão localizadas em instituições de ensino superior, não cobram ingresso e muitas vezes funcionam graças ao trabalho de estudantes; portanto, são laboratórios dos cursos de Cinema, Artes ou Comunicação. Trabalham com uma curadoria diferenciada das salas comerciais, localizadas sobretudo em *shopping centers*, cuja política de programação

¹ Sobretudo obras hollywoodianas lançadas mundialmente com grandes campanhas de marketing.

² Ver: < <http://culturadigital.br/cinemasemrede/blog/>>.

centra-se nos filmes *blockbusters hollywoodianos*³. As salas universitárias exibem filmes fora do circuito comercial, obras de cunho artístico, de diferentes países, épocas e temáticas.

Pela não lucratividade e pela particularidade de estarem em instituições de ensino, essas salas investem em um outro modo de ver o cinema, mais autoral, mais participativo, com um envolvimento mais próximo dos espectadores. Realizam debates depois dos filmes, além de sessões voltadas aos estudantes de escolas públicas, sessões de acessibilidade, entre outras iniciativas socioculturais. São elas, também, que dão maior espaço à profusão de filmes brasileiros, de curta e longa-metragem, que vem surgindo nos últimos anos, principalmente nos anos 2000 em diante, graças ao barateamento da produção pelas tecnologias digitais e pelas políticas públicas voltadas ao setor⁴.

O cinema brasileiro vive hoje um período rico, marcado por uma pluralidade de propostas estéticas. De acordo com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE)⁵, foram lançados 129 longas-metragens brasileiros em 2015, provenientes de diferentes regiões do Brasil. O fato é que, por um dilema de distribuição (SILVA, 2011), essa vasta produção nem sempre consegue espaço nas janelas tradicionais de exibição⁶, ficando restrita a festivais e salas alternativas, dentre essas, as universitárias.

Na experiência *in loco* nas três salas já visitadas, percebemos uma série de particularidades desses espaços, e dessa empiria pululam dois conceitos-chave para colocar a pesquisa em movimento: resistência e comunidade. Antes de abrirmos esses conceitos, dedicaremos uma seção para abordar como enxergamos a relação entre o cinema e os processos de subjetivação e outra para descrever melhor o método cartográfico por nós empregado até então.

Depois, passaremos a desenvolver o conceito de *resistência*, a partir de Deleuze (1997), Guattari (2011) e Didi-Huberman (2011) e traçaremos pistas para pensar a noção de *comunidade*, pelo conceito de dissenso de Rancière (2009; 2012). Para dar força e consistência a cada um dos conceitos-chaves, trazemos, nas seções quatro e cinco, a história de personagens fabulados durante e após a experiência da pesquisa de campo. Essa montagem foi escolhida no desejo de colocar questões sobre a temática de nossa

³ *Blockbuster* é o filme lançado com pesada campanha de marketing, em variadas salas do mundo todo.

⁴ Segundo portal da ANCINE, o **Programa Brasil de Todas as Telas** representa investimento de R\$ 1,2 bilhão no setor audiovisual para o ano de 2015 em diante.

⁵ Disponível em < <http://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em 21 out. 2016.

⁶ Salas comerciais, televisão aberta e por assinatura.

pesquisa, que recai nas condições de possibilidades para os processos de subjetivação nas salas universitárias de cinema do Brasil.

2. O cinema e os processos de subjetivação

*Antes mundo era pequeno
Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque Terra é pequena
Do tamanho da antena parabólicamará.
(Gilberto Gil)*

A ideia de subjetividade no senso comum está relacionada ao oposto de objetividade, isto é, aos sentimentos, àquilo que o ser traz dentro de si, o que é interno. Na perspectiva da Filosofia da Diferença, a subjetividade é sempre exterior, coletiva e mutante, se dá na relação com outrem (DELEUZE, GUATTARI, 2010). A partir disso, não se fala mais em indivíduo nem em identidade, e sim em processos de subjetivação: o sujeito só existe na relação em que ele está envolvido. Com as tecnologias, sobretudo as digitais, essas relações expandem-se cada vez mais, ficando a Terra cada vez menor, como canta Gil. Todo audiovisual que circula para além da antena parabólica, que de algum modo chega até nós, também nos forma, nos subjetiva de algum modo. “Não se trata de uma imagem passivamente representativa, mas de um vetor de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 38).

A subjetividade, portanto, é um processo que não para de acontecer a partir dos encontros com os outros, podendo ser esse outro o social, a natureza, pessoas, invenções, obras de arte: o que está no contexto social e produz efeitos sobre nós. O que está ao redor nos movimenta, nos dá a ver coisas alheias a nós, mas que também dizem sobre nós, constituindo-nos enquanto pertencentes a uma comunidade, questão bastante cara ao campo da educação.

Se percebemos a educação como o ambiente em que matérias do mundo são compartilhadas, ambiente em que algo se produz entre pessoas e saberes distintos (MIGLIORIN, 2010), o cinema, como arte, como imagem em movimento, tem a força de nos levar a conhecer outros universos, para além do nosso cotidiano. O cinema nos permite entrar em contato com outros modos de ver o mundo e de nele estar: é uma forma privilegiada de acesso à multiplicidade de enfoques sobre a sociedade. Portanto, entender nosso entorno através do cinema é entrar em uma relação com o outro.

Principalmente a partir das vivências em sessões de cinema e das conversas com espectadores das salas universitárias, passamos a entender que o cinema pode levar as pessoas para um lugar distinto do que habitavam antes da experiência de fruição com a obra. Sentimos isso ao ouvir de uma senhorinha de quase 90 anos que vai todo dia ao cinema: “Eu moro sozinha, os filmes são a minha vida”. E também quando ouvimos um grupo de rapazes comentarem entre si na saída do cinema: “Eu nem imaginava que algo assim podia acontecer”.

Enfim, tudo isso nos faz pensar que os filmes podem ensinar algo. Aprender, aqui, é tido como um processo concebido não como solução de problemas, nem como aquisição de um saber específico, mas como micropolítica, ou seja, processo de subjetivação. “Cada um de nós passamos pelas mais variadas micropolíticas e, em cada uma delas, muda nossa maneira de pensar, sentir, perceber, agir – muda tudo” (ROLNIK, 2014, p. 55).

Na sala de cinema, não somente vemos, mas sentimos. Ver dói, faz pensar, faz cócegas, inquieta, nos tira de onde estamos acostumados a estar. “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”⁷. Não seria, então, a própria fruição audiovisual um tipo de criação? A possibilidade de pensar sobre a própria experiência estética nas salas universitárias e dar sentido a ela não diz respeito a uma forma de conhecimento de si, de fabricação de saberes sobre a própria existência? Nessa direção, pode aí estar uma pista para começar a traçar elos mais fortes entre o cinema e a educação?⁸

3. A cartografia como método

Na perspectiva contemporânea, sobretudo aquela aqui adotada – a da Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari -, não existe objeto isolado a ser pesquisado, nem pesquisador neutro, pois tudo se dá no encontro entre investigador e tema, nas relações com as matérias com as quais se escolhe trabalhar. “A análise aqui se faz sem distanciamento, já que está mergulhada na experiência coletiva em que tudo e todos estão implicados” (PASSOS; BARROS, 2012, p. 19).

⁷ Declaração de Cezar Migliorin. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/30fragmentos.htm>>. Acesso em 14 set. 2016.

⁸ A perspectiva mais tradicional para o encadeamento entre o cinema e a educação é a que investiga o uso de filmes em sala de aula para transmitir conteúdos, como recurso facilitador da relação ensino-aprendizagem (NAPOLITANO, 2009).

Dessa forma, adotamos como método a cartografia ao buscarmos a construção do conhecimento na experiência, junto com o interesse investigativo. Nos dispomos a pensar “com”, e não pensar “sobre” as salas universitárias, e por isso saímos a campo para visitá-las. Assim, o material a pesquisar passa a ser produzido, e não coletado.

A cartografia realiza um traçado extensivo, que nesse caso são salas universitárias de oito estados brasileiros: Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, Bahia e Paraíba. Também solicita um plano intensivo, que aposta nos movimentos do pensamento, na criação vivida pelo próprio pesquisador imbricado na experiência da pesquisa. Daí advém a proposta de invenção de personagens que, reais ou não, tornam-se imagens relevantes para expressar o que se quer.

Para Guattari (2011), a cartografia pode ser encontrada “na minha própria maneira de fantasiar o mundo” (p. 159). Solicita, portanto, um pesquisador imerso na temática escolhida para falar além dela, ver aquilo que não está tão visível, já que a pesquisa sempre nasce de um estranhamento: “é como se o seu olhar habitual não desse conta de alguma coisa” (ROLNIK, 2014, p. 177). É como se percebêssemos com estranheza algo – aqui, no caso, trata-se de um certo colonialismo cinematográfico e uma certa privatização da experiência – e desejássemos inventar novas possibilidades para o campo do cinema e da educação.

Nossa escrita é composta de três particularidades: a possibilidade de inventar e fabular personagens e cenas; o desejo de falar do processo de pesquisa e não somente do resultado como algo que vem pronto; e a prática de misturar materiais distintos – da música, do cinema, da filosofia, da educação, de conversas cotidianas - para se fazer ver coisas que podem estar soterradas. Como diz Rolnik (2014, p. 65), o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência: “seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia”.

Já no primeiro ano da pesquisa, saímos a campo para andarilhar por salas universitárias de cinema, de posse de um caderno de notas e de uma câmera de cinema, para entrevistar diversos agentes envolvidos nas salas: curadores, gestores, estagiários, projetoristas, espectadores. Começamos nossa trajetória no sul, no Cine UFPel, inaugurado em 2015, em Pelotas, onde percebemos que a política de curadoria pode permitir pequenas fissuras, vazamentos na distribuição hegemônica do audiovisual. Depois, vivenciamos sessões e debates na Sala Redenção, em Porto Alegre, onde se reúnem pessoas de diferentes idades e estilos para ver filmes e conversar sobre eles.

Fomos, ainda, ao nordeste do país, no Cine Aruanda, em João Pessoa, e lá percebemos a força política que pode ter um projeto artístico para as pessoas que nele se envolvem.

Nessa caminhada, muita coisa aprendemos sobre o próprio ato de pesquisar, fomos modificando a forma de abordar os entrevistados. No começo, nós nos apresentávamos e falávamos do que trata a pesquisa. Depois, percebemos que isso podia direcionar as respostas, e passamos a indagar as pessoas de forma mais direta, sem introduções. Tudo isso com uma câmera na mão, para registrar respostas, gestos e olhares em vídeo. Desafio extra para o processo de doutoramento, tratando-se de um filme de uma pessoa só, mas acreditamos que o material audiovisual poderá enriquecer a construção de conhecimento sobre o tema. Nessas experiências, encontramos personagens vaga-lumes, tal qual o projetorista-que-virou-habitué e o estudante-que- virou-projetorista. Se o primeiro nos ajuda a lançar questões ao conceito de resistência, o segundo nos coloca à espreita para pensar na noção de comunidade. São faíscas de expressão que agora na comunhão com a teoria podem nos ajudar a responder a questão inicial desta pesquisa.

4. Apesar de tudo: a resistência nas salas universitárias

Durante a vivência no Cine UFPel, no sul do sul do Brasil, encontramos o projetorista-que- virou-*habitué*. Era uma tarde chuvosa, a professora estava na faculdade de cinema fazendo suas tarefas quando adentra no espaço um sujeito desconhecido. “Quero saber onde estão os filmes!”, disse ele, assim, direto. Ela, um tanto espantada, quis conhecer um pouco mais do que ele desejava. Era um homem de 50 e poucos anos, que tinha em casa um projetor de cinema, 16 mm, e lhe haviam sobrado apenas dois filmes em película. Estava cansado de ver e rever as mesmas obras e ali estava para pedir emprestados novos filmes.

A professora explicou-lhe que não havia filmes em película na faculdade, que era um curso novo, que só trabalhava com cinema digital. Passaram a conversar, ele contou que seu pai, já falecido, era mecânico de projetores, ou seja, consertava todos os projetores das salas de cinema da cidade, na época em que as cidades tinham várias salas de cinema, uma em cada bairro. Ele também trabalhou como projetorista algumas vezes e cresceu em meio a películas e equipamentos de cinema. Agora, cansado de ver somente os filmes que sobraram “inteiros” e insatisfeito com os produtos “enlatados e

imbecilizantes” que eram exibidos nas duas salas de cinema existentes na cidade – ambas em *shopping centers* – estava em busca de outras experiências cinematográficas.

Por coincidência, a professora coordenava uma sala universitária de cinema e convidou o sujeito a aparecer por lá para ver filmes. “O projetor é digital, tudo funciona com computadores, mas exibimos filmes diferentes e artísticos, como os que você procura”, explicou ela. A partir desse dia, toda a semana, ele vai até a sala universitária para vivenciar sessões de filmes independentes brasileiros.

Essa história nos faz pensar sobre o acesso ao audiovisual não hegemônico na contemporaneidade. 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 objetos semióticos 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, surge a possibilidade de pensar em experiências micropolíticas – e aí encontra-se nosso gancho com os processos de subjetivação pelo cinema.

Ao lado desse psicanalista, que pensa os movimentos de minorias e as ações de comunicação alternativas como modos de expressão dissidentes aos modos de expressão dominante, e junto do projetorista-que-virou-habitué, indagamos: como pensar as salas universitárias de cinema tais quais ações micropolíticas na contemporaneidade? Nesse contexto, passamos a investigar, pelo viés da resistência, a expressão que esses espaços têm e podem vir a ter nas comunidades onde estão localizadas.

Se as salas comerciais de cinema hoje exibem sobretudo *blockbusters* hollywoodianos, as salas universitárias vazam esse padrão, ao darem espaço para muitos cineastas desconhecidos, de diferentes estilos, oriundos de variados países, cujos trabalhos procuram mostrar realidades distintas. Deixam falar as vozes que ficam abafadas pelo domínio do cinema comercial, massivo, estrangeiro. Uma das características das salas alternativas, no que diz respeito à política de programação, é a recusa ao domínio do capital e à lógica do lucro a qualquer preço que vigora nas salas comerciais. Estariam elas resistindo?

O conceito de resistência em Deleuze (1997) faz pensar que os artistas, quando inventam novas paisagens ao mundo, resistem. Assim, criar é resistir. Criação, aqui,

entende-se como a possibilidade de inovar, de trazer para o plano de composição ideias e imagens ainda não significadas por nós. Resistir é 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. Resistir é “liberar a vida que o homem aprisionou” (DELEUZE; PARNET, 1997, s/p), já que a tendência humana é sempre matar a vida, encerrar a multiplicidade do mundo em representações clichês.

Desse modo, espaços que se abrem para a arte que resiste, para a arte inovadora, seriam, por conta disso, espaços de resistência? Resistir, aqui, pode ser o ato de programar filmes que fazem aparecer vaga-lumes, apesar de tudo. Espaços alternativos que insistem em dar a ver luminosidades fracas, minoritárias, ao contrário dos espaços hegemônicos dos projetores luminosos que tudo ofuscam (DIDI-HUBERMAN, 2011).

O cinema hegemônico é como a glória luminosa, enquanto os resistentes de todo tipo se transformam em vaga-lumes fugidios, passageiros, erráticos, discretos. Assim, programar filmes de cineastas marginais e oportunizar espaços para trocas sensíveis sob outros regimes que não o do lucro, é resistir ao que é posto como “modelo” em nosso tempo, ou seja, é “iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28). Se em Deleuze resistir é criar, em Didi-Huberman resistir é sobreviver: existir, mantendo-se à margem. Mesmo com a ameaça de serem ofuscados pelas luzes da televisão, dos refletores, lá estão eles, os discretos vaga-lumes.

Tal como um vaga-lume querendo escapar do fogo dos projetores para melhor *emitir seus lampejos* de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir, a qualquer preço (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 140).

A imaginação e a criação, próprias da arte, são mecanismos produtores de imagens para o pensamento. Assim, não seriam vaga-lumes os cineastas que inovam e realizam filmes fora do padrão estético hegemônico? E não seriam também vaga-lumes os personagens por eles criados, luminosidades efêmeras, imagens clandestinas, pessoas que não estão na esfera do visível no campo político e midiático?

O filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), exibido em duas sessões lotadas no Cine UFPel⁹, traz como protagonista Clara, uma mulher que insiste em continuar vivendo no velho edifício em que morou a vida toda, apesar de todos os demais moradores já terem saído em razão da venda do prédio a uma construtora que pretende

⁹ Nos dias 25 e 31 de novembro de 2016. Na segunda sessão ocorreu debate com professores de cinema.

um empreendimento moderno. Clara, que ouve música em disco de vinil e tem uma biblioteca em casa, deseja continuar vivendo no velho lar em que sempre morou. O fato que é existem muitos outros interesses, capitalísticos, que a querem tirar de lá. Ela insiste, luta, permanece. Estaria a resistir?

Quando Didi-Huberman nos instiga a mantermo-nos atentos a faíscas que piscam apesar de fracas, quer que não esqueçamos de abrir os olhos na noite, para não deixar de ver pequenos rastros de resistência, pois os vaga-lumes seguem formando suas belas comunidades luminosas, apesar de tudo. Neste ponto se justifica nossa defesa da “sobrevivência” de espaços para ver e debater questões sociopolíticas relevantes através do audiovisual, contra uma indiferenciação cultural que parece se instalar atualmente. Existir, apesar de tudo: das dificuldades financeiras de manutenção, da concorrência com a internet e com os telefones celulares, do poder hegemônico das fitas *hollywoodianas*, dos problemas com os equipamentos de projeção, das questões políticas para acesso aos títulos - as salas universitárias sobrevivem.

Logo, insistimos em chamar atenção para telas que fazem circular vozes e vidas muitas vezes caladas no espaço do comum, ao programarem filmes de cineastas menores, engajados, políticos, vaga-lumes errantes. O projecionista virou *habitué* da sala universitária pois lá encontrou filmes e debates sobre questões relevantes do Brasil. “Não acredito na cultura; acredito, de certo modo, em encontros”, diz Deleuze (1997) ao contar de suas idas ao cinema. Talvez aí repouse uma pista sobre o que o cinema e as salas universitárias têm para contribuir com a educação: a força política de uma curadoria engajada, fora do padrão hegemônico, que vasculha materiais para além daquilo que as pessoas estão acostumadas a consumir, enfim, que resiste.

5. A noção de comunidade pelo cinema

Como dissemos anteriormente, a escolha pelos conceitos-chave de nossa pesquisa surge da empiria, na visita *in loco* nas salas universitárias. A noção de comunidade foi pensada quando chegamos na segunda parada de nossa trajetória: a Sala Redenção, em Porto Alegre. É um projeto tradicional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fundado em 1987, que hoje realiza sessões gratuitas de segunda à sexta-feira, às 16h e às 19h, exibindo desde clássicos a lançamentos.

Em todas as sessões que ali vivenciamos, a sala estava cheia de pessoas de variadas idades e estilos. Em algumas delas, ocorreu debate após o filme e pudemos

acompanhar uma pluralidade de ideias sendo trocadas em um mesmo espaço. Surge, então, o desafio de colocar questões no que diz respeito à noção de comunidade. Este termo nos instiga por dois aspectos principais. O primeiro deles está em consonância com a ideia de resistência, por isso começaremos por ele.

Ao falar em comunidade, pensamos, primeiramente, naquilo que é comum a um grupo. O espaço comum traz sempre consigo uma dimensão política e, nesse sentido, a arte pode ser uma faísca para evidenciar aí novas partilhas do sensível. A dimensão política da arte equivale a busca pela invenção de uma instância de expressão coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. Para entender essa perspectiva, buscamos apoio no conceito de *dissenso* trabalhado por Rancière (2012). Dissenso é o contrário do consenso, é a quebra com as representações do senso comum, o questionamento dos papéis estabelecidos. Está próximo da criação como resistência, abordada por Deleuze, são as luminosidades que emitem faíscas, apesar de tudo, como insiste Didi-Huberman.

As salas universitárias, com a peculiaridade de programar filmes de arte, dão espaço para a profusão de documentários atuais que narram vidas banais, de forma criativa. Um exemplo é *Homem comum* (Carlos Nader, 2015), que acompanha por quase 20 anos a vida de Nilson, um caminhoneiro qualquer do nordeste brasileiro, seus questionamentos, seu cotidiano ordinário. O dissenso nesse filme ajuda a tornar visível o que ainda não o é, ao expor fissuras e fragmentar o estabelecido. Trazer para o cinema aquilo que quase nunca é colocado à prova é uma ação política, como ocorre também na ficção *Quase samba* (Ricardo Targino, 2014), que subverte a visão clichê da mulher negra de periferia. Desse jeito, abrimos uma nova questão: os filmes de arte feitos no Brasil, exibidos sobretudo em salas universitárias, podem repartir o comum de outra forma, desestabilizando a distribuição hegemônica estabelecida?

O cinema de arte, de algum modo, abre fissuras naquilo que é conhecido pela comunidade, inventa um recorte sensível ao mesmo tempo que perturba as partilhas dadas. O cinema, a experiência coletiva de ver e debater filmes, pode gerar a criação de um movimento no mundo: processos de subjetivação em constante mutação. Se o termo comunidade nos remete àquilo que nos liga ao outro por um traço comum, expandir o universo dos possíveis com o cinema, e trazer a diferença para a comunidade a partir de cineastas e personagens vaga-lumes, poderia tornar o mundo em que vivemos mais aberto e mais plural, em compasso com a complexidade própria de nosso tempo?

Na vivência e observância de diversas sessões de cinema nas salas visitadas, e nas conversas com espectadores, percebemos que os filmes de arte podem contribuir para a

criação de formas de vida com respeito às diferenças. A imagem, muitas vezes, dá a ver coisas que escapam a todos, abre o universo de referências dos espectadores para a diferença, o que está diretamente ligado com as inquietudes das pesquisas atuais na área da educação.

Ao visitar as salas e conversar com as pessoas, passamos a entender a formação humana também como abalos sofridos nos encontros com as coisas, ou seja, as marcas que o mundo imprime em nós. O contato com a alteridade presente em alguns filmes de arte transforma o sujeito, não no sentido de uma transformação social intensa, mas dando a ver as fraturas do comum, subjetivando-nos para uma abertura à diferença. Depois de uma sessão de um filme realizado por indígenas em uma aldeia gaúcha, na Sala Redenção¹⁰, lembro de ouvir de uma espectadora: “Nunca mais vou ver a causa indígena da mesma forma”. Na saída do cinema, seguimos iguais, mas, por vezes, diferentes.

O segundo aspecto que nos direciona à noção de comunidade é o fato de as salas universitárias serem locais permanentes para circulação de filmes e conversas, aptos a reunir pessoas em grupos de interesses. Muitas vezes, ocorre debate pós-fruição fílmica, inclusive com presença dos realizadores. Essa particularidade pode potencializar ainda mais a experiência estética. Além disso, grande parte das salas universitárias funciona graças ao trabalho de estudantes, portanto, são laboratórios acadêmicos, reunindo ali jovens que adquirem novos aprendizados. E não seria uma grande força da educação, hoje, oportunizar espaços de encontros, de comunhão de saberes e desejos?

Na terceira parada de nossa trajetória - Cine Aruanda, em João Pessoa – aprendemos que as salas universitárias, ao misturar o cinema e a educação em uma sala escura, favorecem o desejo de encontro consigo em relação ao outro. Na experiência *in loco* no cine Aruanda, passamos a entender as salas universitárias como locais que fomentam o exercício de um gosto estético pelo coletivo, na fricção com o outro, podendo ser esse outro o filme e também os demais espectadores que compartilham da experiência. E foi nesse aprendizado que fabulamos o personagem do estudante-que-virou-projecionista.

Ele caminhava pelos corredores da universidade e as pessoas o cumprimentavam, algumas vinham falar com ele. Porém, nem sempre fora assim. Quando entrou na faculdade de Cinema, questionava-se sobre sua escolha, sentia-se perdido, isolado. Demorou a fazer amigos e a criar vínculos com o ofício que escolhera seguir. Cursar

¹⁰ Trata-se do filme *TAVA – casa de pedra* (Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli e Patrícia Ferreira, 2012), exibido na *Mostra Tela Indígena*, em julho de 2016.

cinema abre muitas possibilidades, mas, exige uma questão: trabalhar em grupo. É preciso, antes, ter um grupo. E ele não conseguia lidar com isso, quase sempre pedia para fazer os trabalhos sozinho, o que prejudicava sua performance. Não se sentia acolhido pelos colegas, achava que tinha algo errado com ele.

Estava prestes a abandonar a faculdade, quando ouviu um professor comentar que havia um projeto de sala de cinema universitária quase saindo do papel, mas que não havia funcionários na instituição para encarar o desafio. Ele perguntou ao professor como seria o projeto, e o mesmo contou que tinham recebido equipamentos para projeção de filmes, mas que ninguém sabia operá-los. Ele sempre gostou de tecnologia, sempre “fuçou” nos aparelhos em casa, e, claro, gostava de ver filmes.

Ofereceu seu trabalho ao professor: “Eu poderia ser o projetorista”. Disse que tinha disponibilidade de tempo e que tinha interesse em estudar tal equipamento. Com a ajuda do professor, desenvolveram uma programação especial, uma mostra só com filmes brasileiros independentes da safra atual.

Ali iniciava um novo percurso de nosso personagem perante seus colegas e seus pares. Ele se “encontrou” com a atividade no Cine Aruanda, em João Pessoa, e assim passou a conviver com os demais de um outro modo, mais participativo, engajado. Era o “cara” da sala, sentia-se seguro com o lugar que ocupava, todos iam conversar com ele, queriam saber sobre sessões, sobre formas de ajudar no projeto, falar de filmes e coisas do mundo.

O estudante-que-virou-projetorista nos faz lembrar de Benjamim, do filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), que no começo da trama está desiludido com o trabalho no circo e busca fora desse universo sua felicidade. Mas é exatamente nesse revés que ele descobre seu dom e ao sentir-se seguro e importante perante seu grupo, retorna ao circo como líder da trupe. E também de Raimundo, personagem de *Estômago* (Marcos Jorge, 2008), sujeito tímido do interior, que é preso em São Paulo e tem que encarar seus companheiros de cela, nada receptivos. É na cozinha que ele se destaca, e passa a ser respeitado em todo presídio. Criar para si um território singular e assim formar pequenas comunidades de trocas sensíveis, de comunhão de saberes e vontades, com abertura ao novo, ao inesperado: eis aí um desafio cada vez maior na atualidade. Alguns espaços permitem essas trocas, o circo, a cozinha, e as salas universitárias podem ser um exemplo disso.

6. Afinal, o que as salas universitárias têm para ensinar à educação?

Ao chegarmos ao final do texto, retomamos a pergunta inicial: o que as salas universitárias de cinema têm para ensinar à educação? Pesquisar o cinema e a educação através das salas universitárias nos dias de hoje desponta um campo vasto de possibilidades, mas são duas questões principais que vem nos movimentando: a ideia de resistência e de comunidade. Pelas sessões de filmes brasileiros vivenciadas coletivamente durante a pesquisa de campo, percebemos que esses espaços criam, vazam o sistema tradicional de distribuição audiovisual, portanto resistem. Junto dos personagens disparadores acima citados, além de outros casos, histórias e eventos, aprendemos que as salas universitárias oferecem a possibilidade de encontros, oportunizam às pessoas experiências estéticas com o que não é próprio do sujeito, com luminosidades errantes, o que pode produzir comunidades mais abertas e culturalmente ricas.

Na questão da resistência, as salas podem ajudar a pensar na força da curadoria em nossos dias, ou seja, na potência de uma política de programação que não segue os padrões hegemônicos. Reunir filmes que, como um outro comum entre nós, nos dão a ver outras formas de vida para além do conhecido, pode democratizar o espaço comum, abrindo-o para a diversidade. Quando uma imagem surge à nossa frente, ela aparece como um possível no mundo, um possível que nos leva a conhecer outros mundos, outras comunidades. Assim, podemos pensar nas salas universitárias também como comunidades de compartilhamento do sensível, espaços cada vez mais raros em nossos dias.

E, nesse compartilhamento, vemos nos filmes brasileiros de arte, da safra atual, uma possibilidade para a produção de subjetividades singulares, ao trazer para a esfera do visível personagens e realidades que nem sempre estão na mídia de massa. Entrar em contato com essa diferença, sentar na poltrona e assistir, com pessoas desconhecidas, um filme nacional de temática relevante sociocultural e debatê-lo, pode fazer com que o espectador sinta, pela força visual própria do cinema, um abalo em seu modo de ver o mundo. Essa prática pode abrir fissuras na forma tradicional de pensar, subjetivando as pessoas para relações de maior alteridade.

As salas universitárias não são projetos que reúnem a massa, são pequenos grupos que ali se encontram, como o estudante-que-virou-projecionista e o projecionista-que-*virou-habitué*. Vaga-lumes que formam naquele espaço uma constelação, um laço coletivo de compartilhamento do sensível. Tal forma de subjetivação vai na contramão

da privatização da experiência, tão comum na era da internet. Encontrar pares e constituir coletivos que nos permitam compartilhar as questões que nos mobilizam: eis um ensinamento que as salas universitárias podem compartilhar com o campo da educação na atualidade.

Referências Bibliográficas:

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____; 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.
- _____; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- GUIMARÃES, César. *O que é uma comunidade de cinema?* Revista Eco Pós. v. 18, n. 1, Rio de Janeiro, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar. Cinema e Escola, sob o risco da democracia. *Revista Contemporânea de Educação*, vol 5.n.9. Jul/Dez, 2010.
- _____. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*.

Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

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

Filmes citados:

PALHAÇO, O. Direção: Selton Mello. Brasil, 2011.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Brasil, 2008.

ÚLTIMO cine drive-in, O. Direção: Iberê Carvalho. Brasil, 2015.

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

HOMEM comum. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2015.

QUASE samba. Direção: Ricardo Targino. Brasil, 2014.