



Doméstica (2012). Direção: Gabriel Mascaro. Fonte da imagem: divulgação.

Cinema brasileiro para além do espetáculo: pistas para uma curadoria criativa em cinemas universitários

Cíntia Langie¹

Professora adjunta dos cursos de Cinema Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutoranda em Educação PPGE/UFPel.

Resumo: Neste texto, buscamos apresentar pistas para seleção de filmes nacionais contemporâneos em espaços alternativos de exibição. Focando em salas universitárias de cinema como espaços não formais de ensino, procuramos apontar quatro pistas para pensar em uma curadoria criativa que vise à formação estético-política dos espectadores. Para embasar as questões de emancipação e pensamento, advindas de uma perspectiva política da arte, valemo-nos dos escritos de Rancière e Deleuze.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, educação, curadoria, cinemas universitários, dispositivo.

Abstract: *In this text, we seek to present clues for selection of contemporary national films in alternative exhibition spaces. Focusing on university movie theaters as non-formal teaching spaces, we tried to point out four clues to think of a creative curation that aims at the aesthetic-political formation of the spectators. To support the questions of emancipation and thought from a political perspective of art, we use the writings of Rancière and Deleuze.*

Key-words: *Brazilian cinema, education, curatorship, university movie theaters.*

O mercado audiovisual é uma cadeia industrial de três etapas: produção, distribuição e exibição. Produção é a feitura da obra, desde a concepção da ideia até a finalização do filme. A distribuição pressupõe o trabalho que envolve tanto a divulgação da obra - publicidade, ações de *marketing* - como o envio da mesma para as janelas de exibição. A última etapa - exibição - é o consumo do filme pelo espectador. São janelas de exibição as salas de cinema, a TV aberta, TV por assinatura, a internet, os festivais, o telefone celular, as telinhas das poltronas de avião, entre outros.

¹ cintialangie@gmail.com.

Existe um modelo padrão para explorar comercial e economicamente as obras na etapa de circulação, que inicia, normalmente, no parque de salas de cinema. “O mercado de salas permanece como um segmento importante para a indústria, ainda, respondendo pelo início da trajetória comercial do filme de longa-metragem” (BARONE, 2009, p. 28). Apesar de hoje o espectador ter maior liberdade para ver o filme que quiser, na hora em que quiser, a sala de cinema ainda é a primeira janela de exibição dos longas-metragens e um espaço determinante para o êxito econômico de cada obra.

O padrão de mercado, hoje, são os complexos com mais de seis salas, chamados *multiplex*², localizados sobretudo em *shopping centers*. De modo geral, no que se refere à tipologia, é possível dizer que existem hoje três modelos de salas de cinema: 1) os *multiplex* estrangeiros, filiais de estúdios norte-americanos 2) as cada vez mais escassas salas independentes, que podem ou não ser *multiplex*, mas que não pertencem a grandes grupos econômicos³ e 3) as poucas salas alternativas sem fins lucrativos. Dentre os diferentes formatos de salas alternativas, aqui daremos ênfase a um tipo especial de espaço: os cinemas universitários, por estarem relacionados a uma perspectiva mais educativa e política, e também por conta do crescente surgimento de iniciativas de difusão de filmes em instituições de ensino superior no Brasil, graças à digitalização do processo de exibição audiovisual.

Os cinemas universitários são espaços alternativos próximos do cineclubismo, marcados pela não lucratividade e pela programação diferenciada que, normalmente, privilegia filmes fora do circuito comercial. Além disso, caracterizam-se pela possibilidade de promover debates, cursos e eventos sociais ligados ao cinema. Reúnem um público diverso, composto de universitários, aposentados, profissionais das mais variadas áreas e estudantes da rede pública.

² Os chamados *multiplex* chegaram no Brasil no final da década de 1990 (BRAGA, 2010).

³ Estas representam, em média, 14% das salas do país, segundo a ANCINE. Disponível em <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Relat%C3%B3rio%20de%20Cota%20de%20Tela%202015%20set.pdf>>. Acesso em 24 de jun. de 2017.

Enfim, são projetos voltados à comunidade em geral, que se esforçam para democratizar o acesso aos bens culturais na atualidade.

A política de programação das salas universitárias busca valorizar filmes independentes que por vezes são chamados de cinema de arte ou de autor. Segundo Xavier, filme de autor é aquele que confronta “os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural, seja Hollywood ou a novela da TV” (2003, p. 9). São filmes que tratam de questões sociais relevantes e que, geralmente, apresentam uma perspectiva estética mais inovadora. Cientes disso, viemos olhando para o cinema sob a perspectiva da educação. Partindo do pressuposto de que o sujeito contemporâneo se forma a todo instante, no cotidiano e nos encontros e experiências da vida, a escola não é mais o local privilegiado de troca de conhecimentos. Nesse mundo digital e conectado, o audiovisual é componente de aprendizagem e tem um grande peso na formação humana.

Desse modo, buscamos destacar aqui possibilidades que emergem de uma proposta de curadoria criativa que pressupõe uma seleção de filmes que operem com a diferença (DELEUZE, 2005), com o que é inesperado, obras que se constituem como pequenos vazamentos, variações na ordem tradicional das coisas – aquilo que normalmente nos põem a pensar distinto do que pensávamos antes. Priorizamos, aqui, filmes independentes realizados no Brasil, vendo na safra atual – produções de 2010 em diante – uma força emancipatória (RANCIÈRE, 2012).

Acompanhamos uma verdadeira profusão de filmes brasileiros nos últimos anos, devido às tecnologias digitais e também às políticas públicas para o setor. De acordo com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em média, são lançados de 120 a 130 longas-metragens por ano no país, em salas comerciais. Em 2015, foram 129 filmes lançados. Isso sem contar outros tantos que não conseguem estrear no circuito, ficando restritos a festivais, à internet e às salas alternativas. São obras realizadas em diversos estados, com variedade de gêneros e temáticas.

Nesse sentido, ao reunir em nosso pensamento o filme brasileiro independente contemporâneo com os cinemas universitários, nos parece fundamental pensar em critérios para selecionar o que exi-

bir. É então que viemos tramando pistas para pensar em uma curadoria criativa, um trabalho de estar à espreita, ofício de garimpo que engaja um outro – o espectador – e que busca engendrar uma formação estético-política pelo contato com a diferença.

PISTAS PARA UMA CURADORIA CRIATIVA NA CONTEMPORANEIDADE

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. A palavra *curadoria* tem origem epistemológica na expressão que vem do latim *curator*, que significa tutor, ou seja, aquele que tem uma administração a seu cuidado, sob sua responsabilidade. Curador, aquele que vasculha, intervém na ordem do discurso ao expandir o universo de obras disponíveis. “A necessidade de uma intervenção intencional é fundamental para um projeto que vise abalar o padrão ético e estético dominante no campo artístico-cultural, de forma geral, e do cinema em particular” (LOUREIRO, 2008, p. 148).

De acordo com Cortella e Dimenstein (2015), todos somos curadores em um sentido amplo, pois quando escolhemos compartilhar vídeos ou fotos nas redes sociais estamos pautando prioridades. Segundo os autores, vigora hoje a educação em tempo integral, ou seja, aprendemos desde que acordamos até a hora de dormir. Ser um curador é expandir horizontes, tanto na cultura, como na educação.

Se a programação das salas comerciais é focada em filmes do mercado, lançados pelos grandes estúdios, com grandes campanhas de marketing, visando ao retorno de bilheteria, a curadoria nas salas alternativas flexibiliza essa lógica, pois normalmente os curadores selecionam filmes fora do circuito, de países e épocas variados, de estilos e temáticas distintos. Talvez haja aí a diferença basilar entre os dois modelos: lucrar ou educar. “Filmes que bajulam o público, que vão atrás do óbvio [...] não ajudam o público a sair do buraco cultural em que estamos” (ARAUJO apud BALLERINI, 2012, p. 72). Haveria, então, conexão direta entre o trabalho de

curadoria e o espectador, isto é, há algo da ordem da *formação* na perspectiva curatorial dos cinemas universitários.

O trabalho de curadoria das salas alternativas, normalmente, busca vasculhar o panorama audiovisual para encontrar filmes que tragam alguma ruptura com o senso comum, para além do que já é ofertado na mídia de massa. Por isso chamamos de curadoria criativa. “E o que é resistir? Criar é resistir... É mais claro para as artes [...] Eles resistem antes de tudo ao treinamento e à opinião corrente” (DELEUZE; PARNET, 1997, p. 90). Assim, a resistência é a superação do que está posto. Por isso, selecionar filmes para além das ofertas da mídia é resistir.

A ideia de desenvolver pistas para pensar no trabalho de curadoria surge da urgência de evitar cair no gosto pessoal dos curadores, que na maioria das vezes são pessoas envolvidas com o cinema, que circulam em festivais e em ambientes específicos. Pensamos, assim, criar um solo teórico para sustentar as pistas para a proposta de curadoria criativa e, desse modo, discutir sobre a potência dos filmes brasileiros contemporâneos para uma formação estético-política.

PISTA 1 - DESCENTRALIZAÇÃO

Por um longo tempo, vigorou no Brasil uma produção centrada apenas no tradicional eixo Rio-São Paulo. Hoje, por mais que ainda haja certa concentração, faz-se filme em todas as regiões do país. Na ideia de curadoria criativa, buscamos destacar o trabalho dos operários do audiovisual que estão muitas vezes à margem dos grandes centros urbanos, para compartilhar com o espectador filmes feitos normalmente sem muitos recursos, fora das capitais. Esse tipo de obra prolifera-se cada vez mais com o advento das tecnologias digitais e o conseqüente barateamento dos equipamentos. Muitas vezes chamado de “cinema fora do eixo”, aqui destacamos filmes feitos de forma simples, porém criativa, advindos de lugares variados, investindo em apontar uma cinematografia brasileira diversificada em termos estéticos e também geográficos.

PISTA 2 – INOVAÇÃO E MODULAÇÕES

Se a ideia de criação vem atrelada à variação do que é estabelecido como padrão, é preciso, inicialmente, dissertar sobre a forma hegemônica de contar histórias no cinema. A narrativa clássica é o que Xavier (2003) chama de melodrama, uma manifestação da expressividade onde tudo se quer ver estampado, às vezes até com exagero, excessos. É o gênero das grandes revelações, com reviravoltas, cujo princípio maior é a clareza.

A teoria de Bordwell (2005) sobre a narrativa clássica *hollywoodiana* indica que cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis. O filme clássico é aquele que traz um personagem principal ativo, bem delineado, que tem um objetivo e enfrenta obstáculos para atingi-lo. Esse tipo de história segue uma lógica causal de encadeamento e tem um final conclusivo. Assim, o espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo, que se repetem ao longo da história do cinema, em diversos países do mundo. O clássico é o padrão hegemônico em todo lugar: “o cinema hollywoodiano exerceu forte influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais” (BORDWELL, 2005, p. 298-299).

Se os espectadores estão já acostumados a esse padrão hegemônico, o ato de criar e inovar no cinema, para Deleuze (2005), põe a funcionar o pensamento. O filósofo propõe que o pensamento não acontece sozinho e que é necessário o encontro com signos deslocados das categorias representacionais. O pensamento, então, não pensaria de boa vontade, mas forçado por paradoxos. Daí vem sua teoria em torno dos filmes que “vazam” a estrutura e inventam outros modos de encadeamento que não apenas causal – a *imagem-tempo* (DELEUZE, 2005) – pois estes teriam a potência de tirar o cérebro de seu funcionamento sensorio-motor comum.

Para o filósofo, o cinema vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura. Não somente circuitos intelectuais, mas emotivos, passionais. Portanto, um filme pode apresentar complexidade, conexões não previsíveis, disjunções, circuitos e curtos-circuitos que levam o pensamento a pensar. De outro lado – e para Deleuze (2005) onde estaria à maioria da produção cinematográfica – há tão pou-

ca criatividade na forma de encadear as imagens e no modo de contar histórias que se configuraria como deficiência do cerebelo.

Deleuze (2005) usa a palavra *molde* para tentar dizer dos encaideamentos padrões, da forma clássica de montagem, que segue o fluxo temporal e causal. Já as inúmeras maneiras de operar variações nesse molde – pequenas que sejam –, formas de minimizar a regra rígida, ele chamará de *modulações* (DELEUZE, 2005, p. 40). Essas modulações podem ser deformações, saltos temporais, lacunas, hiatos, elipses, encadeamentos descontínuos, desequilíbrios, ambiguidade, brechas, disjunções.

Com a variação do clássico, o cinema se liberta dos clichês, fechados em representações, que induzem a respostas prontas: *saturação*. As modulações são o ato de criação no cinema: lógica *rarefeita*, aberta, esvaziada. É quando o filme deixa buracos, introduz vazios e espaços em brancos, rarefaz a imagem. “Suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo” (DELEUZE, 2005, p. 32).

Pensando em filmes brasileiros que variam o padrão narrativo clássico, destacamos *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queiros. Nessa obra, o diretor realiza uma ficção científica futurista para falar do preconceito e é o próprio espectador quem precisa buscar respostas no final. Além desse, evidenciamos *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro, longa pernambucano no qual pedaços da história não são mostrados, valendo-se da ambiguidade para favorecer o exercício do pensamento. Outro exemplo é o longa-metragem de animação *O menino e o mundo* (2014), de Alê Abreu, cujo roteiro é repleto de minimalismos e cujos eventos são contados de forma poética e não explicativa. O filme não tem diálogos, explora a sensação através de imagens e sons, permitindo que diferentes sentidos possam ser criados na mente do público.

Então, existe uma forma padrão de contar histórias no cinema, e a criação pode ocorrer como grau de variação desse padrão. Aqui, não se trata de exaltar filmes experimentais demais, abstratos, que quebram a estrutura, mas sim de obras que vazem o modelo fechado da narrativa clássica, minimizando algumas de suas regras.



Figura 1: *O Menino e o Mundo* (2013).
Direção: Alê Abreu. Fonte: divulgação.

PISTA 3 - FILMES QUE COMPARTILHAM O DISPOSITIVO COM O ESPECTADOR

Toda decisão estética carrega em si uma dimensão política, nos ensina Rancière (2009, 2012), autor de diversos livros que tratam da interseção entre a arte e a política. Dessa forma, as escolhas artísticas em um filme, os recursos imagéticos e sonoros, a forma de montar as imagens, o que dizer, como dizer, o que não mostrar são posicionamentos que denotam aspectos também políticos do fazer artístico.

Para Rancière (2009), a arte pode partilhar o comum de outra forma. A arte pode emprestar-se a manobras dominadoras ou emancipadoras a partir da posição em que coloca os corpos, das fun-

ções que dá às palavras e da repartição que faz do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Os filmes também fazem parte do jogo de poder da sociedade. Ao falar do cinema brasileiro, Bernardet declara: “ao não querer encarar os problemas pela frente [...], o cineasta é levado a fazer filmes que se omitem e aceita à situação vigente” (1976, p. 43).

Se existe um jogo com cartas marcadas no campo social, os artistas poderiam entrar nesse jogo como mais uma peça para manter as regras estipuladas, ou como desestabilizadores do esquema. No documentário *Guarnieri* (Francisco Guarnieri, 2017) o ator Gianfrancesco Guarnieri comenta: “Todo teatro é político. Ou por omissão ou por participação”.

Essa participação pode advir de uma postura que compartilha com o espectador o processo de realização. O dispositivo, no cinema, pode ser descrito como a regra do jogo ou a estratégia que o cineasta usa para filmar o mundo. Alguns filmes escondem isso, outros expõem. Os que deixam ver, normalmente documentários, mostram que o audiovisual se trata de produção e que um filme é uma construção, um ponto de vista, e não a verdade absoluta ou um espetáculo que nasce pronto. Assim, dispositivo, conforme esclarece Xavier (2008), pode ser compreendido como o aparato tecnológico e econômico do cinema.

Quando o ‘dispositivo’ é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o ‘dispositivo’ é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*” (XAVIER, 2008, p. 6).

Para o autor, a narrativa clássica *hollywoodiana* se caracteriza pela “transparência”, pois tudo corre na tela de forma conectada, um jogo de montagem é criado para esconder os artifícios de confecção da obra. É uma forma de expressão que pretende anular a ideia de que houve trabalho por trás da ação, diluindo as possíveis mediações entre o espectador e o mundo representado. Nessa mesma perspectiva, Comolli (2008) coloca que o cinema de transparência tem como base a ilusão. Assim, o espetáculo é como uma mercadoria que oculta o processo de sua produção, aparecendo

totalmente acabada quando ofertada. Do mesmo modo que uma mercadoria “parecendo ter sido produzida ‘sem trabalho’, a cena parece chegar ao espectador também sem qualquer ‘trabalho’” (COMOLLI, 2008, p. 195). Para o autor, a lógica do espetáculo quer transformar os receptores em meros consumidores.

Com o cinema moderno, no pós-guerra, surge uma imagem de maior “opacidade” (Xavier, 2008), com filmes que deixam aparecer o dispositivo, expondo a técnica. A exposição do dispositivo em que a obra foi feita mostra ao espectador que se trata de uma produção, de um trabalho, um ponto de vista, e não de um espetáculo embalado. São obras em que as cenas são descontínuas, nas quais o que importa é a sensação gerada. É aquele filme em que o personagem olha para câmera, ou então até fala com o espectador. É aquele tipo de documentário em que o diretor relata seu processo, como em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Também aquele tipo de obra que cria novos circuitos e encadeamento entre as imagens, investindo mais em modulações que no molde: cortes bruscos, linguagem seca. “A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’. Torna-se uma ordenação de signos” (RANCIÈRE, 2009, p. 55). Aqui, Rancière e Deleuze se aproximam.

Figura 2: *Santiago* (2007). Direção: João Moreira Salles. Fonte: divulgação.



Em seu texto *O que é um dispositivo?* (2009)⁴, Agamben, anunciando-se tributário de Foucault, busca compreender os processos de subjetivação de nosso tempo, a partir da relação entre viventes e dispositivos. Para o Agamben, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo à capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Tudo aquilo que interage com os viventes, que os forma, é, por assim dizer, dispositivo. E, na atualidade, declara o filósofo, não existe um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado por dispositivos.

Desse modo, entendemos que o cinema é também um dispositivo social, com regras estabelecidas, as quais ficam restritas a quem detém esse poder, ou seja, aos cineastas. O público naturaliza a “forma” fílmica e apreende a obra sem precisar pensar no modo em que foi feita, sem conhecer seu mecanismo.

O filme aparece ao público como mercadoria pronta, espetáculo. Há, aí, uma relação de “governo” – já que o mecanismo serve para governar os outros – e “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38). No cinema mais tradicional, da transparência, o dispositivo visa controlar o pensamento daqueles que o olham, para direcionar, conduzir a atenção, enfim, obter resultados preestabelecidos.

O cinema, como um conjunto de regras, é também um dispositivo de poder. Porém, e ao mesmo tempo, o cinema pode aproximar-se de uma ação política quando quebra com a própria lógica do dispositivo que o modela. Dito de outro modo, a curadoria criativa busca valorizar filmes que investem em compartilhar com o público parte do conjunto de regras, ao expor, na própria obra, alguns mecanismos do dispositivo audiovisual.

Como exemplo, podemos citar o documentário *Doméstica* (2011), de Gabriel Mascaro, no qual somos convidados a saber das es-

⁴ Do livro *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios* (AGAMBEN, 2009).

tratégias do diretor. Na abertura do filme, um adolescente fala ao público que a câmera que ele está usando foi enviada pelo diretor para que ele mesmo gravasse a funcionária que trabalha em sua casa, ou seja, revela o dispositivo criado pelo diretor. Assim, há um compartilhamento com o espectador das regras do jogo. Outro exemplo é *Olmo e a gaivota* (2015), de Petra Costa e Lea Glob. Nessa produção, há uma cena em que nos é dado a conhecer que aquela suposta realidade documental é uma fabulação entre a atriz e a diretora.

Pelo fato de deixar ver que houve um trabalho do pensamento e que escolhas foram feitas, a exposição do dispositivo no cinema aproxima-se da ideia de emancipação na perspectiva de Rancière (2012). Para o filósofo, toda posição de espectador é uma posição ativa, na qual o ato de olhar também é agir. O espectador observa e seleciona, cria sentidos. Relaciona o que vê com outras coisas que viu e viveu: transforma-se.

PISTA 4 - PERSONAGENS PARA ALÉM DE REPRESENTAÇÕES CLICHÊS

Em seu livro *A partilha do sensível*, Rancière (2009) dedica-se a pensar sobre experiências de fusão da arte com a vida. A dimensão política da arte trata de questionar diferentes níveis de divisões entre aqueles que podem fazer parte da ordem do discurso e aqueles que permanecem fora de um espaço previamente definido como “comum”. O fato é que existem pessoas, pelo seu status, pelo local de onde vêm, que são mais ou menos visíveis nesse espaço comum. “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Existe na base da política uma estética. Esta estética define a divisão de papéis e as formas e funções que cada parte tem na comunidade. Assim, o espaço comum só existe como partilha, um comum em que alguns poucos têm o seu “quinhão” e a maioria se configura como aqueles *sem-parcela*, termo do próprio filósofo francês. Os ditos *sem-parcela* são aqueles que têm poucas margens de ação em uma dada comunidade.

Rancière (2012) nos lembra que os objetos artísticos ajudam os sujeitos a perceberem as desigualdades sociais e a própria vida de uma outra forma, alterando o modo comum de perceber o mundo. As cenas de “dissenso” são muitas vezes aquelas em que pessoas que comumente não têm voz na comunidade assumem papéis ativos, encarnando na frente do espectador um possível que até então não havia se materializado para ele.

O dissenso (RANCIÈRE, 2012) é aquilo que pode tornar visível o que ainda não o é, ao transformar os que não “constam” em uma comunidade em sujeitos emancipados, isto é, capazes de se pronunciar a respeito das questões comuns. Assim, o dissenso expõe fissuras e fragmenta a ideia do estabelecido, aquilo que quase nunca é colocado à prova, é uma espécie de subversão dos elos sociais determinados e estabelecidos – elos esses que prescrevem as formas do mercado e as decisões dominantes.

Se a sociedade contemporânea está submersa em formas identitárias estabelecidas e codificáveis, alguns títulos do cinema brasileiro contemporâneo operam certa resistência, ao traçarem desvios, numa busca pelo direito à diferença e à variação. O ato de filmar a diferença produz novas imagens da vida, imagens que não estavam disponíveis antes, abrindo novos possíveis. Desse modo, buscamos encontrar filmes que tragam personagens diferentes das representações dominantes. Personagens que nos evidenciem mundos que até então ficavam invisíveis na esfera do discurso hegemônico, sujeitos que normalmente não atuam no campo do comum da sociedade burguesa.

Quase Samba (2015), de Ricardo Targino, se destaca pela caracterização nada convencional das personagens. A protagonista Teresa, uma mulher pobre, negra e grávida, demonstra, através de suas atitudes, ser digna e forte. Ela comanda sua vida, sem depender de um companheiro para seu sustento. Nesse sentido, essa personagem expande o clichê das mulheres pobres, que ge-



Figura 3: *Quase Samba* (2013). Direção: Ricardo Targino. Fonte: divulgação.

almente são vistas, pela mídia de massa, como dependentes das figuras masculinas. Aqui, a criação desestabiliza as imagens acomodadas do senso comum, criando novos modos de existência, mais abertos à plenitude da vida.

Outro exemplo é o personagem Joãozinho (Irandhir Santos), de *História da Eternidade* (Camilo Cavalcanti, 2014). Em uma das cenas mais bonitas do cinema brasileiro contemporâneo, Joãozinho sai de sua casa, em um pequeno vilarejo no sertão e liga um aparelho de vinil no meio da rua. Coloca o disco a tocar e começa a dançar. Ele está vestindo uma calça camuflada e uma camisa aberta. Bem lentamente, Joãozinho inicia sua performance, cantando *Fala*, na voz de Ney Matogrosso. Vizinhos começam a sair de suas casas para ver o que está havendo. Curiosos, estranham. Ele dança

e canta: “*Eu não sei dizer, nada por dizer, então eu escuto. Se você disser, tudo o que quiser, então eu escuto. Fala*”.

Joãozinho dança, cada vez mais envolvido em sua performance, ignorando o mundo exterior que o olha desconfiado. O cenário árido é tomado de cor. Nesse local improvável para a arte, dá-se a liberação da vida pela singularidade de um homem. Talvez estejamos precisando de mais personagens como este, de mais música, mais dança, mais beleza: mais cinema brasileiro.

Assim, a proposta de curadoria que viemos pensando visa selecionar filmes que podem atuar como vetores para a sensibilidade, para movimentar o pensamento, emancipar e, quem sabe, permitir a invenção de novas paisagens no mundo, novos possíveis. A ideia desse texto não é impor uma visão determinista de curadoria em salas alternativas, nem essencializar os filmes de arte, tampouco exercer juízo de valor sobre as obras, mas contribuir para o debate sobre educação e cinema brasileiro na sociedade contemporânea, em que a todo instante as imagens nos formam e nos transformam. Falamos em um educar estético por meio do audiovisual realizado em nosso país, que possa ter um valor político e criativo, emancipando o sujeito e abrindo novas possibilidades de existência. Através de uma proposta de curadoria mais criativa, as salas universitárias buscam multiplicar novas formas de ser e estar no mundo, mais atentas aos fluxos atuais que nos cercam.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990**. Sulina: Porto Alegre, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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.

BRAGA, Rodrigo Saturnino. Distribuição cinematográfica. In: DIAS, Adriana e BARBOSA, Letícia de Souza (org.). **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

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

CORTELLA, Mario Sérgio; DIMENSTEIN, Gilberto. **A era da curadoria**: o que importa é saber o que importa! Campinas, SP: Papyrus 7 Mares, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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

LOUREIRO, Robson. Educação, Cinema e Estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Revista Educação & Realidade**, v. 1, n. 33, p. 135-154, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

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.

FILMES CITADOS

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2015. (93 min).

DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2012. (75 min).

GUARNIERI. Direção: Francisco Garnieri. Brasil, 2017. (71 min.)

HISTÓRIA da eternidade, A. Direção: Camilo Cavalcante. Brasil, 2014. (120 min.)

MENINO e o mundo, O. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2014. (85 min).

OLMO E A GAIVOTA. Direção: Petra Costa e Lea Glob. Brasil, 2014. (87 min).

QUASE Samba. Direção: Ricardo Targino. Brasil, 2015. (90 min).

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil, 2007. (80 min.).

VENTOS de agosto. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil, 2014. (77 min).