



**Curadoria e cinefilia em salas universitárias:
o Cine UFPel e o cinema brasileiro¹**

Maurício Vassali²

Ivonete Pinto³

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada no Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil” do XXIII Encontro Socine (2019).

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).
Email: mauriciovassali@gmail.com

³ Professora Associada dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP/ECA).
Email: ivonetepinto02@gmail.com

**Resumo**

Este trabalho visa examinar a difusão da cinefilia nas salas de cinema universitárias. Para tal, a delimitação está na curadoria no Cine UFPel, e nos longas-metragens brasileiros exibidos entre os anos de 2015 e 2018. A pesquisa contempla a perspectiva do cineclubismo, da cultura da cinefilia proposta por Baecque (2010) e das estratégias curatoriais sugeridas por Langie (2017). A promoção de múltiplas leituras a partir do cinema brasileiro, ao final, sugere um movimento de resistência da arte no atual contexto sócio-político.

Palavras-chave: salas de cinema universitárias; Cine UFPel; cinefilia; curadoria.

Abstract

This work aims to examine the diffusion of cinephilia in university cinemas. To that end, the delimitation is the curatorship at Cine UFPel and the Brazilian films exhibited between 2015 and 2018. The research contemplates the point of view of the movieclubs movement, the culture of cinephilia proposed by Baecque (2010) and the curatorship strategies suggested by Langie (2017). The promotion of multiple readings from the Brazilian cinema, in the end, suggests an art movement of resistance in the current socio-political context.

Keywords: university cinemas; Cine UFPel; cinephilia; curatorship.



Introdução

Paralelamente aos circuitos comerciais, as salas de cinema presentes em universidades costumam oferecer uma programação que se diferencia daquelas disponibilizadas pelos complexos de shoppings e galerias. Nestas, as obras com potencial para atrair um público numeroso são privilegiadas em prol de um maior faturamento. No caso das produções brasileiras, as comédias têm destaque. Vale aqui destacar que predominam, nas salas comerciais brasileiras, os *blockbusters* norte-americanos. A presença predatória dessas grandes produções no ano de 2019 ganhou atenção pelo filme *Vingadores: Ultimato* (2019), que ocupou cerca de 80% do parque exibidor, o que afetou diretamente a sobrevivência de lançamentos brasileiros. Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, em 2018 apenas 13,7% das sessões nas 3.357 salas de cinema eram de filmes nacionais⁴. Neste sentido, é importante destacar a ação das salas universitárias, que em geral não visam ao lucro, por sua maior liberdade em escolher diferentes formatos em sua programação, tanto do ponto de vista narrativo como da produção.

Tais espaços e iniciativas se apresentam como alternativas com capacidade para mudanças no setor, em especial no que tange à acessibilidade entre determinadas obras e o público. Mesmo que o parque exibidor cresça consideravelmente e a participação de público em sessões de produções nacionais continue batendo recordes, dados da ANCINE (2016) mostram que dos 142 títulos brasileiros lançados no circuito, apenas sete tiveram mais de um milhão de espectadores. Esse montante não chega a 5% do total de lançamentos. A política de cota de tela, que define um número mínimo de dias que um complexo de cinema deve exibir filmes brasileiros, auxilia na mudança deste quadro. Não é suficiente, entretanto, para atingir uma grande parcela do público que resiste ao cinema nacional, reflexo também de um processo histórico-cultural complexo, que, no entanto, não poderá ser tratado neste estudo.

Assim, ainda que as produções aumentem a cada ano, o atual cenário prejudica a participação das distribuidoras independentes. Além disso, é necessário que se reflita sobre a etapa da exibição, com o intuito de criar estratégias que promovam a apreciação do público para o cinema brasileiro. A cota que limita a presença das médias e pequenas produções brasileiras no circuito e a consequente falta de acesso do público a tais obras são, provavelmente, algumas das maiores fragilidades do setor. A presença de salas alternativas e os estudos nesse campo, portanto, se fazem cada vez mais necessários.

⁴ Cf. publicação no site da ANCINE de 2019: Parque exibidor brasileiro fecha o ano com o maior número de salas desde os anos 1970. Disponível em: <https://bit.ly/2Ez7dlz>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.



Entendendo que a diversidade de obras audiovisuais em salas universitárias é uma realidade, este trabalho elege o Cine UFPel⁵, espaço pertencente à Universidade Federal de Pelotas, como estudo de caso. Nele, busca-se apresentar a intenção de proporcionar ao público, a partir de produções brasileiras, as possibilidades de leitura da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, a promoção da cultura cinefílica. Ao levantar todos os longas-metragens brasileiros exibidos desde a sua fundação, o trabalho objetiva trazer dados quantitativos sobre a curadoria na sala, e examinar o processo pelo qual oferece possibilidades de leitura de obras cinematográficas.

Desta forma, o artigo está dividido em duas partes principais: a primeira consiste em uma construção predominantemente conceitual e a segunda se debruça especificamente sobre o objeto de estudo e discute sua promoção da cinefilia. É da ideia basilar desta cultura, proposta por Antoine de Baecque (2010), que o trabalho inicia. Na sequência, o texto trata do processo formativo do cineclubismo, visto que tal atividade vai ao encontro dos propósitos das salas universitárias. Logo após, especifica-se a atividade do Cine UFPel e seu espaço, cuja modalidade tem potência não apenas para a formação de cinéfilos enquanto amantes do cinema, mas principalmente sob a ótica da história, da crítica e da pesquisa.

Ao retomar as obras exibidas pela sala ao longo de seus três anos de funcionamento (2015-2018), o trabalho apresenta brevemente a diversidade de obras, em termos quantitativos, como forma de corroborar a premissa de onde parte este estudo. Busca-se também compreender o fenômeno da cinefilia no Cine UFPel a partir de uma inserção particular no objeto de pesquisa, sendo na discussão de parte de tal experiência que o trabalho conclui sua hipótese.

A cultura da cinefilia

Hoje, a prática da cinefilia se atualizou. Antes atrelada somente às salas de cinema e às fontes impressas de acesso à crítica, atualmente os cinéfilos compartilham sua paixão pelos filmes por meio de novas plataformas. A acessibilidade promovida pelo digital permitiu a facilitação das exibições domésticas. As mídias físicas, como o Blu-ray e o DVD, hoje já têm consumo menos relevante se comparadas às opções *on-line*, como o *streaming* e o próprio *download* de arquivos - de legalidade discutível -, tendências às quais os novos cinéfilos têm recorrido com cada vez mais frequência. A facilidade de acesso, o reflexo do próprio capitalismo, e também a programação restritiva dos cinemas, em especial aqueles fora das grandes capitais, são fatores que fomentam tal movimento. Além das alternativas de exibição, a expansão do exercício da crítica se dá

⁵ Cf. a apresentação do projeto no blog do Cine UFPel em: <https://cineufpel.wordpress.com/sobre-nos/>



através de *sites*, *blogs* e canais em plataformas de vídeo. Mais que isso, os fóruns *on-line* e as redes sociais permitem o compartilhamento de material e opiniões sobre obras e cineastas.

Interessa a este trabalho, contudo, o conceito de uma cinefilia clássica⁶, altamente conectada às salas de cinema. A ideia de uma vida organizada em torno dos filmes tem seu apogeu entre os anos 1940 e 1970 na França e encontra nas reflexões de Antoine De Baecque sua fundamentação e traçado histórico. Em seu célebre *Cinefilia*, Baecque (2010) aponta a necessidade de, mais que apenas assistir aos filmes, discutir sobre eles, seja na fala ou na escrita, como fator essencial a tal cultura. O valor dado às obras parte de suas exibições, mas rememorar-las é indispensável. Para o autor, uma das marcas específicas da cinefilia é o ato de refletir.

Antes, porém, de adentrar em uma discussão sobre as reverberações pós-exibição, é preciso que se explicita uma normativa quase ritualística inerente à cinefilia de estar na sala de cinema. Para Baecque (2010), a comunidade cinéfila toma forma nos arredores das salas, em cineclubes e cinematecas, e ali se legitima. Fazem parte de tal cultura não apenas seus aspectos intelectuais que partem da educação do olhar e suas manifestações posteriores, mas também fatores aparentemente superficiais que são compreendidos por ela, como escolher a posição no cinema, em qual fileira, em qual poltrona, ao lado de quem se sentar. Tal romantização do espaço, que transforma a sala escura em uma espécie de templo, ganha também nas palavras da pensadora americana Susan Sontag (1996), em seu polêmico e nostálgico artigo sobre o suposto declínio do cinema, a ideia de um sequestro do espectador pelo filme, algo que só se faz possível em uma sala de cinema.

Desejava-se ser sequestrado pelo filme - e desta forma ser completamente dominado pela presença física da imagem. Ir ao cinema era isso. Assistir a um grande filme na televisão não é realmente ter assistido a ele. Não é somente pelas dimensões das imagens: a disparidade entre a imagem maior que o espectador no cinema e a imagem encaixotada em casa. As condições de prestar atenção a um filme em um espaço doméstico são radicalmente desrespeitosas com ele (...). Para ser raptado, é preciso estar em uma sala de

⁶ Para o realizador e pensador do cinema Louis Skorecki (2004), a antiga cinefilia, salvo raríssimas exceções, não existe mais, e a nova cinefilia é uma impostura. Ele argumenta no artigo "Contra a nova cinefilia" que não há mais autores no atual cenário, onde filmes e cineastas se valem de imitações. Para ele, há uma confusão entre preceitos de arte e de consumo, e o exercício da cinefilia também está preso à celebração de cineastas da moda. Segundo ele, não há mais cinéfilos porque não há mais nada a ser pontuado que não o tenha sido anteriormente.



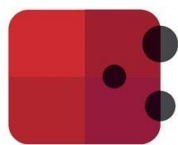
cinema, sentado no escuro em meio a estranhos anônimos.
(SONTAG, 1996, *on-line*, tradução nossa).

Para além de um espaço de exibição, a organização em torno das salas de cinema, em especial aquelas onde se dão circuitos paralelos e alternativos, promove a legitimação da cinefilia através das múltiplas interpretações. Para Baecque (2010), um filme ganha densidade quando exibido com outros em categoria semelhante, os sentidos se expandem a partir da recepção cinéfila e “essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema” (BAECQUE, 2010: 37). Portanto, sem excluir a experiência individual, a manifestação da cinefilia se dá em ações coletivas através de redes organizadas, como os cineclubes, de onde partem debates intercontextuais, que vão ao encontro da premissa de um universo fílmico não fechado, mas sim que aspira à alteridade. Se “a história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes” (BAECQUE, 2010: 38), então o compartilhamento de visões é essencial na constituição heterogênea desta cultura.

A cinefilia se funda também como uma contracultura ao consenso do cinema francês como oficial, descobrindo erudição em trabalhos menos evidentes para tal. Se por um lado utiliza de ferramentas acadêmicas para seu aprendizado, julgamento e militância política, a cinefilia se constrói também em certa clandestinidade ao valorizar, por exemplo, o cinema norte-americano considerando seus atributos estéticos e não somente seu modelo econômico. A evolução nas percepções e a defesa dos autores-cineastas são, assim, fundamentais na construção de uma crítica moderna que na França é partilhada, nos anos 50, por revistas como a *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Image et son*.

Uma das marcas profundas que acompanham os cinéfilos daquela época é a instauração de um “plano-olhar”, que Baecque (2010) explica através de *Mônica e o desejo* (Sommarén med Monika, 1953), de Ingmar Bergman, e uma específica cena onde a personagem de Harriet Andersson olha diretamente para a câmera. Há ali a quebra de tabus que envolvem a *mise-en-scène* tradicional, a posição do espectador diante do filme e o decoro moral. A percepção deste momento ilustra a manifestação da vontade de ver, compreender e falar/escrever sobre os filmes. É a potência de aprendizagem do cinema a partir da cinefilia. Aprender a ver resulta em construir uma específica representação do mundo. Aprender o cinema é também fazê-lo.

Como forma de provocação, cabe ao final desta revisão a perspectiva atualizada pelo viés feminista da pesquisadora Carol Almeida (2017), que evoca bell hooks e a ideia de um “olhar opositivo”, onde a subjetividade e a alteridade ganham



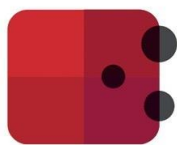
maior força em relação ao *status quo*. Almeida atenta para uma nova cinefilia menos ritualística e voyeurística e questiona as fundações teóricas legitimadas para os estudos cinematográficos. Sugere, assim, o exercício de perceber o outro no cinema em detrimento de uma adoração cega que já não mais faz sentido no atual contexto.

Cineclubismo e formação

Antes que se adentre em uma discussão sobre o seu funcionamento, propriamente, é necessário ressaltar que hoje o movimento cineclubista opera também como forma de correção do restrito acesso à cultura. De acordo com Macedo (2010), quase que a totalidade dos municípios brasileiros não tem teatros, museus ou bibliotecas, e essa é uma realidade que se apresenta também em demais territórios da América Latina, África e boa parte da Ásia. Só no campo do audiovisual, o autor destaca que, no Brasil, apenas 10% das cidades têm salas de cinema. Ele também chama atenção para fatores como a privatização de espaços culturais, o controle de circulação de obras e direitos de propriedade e, claro, os preços abusivos, como limitadores do alcance do público aos produtos e meios culturais.

Contudo, a função dos cineclubes não se limita à simples exibição de filmes, mas a uma “apropriação do audiovisual em todas as suas dimensões” (MACEDO, 2010: 48-49). O autor destaca seis destas dimensões específicas que considera essenciais à prática cineclubista: 1) a compreensão do cinema como valor artístico e cultural, bem como um instrumento de formação em segmentos distintos de conhecimento, experiência coletiva e construção de identidade; 2) a formação pelo compartilhamento, sem intenção de alfabetizar o olhar, e sim através do debate e trocas de experiências que viabilizam a construção coletiva de uma visão de mundo; 3) a atividade como espaço de convivência; 4) a necessidade de interação do cineclubista com outras ações e instituições da comunidade; 5) a ação arquivista que preserva a memória e a identidade da comunidade, 6) a produção de um cinema do público, que lança luz sobre modelos de consumo alternativos com intuito de criar um novo cinema.

Se a prática cineclubista não se resume, como já mencionado, a mera exibição de filmes e a uma discussão pautada no entretenimento, as dimensões anteriormente citadas têm em si a potência da subversão cultural. Na ideia de um esvaziamento proporcionado pelo poder, Didi-Huberman (2001) encontra nas palavras de Pasolini o diagnóstico de que não mais é possível hoje manter-se à parte da mercantilização cultural, visto que esta tomou posse dos indivíduos e os injetou nos circuitos de consumo. Diante de tal realidade, o autor, ao invés de assumir um olhar pessimista acerca da experiência histórica, percebe nela certa indestrutibilidade. A experiência



sobrevive através das manifestações culturais de resistência ao poder tríplice formado pela política, mídia e consumo.

De certa forma, ao ir contra a “ordem imbecilizante do capital” (ALVES, 2010: 12), vê-se nascer uma experiência do cinema através da produção autoconsciente de conhecimento. Há que se atentar, entretanto, que para o cineclubismo se assumir como prática de radicalismo cultural é necessário que se aproprie do filme através de uma ressignificação de símbolos, linguagens e conceitos. Este novo olhar proporciona um efeito de desfetichização do humano através de uma reflexão que ultrapassa a tela. Ao voltar-se sobre si, o espectador inicia a formação de uma consciência crítica que nasce desta completa apropriação. Se a arte é o produto mais digno do plano coletivo, então o sujeito, ao apropriar-se dela, encontra a si mesmo como ser capaz de intervenção histórica (ALVES, 2010). A prática cineclubista, assim, estimula o acesso do público em geral, não apenas aquele ligado ao meio cinematográfico, proporcionando conhecimento e formação a partir da exibição de filmes e suas discussões.

Aqui vale considerar fortemente, portanto, o fenômeno da intersubjetividade compartilhada em ações que envolvem o aspecto coletivo do cineclubismo. Em seus estudos sobre literatura, Fish (1980) cunha o termo “comunidade interpretativa”. Ao conceituá-lo, o autor se refere à produção de certo consenso interpretativo a partir de um discurso. A significação deste engloba o universo do seu autor, mas também o do seu leitor. Se isso ocorre, não é pela estabilidade da obra em si, mas pelas possibilidades interpretativas disponíveis e compartilhadas pelo coletivo, levadas em consideração as regras consensuais e um dado contexto histórico. A interpretação coincidente, assim, parte de leituras tidas como aceitáveis de cada um dos indivíduos que compõem a comunidade.

Tal interpretação em comunidade, tratando-se de um cineclubismo, se dá muito também pelo pós-filme, momento em que geralmente se dão os debates e conversas sobre as obras exibidas. Assim como para a organização das exibições, momento em que acontece a pesquisa para a curadoria e a busca pelos direitos de exibição, os bate-papos após a projeção também se pautam na reflexão e na multiplicidade de olhares: dos espectadores ali presentes e suas vivências e bagagens intelectuais, das provocações levadas à sala de cinema pelos organizadores a partir de teorias do cinema, críticas e outras fontes que ampliam a visão sobre as obras exibidas.

É natural e necessário, assim, que os espaços educativos abriguem iniciativas que se pautem no cinema, com intuito de uma devida apropriação do audiovisual. Todavia, de acordo com Teixeira (2010), tais espaços devem assegurar à sua comunidade o acesso ao cinema como manifestação artística, como criação que ultrapassa o puro consumo. É preciso compreendê-lo para além de uma mera indústria



cultural, possibilitando o acesso à arte. Aquela que “pensa, que interroga, que convoca à alteridade, à sensibilidade, à imaginação” (TEIXEIRA, 2010: 119). Ainda para a mesma autora, estes espaços são, muitas vezes, os únicos capazes de fornecer o conhecimento e a apreciação do cinema como arte, visto que nos circuitos convencionais se dá, em grande parte, um esquema de produção, distribuição e exibição que obedece a uma hegemonia mercantil.

Desta forma, mesmo que o objeto deste estudo não seja propriamente um cineclube, há uma aproximação evidente de modalidade de funcionamento e intenções. O espaço do Cine UFPel abriga atividades cineclubistas, mas seu trabalho não está relacionado exatamente aos cineclubes, e sim às estreias propostas pela curadoria - o *modus operandi* da sala é melhor exposto no capítulo seguinte -, embora levando em consideração muito de uma fundamentação cineclubista. Basta perceber a vontade de fomentar uma formação que compartilhe olhares a partir da experiência coletiva, que aja como potência de construção identitária em um formato alternativo de divulgação do cinema, que resiste a um circuito de hegemonia.

O Cine UFPel

Com a expansão das universidades públicas no Brasil nos últimos anos, cresceu o número de cursos de Cinema pelo país. Hoje são 87 cursos de graduação nos níveis de Bacharelado, Licenciatura e Tecnologia, em instituições públicas e privadas (RIBEIRO et al., 2016). Difundem-se também as salas universitárias e os projetos de difusão do audiovisual brasileiro.

Um exemplo ilustrativo é o Cinemas em Rede, iniciativa da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) com os Ministérios da Cultura (MinC) e da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC). Fazem parte da rede doze salas⁷ de cinema que exibem, uma vez ao mês, uma obra audiovisual brasileira simultaneamente, eleita em curadoria coletiva. Através deste circuito exibidor nas universidades federais, onde se inclui a UFPel, o projeto objetiva a difusão do cinema nacional e a ampliação do circuito exibidor, entendendo as instituições de ensino e pesquisa também como parte de um parque exibidor. Atualmente, participam do projeto as salas da UFRGS, USP, UFBA, FUNDAJ, UFG, UFES, UFSCar, UFPB, UFPel, UFOP, UFF e também a Cinemateca Brasileira.

Além de seguir uma lógica próxima a dos cineclubes, como uma curadoria preestabelecida e frequentes debates pós-sessão, estas salas também promovem a

⁷ Dentre as 12 salas públicas, algumas são multiuso, sendo que 10 delas são universitárias (as salas da FUNDAJ e da Cinemateca Brasileira fazem parte do projeto, mas não são consideradas universitárias).



disseminação de obras nem sempre contempladas pelo circuito comercial de cinema. Tais trabalhos tendem a lidar com temáticas que abrangem o político e o social a partir da arte em formatos narrativos e estéticos que se diferenciam dos grandes *blockbusters*, representados pela narrativa clássica em sua grande maioria. Além disso, produções periféricas encontram nestas salas um espaço para visibilidade.

A cidade de Pelotas esteve por muito tempo exposta a um circuito de cinema estritamente comercial, composto em geral por *blockbusters* norte-americanos. Cinematografias periféricas, incluindo a brasileira, o cinema de autor e as produções independentes começaram a ter espaço a partir da atuação do Cineclube Zero Quatro, que conectou o cinema ao ativo cenário cultural da cidade. O cineclube surgiu em 2010, na época sob o título de Zero Três, fundado por graduandos do curso de Cinema da UFPel. Se de início as sessões eram realizadas no centro da cidade, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, mais tarde o cineclube passa a operar no Centro de Artes, continuando a ocupar o espaço da Universidade.

Neste contexto, encontra-se o Cine UFPel, sala de cinema digital da Universidade Federal de Pelotas em atividade desde julho de 2015. Originalmente criada como um projeto de extensão na colaboração entre os cursos de Cinema e Animação e Cinema e Audiovisual da UFPel, e da Coordenação de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC), a sala universitária atualmente opera como um órgão da universidade e oferece uma programação de sessões completamente gratuitas para a comunidade pelotense. Ainda que relativamente distante do acesso ao transporte público, o cine está situado em uma região central da cidade, na agência da Lagoa Mirim, prédio da universidade.

A atuação do Cine UFPel ocorre em três bases principais, de acordo com Langie⁸ (2015). Uma delas inclui as sessões realizadas para crianças e adolescentes, propostas pelo próprio Cine UFPel em parceria com escolas públicas de Pelotas, pelo projeto Cine nas escolas. Outra trata da ocupação da sala por projetos concebidos por outras entidades, como o Cine para idosos, os cineclubes⁹, a projeção de obras do acervo do SESC e iniciativas como a Cinemas em Rede. E, finalmente, as sessões fixas e muitas vezes únicas, que acontecem às quintas e sextas-feiras e apresentam obras

⁸ Cíntia Langie, professora dos cursos de cinema da UFPel, um dos principais nomes à frente das tratativas de conquista do espaço para a sala de cinema da universidade junto à reitoria. Hoje divide a coordenação do Cine com a professora Liângela Carret Xavier, também docente dos cursos de Cinema da UFPel.

⁹ Além do Cineclube Zero Quatro, hoje outros dois cineclubes exibem suas sessões no Cine UFPel: o Cineclube Cassiopeia, voltado ao audiovisual de animação, e o Cineclube da Lua, organizado pelo coletivo feminista Lua Sangrenta, ambos envolvendo corpo docente e discente da universidade.



geralmente inéditas. É precisamente nesta última atuação do Cine UFPel que este trabalho concentra atenção.

As estreias promovidas pela sala priorizam uma linha curatorial que abraça o cinema brasileiro e as sessões são sempre compostas de um curta que antecede um longa-metragem. Das produções nacionais exibidas, há especial atenção àquelas independentes ou com menor distribuição no circuito comercial. O objetivo é tornar estes trabalhos acessíveis ao público, visto que na maior parte dos casos não chegam aos cinemas pelotenses – e, quando em cartaz nos grandes centros, são incapazes de competir com as produções de larga divulgação e apelo, e, portanto, deixam o circuito em poucas semanas. Ainda assim, vale ressaltar que o Cine UFPel não se exime de contemplar também produções maiores em sua programação. Se há sessões de filmes que tiveram circulação restrita em salas comerciais, como *Com os punhos cerrados* (2014), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes, ou *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, o espaço também busca exibir títulos com maior visibilidade, vide *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, ou *Bingo: O rei das manhãs* (2017), de Daniel Rezende. Ou seja, contemplam-se filmes de categoria mais autoral, com outros voltados mais ao mercado.

A programação é montada de maneira coletiva, entre os coordenadores da sala, os alunos bolsistas e voluntários¹⁰ e também levando em conta as sugestões dos espectadores. Para fazê-lo, são considerados a relevância das obras, o potencial de debate, contexto e a viabilidade de exibição. A liberação dos filmes é feita a partir de contato realizado diretamente com cineastas, a partir de plataformas alternativas de exibição (caso da Taturana e do Video Camp), e também com as distribuidoras, sendo que a sala já possui o aval de parceiros - como, por exemplo, a Vitrine Filmes, cuja colaboração é herdada do trabalho pioneiro do Cineclub Zero Três. A formalização das exibições é feita via e-mail e as obras são disponibilizadas à sala por mídia digital ou física, variando conforme a preferência dos parceiros do Cine.

Muitas das sessões são seguidas de bate-papo, debate e/ou com a presença de convidados realizadores das obras exibidas. Entre os debatedores, a organização abre espaço para professores de instituições locais e representantes de entidades e coletivos, sempre tentando promover uma discussão representativa a partir das temáticas abordadas pelas obras escolhidas.

¹⁰ Desde 2015 a sala funciona apenas com o trabalho dos coordenadores, professores dos cursos e alunos bolsistas e voluntários em todas as atividades: operação da cabine de projeção, recepção, curadoria, divulgação e suporte técnico. Consecutivamente é feita a solicitação de um técnico para operação da cabine, o que permitiria inclusive a programação de sessões diárias. As dificuldades em obter técnicos junto à instituição persistem.



Voltando à curadoria, para evitar que se caia na armadilha do gosto pessoal, o Cine UFPel segue uma linha curatorial que percebe a potência de formação estético-política do cinema brasileiro contemporâneo a partir de quatro pistas criativas sugeridas por Langie (2017). A primeira delas diz respeito à descentralização geográfica de produções, que em sua maioria se concentram no eixo Rio-São Paulo, permitindo uma abertura para filmes realizados às margens deste centro e que, muitas vezes, são realizados com menos recursos. A segunda se refere a uma ideia de inovação narrativa e quebra de moldes clássicos, dando espaço para obras que desafiam o olhar acostumado aos padrões estabelecido pelo cinema hegemônico. Outra pista é o compartilhamento da noção de dispositivo com o espectador, através de obras que evitam o puro ilusionismo e dão atenção à opacidade defendida por Xavier (2005), permitindo o contato do público com os mecanismos do audiovisual como forma de subjetivação. Por fim, as representações de personagens que driblam clichês permitem evidenciar realidades que costumam ser invisibilizadas pelos discursos hegemônicos.

Com o objetivo de corroborar a ideia de diversidade de produções brasileiras fomentada pelas salas universitárias, este trabalho levanta os títulos brasileiros exibidos pela sala desde sua fundação. Deste ponto, e partindo da heterogeneidade de obras propostas pela curadoria, o estudo busca examinar a promoção de leituras possíveis sobre o audiovisual brasileiro contemporâneo. Para além de estatísticas, se faz uso aqui da já citada experiência pessoal para atestar o exercício da cinefilia proposto pelo espaço. A retomada de determinadas sessões como objeto de discussão deve expor, por amostragem, o Cine UFPel como um espaço que fomenta o diálogo e a apreciação do cinema brasileiro e suas extensões.

Alguns números

Para o levantamento de dados de sessões oferecidas pelo Cine UFPel, foram considerados neste estudo apenas os longas-metragens brasileiros exibidos entre junho de 2015 e agosto de 2018. Foram desconsideradas as sessões oferecidas no projeto Cine nas Escolas e também aquelas propostas pelos cineclubes e projetos ao qual faz parte o Cine UFPel. Este trabalho, portanto, leva somente em conta as sessões programadas exclusivamente pelo Cine, que no dado período somaram mais de 6.500 espectadores, com uma média de 25 espectadores por sessão.

Com o intuito de mensurar a diversidade presente entre os filmes selecionados para compor a programação da sala, foram levadas em consideração as pistas sugeridas por Langie (2017) para uma curadoria criativa em salas universitárias. Como nem todos os pontos são de fácil mensuração, os longas-metragens foram categorizados como documentário ou ficção, pelo local de produção e gênero dos



realizadores. Das sessões de estreias organizadas exclusivamente pelo Cine UFPel, isto é, excluindo parcerias com outras entidades, foram levantados 91 longas-metragens brasileiros exibidos nos últimos três anos. Destes, 25 (27,5%) são dirigidos por mulheres, com eventuais codireções com diretores. Tal número supera a porcentagem total de filmes guiados por diretoras (20,4%) no ano de 2016, segundo dados da ANCINE (2016). Quatro filmes (4,4%) tiveram direção mista. Em relação ao formato, os filmes foram separados exclusivamente em ficção e documentário, incluindo trabalhos híbridos, a exemplo de *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé. Do total, a divisão foi quase exata, sendo que 47 longas (51,6%) foram categorizados como ficção. O número de documentários exibidos chama a atenção quando se leva em consideração o limitado espaço para o formato no circuito comercial.

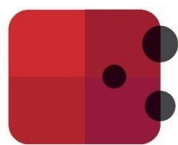
Já que se mencionou o circuito comercial, é necessário que se destaque que, destes 91 filmes, apenas oito foram exibidos nas salas comerciais da cidade. Ou seja, mais de 90% dos longas-metragens brasileiros exibidos pelo Cine UFPel eram inéditos em Pelotas.

Ao separar as obras por local, 12 estados (Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo) foram representados por longas-metragens na sala. Os percentuais mais expressivos foram os das produções paulistas (29,6%), cariocas (20,9%), pernambucanas e gaúchas (12,1% cada) e mineiras (8,8%).

A curadoria no cenário universitário

Como mencionado anteriormente, a curadoria do Cine UFPel se deu de maneira coletiva desde o princípio. Por vezes em reuniões com a presença de toda a equipe, em outras através de uma construção colaborativa via e-mail. Sempre fez parte do processo enfrentar alguns questionamentos constantes. Lidar com um juízo de valor particular foi, talvez, um dos principais aprendizados da curadoria. Nem todas as obras exibidas são necessariamente do agrado particular dos curadores. Faz parte do método diluir gostos pessoais sobre o resultado final da obra e dar maior peso a aspectos como inovação de linguagem, originalidade, temáticas passíveis de discussão, modelos alternativos de produção, trajetória em festivais, valorização de autores, representatividade. Sempre ficou muito claro ao grupo que a ideia de uma curadoria criativa “busca vasculhar o panorama audiovisual para encontrar filmes que tragam uma disrupção com o senso comum, para além do que já é ofertado na mídia de massa” (LANGIE, 2017: 3).

Se a política curatorial do Cine UFPel requer de seus curadores tais cuidados, muito do preparo para tal vem da formação promovida pelos cursos de cinema da Universidade. A preocupação com o repertório fílmico dos acadêmicos inclui, desde o



princípio, obras periféricas e o conhecimento sobre o perfil dos principais festivais de cinema no Brasil. Tal interconexão é de extrema importância como guia no processo de busca por títulos que possam compor a programação. As tardes de pesquisa em catálogos de festivais, sites de distribuidoras e pelas redes sociais foram certamente parte indispensável na formação promovida pelo Cine.

Muitas vezes, depois de montar toda a agenda do mês, certas percepções vinham à tona também pela visão do mosaico formado pelo todo. “Todos os filmes desse mês são do Rio e de São Paulo, precisamos mudar algum”, “Não tem nenhuma diretora este mês?”, “Em quais destas sessões vamos incluir mesa de debate?” eram alguns dos questionamentos recorrentes antes do fechamento da programação oficial. Entretanto, se algumas faltas eram de fácil resolução, outras acabavam irresolutas também por reflexo do panorama audiovisual que, felizmente, aos poucos vem se modificando. Exemplo claro vem da constante tentativa de incluir realizadores negros na programação, em especial de mulheres. Estatisticamente, as diretoras negras são menos numerosas no cinema, não só brasileiro, como mundial, e muitas vezes havia dificuldade de nossa parte em elencar títulos por elas dirigidos. Tal realidade, contudo, parece estar pouco a pouco se modificando a partir de movimentos que buscam maior inclusão e representatividade. Com otimismo, possivelmente num futuro próximo a sala não enfrente tal dificuldade com a recorrência que se teve nestes três anos.

A pluralidade de títulos é reflexo da política cuidadosa e também do corpo de curadores do cine, que inclui as coordenadoras e também os alunos e alunas bolsistas e voluntários da sala. Mais do que isso, o Cine também leva em consideração as sugestões dadas pela própria comunidade, universitária ou não, que compõe o público da sala. Por exemplo, uma das sessões de maior público no ano de 2017 (*Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil*) foi solicitação de um dos nossos espectadores. É necessário que se frise esse tipo de contribuição, dada a natureza pública da universidade que sim, tem sua autonomia, mas sempre que possível deve firmar sua relação com a comunidade. Certo que, por vezes, não é possível atender as demandas do público em sua totalidade, seja por sugestões de títulos que não fazem parte do perfil curatorial da sala, seja pela impossibilidade de adquirir os direitos das obras de maneira gratuita.

Aliás, este segundo fator é uma realidade que a curadoria enfrenta constantemente, visto que nem todas as distribuidoras permitem a exibição de obras sem que haja uma contribuição de recursos financeiros. É uma barreira bastante compreensível dentro do mercado, mas para o Cine UFPel é impossível se infiltrar integralmente neste cenário mercadológico, pelo menos em seu atual molde de funcionamento. A sala opera, portanto, pelas parcerias que estabeleceu com



distribuidoras como a Vitrine, a Descoloniza, a ArtHouse, Alumbramento, Warner do Brasil, dentre outras, e também pelo interesse de realizadores, que não raro solicitam às distribuidoras de seus respectivos filmes uma exceção, tornando possível a exibição de seus trabalhos de maneira acessível ao Cine UFPel.

Últimas considerações

Em artigo sobre cinematografias periféricas, Pinto (2015) chama a atenção para a necessidade de espaços de resistência como necessidade de existir. Segundo ela, a memória, o imaginário e a identidade tornam-se fragilizados sem a pluralidade do cinema. Limita-se a compreensão de mundo. É justamente na tentativa de ampliar a visão de seus espectadores que o Cine UFPel apresenta sua primeira camada enquanto resistência. Perceber as múltiplas possibilidades do cinema e disseminá-las no intuito de torná-las acessíveis é uma forma de garantir a sobrevivência da arte.

Assim, o cinema hegemônico, ainda que legítimo, precisa ser constantemente confrontado. É mais uma questão de apresentar alternativas do que uma sabotagem *deste* cinema. Provocar a configuração empacotada e limitante à qual adere constantemente o circuito comercial também é uma forma de amar o cinema em sua completude. Xavier (2017) evoca o crítico e cineasta Louis Delluc, que em sua pregação buscava despertar este amor pelo cinema em todos, povo e burguesia, sem distinção. Enquanto sala universitária, aberta, gratuita, pública, é clara a necessidade e força do Cine UFPel em atingir cinéfilos em potencial, simpáticos à arte e muitas vezes carentes de certa luz em suas escolhas.

Luz essa que, para citar Didi-Huberman (2011), não parte dos holofotes, das grandes telas, do clarão dominante do senso comum, mas sim de pequenas cintilâncias, como a dos vaga-lumes. Luminescências essas que não desapareceram, pelo contrário: estão presentes, resistem, apesar de ofuscadas pelo fulgor invasivo do consumo. Desta forma, se faz também necessário por parte do espectador um exercício de procura, de fuga dos universos comuns, das bolhas. Espaços de resistência, como o Cine UFPel, sobrevivem. “Eles desaparecem apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 47).

Por fim, as colocações apresentadas neste artigo não se pretendem conclusivas. Intentam, na verdade, a partir de um exame que considera certa visão particular, um pensamento necessário frente a uma crise institucional cada vez mais evidente no país. No momento em que finalizamos este texto, por exemplo, o Cine UFPel encontra-se



desativado devido a uma irregularidade¹¹ no prédio que integra. Ainda que haja uma suposição de retorno das sessões, esta não é garantida. É de se temer o hiato de tempo com a sala desativada, já que o Cine não opera como sala comercial e depende diretamente dos humores políticos. Além disso, sabe-se também das dificuldades de angariar recursos para manutenção no espaço de uma universidade pública. Seu retorno, contudo, é tão urgente quanto a necessidade de formação de cinéfilos, de apreciadores da arte e agentes culturais em um momento em que o anti-intelectualismo ganha força. Se o conhecimento sofre hoje ataques inquisitivos, a promoção de um pensamento coletivo e da reflexão a partir do cinema nacional ganha força como ato político. E também como subversão a este movimento pouco produtivo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carol. "Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema". Fora de quadro, 2017. Disponível em: goo.gl/Nbtwkm. Acesso em: 28 de outubro de 2018.

ALVES, Giovanni. "O cinema como experiência crítica: tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

ANCINE. "Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016". Disponível em: goo.gl/f3ynTg. Acesso em 19 de maio de 2018.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FISH, Stanley. "Is there a text in this class? The authority of interpretive communities". Cambridge: Harvard University Press, 1980. Disponível em: goo.gl/cGgjsA. Acesso em 10 de setembro de 2018.

LANGIE, Cintia A. "Cinema brasileiro para além do espetáculo: pistas para uma curadoria criativa em cinemas universitários". Revista Orson, Pelotas, n.12, out. 2017. Disponível em: goo.gl/Gd1b2L. Acesso em 25 de junho de 2018.

LANGIE, Cintia. "As potencialidades estéticas e políticas do Cine UFPel". Expressa Extensão, Pelotas, v.20, n.2:117-129, 2015.

MACEDO, Felipe. "Cineclube e autoformação do público". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

PINTO, Ivonete. "As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo". Revista Orson, Pelotas, n.9: 116-126. 2015. Disponível em goo.gl/8CcNvt. Acesso em 08 de novembro de 2018.

¹¹ Uma ameaça de incêndio em um dos laboratórios da Lagoa Mirim tem impossibilitado a realização de novas sessões desde o mês de setembro deste ano. O retorno das atividades da sala depende da regularização estrutural, que ainda não tem previsão anunciada.



RIBEIRO, Danielle C. L. et al. "Mercado audiovisual e formação profissional: O perfil dos cursos superiores em Cinema e Audiovisual no Brasil". UFSCar/Forcine. 2016. Disponível em: goo.gl/JTwdLZ. Acesso em 22 de junho de 2018.

SKORECKI, Louis. "Contra a nova cinefilia". Foco Revista de Cinema. 2014. Disponível em: goo.gl/NbPd9n. Acesso em 28 de outubro de 2018.

SONTAG, Susan. "The decay of cinema". The New York Times, 1996. Disponível em: goo.gl/14PEm2. Acesso em 15 de setembro de 2018

TEIXEIRA, Inês A. C. "Uma história sem fim - o cineclube abraça a escola". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno - o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Sesc, 2017

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 17 de dezembro de 2019.