



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**CENTRO DE ARTES**  
**COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

**MAURÍCIO VASSALI**

**A EXPERIÊNCIA DE CINEFILIA NO CINE UFPEL: O FILME BRASILEIRO NA  
CURADORIA DE UMA SALA UNIVERSITÁRIA**

Pelotas/RS

2018

MAURÍCIO VASSALI

**A EXPERIÊNCIA DE CINEFILIA NO CINE UFPEL: O FILME BRASILEIRO NA  
CURADORIA DE UMA SALA UNIVERSITÁRIA**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Pelotas  
2018

MAURÍCIO VASSALI

**A EXPERIÊNCIA DE CINEFILIA NO CINE UFPEL: O FILME BRASILEIRO NA  
CURADORIA DE UMA SALA UNIVERSITÁRIA**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em doze de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Dra. Ivonete Pinto

---

Ma. Cíntia Langie Araújo

---

Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

## AGRADECIMENTOS

Não se chega fácil à decisão de voltar atrás. Uma trajetória de sete anos em números, árvores e alelos genéticos é pausada para que se dê início no processo de fazer e estudar arte. Pouco mais de quatro anos se passaram desde a opção tomada entre o cinema e as florestas. Me sinto orgulhoso e alegre. Primeiro, pela minha coragem em recomeçar. Depois, pela percepção de mundo e conhecimento que o cinema, observado com maior atenção e amparo, me proporcionou.

Fazer tal escolha contou, e ainda conta, não com uma permissão e sim com o suporte e resguardo de meus pais, Rosmari e Glademir. Deles, o abraço-guia deu força à satisfação de um desejo particular, que aqui encerra uma de suas passagens. A eles, e ao meu irmão Henrique, sou grato pela presença afetuosa e constante. Pelo empenho. Pelo amor.

Que sorte a minha encontrar, logo nas primeiras aulas, aquela que hoje me é, mais do que tudo, uma inspiração. Agradeço à minha orientadora, Dra. Ivonete Pinto, por oferecer com generosidade seu conhecimento e sacudir noções que antes eu já acreditava serem imutáveis. Obrigado por depositar em mim a confiança e a amizade. Por sempre apostar.

Aliás, que alegria poder ter contado com uma equipe de professores tão especiais ao longo do curso de Cinema e Audiovisual. Tenho gratidão, em particular, pelo zelo carinhoso da Vivian e do Guilherme, e em especial pelo estímulo incansável das queridas Lanza e Cíntia, coordenadoras do Cine UFPel, um espaço que me fez enxergar com mais clareza as potências do audiovisual brasileiro. Potências estas que inspiraram o presente trabalho de conclusão.

E como esquecer a presença ora risonha, ora de testa franzida dos colegas queridos que carregou no coração? À Ana, Analu, Eloisa, Fernando, Humberto e Yadni, agradeço pela amizade verdadeira, por compartilharem anseios, por cederem sorrisos. Tenho gratidão também pelos velhos e bons, pelos de sempre Bruno, Daniel, Gabriel, Gustavo, Juliana e Renata, almas queridas que colorem essa caminhada de quase trinta anos.

E finalmente agradeço aos governos Lula e Dilma pela minha contínua formação, qualificada e gratuita, a que orgulha meus pais, que não tiveram a mesma oportunidade. E à UFPel, cujo apoio sempre se fez indispensável, obrigado por ser palco da resolução de um querer.

## **A EXPERIÊNCIA DE CINEFILIA NO CINE UFPEL: O FILME BRASILEIRO NA CURADORIA DE UMA SALA UNIVERSITÁRIA**

**Resumo:** O presente 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 tem caráter fenomenológico e 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.

## **THE EXPERIENCE OF CINEPHILIA AT CINE UFPEL: THE BRAZILIAN FILM IN THE CURATORSHIP OF A UNIVERSITY CINEMA**

**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 has a phenomenological character and contemplates the perspective 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 a resistance movement of art in the current socio-political context.

**Key-words:** university cinemas; Cine UFPEl; cinephilia; curatorship.

*En el meridiano cero en la zona central  
Cerca del limite y lejos del final  
Entre dos valles con el cielo despejado  
Sobre un campo con el horizonte estrellado  
Hay una fabrica pequeña pero inmensa  
De un viejo sabio que sobrevive porque piensa*

(René Pérez Joglar, músico porto-riquenho)

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Introdução .....</b>                     | <b>9</b>  |
| <b>2. A cultura da cinefilia .....</b>         | <b>10</b> |
| <b>3. Cineclubismo e formação .....</b>        | <b>13</b> |
| <b>4. O Cine UFPel .....</b>                   | <b>16</b> |
| <b>5. Critérios de análise .....</b>           | <b>19</b> |
| <b>6. Leituras e experiências .....</b>        | <b>20</b> |
| 6.1 Linguagem e dispositivo .....              | 20        |
| 6.2 Debates e a expansão da experiência .....  | 21        |
| 6.3 A curadoria no cenário universitário ..... | 23        |
| <b>7. Últimas considerações .....</b>          | <b>24</b> |
| Referências Bibliográficas .....               | 26        |
| Anexo I .....                                  | 28        |

## **1. 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. Em contrapartida, as salas universitárias, que em geral não visam lucro, têm maior liberdade para eleger 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 a 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 aos 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 e distribuidoras independentes ganhem mais espaço, é necessário que se pense nesta terceira etapa do mercado audiovisual, a exibição, com o intuito de criar estratégias que promovam a apreciação do público para o cinema brasileiro. A tímida presença das médias e pequenas produções brasileiras no circuito e a conseqüente falta de acesso do público a tais obras são, provavelmente, uma das maiores fragilidades do setor. A presença de salas alternativas e os estudos nesse campo, portanto, se fazem cada vez mais necessários.

Entendendo que a diversidade de obras audiovisuais em salas universitárias é uma realidade, este trabalho elege o Cine UFPel, 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 longa-metragens brasileiros exibidos desde a sua fundação, o trabalho objetiva trazer dados quantitativos sobre a curadoria na sala, e também examinar o processo de formação por ela proporcionado.

Desta forma, o artigo está dividido em duas partes principais: a primeira consiste em uma construção predominantemente histórica e 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 histórico e 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. Uma formação que parte mais do conhecimento do que da paixão propriamente.

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. A formação de público, maior interesse da pesquisa, é apresentada a partir de um ponto de vista particular. Assume-se, portanto, certo desimpedimento sobre a pessoalidade do texto, que se apresenta mais incisiva em determinados pontos. Mesmo prezando pela formalidade acadêmica, escrevo como um dos graduandos responsáveis pelo funcionamento da sala<sup>1</sup>, inclusive pela curadoria. Desta forma, este trabalho tem linhagem fenomenológica, na acepção de Merleau-Ponty (2009). Ou seja, busca-se compreender o fenômeno da cinefilia no Cine UFPel a partir de uma inserção particular no objeto de pesquisa. É na discussão de parte de tal experiência, assumindo o caráter de exibidor e também o de espectador, que o trabalho conclui sua hipótese.

## **2. 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 através de novas plataformas. A acessibilidade promovida pelo digital permitiu uma facilitação das exibições domésticas. As mídias físicas, como o Bluray e o DVD, além das opções *online* como o *streaming* e o próprio *download* de arquivos - de legalidade discutível -, são tendências que 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

---

<sup>1</sup> Fui voluntário, bolsista e estagiário no Cine UFPel entre os anos de 2015 e 2018 e desempenhei, junto dos demais colegas, funções na curadoria, projeção de filmes, recepção de público, divulgação de material e assessoria de imprensa, bem como no contato com distribuidoras e realizadores para obter direitos de exibição.

das alternativas de exibição, a expansão do exercício da crítica se dá através de *sites*, *blogs* e canais em plataformas de vídeo. Mais que isso, os fóruns *online* 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 clássica<sup>2</sup>, 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 rememoras 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. Faz 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 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.

Se desejava 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 cinema, sentado no escuro em meio a estranhos anônimos. (SONTAG, 1996, *online*, 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

---

<sup>2</sup> 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.

recepção cinéfila e “essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema” (idem, p. 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” (ibidem, p.38), então o compartilhamento de visões é essencial na constituição heterogênea desta cultura.

A noção de autor-cineasta é também uma das lutas da cinefilia. Eleger cineastas a partir de seus filmes e depois defendê-los como autores confere à cinefilia uma “força quase dogmática e militante” (ibidem, p.44). Tal apoio a determinados cineastas inclui também os filmes de gênero americanos, onde os cinéfilos encontram personalidades e *mise-en-scènes* que caracterizam certas assinaturas. Desta maneira, não há em tal cultura um movimento contrário ao “cinema do espetáculo”, como eram julgadas as produções americanas na época. Cineastas como Alfred Hitchcock e John Ford são vistos a partir de um discurso que se transfere. Há um prolongamento da interpretação vulgar para uma noção intelectualizada. A partir do que se dizia trivial, 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 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. E em se tratando do período tratado por Baecque, este fazer encontra o sentido literal da realização

cinematográfica, visto que do olhar proporcionado pela cinefilia, nascem muitos filmes e realizadores.

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.

### **3. Cineclubismo e formação**

A compreensão de mundo a partir do olhar aprofundado sobre os filmes que una, ao mesmo tempo, a sala de cinema e a organização coletiva leva diretamente ao cineclubismo. De acordo com Lunardelli (2000), tal movimento inicia já no início do século passado na Europa através do crítico e ensaísta Ricciotto Canudo<sup>3</sup>, defensor do cinema como pensamento e estética que combatia o preconceito do meio intelectual. Ele funda o *Club des Amis du Septième Art* (CASA), o primeiro cineclube da história. Suas ideias mais tarde ganham consistência através de Louis Delluc, criador do termo *ciné-club*. No Brasil, seu primeiro representante surge ao final da década de 20 no Rio de Janeiro. O pioneirismo do Chaplin-Club se dá também em sua ideologia que encontra o conceito fundamental de cineclube como uma associação sem fins lucrativos, que busca o desenvolvimento histórico-cultural através da técnica cinematográfica pela projeção de filmes em sessões reservadas (LUNARDELLI, 2000). Depois do Rio, é criado o Clube de Cinema de São Paulo, seguido de Belo Horizonte, Santos, Fortaleza e Porto Alegre. No cenário gaúcho, o Clube de Cinema é fundado no ano de 1948, pelo crítico pelotense Paulo Fontoura Gastal, que manteve a tradição cinematográfica da cidade onde, na primeira metade do século passado, Francisco Santos<sup>4</sup> fez sua carreira.

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

---

<sup>3</sup> Sobre Canudo, ver também Xavier (2017), em especial o capítulo “O Manifesto de Canudo, o cineclubismo e a crítica de Louis Delluc”.

<sup>4</sup> Francisco Dias Ferreira Santos, cineasta, diretor de fotografia, ator de teatro, jornalista e fotógrafo português radicado em Pelotas-RS. Dirigiu o curta *O óculos do vovô* (1913), o mais antigo filme de ficção brasileiro com parte das imagens preservadas, e *O crime dos banhados* (1914), filme desaparecido do qual resta apenas um fotograma, considerado o primeiro longa de ficção brasileiro.

do restrito acesso à cultura. De acordo com Macedo (2010), quase que a totalidade dos municípios brasileiros não têm 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 território 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 a simples exibição de filmes, mas a uma “apropriação do audiovisual em todas as suas dimensões” (idem, pp.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 cineclube 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, p.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 radicalidade 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).

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 um 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 exposições, 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” (idem, p.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 um cineclubismo propriamente, há uma aproximação evidente de modalidade de funcionamento e intenções. Ocorre no espaço do Cine UFPel a atividade de cineclubes, mas este trabalho não está relacionado a estes e sim às

estreias propostas pela curadoria - o *modus operandi* da sala é melhor exposto no capítulo seguinte -, que leva 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.

#### 4. 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 a nível 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 salas<sup>5</sup> 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, vide uma curadoria pré-estabelecida e frequentes debates pós-sessão, estas salas também promovem a 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

---

<sup>5</sup> 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).

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 surge 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 criado 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 Langie<sup>6</sup> (2015). Uma delas inclui as sessões realizadas para crianças e adolescentes, propostas pelo próprio Cine UFPel em parceria com escolas públicas de Pelotas, através do projeto Cine nas escolas. Outra trata da ocupação da sala por projetos concebidos por outras entidades, como o Cine para idosos, os cineclubes<sup>7</sup>, a projeção de obras do acervo do SESC e iniciativas como o Cinemas em Rede. E, finalmente, as sessões fixas e muitas vezes únicas, que acontecem às quintas e sextas-feiras e apresentam obras 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. 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

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 voluntários<sup>8</sup> 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 Cineclube 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.

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 à 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,

---

<sup>8</sup> 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.

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.

## **5. Critérios de análise**

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.

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, gênero dos realizadores e grandes temáticas. Assume-se, nesta última categoria, um critério subjetivo, visto que não raro temáticas distintas são abordadas em uma mesma obra. Com a finalidade de evitar uma categorização demasiadamente segmentada, e mesmo entendendo que tal classificação restringe a amplitude das obras, para simplificar o viés estatístico as temáticas estabelecidas foram: “Crítica Social”, que envolve temáticas como a violência, territorialidades, questões trabalhistas, ambientais, midiáticas, de classe, saúde e educação; “Minorias”, voltada mais à condição identitária na sociedade e “Individualidades e relações”, englobando narrativas de teor mais subjetivo e/ou que lidam com temas existenciais, triviais ou não, seus desdobramentos e relações. Estão incluídos na categoria os filmes biográficos e que lidam com espiritualidade.

Das sessões de estreias organizadas exclusivamente pelo Cine UFPel, isto é, excluindo parcerias com outras entidades, foram levantados 89 longas-metragens brasileiros exibidos nos últimos três anos (ANEXO I). Destes, 24 (27%) 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 (4.5%) 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*. Do total, a divisão foi quase exata, sendo que 45 longas (50,5%) 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 89 filmes, apenas sete (*Beira-mar*, *Bingo*, *Divinas divas*, *Gabriel e a Montanha*, *Nise*, *O filme da minha vida* e *Que horas ela volta?*) foram exibidos nas salas comerciais da cidade. Ou seja, mais de 90% dos longas-metragens brasileiros exibidos pelo Cine UFPel eram inéditos na cidade.

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 (32,6%), cariocas (19,1%), pernambucanas (12,4%), gaúchas (10,1%) e mineiras (9%).

Por fim, considerando fortemente o aspecto subjetivo de categorização, 55,1% dos longas foram enquadrados na grande temática Individualidades e relações. Nesta categoria estão incluídos, por exemplo, documentários e ficções biográficos, e narrativas onde o aspecto individual do(s) protagonista(s) se mostram com maior evidência. A título de ilustração, é necessário que se coloque que filmes como *Beira-mar*, em sintonia com a temática das Minorias (15,7%), ou *Nise*, que se aproxima da Crítica Social (29,2%), estão neste conjunto. Reitera-se, mais uma vez, que os critérios para a categorização são arbitrários e não definitivos.

## **6. Leituras e experiências**

Se os dados apresentados no capítulo anterior fortalecem a hipótese da diversidade de obras exibidas pelas salas universitárias, cabe neste momento compartilhar vivências pessoais com o objetivo de demonstrar o processo cinefílico potencializado pelo Cine UFPel. Para tornar

a leitura mais completa, elegeu-se a partir de uma retomada destes três anos, momentos que servem como amostragem de tal experiência. Para fazê-lo, os próximos subcapítulos apresentam metodologicamente percepções de linguagem, a ampliação da experiência a partir do compartilhamento de olhares e algumas indagações do processo curatorial.

### 6.1 *Linguagem e dispositivo*

Frente ao grande número de sessões e, portanto, de filmes vistos nestes últimos três anos no Cine UFPel, foi difícil escolher apenas um título para ilustrar as diferentes percepções de linguagem promovidas pela sala. De qualquer forma, vale lembrar a exibição do longa *O Rio nos pertence*, filme dirigido por Ricardo Pretti que integra a *Operação Sonia Silk*. Lembro do incômodo que uma cena específica me causou, e que depois permaneceu durante a maior parte da projeção. Em um plano fixo nas areias de uma praia carioca, a personagem de Leandra Leal se aproxima da câmera em um perceptível *reverse*. A trilha não diegética traz a voz de um homem gritando em desespero, enquanto a personagem caminha.

Ao longo de sua curta duração, o filme constantemente se vale de elementos que estão fora de quadro para compor sua narrativa, em especial o som. O rio ali retratado é enclausurado, sombrio e gelado. Não raro, os personagens são enquadrados de maneira sufocante. A partir destes elementos, é como se um filme de horror fosse construído a partir do luto e a da solidão da protagonista. Essas imediatas percepções que tive após o filme ganharam, mais tarde, o amparo de duas críticas publicadas na revista Cinética<sup>9</sup>. Uma delas tratando da sensação de ameaça que parte dos elementos não apresentados pelo quadro, a outra sobre a deformação de uma paisagem já tão retratada como cartão-postal. Ter assistido ao filme e lido, em sequência, os textos já mencionados me levaram à histórica Bel-Air, produtora independente que a operação homenageia, composta pelos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e pela então atriz - hoje também diretora - Helena Ignez. Ao reunir, a partir do filme, a reflexão da crítica, da pesquisa e da própria história, o *Rio nos pertence* foi essencial para um exercício particular de cinefilia.

Como exemplo de compartilhamento do dispositivo com o público, vale recordar o longa *Construindo pontes*, da diretora Heloisa Passos. Durante o filme, a diretora manipula câmera e microfones sem nenhum tipo de cerimônia, aproximando o espectador do fazer cinematográfico com a mesma intimidade com que mostra suas relações familiares. Além disso,

---

<sup>9</sup> Ver Arthuso (2013) e Andrade (2014).

o filme representa uma tendência notável do atual cinema documental em primeira pessoa, que parte de indagações e resoluções de conflitos individuais. É natural, assim, que no processo de narrar sua delicada relação com o pai, a cineasta também desmistifique mecanismos da realização audiovisual, já que reside nela seu principal labor e este faz parte de uma intenção de retratar a si própria.

## 6.2 *Debates e a expansão da experiência*

Se muito da cinefilia se pauta no compartilhamento de visões de mundo a partir do cinema, dialogar coletivamente sobre as obras é ação indispensável em um espaço como o Cine UFPel. Essa troca certamente ganha concretude em conversas de corredores depois das exibições, mas é principalmente durante os debates pré-organizados que uma notável expansão da experiência cinematográfica acontece.

Sempre permeadas por discussões que envolvem a linguagem e a ética cinematográficas, diversas questões foram pautadas na sala a partir da exibição de filmes, a exemplo do feminismo e da questão do assédio (*Precisamos falar do assédio, Chega de fiu-fiu*), o racismo (*Menino 23*), classe social (*Aquarius, Um lugar ao sol, Arábia*), gênero (*Meu corpo é político*), imigração (*Do outro lado do Atlântico*), questões carcerárias (*Corpo delito, Central, Sem pena*), dentre outros. Sessões estas muitas vezes realizadas em parceria com entidades como a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), que promove exibições pontuais seguidas de debate em todo País. Outra expansão proporcionada pelo Cine é a do fazer cinematográfico, com eventuais conversas pós-sessão com os realizadores (*Filme sobre um Bom Fim, Beira-Mar, La Manuela*).

Um momento bastante enriquecedor foi quando da exibição do longa *Era o hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, híbrido que retrata as vivências de refugiados e um grupo de sem-teto em um edifício abandonado em São Paulo. Entre outros debatedores, convidamos representantes da Ocupação Canto de Conexão, situada em Pelotas na Rua Benjamin Constant. Além de reforçar a realidade vista na tela, a presença dos ocupantes na sala ainda amplificou, através da fala, a discussão para outros aspectos não tão discutidos pelo filme, como a suscetibilidade à violência, com a entrada na habitação, por exemplo, de moradores de rua dependentes químicos em estado alterado. Mais que isso, a sessão ilustrou bem o potencial de aproximação entre a universidade e a comunidade através do cinema. A sessão deu voz a um grupo constantemente silenciado pela sociedade e também levou ao público, na ocasião

composto de muitos universitários, aspectos de uma realidade bastante próxima, dada a distância do edifício em questão (situado a poucos metros de diversos centros da UFPel) e o fato da ocupação ser também integrada por estudantes da instituição.

Das sessões com a presença dos realizadores, vale lembrar a de *Gabriel e a Montanha*, filme premiado na Semana da Crítica no Festival de Cannes. O diretor Fellipe Barbosa e a produtora e assistente de direção Clara Linhart compartilharam com o público as dificuldades de produção do filme, rodado em diversos países da África, e também de contar a história do protagonista, amigo próximo de Barbosa. Fellipe e Clara, aliás, estavam presentes em Pelotas para rodar *Domingo*, longa ainda inédito (e que foi selecionado para a mostra independente Jornada do Autor, do Festival de Veneza) assinado por ambos em direção compartilhada, do qual faziam parte da equipe graduandos e professores do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel. Mais uma vez, assim, o diálogo entre os múltiplos ramos do audiovisual tornou mais completa a experiência da exibição.

### 6.3 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, p.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 e também compõem lembranças guardadas com saudoso carinho.

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. Se sabe que 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.

## 7. 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) baseado em Pasolini, 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” (Idem, p. 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 à uma crise institucional cada vez mais evidente no País. No momento em que finalizo esse texto, por exemplo, o Cine UFPel se encontra desativado devido à uma

irregularidade<sup>10</sup> no prédio que integra. Ainda que haja uma suposição de retorno das sessões no próximo ano, 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 - basta acompanhar o noticiário diariamente -, 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. Quando pensadas, as ideias existem.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. **O horror do pertencimento**. Revista Cinética. 2014. Disponível em [goo.gl/DSqf9k](http://goo.gl/DSqf9k). Acesso em 30 out 2018.

ALMEIDA, Carol. **Contra a velha cinefilia**: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. Fora de quadro, 2017. Disponível em: [goo.gl/Nbtwkm](http://goo.gl/Nbtwkm). Acesso em 28 out 2018.

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

ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016**. Disponível em: [goo.gl/f3ynTg](http://goo.gl/f3ynTg). Acesso em 19 mai 2018.

ARTHUSO, Raul. **Movimento dos mares**. Revista Cinética. 2013. Disponível em [goo.gl/WvJX8H](http://goo.gl/WvJX8H). Acesso em 30 out 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](http://goo.gl/cGgjsA). Acesso em 10 set 2018.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**: História do Clube de cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/UE, 2000.

---

<sup>10</sup> 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.

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](http://goo.gl/Gd1b2L). Acesso em 25 jun 2018.

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

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PINTO, Ivonete. As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo. **Revista Orson**, n.9, p. 116-126. 2015. Disponível em [goo.gl/8CcNvt](http://goo.gl/8CcNvt). Acesso em 08 nov 2018.

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](http://goo.gl/JTwdLZ). Acesso em 22 jun 2018.

SKORECKI, Louis. **Contra a nova cinefilia**. Foco Revista de Cinema. 2014. Disponível em: [goo.gl/NbPd9n](http://goo.gl/NbPd9n). Acesso em 28 out 2018.

SONTAG, Susan. The decay of cinema. **The New York Times**, 1996. Disponível em: [goo.gl/14PEm2](http://goo.gl/14PEm2). Acesso em 15 set 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

## ANEXO I

Longas-metragens brasileiros selecionados exclusivamente pelo Cine UFPel e exibidos no período de Junho de 2015 e Agosto de 2018

1. A cidade onde envelheço (MG), Ficção, de Marília Rocha (Individualidades e relações)
2. A história da eternidade (PE), Ficção, de Camilo Cavalcanti (Individualidades e relações)
3. A loucura entre nós (BA), Documentário, de Fernanda Vareille (Crítica Social)
4. A nação que não esperou por Deus (RJ), Documentário, de Lucia Murat e Rodrigo Hinrichsen (Minorias)
5. A revolução do ano (SP), Documentário, de Diogo Faggiano (Crítica Social)
6. A superfície da sombra (RS), Ficção, de Paulo Nascimento (Individualidades e relações)
7. Animal Político (MG), Ficção, de Tião (Individualidades e relações)
8. Antes o tempo não acabava (AM), Ficção, de Fábio Baldo e Sérgio Andrade (Minorias)
9. Aquarius (PE), Ficção, de Kleber Mendonça Filho (Crítica Social)
10. Arábia (MG), Ficção, de Affonso Uchoa e João Dumans (Crítica Social)
11. Balões, lembranças e pedaços das nossas vidas (RS), Documentário, de Frederico Pinto (Individualidades e relações)
12. Baronesa (MG), Documentário, de Juliana Antunes (Crítica Social)
13. Beira-Mar (RS), Ficção, de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon (Individualidades e relações)
14. Bingo: O rei das manhãs (SP), Ficção, de Daniel Rezende (Individualidades e relações)
15. Branco sai, preto fica (DF), Ficção, de Adirley Queirós (Minorias)
16. Califórnia (SP), Ficção, de Marina Person (Individualidades e relações)
17. Central (RS), Documentário, de Tatiana Sager (Crítica Social)
18. Chega de fiu-fiu (SP), Documentário, de Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão (Crítica Social)
19. Cidade Cinza (SP), Documentário, de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo (Crítica Social)
20. Com os punhos cerrados (CE), Ficção, de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes (Crítica Social)
21. Construindo pontes (PR), Documentário, de Heloisa Passos (Individualidades e relações)
22. Corpo Delito (CE), Documentário, de Pedro Rocha (Crítica Social)
23. Corpo Elétrico (PE), Ficção, de Marcelo Caetano (Individualidades e relações)
24. Danado de Bom (PE), Documentário, de Deby Brennand (Individualidades e relações)
25. Defensorxs (SP), Documentário, de Yargo Gurjão, Roger Pires, Anderson Moreira, Bruno Xavier e Pedro Rocha (Minorias)
26. Divinas Divas (RJ), Documentário, de Leandra Leal (Individualidades e relações)
27. Do outro lado do Atlântico (CE), Documentário, de Daniele Ellery e Márcio Camara (Minorias)
28. Doce Amianto (PE), Ficção, de Guto Parente e Uirá dos Reis (Minorias)
29. Domésticas (PE), Documentário, de Gabriel Mascaro (Crítica Social)
30. Dromedário do Asfalto (RS), Ficção, de Gilson Vargas (Individualidades e relações)

31. Éden (RJ), Ficção, de Bruno Safadi (Individualidades e relações)
32. Ela volta na quinta (MG), Documentário, de André Novais de Oliveira (Individualidades e relações)
33. Elon não acredita na morte (MG), Ficção, de Ricardo Alves Júnior (Individualidades e relações)
34. Entre os homens de bem (SP), Documentário, de Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros (Minorias)
35. Epidemia de cores (RS), Documentário, de Mário Saretta (Crítica Social)
36. Era o hotel Cambridge (SP), Ficção, de Eliane Caffé (Crítica Social)
37. Espaço além – Marina Abramovic e o Brasil (SP), Documentário, de Marco Del Fiol (Individualidades e relações)
38. Fala comigo (RJ), Ficção, de Felipe Sholl (Individualidades e relações)
39. Filme sobre um Bom Fim (RS), Documentário, de Boca Migotto (Crítica social)
40. Gabriel e a montanha (RJ), Ficção, de Felipe Barbosa (Individualidades e relações)
41. Glauco do Brasil (RS), Documentário, de Zeca Brito (Individualidades e relações)
42. Homem Comum (SP), Documentário, de Carlos Nader (Individualidades e relações)
43. Jonas e o Circo sem lona (BA), Documentário, de Paula Gomes (Individualidades e relações)
44. La Manuela (RJ), Documentário, de Clara Linhart (Individualidades e relações)
45. Lamparina da aurora (MA), Ficção, de Frederico Machado (Individualidades e relações)
46. Love Film Festival (RJ), Ficção, de Manuela Dias (Individualidades e relações)
47. Mais uma canção (RS), Documentário, de Rene Goya Filho e Alexandre Derlam (Individualidades e relações)
48. Marias (SP), Documentário, de Joana Mariani e Letícia Giffoni (Individualidades e relações)
49. Martírio (SP), Documentário, de Vincent Carelli (Minorias)
50. Meia hora e as manchetes que viram manchete (RJ), Documentário, de Angelo Defanti (Crítica Social)
51. Menino 23 (MG), Documentário, de Belisário Franca (Minorias)
52. Meu corpo é político (SP), Documentário, de Alice Riff (Minorias)
53. Muito Romântico, Ficção, de Melissa Dullius e Gustavo Jahn (Individualidades e relações)
54. Nise – O coração da loucura (RJ), Ficção, de Roberto Berliner (Individualidades e relações)
55. Nunca me sonharam (SP), Documentário, de Cacau Rhoden (Crítica Social)
56. O exercício do caos (MA), Ficção, de Frederico Machado (Individualidades e relações)
57. O filme da minha vida (SP), Ficção, de Selton Mello (Individualidades e relações)
58. O fim de uma era (RJ), Documentário, de Bruno Safadi e Ricardo Pretti (Individualidades e relações)
59. O lobo atrás da porta (RJ), Ficção, de Fernando Coimbra (Individualidades e relações)
60. O menino e o mundo (SP), Ficção, de Alê Abreu (Crítica Social)
61. O mestre e o divino (PE), Documentário, de Tiago Campos Torres (Minorias)
62. O Rio nos pertence (RJ), Ficção, de Ricardo Pretti (Individualidades e relações)
63. O signo das tetas (MA), Ficção, de Frederico Machado (Individualidades e relações)

64. O silêncio do céu (SP), Ficção, de Marco Dutra (Individualidades e relações)
65. O uivo da gaita (RJ), Ficção, de Bruno Safadi (Individualidades e relações)
66. Obra (SP), Ficção, de Gregório Graziosi (Individualidades e relações)
67. Operações de garantia da lei e da ordem (RJ), Documentário, de Julia Murat (Crítica Social)
68. Para minha amada morta (PR), Ficção, de Aly Muritiba (Individualidades e relações)
69. Paraíso Perdido (SP), Ficção, de Monique Gardenberg (Individualidades e relações)
70. Pela Janela (SP), Ficção, de Caroline Leone (Individualidades e relações)
71. Pendular (RJ), Ficção, de Julia Murat (Individualidades e relações)
72. Permanência (PE), Ficção, de Leonardo Lacca (Individualidades e relações)
73. Pingo D'água (PB), Documentário, de Taciano Valério (Individualidades e relações)
74. Precisamos falar do assédio (SP), Documentário, de Paula Sachetta (Crítica Social)
75. Quando sinto que já sei (SP), Documentário, de Antonio Sagrado, Raul Perez e Anderson Lima (Crítica Social)
76. Quase Samba (RJ), Ficção, de Ricardo Targino (Minorias)
77. Que horas ela volta? (SP), Ficção, de Anna Muylaert (Crítica social)
78. Redemoinho (MG), Ficção, de José Luiz Villamarim (Individualidades e relações)
79. Se Deus vier que venha armado (SP), Ficção, de Luis Dantas (Crítica Social)
80. Sem pena (SP), Documentário, de Eugenio Puppó (Crítica Social)
81. Tarja Branca (SP), Documentário, de Cacau Rhoden (Crítica Social)
82. Tatuagem (PE), Ficção, de Hilton Lacerda (Minorias)
83. Território do Brincar (SP), Documentário, de Renata Meirelles e David Reeks (Crítica Social)
84. Todos os Paulos do mundo (RJ), Documentário, de Gustavo Ribeiro e Rodrigo de Oliveira (Individualidades e relações)
85. Um filme de dança (RJ), Documentário, de Carmen Luz (Individualidades e relações)
86. Um lugar ao sol (PE), Documentário, de Gabriel Mascaro (Crítica Social)
87. Ventos de Agosto (PE), Ficção, de Gabriel Mascaro (Individualidades e relações)
88. Vermelho Russo (RJ), Ficção, de Charly Braun (Individualidades e relações)
89. Waiting For B. (SP), Documentário, de Paulo Cesar Toledo (Minorias)