

An aerial photograph of a public square. The ground is covered in vibrant, abstract graffiti in shades of red, blue, green, and yellow. Several people are walking across the square, some carrying bags or backpacks. The overall atmosphere is one of urban art and public space.

Cinema e universidade diferentes convergências

Laécio Ricardo | Thaís Vidal | Txai Ferraz

ORGANIZADORES

Cinema e universidade
diferentes convergências

PRODUÇÃO



PONTE



VINI-V
PRODUÇÕES

INCENTIVO

FUNCULTURA



SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco

JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

Cinema e universidade

diferentes convergências

Laécio Ricardo | Thaís Vidal | Txai Ferraz

ORGANIZADORES



RECIFE
2017

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

C574 Cinema e universidade : diferentes convergências [recurso eletrônico] / Laécio Ricardo, Thaís Vidal, Txai Ferraz, Organizadores. – Recife : Ed. UFPE, 2017.

Inclui referências.

ISBN 978-85-415-0919-0 (online)

1. Cinema no ensino superior – Pernambuco. 2. Cinema – Estudo e ensino (Superior) – Pernambuco. 3. Cinema – Produção e direção. 4. Festivais de cinema. I. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino (Org.). II. Vidal, Thaís (Org.). III. Ferraz, Txai (Org.).

791.43

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2017-077)



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea
Recife, PE | CEP: 50.740-530
Fone: (81) 2126.8397 | Fax: (81) 2126.8395
www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

Introdução

Não constitui novidade na seara do audiovisual a boa acolhida do cinema pernambucano produzido nos últimos 20 anos pela crítica e pela academia brasileira. Paralelo à expansão qualitativa desta safra, era natural também a multiplicação dos festivais – vitrines necessárias à circulação dos filmes – e o florescimento dos cursos de formação, alguns mais técnicos (focados na experiência do *set*), outros mais teóricos (graduações que priorizam a reflexão e o debate estético em torno das obras realizadas).

Assim, não obstante o pioneirismo de sua equipe gestora (alunos egressos em sua maioria do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE), a criação do *MOV – Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco* há pouco mais de três anos deve ser vista como parte integrante deste contexto. Com a ressalva de que, em vez de privilegiar as obras de diretores já experientes, o *MOV* prioriza a produção concebida por quem ainda se encontra em sala de aula, burilando um estilo, construindo uma trajetória e articulando seu coletivo, ou, no máximo, à iminência de concluir sua formação.

Tais filmes quase sempre permanecem restritos a um circuito limitado, sem chances de ampla exibição, impedidos de encontrar um público cativo. Uma pena. Os anos de envolvimento com a produção universitária me convenceram de que tal segmento constitui o campo propício para o amadorismo heróico e o experimentalismo necessário, verbetes que não se confundem com precariedade e ausência de criatividade. Ao contrário. Sobra lá a ousadia que por vezes falta no dito “mercado”, onde o rigor técnico e as demandas de exibição não raro sufocam o ímpeto artístico. De qualquer modo, esta produção quase sempre sitiada encontra no *MOV* um aliado incontestado e um generoso canal de visibilidade.

Mas se uma palavra define o *MOV* nestes três anos de atividade é *ousadia*. O festival, desde o seu início, já nasceu internacional, travando parcerias diversas com outros projetos semelhantes no País e no exterior, feito que tem lhe assegurado uma programação robusta e renovada; e sempre ocupou a mais celebrada vitrine de exibição do Estado – o Cine São Luiz da Rua da Aurora. Não bastasse a curadoria criteriosa, sua equipe gestora nunca dissociou o trabalho de exibição do estímulo à reflexão e do exercício de formação – cada edição do *MOV* tem sido acompanhada de cursos e oficinas que estimulam nos participantes o prazer pelo ofício cinematográfico.

O mais recente passo nesta *curva* de iniciativas ousadas é precisamente este livro, que sinaliza o ingresso do *MOV* em outra frente, a seara editorial e o campo da pesquisa. Como um dos organizadores da obra, vejo com bons olhos a decisão, embora ainda não saibamos seus rumos futuros – com a expansão despontam outras

responsabilidades e a urgência de novos investimentos, binômio de conciliação nem sempre fácil. Mas, por hora, só nos interessa comemorar o feito, aproveitar sua leitura e agradecer a parceria dos colaboradores que assinam os textos aqui compilados. E, claro, torcer para que edições futuras sejam viabilizadas!

Cabe esclarecer que o tema central deste livro foi definido a partir da própria inserção do *MOV*, cujo foco prioritário é a produção universitária. Assim, tendo em vista a expansão dos cursos de Cinema no ensino superior e a intensificação de uma produção conectada a estas graduações (experiências fílmicas que têm contribuído para diversificar o panorama do audiovisual brasileiro), optamos pelo binômio “CINEMA E UNIVERSIDADE” – o emprego do singular aqui, insisto, não oblitera nossa consciência da amplitude e versatilidade deste recorte. Assim, respeitando nosso *guarda-chuva temático*, estabelecemos alguns eixos possíveis de desdobramento, eixos que, de modo mais ou menos explícito, despontarão nos textos reunidos, assegurando, entre eles, interessantes ressonâncias.

Enumero alguns para melhor situar o leitor nas pautas abordadas: *o papel da universidade, enquanto espaço de formação e/ou fomento de debates, no percurso de cineastas, coletivos e pesquisadores do audiovisual; peculiaridades da produção audiovisual universitária* (aspectos estilísticos, entraves na circulação, diferenças geracionais); *a expansão dos festivais universitários e/ou similares* (dos quais o próprio *MOV* é exemplar) *voltados a esta produção à margem do circuito profissional; e experiências de ensino, pesquisa e extensão relacionadas ao audiovisual, seja no âmbito das universidades, seja*

via projetos de educação não-formal (escolas livres, oficinas e vivências) envolvendo públicos diversos.

Para abrandar surpresas eventuais, informo o leitor de que os textos incluídos neste livro, em sua maioria, possuem um caráter mais pessoal, menos acadêmico; assim, estimulamos os nossos colaboradores a exercitar uma escrita mais livre, sem necessidades de infinitas remissões, num viés meio ensaístico, por vezes memorialístico e reavaliativo. O resultado, como o leitor poderá comprovar, são textos de leitura leve, sem que isto implique em perdas de conteúdo. Nesta tarefa de delegar *atribuições*, cada autor ganhou um recorte específico, embora não muito fechado, e que dialoga com o tema delimitado para outros colaboradores, num movimento que almejava instigar reverborações entre os textos (e creio que o conseguimos!).

Recapitulados os eixos de abordagem, passemos em revista nossa equipe de autores e suas respectivas contribuições. Marcelo Ikeda, Rafael de Almeida, Txai Ferraz e Thaís Vidal, Augusto Bozzetti e Gabriela Almeida discorrem sobre as especificidades da chamada “produção universitária” – rótulo impreciso, o sabemos, mas aqui empregado pela falta de melhor terminologia. Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Ikeda, em sua abordagem, aponta a expansão desta produção, em virtude da criação de novas graduações, mas também em decorrência da maior difusão e portabilidade das tecnologias de captação e edição. Seu recorte identifica também diferenças entre *as gerações do vídeo e do digital*. Seguindo um viés mais tradicional, numa escrita quase monográfica, Gabriela Almeida e Augusto Bozzetti, respectivamente docente e bacharel em *Produção Audiovisual* pela

Universidade Luterana do Brasil (ULBRA-RS), avaliam os muitos entraves que comprometem a circulação/distribuição da produção universitária brasileira, com ênfase nos títulos de longa-metragem. Excetuando-se os canais abertos por festivais similares ao *MOV*, estas obras esbarriam em exigências que as separam dos festivais considerados *majors*, bem como do circuito televisivo aberto e/ou por assinatura.

Adotando um estilo informal, numa escrita de *falas intercaladas*, Txai Ferraz e Thaís Vidal, diretores do *MOV* e jovens mestrandos, ele pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e ela pela UFPE, também problematizam a produção universitária a partir de suas vivências pessoais e inserções profissionais. O texto, de leitura prazerosa, nos recapitula a gestação do *MOV*, ao mesmo tempo em que nos descortina visões particulares para a safra fílmica oriunda dos cursos de graduação, num exercício do qual não estão apartadas as dúvidas dos autores. Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e diretor da extinta *Mostra Independente do Audiovisual Universitário* (MIAU), Rafael de Almeida aposta no dialogismo: contextualiza a produção universitária a partir de sua experiência acadêmica e pessoal, mesclando o seu olhar com as considerações de colegas oriundos de centros universitários diversos e que, junto com ele, contribuíram para o êxito da MIAU.

Mas se hoje testemunhamos uma ampliação da produção audiovisual universitária e, em adição, dos festivais consagrados a este segmento, acreditamos que tal expansão resulta da criação de inúmeras graduações em *cinema e audiovisual* no ensino superior nos últimos 15 anos, seja

em instituições públicas ou privadas. Deste modo, julgamos que seria pertinente convidar alguns colegas docentes para partilhar conosco a experiência dos seus cursos – os desafios, as conquistas e as singularidades de cada projeto. Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), Tunico Amancio, num texto marcado pela escrita em 1ª pessoa, onde as trajetórias pessoal e acadêmica se interceptam, recapitula o pioneirismo e o legado do bacharelado da UFF, um dos mais tradicionais do País. Em contrapartida, apresentamos aqui dois textos avaliativos de projetos bem mais recentes. Bruno Petzoldt discorre sobre as especificidades do curso de *Cine y Audiovisual* da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), implantada em Foz do Iguaçu (PR), experiência que visa fomentar e pensar o audiovisual numa região de fronteira (geográfica e idiomática) e de múltiplos atravessamentos. Respeitando o bilinguismo explícito na proposta da Unila, o texto de Bruno segue redigido em língua espanhola. Danilo Scaldaferrri, por sua vez, escreve sobre o curso da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), proposta fincada numa cidade do interior (Cachoeira-BA) e em contraponto ao tradicional privilégio concedido às capitais neste tipo de iniciativa. Em seu texto, Danilo ressalta não apenas o viés inclusivo e descentralizador do projeto (as práticas afirmativas), mas também o diálogo constante entre a instituição e a comunidade no sentido de estreitar laços e de evitar que a experiência acadêmica se efetive dissociada do entorno.

○ O contexto de ampliação dos cursos de cinema e audiovisual, em nossa avaliação, também tem estimulado uma melhor acolhida dos projetos consagrados à

investigação do campo imagético no âmbito das pós-graduações, além de fomentar o surgimento de programas consagrados exclusivamente à pesquisa cinematográfica¹. Esta *guinada para o audiovisual*, e a expressão nos parece pertinente, é ratificada por Angela Prysthon (UFPE), através de um minucioso mapeamento das dissertações e teses já defendidas no Programa de Comunicação da instituição (PPGCom-UFPE), exercício no qual percebemos claramente esta inflexão temática no decorrer dos anos. Por outro lado, a expansão dos cursos de cinema/audiovisual e dos estudos de Pós-graduação nesta área também é contemporânea da consolidação da *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (Socine), entidade fundada em 1996 e que promove congressos anuais com os pesquisadores do campo imagético, estimulando continuamente os debates e reflexões nesta seara. Neste contexto, percebemos uma espécie de retro-alimentação: a entidade e seu protagonismo certamente incentivaram a criação de novas graduações, ao mesmo tempo em que os jovens cursos impulsionaram gerações de pesquisadores que atualmente participam dos congressos da Socine (vide a expansão crescente no número de congressistas e a criação de sessões exclusivas para mestrandos). Professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e membro fundador da entidade, José Gatti, em seu texto, recapitula a trajetória da Socine, de sua criação à afirmação no presente, destacando as conquistas sedimentadas e os desafios

1 A título de ilustração, destaquemos a criação, há pouco mais de um ano, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCine), na Universidade Federal de Sergipe (UFS), e a recente divulgação, em fins de 2016, do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (também PPGCine).

futuros. Este recorte que privilegia a expansão do ensino e pesquisa no campo imagético é complementado pelo artigo assinado por Igor Calado (Bacharel em Cinema pela UFPE) e Paulo Cunha (professor da UFPE), que destaca o apoio contínuo da instituição às ações e investigações na seara artística, com ênfase no segmento cinematográfico, pioneirismo que culminou com a criação do Bacharelado em Cinema, em 2008, e que alcançará nova etapa com a inauguração, em breve, do *Cinema da UFPE*, e com a implementação da *Cinematoteca Pernambucana* a médio prazo.

Ainda posicionados num recorte próximo, porém migrando para um enfoque mais pessoal, despontam os textos assinados por mim e por Mariana Porto (doutoranda em Comunicação pela UFPE). De modo ensaístico e um pouco provocativo, e majoritariamente amparado na minha experiência docente, tento refletir sobre os desafios que tangenciam o ensino do documentário na universidade, segmento ainda hoje escanteado por muitos estudantes que ingressam na graduação. Adotando o instigante formato de um *diário*, Mariana Porto recapitula sua experiência com a *Escola Engenho* (importante projeto na área de cinema e educação ministrado em áreas periféricas do Recife e voltado para crianças da rede pública de ensino), da gênese da proposta – viabilizada pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, via edital específico – até seus primeiros e mais inusitados resultados. Seu texto nos auxilia a compreender a relação cinema e educação fora do âmbito universitário, ao mesmo tempo em que nos provoca com a seguinte questão: *Como podem os jovens estudantes, crianças especificamente, questionar o mundo com uma câmera e reinventá-lo através do cinema?*

Mas se destacamos aqui o papel da universidade, enquanto espaço de formação, cabe ressaltar que, bem antes do “boom” dos cursos de cinema e audiovisual, ela já se constituía em *um ponto de convergência de sensibilidades*, fomentando debates e estimulando aptidões artísticas. Neste sentido, as colaborações de Marcelo Pedroso, Chico Lacerda e Luís Fernando Moura, respeitadas suas especificidades, são atestados preciosos desta vocação. Cineasta e doutorando em Comunicação (UFPE), Pedroso, ao retomar os anos de formação e consolidação da *Símio Filmes*, produtora da qual é integrante, recupera para o leitor a experiência dos “coletivos cinematográficos” que surgiram no âmbito universitário. Sua abordagem é afetiva, memorialística e por vezes autocrítica, num raro exercício de honestidade intelectual.

Talentos egressos do *Dissenso*, importante cineclubes gestado no Centro de Artes e Comunicação da UFPE (CAC) e que pautou a cena cinéfila do Recife entre 2008 e 2013, Chico Lacerda (cineasta e professor da UFPE) e Luís Fernando (doutorando em Comunicação pela UFMG) também enveredam pela escrita em 1ª pessoa para partilhar conosco suas trajetórias. Em seu texto, Chico nos revela um olhar lapidado no cineclubismo e na prática fílmica, mas que não negligenciou o aprimoramento acadêmico; parte importante do capítulo recupera para o leitor a singularidade estilística do coletivo *Surto & Deslumbramento*, do qual Chico é integrante e cujo berço, em grande medida, também foi a UFPE. Quem mergulhar no relato denso e apaixonado de Luís Fernando descobrirá um talento cinéfilo incontestado, felizmente atraído pela pós-graduação, e que hoje responde pela curadoria/programação do *Janela*

*Internacional de Cinema do Recife*², festival onde por muitos anos ele também coordenou o “Janela Crítica”, espécie de oficina voltada à formação de um olhar crítico renovado e emancipado para a arte fílmica.

A presente introdução, em sua curta extensão, serve apenas de degustação para a obra; acreditamos, pois, que os textos falam por si e encontrarão sua justa apreciação. O percurso para editar e findar o livro, cabe reiterar, não foi fácil; e reconhecemos que muitas outras colaborações e abordagens poderiam ser incluídas. Mas, por hora, estamos bastante entusiasmados com o resultado. Esperamos, assim, que novos projetos editoriais despontem impulsionados pelo *MOV*. Uma excelente leitura a todos!

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Professor adjunto da UFPE e coordenador editorial do projeto

2 Realizado no segundo semestre de cada ano, o festival se consolidou como a mais importante vitrine de exibição e de debates no campo audiovisual em Pernambuco. Sua programação concilia obras canônicas recém-restauradas e uma seleção de importantes títulos contemporâneos realizados no Brasil e no exterior.



DISFORIA URBANA, de Lucas Simões, 2015, UFPE.

O cinema independente e a produção universitária brasileiros: interseções, desafios e transformações

Marcelo Ikeda

O contexto de transformações do audiovisual brasileiro deste século

A partir do início deste século, o audiovisual brasileiro passou por um momento de transformações, inserindo mais possibilidades para a produção independente. Identifico como uma das principais molas propulsoras dessas mudanças o impacto das tecnologias digitais na produção de obras audiovisuais. É certo que o vídeo já existia no Brasil desde os anos setenta, quando os artistas visuais começaram a trabalhar com os primeiros modelos das câmeras *portapak*, mas entendo que nas últimas décadas o vídeo ganhou muito mais visibilidade, a partir dos modelos das câmeras miniDV's. Com um custo bastante reduzido em relação às anteriores câmeras para TV e com uma resolução em pixels cada vez mais consistente, o vídeo se tornou acessível para o consumidor comum, e não apenas para grandes empresas ou instituições. Tornou-se possível então a redução do abismo entre o amador e o

profissional, que já existia desde o equipamento utilizado. No século passado, quando o Brasil se recuperava do trauma de ver a continuidade de sua produção ameaçada, em consequência dos atos da *Era Collor*¹ que acabaram com todos os incentivos à produção audiovisual no país, a diferença entre as obras realizadas em película 35mm e o vídeo era gritante. O vídeo era considerado um formato amador, e a película, um “salto qualitativo”. Quem “filmava” em película era “cineasta”, enquanto quem “gravava” em vídeo era “videomaker”.

Os próprios festivais de cinema acirravam essa diferenciação, pois separavam as sessões dos filmes conforme a bitola em que tinham sido finalizados. Havia, portanto, sessões de curtas em 35mm, em 16mm e em vídeo, separadamente. Era impensável um vídeo passar junto com um 35mm numa mesma sessão. As sessões de curtas em 35mm ocupavam horários e espaços muito mais privilegiados em relação às dos vídeos. Estes eram geralmente exibidos em horários alternativos, menos nobres, com projeções tecnicamente muito precárias. Associava-se o vídeo à precariedade e ao experimentalismo, enquanto a película era sinônimo de profissionalismo e de adequação ao público. Essa diferenciação entre o amador e o profissional com base na bitola, ou seja, no suporte físico do material finalizado, era não apenas estimulado pelo mercado cinematográfico (já que as salas de cinema apenas possuíam projetores em película), mas revelavam uma

1 O Presidente Fernando Collor de Mello, eleito em 1990, assumiu uma postura neoliberal, com a privatização de diversas empresas públicas. No caso do cinema brasileiro, houve a liquidação da *Embrafilme*, o fim do *Concine* e da *Fundação do Cinema Brasileiro*, que representavam o tripé de apoio do Estado à produção e difusão do audiovisual no país.

faceta da própria política pública da época, que, por meio das leis de incentivo, estimulavam um modelo industrial de produção visando a uma ocupação do mercado interno, como se o principal indicador para a relevância de uma cinematografia fosse o seu *market share*.

A expansão do vídeo no final do século passado contribuiu para, aos poucos, borrar essa fronteira entre o amador e o profissional. A película era naturalmente muito mais cara que o vídeo. Em termos regionais, as diferenças eram gritantes. No Nordeste, por exemplo, a produção ainda era mais difícil, pois, além da dificuldade de conseguir uma câmera em 35mm (e todos os seus acessórios), a pós-produção e finalização de uma obra em película necessariamente deveria passar por laboratórios situados no eixo Rio-São Paulo. O processo tornava-se mais lento e mais custoso. Eram poucos os que poderiam se dar ao luxo de filmar em 35mm no Nordeste do Brasil nos anos oitenta/noventa do século passado.

A difusão do vídeo tornou a produção mais acessível, com o barateamento das câmeras. O vídeo deixou de ser prioritariamente em Umatic ou Betacam, modelos mais próximos do padrão *broadcast*, com câmeras e fitas mais caras e robustas, e passou a utilizar formatos como Hi8, Digi8, MiniDVs (os “irmãos mais velhos” das atuais DSLRs, como as populares 5D e 7D), mais portáteis e baratos. Além disso, houve um grande impacto com a difusão da edição não-linear, com a possibilidade de, em um computador sem ser de grande porte, montar uma ilha de edição, com a utilização de programas como o *Final Cut* e o *Première*, seja em Mac ou mesmo em um PC.

Essas transformações geraram um crescimento exponencial no volume de produção em vídeo no período. A própria técnica de produção de uma obra audiovisual passou a ser desmistificada, pois era bem mais simples registrar uma imagem em vídeo do que uma em película, pois esta última exigia conhecimentos técnicos em fotografia bem mais sofisticados. No vídeo, era possível imediatamente ver a imagem que estava sendo registrada, e daí ajustar as configurações da câmera segundo o que se vê – uma relação mais intuitiva e direta do corpo da câmera com o resultado final.

Mas enquanto o volume de produção crescia, os festivais de cinema ainda se mostravam restritos para as novas produções em vídeo, privilegiando, como já dissemos, as produções em película. A saída foi a criação de novos festivais que estivessem em sintonia com a produção dos novos tempos. Havia outros antecedentes, mas mais voltados à defesa do formato do vídeo, num termo muito em uso na época, a chamada “videoarte”, como o *Videobrasil*, o *Forum BHZ Video*, *Mostra Itaú Cultural*, entre outros. Mas a primeira mostra “de cinema” com funcionamento regular que combinou vídeo e película numa mesma sessão foi a *Mostra do Filme Livre*, em 2002, realizada no Rio de Janeiro. Outra mostra de destaque no período é o *CineEsquemaNovo*, criado em 2003 em Porto Alegre, que tinha como lema a expressão “desbitole-se” – um feliz trocadilho com a idéia de que o filme não precisava ser julgado segundo a sua bitola de produção, mas também com um arejamento das possibilidades de produção, que era preciso “abrir a cabeça” do cinema brasileiro para outras possibilidades não apenas técnicas, mas estéticas, éticas, políticas. Um

conjunto de mostras como o *Indie* (BH), *Festival do Livre Olhar* (FLO/RS), *Janela de Cinema* (PE), *Panorama Coisa de Cinema* (BA), *Semana dos Realizadores* (RJ), *Olhar de Cinema* (PR), entre diversos outros, são exemplos de mostras e festivais de cinema que abriram espaço para outros modos de produção no cinema brasileiro contemporâneo.

Em paralelo às mostras e festivais, com formato mais consolidado, existiam os cineclubes, que se pulverizavam em várias cidades do país, dialogando de forma mais contínua e mais próxima com a produção local. Se as mostras de cinema foram fundamentais para dar maior visibilidade e respeito crítico a essa produção, foram os cineclubes os primeiros pontos de encontro a fazer com que essa produção fugisse da invisibilidade, até mesmo pela sua natureza de maior periodicidade.

Esse movimento tem prosseguido até os dias de hoje, de forma contínua, ganhando outras roupagens, realimentando-se. Um exemplo é a abertura de novas possibilidades de produção com as imagens em celulares e *cybershots*, câmeras ultra-portáteis que facilitam que uma única pessoa possa realizar um filme sem a necessidade de uma equipe técnica. Ou ainda, a popularização das câmeras GoPro, com suas imagens características, aliando ótima qualidade e enorme portabilidade.

O espaço aberto pelas mostras e festivais de cinema ganha ainda maior ressonância e permeabilidade com os caminhos abertos pela internet. Além do impacto das tecnologias *peer to peer* no acesso a filmes antes obscuros e raros, portais de grande popularidade, como o Youtube e o Vimeo, permitem um acesso sem precedentes a produções de baixo custo, muitas deles realizadas por pessoas sem

experiência prévia ou formação específica na área do audiovisual, democratizando a produção e o acesso a obras audiovisuais.

O impacto na produção universitária

Esse conjunto de transformações abriu um caminho sem precedentes para a produção independente no Brasil. E evidentemente essas transformações geraram impacto na produção universitária, embora com características singulares.

A produção universitária em meados dos anos noventa repercutia as oposições entre vídeo e película. Devido às restrições orçamentárias da maior parte das universidades, em especial no caso da universidade pública, os exercícios em película eram raros e fruto de intensa disputa entre os alunos. Aqui, me permito discorrer sobre alguns episódios quando fui aluno do curso de graduação em Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF) a partir de 1999. Na disciplina *Fotografia e Iluminação*, a turma poderia fazer três filmes de um minuto em película 16mm. Essa era uma das raras possibilidades para a turma ter contato com a película cinematográfica. Esse tipo de restrição limitava a experiência prática de realização dos alunos, que se concretizava de fato nos trabalhos de conclusão de curso (TCCs) apenas ao final da graduação. Pela restrição de película, as turmas precisavam se organizar para realizar apenas dois ou três curtas por semestre. Como os recursos eram escassos, os filmes eram realizados mas precisavam entrar “numa fila” à espera de recursos para poderem ser finalizados na antiga Labocine.

Nessa época, no Rio de Janeiro, havia um forte contraste com a realidade do curso de cinema da Universidade Estácio de Sá (UNESA), particular. A política da Universidade, nos áureos tempos em que foi dirigida por André Mauro, era fornecer película 35mm à vontade para os alunos produzirem. Ainda que nem todos os curtas realizados conseguissem ser finalizados com recursos da Universidade, era a oportunidade de os alunos exercitarem funções técnicas no set de filmagem. Assim, os alunos da Estácio acabavam tendo mais prática de set que os alunos da UFF. E quase sempre em película 35mm.

No *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU), onde todas as produções universitárias inscritas finalizadas em película eram exibidas, era nítido esse acirramento. Os alunos da UFF, enciumados, reclamavam que os alunos da Estácio “desperdiçavam” a preciosa película 35mm em exercícios às vezes questionáveis. Essa reação era natural quando entendida como fruto desse contexto, em que na UFF eram raros os exercícios em 35mm, e os alunos precisavam quase “sair no tapa” para ter um pequeno rolo de 16mm.

Esse modelo de produção da Estácio estimulou a formação de um dos pioneiros coletivos no cinema brasileiro independente no final do século passado: a *Cooperativa Fora do Eixo*. Cada membro depositava uma quantia, formando um fundo para a produção de curtas-metragens de seus integrantes, que eram apoiados pela Universidade. Uma geração de realizadores como Frederico Cardoso, Maria Clara Guim, Monique Cruz, o fotógrafo Renato Andrade, Paulo Camacho, Barbara Kahane, Pedro Maranhão, Felipe Rodrigues, entre diversos outros, passaram pelos quadros

da Fora do Eixo. Entre os notáveis curtas realizados pela Cooperativa, destaco os de Walter Fernandes Jr. Seu curta *Coleira de Abutre* causou enorme impacto quando exibido no FBCU em 2000, pelo seu projeto de uma narrativa descontínua e fragmentada, com um humor original e inquieto. Oriundo da considerada “universidade dos mauricinhos”, realizar um curta em 35mm não significava necessariamente ter que produzir algo com “acabamento industrial” ou ainda, fazer um curta essencialmente narrativo. Ou seja, paradoxalmente, seu curta era ainda mais subversivo pelo fato de ter vindo da Estácio e ter sido feito em 35mm. Sua defesa pelo 35mm não era propriamente plástica, ou seja, pela qualidade fotográfica da emulsão cinematográfica.

O *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU), que em 2016 completa vinte edições, teve importante presença na exibição e debate da produção universitária, especialmente no Rio de Janeiro, onde era realizado desde a segunda ou terceira edição. Refletindo essa dissociação entre película e vídeo, em suas primeiras edições eram apenas exibidas produções em película, sem seleção (todas as obras inscritas eram selecionadas). Apenas a partir de sua terceira edição, o vídeo passou a ser exibido no FBCU, mas numa mostra informativa. Cinco cursos de graduação em audiovisual foram convidados a montar programas para exibir as produções realizadas no curso. Alguns anos mais tarde, a mostra de vídeo tornou-se competitiva, mais ainda separada da mostra em película. Apenas anos mais tarde, as Mostras Competitivas passaram a abrigar tanto produções em vídeo quanto em película, integrados numa mesma sessão, e não separadamente. Atualmente

no Brasil, existem diversos outros festivais universitários, como o *NOIA* (CE), *Penedo* (AL), *Putz* (PR), *Unicine* (AM), *Lumiar* (MG), entre tantos outros.

A descentralização e a produção universitária no Nordeste

Em meados dos anos 2000, a produção universitária se diversificou, como fruto da expansão da tecnologia digital, como analisamos anteriormente, e também pela criação de diversos cursos de graduação em cinema e audiovisual. A formação em audiovisual, que antes era bastante restrita, se expandiu consideravelmente nos últimos dez anos.

Um reflexo dessas transformações é o crescimento dos cursos de cinema e audiovisual no Nordeste do país. Residindo em Fortaleza desde 2010, testemunho essa expansão. Além dos cursos universitários da Universidade de Fortaleza (Unifor – *Graduação em Audiovisual e Novas Mídias*, criado em 2008) e da Universidade Federal do Ceará (UFC – *Graduação em Cinema e Audiovisual*, criado em 2010), existem outros cursos livres ou de extensão, em que se destacam o da *Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes* (desde 2008, gerido pela Prefeitura de Fortaleza) e o *Porto Iracema das Artes*, ligado ao Centro Cultural Dragão do Mar, gerido pelo Governo do Estado do Ceará. No interior, existem outros cursos, como a *Escola de Cinema do Sertão*, um curso de 120 horas/aula, em ação desde 2012, em Quixadá.

Nos últimos dez anos, a universidade pública ampliou a oferta de vagas no ensino superior, como consequência do *Reuni* – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação

e Expansão das Universidades Federais. Assim, um conjunto de cursos de graduação em audiovisual foram criados em estados da Região Nordeste, como os da UFC, UFPB, UFPE e UFS (Sergipe). Na Bahia, três universidades federais oferecem o curso: UFBA (Universidade Federal da Bahia)², UFRB (Recôncavo Baiano, em Cachoeira) e UESB (Sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista). É interessante pensar que mesmo em um estado com uma expressiva produção audiovisual, como em Pernambuco, não existia há dez anos um curso de graduação em audiovisual.

Esses cursos ampliaram a possibilidade de formação profissional para o mercado audiovisual, inserindo novas perspectivas para os jovens que desejam ingressar nesse tão competitivo e diversificado ramo de atividade. Nesses estados, existiam cursos de formação, mas a existência de uma universidade federal elimina o risco da descontinuidade desses cursos por motivações políticas. Um exemplo é o Curso de Dramaturgia do Dragão do Mar, em meados dos anos noventa, gerido pelo Governo do Estado do Ceará, considerado como modelo de escola de excelência em todo o país. No entanto, uma mudança de Governador, e a consequente substituição do Secretário de Cultura, provocou uma descontinuidade do projeto, que passara a não ser mais prioridade da nova gestão.

A criação desses cursos contribuiu para a formação de agentes locais num entrecruzamento com pessoas que vêm de fora. O primeiro caso é dos próprios professores. Parte dos professores concursados são de origem distinta

2 A UFBA possui um Bacharelado Interdisciplinar em Artes (BI-Artes). A primeira parte, de pelo menos três semestres, envolve uma formação geral. Após, há uma formação específica, em que uma das áreas de concentração é *Cinema e Audiovisual*.

do lugar de criação do curso. Em muitos casos, profissionais do Rio e São Paulo se deslocaram para os estados do Nordeste para preencher essa vaga. O segundo caso vem dos próprios alunos. Dada a metodologia do Enem, que permite que o aluno concorra a diferentes universidades num mesmo curso de preferência, realizando uma mesma prova, muitos alunos de outras regiões migraram para o Nordeste, para preencher algumas dessas vagas, inclusive do Rio e São Paulo, que possuem apenas duas universidades públicas de audiovisual (UFF/RJ e USP/SP). Ou seja, o caminho oposto que normalmente era feito há dez anos, quando o estudante do Nordeste teria que viajar para o Rio/São Paulo se desejasse se formar em audiovisual.

Tenho orgulho de dizer que eu mesmo sou um dos exemplos dessas novas possibilidades, ao ser aprovado no concurso para professor na área de *Realização em Cinema e Audiovisual* da Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2010, no ano em que o curso foi criado. Deixei meu emprego na Agência Nacional do Cinema (ANCINE), no Rio de Janeiro, e me mudei para Fortaleza. Fiz essa mudança não por um motivo salarial (pois era melhor remunerado no emprego anterior, que também era um concurso público), mas porque acreditei num projeto de país, em que o investimento na criação e na ampliação das universidades federais no Nordeste refletia um desejo de descentralização, de ampliação de olhares e de modos de ser, refletindo a potência criativa e econômica do nosso país. Não me arrependo de minha escolha.

Para isso, foram fundamentais as políticas de descentralização promovidas pelo Ministério da Cultura a partir de 2003, nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira.

Programas como o DOCTV, que previa a realização de pelo menos um documentário para cada estado da federação brasileiro, mudaram o panorama das políticas públicas do período anterior, quando as leis de incentivo fiscal estimulavam a concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo, sede das principais empresas investidoras.

Mesmo com toda a expansão do ensino universitário de audiovisual a partir do Reuni, ainda há estados do Nordeste que permanecem sem uma universidade pública de audiovisual: Alagoas, Maranhão, Piauí e Rio Grande do Norte. Essa lacuna é muitas vezes preenchida por disciplinas avulsas em outros cursos, como *Linguagem audiovisual* ou *Produção para cinema e TV* em cursos como os de Jornalismo ou Publicidade. Ou seja, esses estados possuem uma produção universitária, ainda que incipiente, e que são realizadas por cursos cujo campo central de conhecimento não é necessariamente a área audiovisual.

Alguns exemplos de disciplinas de realização audiovisual

Nesta seção, vou me permitir, como um exemplo, apresentar a metodologia de quatro das disciplinas de realização audiovisual que ministrei nesses sete anos como professor da UFC. Nessas disciplinas, pudemos experimentar metodologias e abordagens diferentes para a realização audiovisual, mesclando, em menor ou maior grau, a teoria com a prática. Pois entendemos que são duas faces da mesma moeda: pensar um filme é realizá-lo, e não é possível realizar um filme sem um pensamento e uma

pesquisa que o embase, visto que a realização de uma obra artística não é mero artefato técnico.

Na disciplina *Realização em Cinema e Audiovisual IV*, a turma foi dividida em quatro grupos, de cerca de 7 ou 8 alunos. A cada quinze dias, cada grupo tinha o desafio de realizar uma obra audiovisual. Cada obra, de cerca de 5 minutos, era um exercício, a partir de uma premissa lançada pelo professor. Por exemplo, a primeira das premissas era filmar um diálogo. Como filmar dois personagens que conversam? Em campo-contracampo? Usando uma câmera “por cima do ombro”? Com um enquadramento frontal? Olhando diretamente para a câmera? Os personagens se deslocam no interior do quadro cinematográfico? A locação (o ambiente, a paisagem) interferem no diálogo? Há *props* (objetos, etc.) que influenciam na ação? Os personagens olham um para o outro? Respondem ou negam o olhar? Como utilizar o som? Como mesclar a gravação dos diálogos com o uso das ambiências? Na primeira aula, essa premissa era apresentada, e o professor mostrava alguns exemplos de filmes que usam de forma diferenciada e criativa esses mesmos recursos, como exemplos para ampliar o referencial dos alunos e fazê-los prestar mais atenção nas inúmeras possibilidades estilísticas de um recurso aparentemente simples de “uma conversa entre dois personagens. Trechos de filmes de Ozu, Naruse, Bergman, Ford, Tourneur, Antonioni, Eugène Green, Claire Denis, David Lynch são mostrados e comentados, mostrando diferenças entre os recursos do cinema clássico, moderno e contemporâneo. Os alunos possuem então duas semanas para criar um roteiro, produzi-lo, filmá-lo e montá-lo para

ser exibido em sala. A próxima aula (é um curso com uma aula semanal) é reservada para as filmagens ou para tirar dúvidas e como acompanhamento do processo de realização. Na aula seguinte, os alunos apresentam as quatro obras, que são discutidas, junto com um memorial sobre as premissas e sobre o processo. Então, na segunda parte da aula, é apresentada a nova premissa para a aula seguinte.

Nesse curso, a segunda premissa foi criar uma situação em que o clímax aconteça fora de quadro. Assim, os alunos podem exercitar os limites entre o que se encena dentro do quadro cinematográfico e o extracampo, ampliando a noção de diegese e entendendo que o extracampo também faz parte do espaço cinematográfico. Essa situação é criada por um movimento da câmera? Por uma elipse? Pelo som? Como articular roteiro e *mise-en-scène* para que seja mais interessante *não mostrar* o que de fato acontece? E assim em diante.

Mais do que obras bem acabadas, esses exercícios de realização tinham como objetivo ampliar a capacidade perceptiva dos alunos para elementos que compõem a *mise en scène* de um filme, e como o realizador pode combinar esses elementos para buscar atingir um certo efeito expressivo. A disciplina, portanto, não gerou “curtas-metragens notáveis” que poderiam ser inscritos em festivais de cinema, mas buscou ser um caminho para o aprimoramento dos alunos nas diversas funções de produção, aprendendo, errando, testando, refletindo a partir de suas opções, e não raras vezes a partir de seus próprios “erros”.

A disciplina *Ateliê de Realização em Cinema e Audiovisual II* é ministrada por dois professores. Numa das edições, junto com o Prof. Yuri Firmeza, apresentamos aos alunos

um recorte, que seria produzir obras audiovisuais que refletissem aspectos da cidade de Fortaleza. Após um mês de aulas teóricas expositivas, discutindo textos e mostrando filmes que abordavam diversos aspectos em relação com a cidade de hoje, os alunos, em grupos de até cinco membros, deveriam realizar uma obra audiovisual sobre um bairro de Fortaleza. O que é um bairro? A indicação, no entanto, era para que os alunos fugissem do enfoque documental mais estrito, com objetivo de retratar os pontos típicos e mais conhecidos do bairro, mas buscassem pequenos aspectos, estilhaços, fragmentos, naturalmente incompletos e difusos. Mas como cada grupo escolheria o seu respectivo bairro? Foi proposto pelos professores um método que dialogava com o acaso. Um membro de cada grupo sorteava numa urna o nome de um bairro. Nessa aula, os professores apresentaram um mapa de Fortaleza com o nome de todos os bairros. Após o sorteio, a maior parte dos alunos nunca tinha ido ou sequer tinha ouvido falar em muitos daqueles bairros sorteados. Um deles se chamava *Pedra*, quase no limite de Fortaleza com a cidade vizinha. Outro se chamava *Mata Galinha*. As reações a princípio foram negativas. Os bairros eram longe das residências dos alunos; outros eram considerados muito perigosos, colocando em risco a segurança física dos alunos e dos equipamentos. Como lidar com isso? Os professores tiveram que conversar com os alunos e mostrar a eles que, para filmar o outro, seria preciso sair de suas zonas de conforto. Que o filme só poderia surgir a partir de um trabalho de pesquisa, guiado pelo desejo de curiosidade. Que, enfim, era preciso que eles fossem em lugares que eles nunca foram, ou que nunca pensaram que precisariam

ir algum dia. O final do processo foi muito rico, pois, além de apresentar diferentes possibilidades de abordagem para a relação entre o espaço geográfico e humano, os alunos se surpreenderam com uma Fortaleza nunca vista. Com o que se esconde por trás dos bairros simples, dos casebres, das ruas abandonadas. Existe algo ali que pulsa que eles nunca haviam se dado conta, e que a disciplina os fez despertar o olhar para as diversas Fortalezas que se escondem para além dos lugares de maior visibilidade. Ora, o que mais se pode esperar da experiência de se realizar um documentário?

A disciplina *Laboratório em Expressões Contemporâneas* foi totalmente voltada à produção de videocartas e videodiários. A aposta foi em investir em formatos mínimos, que não se preocupam em serem meramente produtos de um mercado audiovisual, mas simplesmente expressões pessoais que reflitam sobre as possibilidades das “videografias de si” no audiovisual contemporâneo. A primeira parte do curso foi voltada para a leitura de textos e para a exibição de obras audiovisuais, como as de Mekas, Kawase, Chantal, Perlov, Pincus, algumas séries de correspondências, como as entre Guerin-Mekas, etc. Em seguida, a cada semana, individualmente, cada aluno trazia uma obra acabada, ou mesmo alguma imagem como parte de um processo. Em conjunto, toda a turma discutia as imagens trazidas individualmente. Um dos alunos filmou sua mãe em sua casa; outro filmou-se sozinho em seu quarto; outro, filmou o momento em que decidiu se separar de seu namorado. Essa disciplina, num curso formal de cinema, orientado por um professor, extrapola as diferenças entre a produção universitária do século passado e deste

século. Torna-se agora possível ministrar uma disciplina totalmente voltada a formatos anteriormente considerados como “amadores” e “precários”. Se antes o ensino universitário era muitas vezes voltado principalmente para “o bom gosto” e a “precisão técnica”, agora torna-se possível filmar sem o compromisso de necessariamente torná-lo uma obra com acabamento profissional, mas simplesmente como uma etapa de exercício de estar no mundo, sem o objetivo pragmático de sua colocação como um produto audiovisual.

A disciplina *Oficina de Projetos em Cinema e Audiovisual II*, ministrada em 2016.2 como uma disciplina optativa, teve uma metodologia diferenciada. A disciplina foi totalmente voltada para a realização de um único curta-metragem, apresentado pelo professor do curso. O professor foi responsável pelo roteiro e pela direção geral do curta a ser realizado conjuntamente pela turma com 15 alunos inscritos, que foram divididos nas diversas funções de realização. Além de dois alunos-bolsistas, que ficaram com duas funções de maior responsabilidade (direção de produção e assistente de direção), os demais alunos foram divididos em seis departamentos (direção, produção, arte, fotografia, som e montagem). Se, em outras disciplinas, os alunos possuem a experiência de terem a iniciativa de apresentar um projeto e realizar conjuntamente, nessa disciplina o próprio professor é o diretor geral do projeto, apresentando já na primeira aula o roteiro do curta a ser realizado. Esta é uma forma de encurtar a fase de desenvolvimento do projeto, que em outras disciplinas acabava durando mais da metade do curso, muitas vezes gerando

atritos entre os alunos sobre qual projeto iria ser realizado e sobre o formato final do roteiro.

Todo o processo de realização foi discutido e acompanhado pelos alunos, passando por uma releitura do roteiro (quando eles acrescentaram e excluíram pontos), pela seleção e ensaio com os atores, e as etapas de pré-produção, filmagens e pós-produção. Uma novidade em relação à pré-produção foi que a seleção dos atores e os próprios ensaios foram realizados em aula, com a presença e participação dos alunos. Assim, os alunos tiveram a oportunidade de refletir e acompanhar a direção dos atores, aspecto que ainda é uma carência nos cursos universitários.

O roteiro apresentado discutia a relação professor-aluno, ao abordar as angústias de um aluno de um curso de cinema que apresenta o seu filme de TCC para uma banca e sofre com as críticas feitas pelos professores do curso. O roteiro apresentou uma “estrutura em espelho”, de modo que o filme realizado pelo aluno, apresentado para a banca de professores (ou seja, um “filme-dentro-do-filme”), possui um paralelo com o próprio filme, já que as situações após a banca possuem claro espelhamento com as do “filme-dentro-do-filme”. O tom de comédia rasgada e a forma frontal como os professores criticam os alunos e os alunos criticam os professores causaram certo incômodo, curiosamente tanto entre professores quanto entre alunos, intensificado pelo fato de os personagens dos professores terem sido interpretados por três professores de fato do curso. Esse espelhamento entre “filme-dentro-do-filme” e “filme-em-si” transbordou, portanto, para um espelhamento entre o “real” e a “ficção”, de modo que seus limites acabaram borrados. Assim, o polêmico curta *Um*

assunto meio delicado contribuiu tanto no seu modo de produção quanto na sua *mise en scène* para a reflexão sobre alguns dilemas que atravessam a produção universitária, não apenas da UFC, mas de todos os cursos de graduação em audiovisual no país.

Considerações finais

Infelizmente algumas dessas obras, especialmente as que mais circularam pelos festivais de cinema no país, não apresentaram as logomarcas da UFC em seus créditos de abertura ou de encerramento. Os alunos argumentam que, como a Universidade não forneceu os equipamentos ou recursos financeiros para a realização das obras, não deveria ser incluída entre o rol de produtores. Mas, e o investimento intelectual no desenvolvimento e acompanhamento dos projetos? A exclusão deve ser feita mesmo se o projeto nasce e é desenvolvido como parte de uma disciplina do curso? Mesmo se for um trabalho de conclusão do curso (TCC)? Os alunos não declaram claramente, mas tem-se a impressão que a inserção da logomarca de uma universidade nos créditos iniciais de um filme confere a ele o caráter de “uma obra universitária” e, portanto, num estágio ainda anterior ao de “uma obra profissional”. Ou seja, a logomarca da universidade depreciaria o valor da obra para a inscrição em um festival de cinema de médio ou grande porte. Um “filme de escola” seria selecionado para o Festival de Brasília? Ou de Locarno? Na dúvida, excluem-se as logomarcas, e os professores orientadores, para não causar um mal-estar, fingem não perceber a inclusão ou exclusão desses créditos.

Depois de formados, esses mesmos alunos passam a lutar para inscrever seus projetos nos laboratórios de desenvolvimento, que, em troca de uma consultoria e encaminhamento para os projetos selecionados, exigem que as logomarcas desses “*labs*” sejam incluídas na obra. Mas, ao contrário das logomarcas da universidade, a inclusão das logomarcas desses laboratórios funciona como “um selo de qualidade”, e não de “precariedade”, como parece ser o caso da filiação ao cinema universitário. O que diferencia a orientação de um projeto na Universidade para a dos laboratórios de desenvolvimento? O perfil ou a “qualidade” do orientador? Sua proximidade com o mercado? Sua metodologia de análise?

Não é assim na Europa, quando Straub é convidado para finalizar alguns de seus filmes nas instalações da Femis, ou mesmo no curso de Cuba, que convida diversos profissionais para ministrar palestras e oficinas, e realiza produções conjuntas. Mas esse é um dos aspectos que revela os paradoxos do ensino universitário em nosso país.

Se avançamos muito na realização universitária ao longo dos últimos vinte anos, ainda é preciso avançar muito mais. Sinto que estamos apenas começando. A Universidade pública tem diversas dificuldades, começando pela falta de equipamentos básicos (a UFC não tem sequer um tripé profissional) e esbarrando nas inúmeras dificuldades de gestão. Além disso, a exigência da titulação de doutor para o concurso para professor forma em muitos campos um enorme abismo entre teoria e prática. Por outro lado, a Universidade privada sofre diversas distorções, que não raras vezes tende a uma formação tecnicista voltada para a imediata absorção do aluno no

mercado de trabalho. Ainda assim, com todas as dificuldades do ensino universitário, da própria falta de um projeto para a Educação em nosso país, mais e mais filmes universitários estão sendo produzidos, em todos os cantos do país. Eles revelam, nas suas dores e delícias, muitos desses paradoxos, os diversos desafios da juventude, seus desejos, suas esperanças e angústias. Essa produção mereceria uma melhor atenção, para além de gerar “bons filmes”, mas para o que esses filmes, melhores ou piores, apontam. É uma pena que existam ainda poucas publicações e reflexões sobre a produção universitária brasileira. Iniciativas como as mostras e festivais de cinema universitários e artigos e livros como este são fundamentais neste processo de amadurecimento e de construção de uma cena. Tudo está apenas começando.

AUGUSTO RAMOS BOZZETTI é mestrando em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e graduado em Produção Audiovisual pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do curso de Comunicação Social da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), nas habilitações em Jornalismo e Produção Audiovisual.

A circulação do cinema universitário brasileiro: entraves na distribuição de longas-metragens estudantis¹

Augusto Ramos Bozzetti

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Introdução

A produção audiovisual brasileira sofreu mudanças significativas na última década, tanto em quantidade quanto em qualidade técnica, estética e narrativa. Os avanços se multiplicaram principalmente em função das inovações tecnológicas e, no nível das políticas públicas, a partir da criação da *Agência Nacional do Cinema* – ANCINE (em 2001) e a sua política de regulamentação do mercado². No ambiente universitário estas mudanças podem ser igualmente percebidas, inclusive na quantidade de cursos superiores de Cinema e Audiovisual, especialmente nos últimos 15 anos, que deram origem a um novo nicho de

1 Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no GP de Cinema do XXXIX Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2016).

2 Para um histórico das políticas públicas de incentivo ao cinema, do período anterior à criação da Embrafilme à pós-retomada, ver MATTIA, 2008.

produção, até pouco tempo irrelevante para o cinema nacional³.

A cadeia produtiva que se consolidou neste período propiciou uma série de possibilidades para os realizadores brasileiros, que vão desde o trabalho em obras comerciais, até cinemas mais autorais e voltados a públicos mais restritos e festivais. Além disso, o acesso à tecnologia e o barateamento dos equipamentos de produção permitiram a produção de obras feitas de forma colaborativa, como se dá nos coletivos⁴, e/ou também com orçamento mínimo, quase nenhum.

É entre estes extremos – de um lado a experimentação e do outro a busca por um lugar no mercado – que se encontram as produções audiovisuais universitárias brasileiras. No entanto, os conteúdos produzidos em cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, embora tenham também amadurecido neste mesmo período, ainda encontram muita dificuldade para serem distribuídos e exibidos, mesmo entre o público do próprio nicho universitário.

Se a dificuldade é grande para filmes profissionais de pequeno porte, cujos espaços mais comuns acabam sendo as salas não-comerciais e os festivais, torna-se ainda maior para o cinema universitário, que se situa alguns degraus abaixo deste patamar na organização hierárquica

3 Para dados sobre os cursos superiores de cinema no Brasil, ver tabela elaborada pelo FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual): <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf/>. Na tabela estão disponíveis não apenas as instituições públicas e privadas que oferecem os cursos, mas em alguns casos também a quantidade de filmes produzidos. Não são informados, no entanto, dados mais específicos sobre a produção (como gênero narrativo e duração – curta, média ou longa-metragem). [Acesso em 06/07/2016].

4 Como Alumbramento (CE), Símio (PE), Teia (MG) e Duas Mariola (RJ).

do campo do cinema⁵, mas que necessita ainda mais de visibilidade para conseguir fechar o ciclo acadêmico de aprendizado e desenvolvimento, propiciado pela troca de experiências que abre caminhos para novas possibilidades e alternativas, retroalimentando e potencializando os conhecimentos adquiridos durante a graduação.

Este trabalho busca refletir sobre as condições de distribuição e exibição do cinema produzido nos cursos universitários do Brasil, relacionando os principais festivais da área, as dificuldades relatadas pelos seus organizadores para manter o seu funcionamento e como esse fator empurra a produção acadêmica audiovisual para os festivais de mercado, onde a disputa por espaço acaba sendo bem mais acirrada e desigual, seja pelo capital simbólico acumulado pelos realizadores dos filmes concorrentes ou simplesmente pela óbvia disparidade existente entre os orçamentos de filmes profissionais e os estudantis.

O objetivo é fazer perceber como ainda existe uma parte do processo de aprendizado do cinema nas universidades – o encontro do filme com o público e a troca de conhecimento – que ainda é bastante ignorado nas próprias entidades de ensino e, conseqüentemente, no mercado exibidor, seja ele comercial ou não.

O artigo discute, em um primeiro momento, como funciona a distribuição e quais janelas de exibição estão disponíveis para o cinema brasileiro de maneira geral, desde os filmes mais profissionais até os mais amadores. Em um segundo momento, são identificados os festivais de

5 Naturalmente sem pretensão comercial, os filmes universitários se restringem aos festivais da área, menores em quantidade, escopo, orçamento e em atenção da mídia.

cinema universitários mais relevantes do país e, a partir da aplicação de um questionário que foi respondido pelos seus organizadores, é apresentado um levantamento de dados a respeito do funcionamento de cada um, com a proposta de perceber de que maneira eles estão contribuindo para a circulação dos conteúdos universitários.

Ao final, é feito um breve relato sobre a experiência na produção do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*, produzido como trabalho de conclusão por alunos do curso de Produção Audiovisual da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), em 2015, e as consequentes dificuldades em fazer o filme circular, dadas as suas características singulares, que dificultaram a sua classificação como filme amador ou profissional por alguns festivais em atividade no país.

O gargalo da distribuição de filmes no Brasil

O ramo do audiovisual no Brasil está em franca expansão (ANCINE, 2015)⁶. Ao mesmo tempo em que o mercado profissional experimenta uma série de avanços que estão permitindo a segmentação não só de gêneros como também do público, é possível perceber o surgimento de nichos de produção diferenciados, proporcionados pelo barateamento e o acesso à tecnologia e aos equipamentos de filmagem e produção cinematográfica em geral. Todavia, neste contexto de crescimento, ainda é preciso entender qual o real espaço para a produção audiovisual

⁶ Segundo a ANCINE, o setor do audiovisual vem crescendo em ritmo superior à média da economia do país nos últimos anos. Entre 2007 e 2013, o crescimento acumulado foi de 65,8%. Fonte: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/setor-audiovisual-tem-crescimento-mais-acelerado-do-que-o-conjunto-da-economia>.

universitária, uma vez que a demanda do mercado também impulsiona a criação de novos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual em todo o país.

A circulação dos filmes não é somente a ponta final do processo audiovisual comum, mas a própria razão da produção em si. Mesmo no caso de conteúdos gerados no ambiente universitário, sejam trabalhos específicos de alguma disciplina ou até mesmo os trabalhos de conclusão de curso, sejam simples exercícios feitos em sala de aula por pura experimentação, é somente na hora de exibir o trabalho diante do público que o próprio estará finalizado.

Admitindo-se que o objetivo de exibição desta produção não está no lucro da bilheteria ou na obtenção de qualquer forma de licenciamento, é preciso entender que o ciclo de ensino e aprendizado somente se completa quando o trabalho encontra o seu público (mesmo que de um nicho específico). E também, principalmente, que o consumo desse tipo de obra pela própria classe universitária (professores e estudantes) é vital para um processo didático que constantemente se renove e se atualize em sala de aula, um efeito proporcionado pela troca de conhecimentos contidos em produções audiovisuais concebidas em ambientes similares, mas com soluções e propostas técnicas e estéticas diferentes, oriundas de diversas partes do país.

Embora o mercado brasileiro de cinema tenha se desenvolvido com resultados importantes na última década, a distribuição dos filmes no Brasil segue sendo um problema a ser enfrentado pelos produtores nacionais. Num cenário onde o parque exibidor principal – calcado nos sistemas multiplex de shoppings; VOD (*Video on demand*); Blu-Ray; TV a Cabo e TV Aberta – é amplamente

dominado pelas *majors*, é preciso ter poder de barganha e inserção no mercado comercial competitivo para conseguir acordos que garantam a distribuição dos filmes plenamente (ver GATTI, 2003, BARONE, 2008 e SILVA, s/d).

Passado o primeiro momento da regulação do mercado, é preciso repensar de que maneira escoar as obras não estritamente comerciais, uma vez que, para as de grande orçamento, a circulação normalmente já está assegurada mesmo antes do início da sua produção. A título de exemplo, vale mencionar dados da ANCINE relativos à exibição de filmes lançados no circuito nacional: em 2015, de um total de 446 longas-metragens que entraram em cartaz no país, 251 eram oriundos dos Estados Unidos e 201 eram brasileiros (quantidade bastante significativa). No entanto, os filmes norte-americanos responderam, sozinhos, por quase 80% do público e da bilheteria entre todas as estreias, enquanto os longas nacionais tiveram cerca de 12% do público pagante e da bilheteria⁷. Embora não seja o propósito aqui discutir a fundo as possibilidades competitivas do cinema brasileiro em relação àquele produzido nos Estados Unidos, esses dados permitem ilustrar de modo mais geral as dificuldades de circulação que a nossa própria produção enfrenta, seja ela comercial ou não.

Nos últimos anos, distribuidoras nacionais como a Vitrine Filmes, Europa Filmes, Paris Filmes e Downtown Filmes⁸, entre outras, têm conseguido realizar um trabalho

7 Dados de mercado disponíveis no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA): http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm (Acesso em 10/07/2016).

8 A Vitrine, por exemplo, distribuiu comercialmente diversos filmes nacionais de porte pequeno ou médio, consagrados nos últimos anos em festivais e premiações

de distribuição razoável com filmes de menor porte (ou seja, produzidos com orçamentos mais restritos). Ainda assim, é raro o caso da produção, independente da distribuidora, que consegue reaver nas bilheterias os investimentos feitos no seu orçamento.

Com o avanço da tecnologia e o estabelecimento de mercados como a TV a cabo, a internet e o VOD (*video on demand*), outras alternativas de licenciamento e lucro surgiram como possibilidades para minimizar esses problemas. Após o advento da Lei da TV Paga⁹, de 2011, que obriga os canais a cabo a exibirem uma quantidade significativa de conteúdo nacional independente em suas grades, muitos produtores já conseguem fazer acordos de pré-venda antes mesmo das filmagens, buscando no mercado exibidor fatias para completar os orçamentos de suas produções e diminuindo a distância entre o que é gasto e o que é arrecadado.

Todavia, após os primeiros anos de funcionamento da lei, que provocou uma mudança sem precedentes no mercado nacional, hoje já aparecem dados publicados pela ANCINE no Observatório do Cinema e do Audiovisual dando conta de que também este mercado já está restrito aos grandes grupos econômicos, dificultando a entrada e, principalmente, a permanência do pequeno produtor¹⁰.

nacionais e internacionais, a exemplo de *O Abismo Prateado* (Karim Ainouz, 2011); *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012); *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014); *Para minha amada morta* (Aly Muritiba, 2015) e *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015).

9 Detalhes sobre a lei no site da ANCINE: <https://www.ancine.gov.br/faq-lei-da-tv-paga> [Acesso em 12/07/2016].

10 Ver documento: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/TV_por_Assinatura_no_Brasil_-_aspectos_economicos_e_estruturais.pdf [Acesso em 09/07/2016].

O cinema universitário produzido no Brasil está ainda mais abaixo nessa cadeia de valores, praticamente ignorado quando o assunto é a distribuição dos seus conteúdos. Restritos quase que exclusivamente aos festivais de cinema universitários, que por sua vez não dão conta de fazer circular toda a produção advinda dos cursos de graduação de cinema do país, esses filmes, em sua grande maioria, passam a existir apenas no âmbito estrito das universidades onde foram concebidos.

Os festivais de cinema universitário brasileiros

Como forma de mapear o cenário brasileiro de festivais de cinema universitário, foram selecionados, a partir de pesquisas em sites como Kinoforum e Guia Fala¹¹, alguns eventos que tivessem algum tipo de divulgação na internet. O critério usado para escolher os festivais foi, de maneira bastante simples, identificar aqueles que dispusessem de qualquer tipo de contato, ou seja, *site*, *e-mail*, telefone e/ou página em redes sociais, atualizadas há no mínimo um ano. Foram mapeados 10 festivais, para os quais foi enviado um pequeno questionário com a intenção de fazer um levantamento breve e bastante objetivo das condições de cada um. Seis deles responderam ao nosso contato e os dados levantados foram tabulados a seguir.

É possível perceber, além do baixo número de festivais de cinema universitário em atividade no Brasil, que a grande maioria desse tipo de evento é bastante jovem, com cerca de duas ou três edições realizadas até o momento. Destacam-se o *FBCU – Festival Brasileiro de Cinema*

11 Respectivamente: <http://www.kinoforum.org/> e <http://www.guiafala.com.br/>.

FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário

Local: Niterói e Rio de Janeiro, RJ
Ano de criação: 1995 (não ocorreu em 2013)
Status: Ativo
Próxima edição: Novembro de 2016 (20ª edição)
Formatos: Tradicionalmente, curtas-metragens. Longas sob convite
Média de filmes inscritos: 270
Média de filmes exibidos: 60
Média de público: 600

Festival de Cinema Universitário Tainha Dourada

Local: Itajaí, Santa Catarina
Ano de criação: 2012
Status: Ativo
Próxima edição: Entre junho e julho de 2017
Formatos: Curtas
Média de filmes inscritos: 24
Média de filmes exibidos: Entre 15 e 20
Média de público: 150 pessoas

Lumiar – Festival Interamericano de Cinema Universitário

Local: Belo Horizonte, Minas Gerais
Ano de criação: 2014
Status: Ativo
Próxima edição: Outubro de 2016 (3ª edição)
Formatos: Curtas-metragens (longas somente por convite)
Média de filmes inscritos: 107
Média de filmes exibidos: 69
Média de público: 40 pessoas por sessão

MOV – Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco

Local: Recife, Pernambuco
Ano de criação: 2014
Status: Ativo
Próxima edição: Dezembro de 2016 (3ª edição)
Formatos: Curtas-metragens
Média de filmes inscritos: 300
Média de filmes exibidos: 30
Média de público: 200 pessoas por noite



NOIA – Festival Brasileiro de Cinema Universitário

Local: Fortaleza, Ceará
Ano de criação: 2002
Status: Ativo
Próxima edição: Novembro de 2016
Formatos: Curtas
Média de filmes inscritos: 192
Média de filmes exibidos: 18
Média de público: 130 por sessão (5 noites)

TORÓ – Festival Audiovisual Universitário de Belém

Local: Belém, Pará
Ano de criação: 2015
Status: Ativo
Próxima edição: 2016
Formatos: Curtas-metragens
Média de filmes inscritos: 120
Média de filmes exibidos: 50
Média de público: 350

Mostra de Audiovisual Universitário – América Latina UFMT

Local: Cuiabá, Mato Grosso
Ano de criação: 2002
Status: Ativo
Próxima edição: Novembro de 2016 (15ª edição)
Formatos: Curtas-metragens
Média de filmes inscritos: 100
Média de filmes exibidos: 50
Média de público: 200 pessoas por sessão

Universitário, realizado no Rio de Janeiro e que já está na 20ª edição, o festival *NOIA*, realizado em Fortaleza desde 2002, e a *Mostra Audiovisual* da UFMT, ambas se encaminhando para sua 15ª edição. Outros festivais foram descartados da lista por não haver prova documental de que tenham sido realizados, sendo que boa parte destes teve uma única edição.

Em média, os eventos recebem inscrições de cerca de 180 filmes a cada edição, exibindo pouco mais de 20% da demanda. Foram encontrados festivais em todas as regiões do país, de maneira que a diversidade regional e a abrangência nacional parecem estar contempladas. Porém, o que mais chama a atenção, na maioria dos casos, é a pouca ou nula divulgação dos eventos em todo o país, além da dificuldade em contatar com os organizadores. Além disso, praticamente todos os festivais universitários encontrados ainda ativos são ligados a universidades, funcionando como projetos de extensão das coordenações dos cursos de Cinema e Audiovisual. Da mesma forma, boa parte deles parece funcionar como eventos regionais que apenas repercutem dentro da própria comunidade em que estão inseridos.

De maneira geral, os responsáveis pelos festivais apontaram a falta de apoio ou patrocínio como a principal dificuldade para manter os eventos em funcionamento, além da quase escassa produção de longas-metragens universitários e a falta de espaço na programação como os motivos para restringirem a competição aos curtas-metragens e outros formatos mais simples.

O ponto fora da curva realmente é o FBCU, que embora esteja hoje na média dos demais festivais em termos de público e filmes exibidos, já viveu anos mais abastados, com uma programação que chegava a 14 dias de duração, onde eram exibidos cerca de 400 filmes e o público era próximo de 5000 pessoas¹². Ainda assim, os organizadores

¹² Dados obtidos através de questionário respondido por e-mail, enviado aos organizadores dos festivais. Ver Apêndice 1 neste texto.

lamentam que os investimentos, seja por patrocínio privado ou via editais públicos de fomento, estejam migrando para eventos de maior visibilidade e importância atribuída, o que pode acabar por inviabilizar o festival, conforme explica o organizador, Guilherme Tristão:

O festival não tem um perfil muito glamoroso para atrair a atenção da mídia e, em consequência, dos patrocinadores. Atualmente, há muitos festivais, de todos os segmentos, disputando os parques editais públicos existentes. Para piorar, ultimamente tem surgido o fenômeno de festivais e eventos realizados por companhias de publicidade que, mais bem estruturadas e com cartela de clientes na mão, disputam o espaço de atenção e patrocínios com festivais de menor porte e de produção mais amadoras, como é o caso do FBCU. (TRISTÃO, 2016, entrevista)

A respeito da capacidade dos festivais para difundir os filmes exibidos a cada edição e potencialmente contribuir com a sua distribuição, os representantes de quase todos os eventos se mostraram céticos quanto a um possível alcance para além do micro-universo gerado pelos próprios eventos em si. Novamente, Tristão faz o comentário mais pertinente entre os organizadores consultados:

Acho nosso papel como “janela” de distribuição inexistente. O festival é mais um espaço possível para a exibição dos filmes e estes serem apresentados a um público. E, no caso do nosso festival, ainda discuti-los. Mas não creio que o FBCU dê visibilidade a um filme para uma possível distribuição. (TRISTÃO, 2016, entrevista)

Diante do cenário que foi mapeado, a seção seguinte do artigo apresenta e discute o processo de circulação e principalmente os entraves enfrentados para exibir o

longa-metragem *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*, produzido em 2015 no contexto acadêmico.

O caso do longa-metragem universitário eu não vou dizer eu te amo

O filme de longa-metragem *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo* foi produzido por um grupo de sete alunos formandos do curso de Produção Audiovisual da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), no primeiro semestre de 2015, como trabalho de conclusão de curso. O objetivo era produzir algo que não somente desafiasse os realizadores, como também lhes desse, mesmo que de maneira breve, a experiência de produzir um conteúdo de maior expressão que pudesse recriar no ambiente universitário as características do mercado comercial de produção audiovisual brasileiro, preparando assim, de alguma forma, esses estudantes para o mercado de trabalho no qual em breve estariam atuando. Além disso, a intenção era produzir um trabalho que não somente cumprisse com as demandas acadêmicas, mas que também ultrapassasse os muros da universidade e servisse como uma espécie de cartão de visitas para os futuros profissionais.

Finalizado em julho de 2015 e lançado oficialmente em setembro do mesmo ano, o filme teve exhibições na universidade e em espaços do circuito não-comercial da cidade de Porto Alegre, como as salas P.F. Gastal, no centro cultural Usina do Gasômetro; Eduardo Hirtz, na Casa de Cultura Mário Quintana; Cine Santander Cultural e Cine Bancários. O longa rapidamente obteve alguns dos resultados planejados antes de sua produção, como

a seleção para a *Mostra Gaúcha de Longas, do Festival de Cinema de Gramado* (2016), o programa *Encontros com o Cinema Brasileiro – Edição Festival de Cannes*, promovido pela ANCINE, e alguma repercussão na imprensa local, com matérias em jornais locais e *sites*, além de um programa de televisão e convites para exibição em outras universidades.

Porém, apesar da boa repercussão inicial, principalmente no âmbito regional, a carreira em festivais que se imaginava de fato não aconteceu. A primeira dificuldade encontrada foi a resistência dos festivais de cinema universitários em aceitar a inscrição do filme. De maneira quase que unânime, os eventos deste gênero aceitam apenas filmes de curta-metragem, seja pela tradicional falta de produção de longa-metragem estudantil, seja pela dificuldade de programar filmes com duração maior do que 15 ou 20 minutos.

Dessa maneira, a estratégia passou a ser focar quase que exclusivamente nos festivais de mercado, aqueles nos quais competem os filmes profissionais, produzidos por empresas e artistas com bem mais experiência e com orçamentos igualmente profissionais. O filme obteve uma receptividade um pouco maior nesse campo, rendendo, além da já citada seleção para o programa *Encontros com o Cinema Brasileiro*, a seleção para o *8º Arraial Cine Fest*, uma pré-seleção para o *Prêmio ABC de Cinema* e duas pré-seleções internacionais, uma para o festival *Premios Latino*, que acontece na Espanha, e outro para o *IOFF – International Open Film Festival*, em Bangladesh.

Além disso, em 2016 o filme foi convidado para a *Mostra Comemorativa da APTC – RS*, organizada pela

Associação dos Profissionais e Técnicos de Cinema do Rio Grande do Sul, dividindo a tela com produções profissionais e consagradas do cinema gaúcho, como *Anahy de Las Misiones* (Sérgio Silva, 1997), *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), *Houve Uma Vez Dois Verões* (Jorge Furtado, 2002), e *Extremo Sul* (Mônica Schmiedt, Sylvestre Campe, 2005), além de outros títulos reconhecidos no circuito autoral mais recente, como *Castanha* (Davi Pretto, 2014) e *Beira Mar* (Marcio Reolon, Filipe Matzembacher, 2015).

Ainda assim, a expectativa de circular o filme além da universidade não se confirmou como o previsto. No caso dos festivais de mercado, diferentemente do que acontece com os festivais estudantis, existe um número enorme de eventos no Brasil, de maneira que as possibilidades para circulação pareciam igualmente bem maiores também. A realidade, porém, é que o filme *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo* precisou disputar o espaço com produções que estão em outro patamar de qualificação, seja pela trajetória dos realizadores ou pelos orçamentos com os quais foram realizadas. Não foi surpresa ficar de fora em diversos festivais importantes quando o anúncio trazia entre os selecionados filmes como *Que Horas Ela Volta* (Anna Muylaert, 2015) e *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), entre outros.

Foi preciso entender, então, que o filme se encontrava numa espécie de limbo de formato para o qual praticamente não existe janela exibidora no país, pois não serviria como obra estudantil e experimental por conta de sua pretensa característica profissional, calcada na duração de 81 minutos (o que o transformava em um longa-metragem), nem tampouco como um filme profissional, dadas

às circunstâncias em que foi realizado, com orçamento muito próximo do zero.

De certa forma, foi a experiência de procurar exibir e fazer circular o filme que levou ao interesse por essa pesquisa, uma vez que parece claro que, embora os conteúdos audiovisuais produzidos dentro dos cursos de graduação de cinema no Brasil estejam cada vez mais ganhando corpo em quantidade e qualidade, ainda não existe uma consciência clara a respeito da importância da visibilidade desses conteúdos, seja pelo mercado, seja pela própria comunidade acadêmica ou até mesmo pelos órgãos reguladores da atividade cinematográfica brasileira.

Considerações finais

A produção audiovisual nacional tem sofrido enormes mudanças provocadas pela expansão do mercado produtor profissional e pelo acesso aos meios produtivos, como foi indicado ao longo do artigo. Nos cursos universitários, a questão não é mais qual tipo de conteúdo produzir, uma vez que os recursos necessários para a realização de praticamente qualquer formato de obra audiovisual já estão não apenas amplamente disponíveis, como também dominados, mesmo por pessoas ainda muito jovens, como costuma ser o caso de alunos de graduação. A nova questão, então, passa a ser como dar conta de exibir e fazer circular esses conteúdos que já não são relevantes apenas no ambiente acadêmico, mas também e, principalmente, fora dele.

Em um cenário em que o mercado de bens simbólicos ainda sofre grande influência estrangeira (tanto cultural

quanto de capital) e onde a regulamentação ainda não consegue ser efetiva a ponto de garantir e estimular as produções universitárias, essas obras acabam restritas a um circuito bastante pequeno de festivais e mostras que, por sua vez, apresentam dificuldades próprias, até mesmo na continuidade e periodicidade dos eventos, limitando a difusão e atrasando o processo de formação de novos profissionais de cinema no Brasil.

Como resultado, essa falta de espaço para a circulação dos conteúdos audiovisuais universitários não apenas representa um entrave na troca de conhecimentos e produtos gerados no âmbito acadêmico, mas também funciona como desestímulo para as produções com maior cuidado ou porte do que aqueles exigidos pelos próprios cursos. No caso de longas-metragens, ficou evidente a rejeição que o formato enfrenta para circular no Brasil, e o que poderia ser um exemplo a ser replicado, acaba se transformando em um modelo “negativo”, que serve como um alerta para o tipo de conteúdo a ser evitado por estudantes de cinema que visam produzir filmes com o objetivo de lhes garantir circulação (afinal, é mais fácil garantir a circulação de um curta universitário do que de um longa).

Não existe, de maneira oficial e formalmente organizada, uma única fonte que concentre os dados a respeito da produção audiovisual universitária no Brasil, o que poderia ser um mecanismo de grande valia para a catalogação e posterior consulta desse tipo de conteúdo. Embora a pesquisa realizada por esse artigo tenha se concentrado nos festivais e não nos cursos universitários, foi possível perceber que muitos desses eventos são organizados pelas próprias universidades e notar também, de maneira

bastante clara, que existe pouca ou nenhuma comunicação entre eles, tornando-os eventos praticamente isolados e sem ressonância.

As dificuldades apontadas pelos organizadores, principalmente a respeito da falta de incentivo e patrocínio para os festivais – sendo boa parte deles projetos de extensão capitaneados por equipes minúsculas, geralmente o coordenador dos cursos de Cinema e Audiovisual – demonstram a incapacidade de uma maior organização e criação de elos entre os diversos cursos universitários de cinema no Brasil. Dessa forma, é possível esperar que esse tipo de iniciativa que permita de fato inventariar a produção audiovisual universitária nacional surja apenas de fora para dentro do ambiente universitário, ou seja, que parta de instituições regulatórias como a ANCINE. Exigir dos cursos que os conteúdos produzidos como TCC sejam cadastrados no portal da entidade e que gerem CPB (Certificado de Produto Brasileiro, um registro gratuito e simples), para posterior aprovação na universidade, já seria uma forma de catalogação imediata. Além disso, oferecer facilidades como gratuidade no registro do CRT (Certificado de Registro de Título, indispensável para comercializar o conteúdo com a televisão), além de incentivos aos canais de TV a cabo para exibição desse tipo de conteúdo poderia instigar nos próprios estudantes a intenção de produzir filmes com potencial para serem exibidos a um público muito mais amplo que o de alguns professores e colegas.

De qualquer forma, essas questões precisariam ser apresentadas às entidades regulatórias pelas próprias universidades que, antes de tudo, precisam também entender a importância da visibilidade dos conteúdos produzidos

dentro dos seus cursos. Discutir alterações em leis, pleitear cotas e espaço privilegiado dentro de um sistema que já funciona a plenos pulmões, como é o caso do mercado audiovisual brasileiro, é tarefa árdua que talvez precise germinar e crescer dentro do FORCINE, provavelmente o espaço mais adequado para organizar, reunir e unir os diversos cursos audiovisuais universitários espalhados pelo país, seus coordenadores, professores e até mesmo estudantes.

Referências

BARONE, João. *Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro*. Sessões do Imaginário. Ano 13, n. 20, 2008. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/4980/3682>. (Acesso em 13/07/2016).

GATTI, André. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP. 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000375707>. (Acesso em 10/07/2016)

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (Org.) *Cinema e mercado*. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

SILVA, Hadija Chalupe. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. Texto de introdução ao livro homônimo, selecionado no Prêmio SAV para Publicação de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (2009-2010). Disponível em <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/o-filme-nas-telas-introducao.pdf> (Acesso em 10/07/2016).

TRISTÃO, Guilherme. Entrevista concedida aos autores da pesquisa por email. 2016.

APÊNDICE 1

Instrumento de pesquisa – questionário aplicado nas entrevistas com os organizadores dos festivais

- 1) Nome do Festival ou Mostra?
- 2) Local onde ocorre o evento (cidade/estado)?
- 3) Quantas edições já ocorreram?
- 4) Qual a periodicidade (anual/bienal/etc.)?
- 5) Qual o ano da primeira edição? E da última?
- 6) Há previsão para a próxima edição? Quando será?
- 7) Quantos filmes em média são inscritos?
- 8) Quantos filmes em média são exibidos?
- 9) Quais os formatos mais comuns (curtas/longas/videoclipe/etc.)?
- 10) O festival/mostra aceita filmes de longa-metragem? Se não aceita, por quê?
- 11) Qual a opinião dos organizadores sobre o papel do festival como janela de distribuição dos filmes (principalmente longa-metragens) universitários?
- 12) Qual o tamanho do público do festival/mostra em média (n° aproximado de espectadores)?
- 13) Qual o público alvo do festival/mostra (estudantes/profissionais/público em geral/etc.)?
- 14) Quais as principais dificuldades para manter o festival/mostra em funcionamento?



SILÊNCIOS, de Caio Casagrande, 2016, UFRJ.

THAÍS ASSIS VIDAL é produtora cultural formada em Comunicação/Jornalismo pela UFPE e atualmente estudante do Mestrado em Desenvolvimento Urbano da UFPE, pesquisando a relação do cinema produzido no Recife com a política urbana da cidade. É produtora e sócia fundadora da Ponte Produções, empresa que atua no mercado audiovisual na produção de curtas, longas e projetos para televisão. Além de produzir o MOV – *Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco* e assinar a direção artística, também compõe a equipe de produção do *Festival Janela Internacional de Cinema do Recife*.

TXAI FERRAZ é mestrando em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais. Membro do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (FAFICH-UFMG). Possui graduação sanduíche em Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE – Université Rennes 2 (França). Realizador de filmes e gestor de comunicação digital em projetos de cinema e audiovisual. Diretor artístico e coordenador de programação do MOV.

A experiência do MOV e uma conversa sobre o cinema universitário

Thaís Assis Vidal

Txai Ferraz

TXAI: Olá a todas e todos¹. Gostaria de antemão de agradecer a oportunidade de fazer parte desta publicação e de poder refletir sobre o binômio cinema e universidade ao lado de pesquisadores com trabalhos tão interessantes. Eu me chamo Txai Ferraz e sou coordenador de programação do MOV – Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco. No festival, sou também um dos integrantes da direção artística, que é gerida de forma horizontal e assinada por mim e pelos colegas Amanda

1 Sem enveredar por uma escrita formal, o presente texto surgiu a partir da troca contínua de mensagens entre cada autor, num claro desejo de problematizar a experiência do MOV, o que vem a ser aquilo que designamos de *cinema universitário* e qual o papel das universidades no fomento/estímulo deste circuito. Na impossibilidade de construirmos um artigo nos moldes tradicionais, optamos em manter aqui a estrutura intercalada que originou nossas reflexões, com pequenas adaptações para a publicação. Esta estilística, que imita um pouco a transcrição de uma conferência, foi inspirada na metodologia da tese de doutorado da pesquisadora Jane Pinheiro. Referência: "PINHEIRO, Jane. *Sonhos em movimento: I Mostra de Audiovisuais produzidos por adolescentes no Recife do século 21*. 09/10/2015. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo".

Beça, Vinicius Gouveia e Thaís Vidal – esta última também autora deste texto. Atualmente também faço mestrado em Comunicação na UFMG, onde realizo pesquisa sobre subjetividade e memória no curta-metragem autobiográfico brasileiro. Não por acaso, muitos dos filmes do meu corpus são universitários e já foram exibidos no MOV. A questão do cinema produzido na universidade é, de forma geral, bem cara para mim. Tentarei trazer neste texto então um pouco da minha experiência e focarei sobretudo na reflexão acerca do termo “cinema universitário”.

THAÍS: Olá! Eu me chamo Thaís Vidal, sou produtora executiva e diretora artística do MOV. Também sou sócia-diretora da produtora recifense Ponte², que produz curtas e longas-metragens de jovens realizadores e realizadoras brasileiros. Na área acadêmica estudo a relação entre o mercado de cinema e a cidade do Recife visando compreender o impacto que o setor provoca na cidade e as contradições nas políticas urbanas a partir da noção do termo “cidade criativa”. Eu e meu colega e amigo Txai nos sentimos honrados em escrever nesta publicação e mais ainda por estarmos pensando e discutindo juntos as nossas proposições. Temos dentro do cinema lugares de fala distintos, mas que se completam, e aqui poderemos dialogar um pouco sobre nossos universos. Com muito prazer, falaremos aqui em nome do MOV, festival que concebemos e que acontece desde 2014. O evento já está indo para sua quarta edição e é realizado com incentivo do Governo do

2 Acompanhe notícias sobre a Ponte em <http://www.facebook.com/ponteprod/>.

Estado de Pernambuco, através do edital do Funcultura³, sem o qual não seria possível promovê-lo.

Txai: Bem, acredito que seja interessante fazer um panorama da fundação do MOV antes de adentrarmos em algumas discussões. Falar de como surgiu o MOV, para mim, é tentar falar um pouco da experiência de ser aluno de uma das primeiras turmas do curso de Cinema e Audiovisual da UFPE. Lá tive como colegas Amanda e Vinicius, e pude conhecer Thaís, aluna de jornalismo com quem passei a compartilhar amizades e projetos em comum. De uma forma geral, acho que a história do MOV vai de encontro à história dessa primeira turma de alunos do curso. Nos anos 2000 a universidade pública brasileira vivia particular euforia com os anos de governo lulopetista e as iniciativas de ampliação do ensino superior que se espalhavam por todo o país. Em Pernambuco, a demanda pela abertura de uma graduação em Cinema já era uma demanda histórica da classe de cineastas, que acreditavam que a falta de uma formação especializada constituía um gargalo grave para o desenvolvimento da atividade cinematográfica local. Foi juntando assim a fome com a vontade de comer, e os investimentos oriundos do programa REUNI⁴, que surgiu, a partir de grande

3 O Funcultura, ou Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, foi criado pelo Governo do Estado de Pernambuco em 2002. Atualmente o fundo oferece incentivo a projetos a partir de três grandes editais anuais: Funcultura Geral, Funcultura da Música e Funcultura Audiovisual, sendo este último o grande responsável pelo financiamento do cinema pernambucano recente. No biênio 2016-2017, o segmento audiovisual do Funcultura teve como orçamento a cifra de R\$ 20.150.000,00.

4 REUNI é a sigla para Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. O programa foi criado em 2007 pelo então presidente Lula e

esforço capitaneado por professores do Departamento de Comunicação⁵, o Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. A primeira turma teve início em 2009 e nasceu com uma difícil missão: agradar à grande expectativa de agentes internos e externos à universidade com relação à tão esperada abertura do curso. Somando-se a isto a boa repercussão que o cinema pernambucano voltava a atingir, o boom de projetos financiados por meio do edital estadual Funcultura, e certo vento de futuro promissor para a cidade que era trazido pelo Porto Digital⁶, ingressar em uma faculdade de cinema naquele momento se colocava como uma decisão que exigia coragem, mas que prometia grandes recompensas. Foi nesse turbilhão de expectativas que eu, Amanda e Vinicius, três dos quatro fundadores do MOV, entramos na faculdade de cinema. Nos corredores da faculdade acabamos criando uma relação de amizade com Thaís. As aulas de jornalismo aconteciam no mesmo corredor e horário, então nos encontrávamos algumas vezes. Mas acho que na realidade quando conhecemos

foi responsável pela ampliação da oferta de universidades e de cursos de graduação em todo o país.

- 5 Neste contexto de fundação do bacharelado, é importante mencionar as figuras de Angela Prysthon e Paulo Cunha, professores que antes mesmo da fundação do curso já se dedicavam à pesquisa neste campo e reuniam em suas disciplinas interessados em realização e pesquisa em audiovisual.
- 6 O Porto Digital é um pólo tecnológico existente no Recife voltado para o desenvolvimento de empresas e projetos nas áreas de software, tecnologia da informação e economia criativa. O audiovisual é uma das áreas de interesse do pólo através do Porto Mídia, braço do Porto Digital voltado para o empreendedorismo de projetos no setor da criatividade. A instituição é parceira do MOV desde nossa primeira edição, em 2014.

Thaís de fato foi na *Oficina de Realização Curta em Curso*⁷, no ano de 2011.

THAÍS: É curioso ouvir Txai dizer que para ele a história do MOV se confunde com a história da graduação dele. Eu não estudei no curso de cinema como ele, Amanda e Vinicius, mas também sou personagem na fundação do MOV. O festival chegou para mim como um convite dos três em 2014, na fase de elaboração do projeto do primeiro MOV para o Funcultura. Nessa época eles eram amigos que faziam parte do meu convívio na universidade, embora eu os tenha conhecido fora dela. Na já mencionada *Curta em Curso*, pude me aproximar dos meninos sem saber que um dia comporíamos a direção artística do MOV. Na experiência da oficina, conheci ainda muitos outros parceiros, como o montador João Maria, com quem viria a trabalhar depois em *Elogio do Tremor* (2013), primeiro curta que produzi com recursos, dirigido por um também amigo da universidade, André Valença, e que acompanha desde então minha trajetória como produtora. Mas bem, o convite dos amigos era para construirmos juntos um festival que reunisse a produção de curtas universitários nacionais e internacionais e desse vazão e espaço para uma produção forte, latente e emergente. Eu gostei da ideia e, das nossas conversas, nasceu o MOV. Para mim, abria-se um novo universo. Eu já havia me formado, em 2013, no curso de

7 O Curta em Curso é uma oficina de introdução à realização em 16mm ministrada pela cineasta Maria Pessôa. Na edição de 2011 da oficina os então alunos de Cinema da UFPE Txai Ferraz, Amanda Beça e Vinicius Gouveia aproximaram-se de Thaís Vidal, que cursava Jornalismo na mesma instituição.

Jornalismo, e o cinema já havia me conquistado desde a época da graduação quando comecei a trabalhar em curtas da universidade e em projetos fora dela como assistente de produção. Mas em 2014, foi quando se consolidaria em mim o desejo de produzir cada vez mais. Eu já tinha dirigido um documentário na minha conclusão de curso, uma investigação sobre a relação da criatividade com a cidade. O curta *Fora da Ordem* (2013), me levou para a Inglaterra para participar de uma residência criativa chamada *Recife The Playable City* e ali pude entender que queria produzir e aprofundar meus estudos na relação do cinema com a cidade, e que faria isso por meio da universidade. Mais tarde, entraria no Mestrado em Desenvolvimento Urbano da UFPE para aprofundar a questão.

TXAI: Acho que é importante citar dois grandes episódios que favoreceram a fundação do MOV. Em primeiro lugar, a ida de boa parte das turmas iniciais do curso de Cinema para o exterior por meio do programa *Ciência Sem Fronteiras*, na fase de ouro do governo Dilma. Eu e Vinicius conseguimos uma bolsa para a França, já Amanda fez um ano de estudos na Alemanha. E em segundo lugar, a vinda da 8ª SUA⁸ (*Semana Universitária do Audiovisual*) para a UFPE em 2014, que reuniu cerca de 500 estudantes de todo o país durante quatro dias de debates, exposições de filmes e oficinas. Eu, Amanda e Vinicius fizemos parte da comissão que organizou a SUA. Thaís ministrou uma oficina

8 Nascida inicialmente como semana acadêmica do curso de Rádio e TV da UNESP, em 2005, a SUA se tornou com o passar dos anos um encontro estudantil nacional de audiovisual. Em sua oitava edição, realizada no Recife em 2014, Amanda Beça, Vinicius Gouveia e Txai Ferraz atuaram como organizadores. Thaís Vidal ministrou oficina de elaboração de projetos culturais.

no evento sobre elaboração de projetos culturais, então considero que estávamos todos envolvidos na SUA de uma forma geral. Isso tudo aconteceu entre 2013 e 2014. Naquela época, estava ficando forte na gente a sensação de que fazíamos parte de uma rede que nos conectava a universitários interessados em audiovisual no Brasil, mas também em outros países. Durante a SUA, apenas com a internet, havíamos conseguido mobilizar jovens do país inteiro, de Belém do Pará a Pelotas⁹. A temporada no exterior, por sua vez, mostrou que as distâncias eram mais curtas do que imaginávamos, e que reunindo as pessoas que conhecíamos e os “amigos de amigos de amigos”, não havia lugar que não estivesse a nosso alcance. Em meio a este momento de muita euforia, surgiu o desejo de articular esses contatos em torno de um festival anual de caráter internacional, que fizesse o cinema muitas vezes confinado nas universidades chegar ao já formado público de eventos culturais do Recife. Mais do que dar conta de um gargalo de exibição, havia em nós naquele momento o desejo de colocar em diálogo diferentes visões de mundo produzidas por realizadores universitários. O que os une, o que os diferencia? Que desafios se colocam para estes filmes e em quais medidas? O que ganhamos ao assistir a estas obras em conjunto? Lembro que essas eram questões que nos moviam a pensar o festival.

THAÍS: Bem, antes de me arriscar a desenvolver alguns raciocínios, gostaria de desenvolver melhor minha relação com o tema. Como alguém que não estudou cinema na

⁹ UFPA e UFPEL foram algumas das universidades que liberaram ônibus para que seus alunos pudessem comparecer à SUA.

graduação, a relação do cinema com a universidade se coloca para mim a partir dos filmes que vejo no MOV, dos realizadores com quem converso, do olhar e dos diálogos trocados com os curadores parceiros que trabalharam conosco nessas três edições. O cinema universitário aponta para mim como um cenário de práticas, experimentações e essencialmente de trocas. No Brasil, o espaço universitário é para o cinema um celeiro de produção, constante e processual. O cinema produzido dentro de disciplinas ou como trabalhos de conclusão de curso, aponta para uma classe em formação, mas com ideias e produtos já formados. O acesso crescente de estudantes a uma filmografia de produção nacional latente fortalece a percepção e a prática desses alunos. Quando decidimos montar este livro, logo me associei a Txai no ímpeto de construirmos um texto em conjunto, que falasse da experiência do MOV. Mas como eu poderia falar de “cinema e universidade” se eu não estudei cinema na graduação? Essa para mim é uma questão central. Estou no mercado desde 2014, e de lá até aqui, já conquistei muitos espaços como produtora, mas sem dúvida o MOV tem me proporcionado um espaço único de construção de conhecimentos sobre o que é estudar e produzir cinema dentro da universidade. Nas três edições do festival, já passaram cerca de 150 filmes, e com eles pude experimentar a visão de mundo que se coloca na prática de produção dentro dos cursos de cinema. Panorama que, com divergências, também acompanha temática e esteticamente de certa forma o que o mercado de cinema independente vem produzindo. O que diferencia um e outro para mim hoje no Brasil é, por parte da produção inserida no mercado, a presença de uma visão

mais abrangente da cadeia produtiva e o entendimento maior de como o filme se torna autônomo e ganha vida, conquistando o mundo em festivais e eventos do segmento. Quando se começa a pensar no cinema como meio de vida, e enxergar a produção de filmes como um trabalho, muda-se por consequência o modo de operação, o modo de produção.

TXAI: Fico pensando no que significa falar de um “cinema universitário”. O festival leva o termo no nome e sinto que ele é bastante escorregadio, encontrando novos significados sempre que aparece no discurso de alguém. A experiência de coordenar a programação MOV tem me feito refletir sobre o que o termo significa. Trago aqui alguns apontamentos que nasceram de conversas com meus colegas da direção artística e outros parceiros do festival. Se me permitem, vou tentar fazer um apanhado mais sistemático da questão. Pois bem. Uma definição mais generalista do “cinema universitário” daria conta do cinema que é produzido por estudantes em universidades. Acredito que esta definição, no entanto, pode ser confrontada de algumas maneiras. De antemão, percebo que o uso do termo no Brasil parece estar historicamente localizado a partir de um certo embate existente entre a produção em vídeo e em película nos anos 1990. O FBCU¹⁰, nosso festival universitário mais antigo, surge exatamente neste contexto, quando, salvo raras exceções, os estudantes não conseguiam rodar em película as suas realizações. O termo “cinema universitário”, nesta perspectiva histórica,

¹⁰ O *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU), teve sua primeira edição em 1995, e ocorre anualmente com exibições nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói.

mais do que meramente dar conta do cinema produzido na universidade, parece insinuar um forte gargalo que estas produções encontravam para ser exibidas¹¹. Esta concepção, posso assegurar, se mantém extremamente forte até hoje. Mas voltando um pouco atrás na historiografia do cinema brasileiro, não são raros os casos de realizadores que, dentro ou fora das universidades, produziam um cinema fortemente ligado a um contexto estudantil. Em uma acepção mais aberta do termo, poderíamos pensar no cinema produzido pelo CPC¹² da UNE, que inclui os clássicos *Cinco Vezes Favela* (1962), *Maioria Absoluta* (1964) e a etapa ficcional de *Cabra Marcado Para Morrer* (1981), rodada em 1962. Alguns anos mais tarde, o cineasta Aloysio Raulino iniciaria sua carreira com alguns curtas produzidos enquanto era estudante de Cinema na USP, eram esses *Ensino Vocacional* (1969) e *Lacrimosa* (1970). No caso destas obras, no entanto, não é recorrente vê-las associadas ao termo “cinema universitário”, embora um esforço historiográfico de maior fôlego pudesse mapear inúmeros outros exemplos de relações de proximidade entre cineastas e o ambiente estudantil pré-anos de 1990. Desta forma, parece-me claro que a noção de cinema universitário diz

11 Para saber mais sobre este contexto, é interessante ler a dissertação de mestrado de Eduardo Valente. Referência: "VALENTE, Eduardo Novelli. *Cinema Universitário – trajetórias em desenvolvimento: os filmes e o curso de cinema da ECA-USP nos anos 90*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo".

12 O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes foi uma organização criada em 1961 com orientação às esquerdas e que tinha como objetivo engajar o povo brasileiro na luta política por meio de experiências em diversas artes: cinema, teatro, música, literatura, artes plásticas, etc. O projeto do CPC foi interrompido com a chegada dos militares ao poder e deixou poucos filhos no cinema, a exemplo da primeira parte do emblemático documentário *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

de algo que não se estende à toda nossa cinematografia, mas de fenômenos que ganham força sobretudo entre os anos 1990 e 2000. Isso me gera algum estranhamento. Além deste atravessamento histórico, gostaria de perguntar: o que de fato caracteriza uma relação com a universidade para que um cinema seja considerado universitário? A maioria dos festivais do segmento, incluindo o MOV, parece entender por universitários em seus regulamentos filmes que tenham seus diretores e pelo menos mais dois chefes de equipe matriculados em instituições de ensino superior no momento em que foram realizados. Ou seja, embora parte da equipe do filme precise estar vinculada a alguma universidade, não há diferenciação entre filmes realizados dentro da universidade ou fora, como iniciativa independente das equipes. O que se cobra, no fundo, não é que os filmes sejam exercícios, ao contrário do que se poderia imaginar, mas que os realizadores e suas equipes estejam atravessando percursos formativos no momento de realização dos filmes. Este fator gera, do meu ponto de vista, uma expectativa para que a estética das obras dê conta de certo “frescor” esperado na visão de mundo de quem produz as obras. Acredito que um fator bastante relevante para boa parte da curadoria dos festivais universitários seja a ideia de que o momento formativo da trajetória pessoal das equipes se reflete nas obras. Espera-se dos filmes universitários que mostrem “pistas” então das experiências de realização, implicações nos espaços e nas relações com que são feitos, etc. Ou seja, que os filmes deem a ver, de forma representada ou cifrada, vestígios do embate entre jovens realizadores e a experiência do filmar. Acho que o que está em jogo é uma compreensão da

obra não apenas como resultado, produto finalizado, mas também como aquilo que oferece a crônica de um *processo*, de uma *ação no mundo*. O filme universitário tende a forjar uma abertura em sua estrutura narrativa, permitindo de forma direta ou indireta a entrada do espectador na tessitura que gera a obra. Essa talvez seja a tal “cara de cinema universitário” que muitos atribuem a uma “falha” ou ao “amadorismo” dos realizadores, enfim, à incapacidade de barrar a preponderância dos processos diante dos produtos. Para mim, no entanto, tendo a ver esta característica com mais entusiasmo. O “amadorismo” da produção universitária vai de encontro à potência do cinema em seu avesso anti-ilusionista, como espaço em que limites entre representação e vida são comumente cindidos, extravasando as bordas da tela.

THAÍS: Acho interessante observar como muito do que Txai aponta surge da pesquisa dele de mestrado, voltada para os processos de criação de filmes autobiográficos, muitas vezes universitários. Eu também tenho o cinema como objeto da minha pesquisa. Mas não faço uma análise estética das obras, meu foco é nas relações do mercado com a cidade. Muito do interesse da minha pesquisa vem da minha atuação como produtora de cinema no Recife. É a partir desse ponto de vista que vou me permitir tecer alguns comentários sobre a relação entre a universidade e o mercado. Digo isso porque algumas lacunas que percebo nos estudantes de cinema me fazem questionar de certa forma como a universidade forma esses profissionais. Pensar no cinema como arte e como produção de

criatividade aponta para uma obsolescência do espaço universitário como necessariamente espaço para produção. Eu acredito que a universidade se torna um espaço para reflexão, discussão e teoria importantíssimo e fundamental, mas que não é essencial à produção. A possibilidade da universidade de engessar e colocar em “caixinhas” estudantes desejosos por produzir vai na contramão de uma produção que se dá de forma constante e pulsante inclusive fora dela, fortalecida pelo contato entre estudantes que a própria instituição proporciona enquanto espaço físico em que alunos de diversos cursos dialogam, se conhecem e compartilham experiências. É questionável que o espaço de ensino os regule para atenderem a funções dentro de um mercado, mas é essencial que eles se insiram nesse mercado e nesse sentido, entendo que há lacunas na grade curricular. Estudar cinema pode significar que nem todos sairão cineastas e por isso a inserção no mercado é dolorosa e complicada. As funções no cinema dentro do mercado são muito claras e divididas. A segmentação em departamentos do cinema não parece ser o forte das universidades, por isso estudantes se veem de certa forma dispersos no processo de transição entre se formar e trabalhar. A função do produtor, por exemplo, muitas vezes é confundida dentro de um processo estudantil e assumida por quem é mais “desenrolado”, mas na prática do mercado de trabalho, se houvesse algum tipo de especialização, acredito que os resultados em termos de inserção no mercado seriam maiores e melhores. Por outro lado, também é muito claro, o quão fechado esse mercado é no país, principalmente pensando no âmbito local do Recife em que as possibilidades de produção se tornam de certa

forma restritas e isso enfraquece algumas aspirações de estudantes dentro da universidade e quando saem. Vejo muito amigos formados e de certa forma perdidos na área do cinema e nas possibilidades que o mercado coloca para eles. Nesse sentido, repensar talvez como a universidade está formando seja um ponto importante. Acredito, porém, no poder forte e duradouro que a universidade tem para atuar no campo das discussões teóricas e em estudos debruçados sobre modelos e práticas, e nesse sentido a universidade se faz essencial e necessária para uma compreensão de mercado e de modo de produção, além de reflexão teórica, estética e histórica do cinema. Nas três edições do MOV, pude ver também, além desse caráter conflituoso entre a teoria e a prática (presente também em outros cursos), algo que sinto que é estrutural na forma como se ensina cinema, e como se aponta o mercado para os estudantes. O perfil de produção e de distribuição no Brasil e fora são muito diferentes e isso se percebe nos filmes. Fora do Brasil há uma lógica, principalmente europeia, que segue uma linha de produção dividida por departamentos, com recursos, mesmo que mínimos, estrutura de produção fornecida pela universidade e distribuição, o que me faz pensar que desde o princípio os filmes são pensados como produtos e a universidade como um catalisador e um formador de profissionais. Já no Brasil, em algumas esferas, a produção assume um formato menos estruturado, em um modelo de produção baseado na força de vontade coletiva, que coloca o desafio aos estudantes de produzirem sem recursos, com baixa aplicação da divisão em departamentos e conseqüentemente com um modelo mais livre de produção. Essa diferenciação, também

coloca a produção nacional (destacada pela universidade pública) como algo de “guerrilha”, onde os estudantes precisam fazer um esforço coletivo para as coisas acontecerem em todo o seu processo. Isso, porém os coloca muitas vezes em um espaço pouco profissional em relação ao cinema, e os enfraquece no momento de entrarem no mercado de trabalho e entenderem como vão fazer filmes para terem isso como seu modo de vida, sua sobrevivência e profissão.

Txai: Gostaria de “pegar um gancho” deixado por Thaís para continuar a minha fala no sentido de tentar definir o que é “cinema universitário”. Ela fala da existência de um “cinema de guerrilha” existente hoje nas universidades brasileiras. É muito curioso porque quando você fala de “cinema universitário”, muita gente vai associar o termo a uma produção de baixíssimo custo, não-industrializada, enfim, aquela produção que é um estágio anterior à “profissionalização” e à legitimação trazida pelas aprovações em editais. Entendo que essa associação tem uma motivação bastante clara e até certo ponto verídica, mas gostaria de atenuar um pouco esse raciocínio para que a gente não confunda “gato por lebre”. Digo isso porque hoje é consenso dizer que boa parte da produção universitária, por necessidade ou opção, alia à limitação de recursos uma estrutura de equipe pouco hierarquizada, que desafia os modelos industriais do cinema com processos nos quais é comum acumular ou dividir funções. Somando-se a isso, surge, em muitos casos, um posicionamento ético das equipes de recusa à ideia de “profissionalização”, uma

negação da ideia de “carreira” na qual o curta-metragem universitário seria degrau para um curta posterior aprovado em edital, depois para um longa, e daí em diante, em uma guinada sempre ascendente. Estou fazendo aqui uma certa defesa da produção contra-hegemônica, do “amadorismo” como lugar de pensamento e prática. Digo isso na companhia de autores como Cezar Migliorin, em sua formulação sobre o *cinema pós-industrial*¹³, e ainda por Marcelo Ikeda e Dellani Lima, com o *cinema de garagem*¹⁴. Essas duas publicações que mencionei, com suas afinidades e discrepâncias, surgem para dar conta de um amplo cenário apresentado para o cinema brasileiro nos anos 2000, possibilitado pelo advento do digital, pela emergência de coletivos e pelo surgimento de festivais que, a exemplo da *Mostra de Tiradentes*, legitimaram esta nova produção no limiar entre “amadora” e “profissional”. Acredito ser possível traçar um paralelo entre esta virada do cinema brasileiro independente e o cinema universitário, uma vez que o surgimento desse novo contexto favoreceu a produção não-industrializada como um todo, e conferiu, no caso específico do cinema produzido na universidade que negocia com estas ideias, maior legitimidade para uma produção que costuma ter suas potências recorrentemente negadas. Mas aí vem o ponto de diferenciação que quero fazer. É importante mencionar que nem toda produção universitária faz essa defesa de um modo de produção contra-hegemônico. É preciso tomar cuidado para não generalizar

13 Para saber mais, acesse: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>.

14 Para saber mais, acesse: <http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>.

e invisibilizar projetos que tanto esteticamente quanto na estrutura de suas equipes, buscam o diálogo com modelos industriais. A falta de orçamento é outra ideia que aparece comumente associada ao “cinema universitário”. Esse aspecto é engraçado porque sinto que para alguns alunos, caso aprovem em projetos editais mesmo estando na universidade, seus filmes não são mais “universitários”. Mas o orçamento por si só não pode significar muita coisa, porque nos raros casos em que projetos universitários obtêm financiamento estatal, a existência de maiores recursos, no frigidar dos ovos, não pré-determina a adoção de qualquer modelo estético ou produtivo. E mesmo que significasse uma maior proximidade com o projeto industrial, não reconhecer estas produções como universitárias seria forçar o termo a se restringir a definições das quais nunca poderá se ocupar por completo. Era isso. Aliás, ainda tenho tempo aqui? Queria aproveitar que estou com a fala então para militar um pouco em favor de um “cinema universitário” produzido fora das universidades, em outros espaços de formação. Acho que a essa altura deve estar ficando claro que o “cinema universitário” só existe na vizinhança de outros termos, de outros agrupamentos possíveis. Qualquer característica que você use para tentar definir o cinema produzido na universidade, seja o orçamento, a ligação com o contexto estudantil, o modo de produção, enfim, tudo isso vai levar a novas possibilidades e “fragilidades” do termo. Digo “fragilidades” entre aspas, porque essencializar o “cinema universitário” não é nem de longe nosso foco aqui. No MOV temos feito um esforço para entender o “cinema universitário” como uma categoria flexível, porosa a outros domínios. Queria então retomar

aquele raciocínio que fiz anteriormente, argumentando que o “cinema universitário” é o cinema feito por realizadores em formação, conectados a uma instituição. Esse é um ponto de divergência que nossa curadoria precisa enfrentar ano após ano. Porque sempre nos chegam filmes que, embora possuam uma relação muito forte com nossa programação, não são considerados universitários segundo nosso próprio regulamento, deixando-nos em dúvida se deveríamos ou não nos permitir projetá-los. Boa parte desses questionamentos surge na ênfase da formação universitária dos realizadores. Pois se temos um sem-número de diretores que mesmo após concluírem suas graduações continuam a produzir filmes dentro de contexto muito próximo ao produzido nas universidades, nunca atingindo assim uma certa “profissionalização”, também são numerosos os filmes em que os diretores e as equipes, apesar de não terem ingressado no ensino superior, parecem viver o mesmo momento de formação pessoal dos nossos realizadores legitimados como universitários. Indo mais a fundo, talvez seja importante questionar a própria centralidade da universidade como instituição de formação unilateral dos cineastas, fazendo-nos pensar no caso de escolas livres de cinema e ONGs que envolvem processos formativos em audiovisual nos mais diversos espaços, como o caso dos filmes produzidos pelo *Vídeo nas Aldeias*¹⁵, meu foco especial de comparação aqui. Levados a filmar a partir da experiência do projeto, dentro das oficinas ou de forma independente, o que diferenciaria então jovens realizadores

15 O *Vídeo nas Aldeias* é projeto que desde 1986 tem realizado oficinas de cinema em aldeias indígenas e que reúne uma gama de produções bastante diversificada, entre filmes-rituais, documentários militantes e pequenas ficções.

indígenas dos realizadores que costumam ter seus curtas projetados no MOV? O fato de estarem conectados a um percurso de formação? O baixo orçamento e o modo de produção coletivo de suas produções? Por que, enfim, se são tantas as semelhanças, apenas os realizadores de grandes instituições têm seus trabalhos exibidos em festivais universitários? Acho que cabe a nós enquanto festival um duplo exercício diante deste impasse. Primeiro reconhecer o papel da universidade na formação de cineastas para aqueles que o negam, porque não são poucos que radicalizam o discurso e acabam por ignorar a importância dos nossos cursos de cinema. Depois, é preciso realmente um cuidado para não superestimar nossas instituições acadêmicas, e defender igualmente o cinema que também é pensado e produzido em outros espaços de formação. Acho que essa deve ser nossa tarefa enquanto festival. Propor a intercambiabilidade entre estes dois polos, defendendo a possibilidade de que a universidade e espaços de educação não-tradicional se iluminem mutuamente em seus projetos. Quem, senão a sala de cinema, para conectar esses universos tão distintos? Acho que temos um longo trabalho a desenvolver nesse caminho.

THAÍS: Concordo com essa reflexão de Txai. Muito dela se soma a um esforço que o MOV vem realizando para propiciar cada vez mais a multiplicidade de pontos de vista. E isso não apenas na programação, nos filmes que temos exibido, mas como uma demanda que surge desde a formação da equipe que produz o festival. Dentro da minha linha de raciocínio sobre cinema e mercado, talvez

fosse interessante falar um pouco sobre a insuficiência de nosso contato com os vizinhos latino-americanos. Antes eu falava de como as universidades europeias possuem uma estrutura de departamentos do cinema em sua formação, comportando inclusive um setor de distribuição dentro das próprias escolas. Muitos dos filmes europeus que chegam ao MOV são enviados por profissionais das universidades que trabalham exclusivamente na distribuição dos filmes dos alunos. Em 2015, ano de nossa segunda edição, tivemos uma mesa de debate muito interessante com a Aug&Ohr Medien, agência berlinense de promoção de cinema independente falado em língua alemã. A Aug&Ohr possui um foco um pouco mais amplo e se volta para o que seria o “cinema independente”, apesar de possuir um diálogo franco com produções universitárias. Eles possuem um esquema forte de visão de mercado que realmente funciona. Exemplo desse sucesso é o curta *Everything will be okay* (2015), de Patrick Vollrath, que foi exibido no MOV em 2015 e depois concorreu ao Oscar de Melhor Curta-Metragem. Mas tudo isso se dá em um contexto bastante distante do nosso. Realmente acredito que o cinema universitário latino-americano possui muitos desafios em comum com a produção brasileira. Romper essa distância é algo que temos tentado fazer no MOV, mas acredito que seja uma tarefa a ser realizada também pelas universidades. Isso não é fácil e reflete uma dinâmica do mercado nacional como um todo, mas acho que a universidade poderia cumprir um papel de quebrar essas barreiras geográficas impostas por uma “americanização” e um eurocentrismo cultural que atinge o cinema. E possibilitar um diálogo mais forte e construtivo com o cinema

produzido nos países vizinhos e que trazem consigo uma carga de semelhanças históricas e referenciais importantes. Pensar uma “unidade” latino-americana com o Brasil, porém, já é algo que aprofunda outros discursos e uma outra reflexão.

TXAI: Acho que nosso tempo por aqui já está se esgotando. Gostaria então de fazer uma conclusão sobre a discussão que trouxe a respeito do termo “cinema universitário”. Acredito que está na sina do cinema produzido na universidade abarcar um universo de produções bastante díspares, que encontram cada uma a seu modo, embora com algumas predominâncias, caminhos para a solução dos desafios impostos e posicionamentos cobrados. O conceito de “cinema universitário”, a meu ver, não vai muito além de um ponto de partida para que curadorias como a do MOV estabeleçam linhas de convergência entre os filmes propriamente reconhecidos como universitários e outros vizinhos ao termo. Longe de podermos essencializar a categoria, hoje encontramos os filmes que exibimos no MOV também na programação dos mais diversos festivais e mostras, comprovando a tese de que, apesar dos agrupamentos possíveis, o “cinema universitário” sempre terminará por escapar de qualquer enclausuramento. Em outras palavras, se a bitola de exibição já não é há muito tempo o que nos especifica, como nos anos 1990, e se as inflexões entre cinema e universidade são inúmeras, talvez dizer que um filme em específico é universitário não diga mesmo grande coisa. Assisti-lo juntamente com outros, entretanto, certamente nos fará estabelecer algumas

conexões sobre os que esses filmes nos dizem sobre nossas universidades e juventudes. O “cinema universitário” é, no final das contas, um cinema diferente a cada vez. Cabe aos festivais do segmento, incluindo o MOV, um esforço constante de reinvenção, para só assim fazer justiça frente às provocações que os filmes produzem quando reunidos. Muito obrigado a todas e todos.

THAÍS: Bem, também gostaria de fechar meu raciocínio. Gostaria de encerrar refletindo sobre a relevância das universidades e dos cursos de cinema no País. Vejo uma importância muito grande no papel desses espaços na consolidação de uma classe, de uma unidade produtiva. Acredito que com os crescentes cursos de cinema no Brasil, o cinema produzido, pensado e refletido da universidade, cresceu de forma muito mais amadurecida e tende a seguir essa linha. O MOV, por sua vez, é para mim uma janela de acesso e um espaço de difusão do qual me orgulho muito de fazer parte. Seja vendo filmes, selecionando, convidando ou debatendo...! O espaço que a universidade cria para jovens realizadores é um espaço único e incomparável para o enriquecimento da produção nacional. Esta, por sua vez, só tende a se fortalecer com a presença do cinema na universidade. Muito obrigada!



Putta, de Lílian de Alcântara, 2016, UNILA.

RAFAEL DE ALMEIDA é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Pós-doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás – UFG. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Dirigiu entre 2008 e 2010 a *MIAU – Mostra Independente do Audiovisual Universitário*, em Goiânia-GO.

Da importância das janelas: diálogo sobre os festivais de cinema universitário

Rafael de Almeida

Janela: abertura ou vão na parede externa de uma edificação ou no corpo de um veículo, que se destina a proporcionar iluminação e ventilação ao seu interior. Poderia existir uma casa ou edifício sem janelas? Pesquisei no Google Imagens por “casa sem janela”. Encontrei imagens de casas com claraboias. E o que são claraboias que não janelas no teto? Elas também não se destinam a iluminar e ventilar? Parece-me difícil conceber a ideia de uma casa sem janelas.

Em maio de 2008, eu e o amigo Douglas Pinheiro, hoje professor de Direito da Universidade de Brasília – UnB, com o apoio de muita gente querida, demos início ao *MIAU – Mostra Independente do Audiovisual Universitário*, em Goiânia. Naquela época estávamos começando a pensar em nossos primeiros projetos de curta-metragem e achamos que tentar abrir uma janela de exibição que nos permitisse ver o que estava sendo feito por estudantes de outras cidades do Brasil poderia gerar trocas interessantes.

Haviam poucos festivais universitários até então. Portanto, poucas janelas de exibição para o que era produzido dentro das universidades, considerando que são poucos os filmes estudantis que conseguem circular com tranquilidade em qualquer festival. Lembro-me bem do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU), o mais antigo do país; do *Noia – Festival do Audiovisual Universitário*; do *PUTZ – Festival Universitário de Cinema e Vídeo de Curitiba*; da *Mostra de Audiovisual Universitário – América Latina*, da UFMT.

Sendo assim, a nossa motivação era construir mais uma janela, um espaço de exibição de filmes em curta-metragem realizados por universitários de toda e qualquer região do país, sem distinção de bitolas, e que se destacassem pela ousadia na utilização da linguagem cinematográfica. Com isso o objetivo da mostra era traçar um panorama amplo das identidades plurais das produções universitárias, oportunizar o diálogo entre jovens realizadores e constituir uma esfera pública contínua de debates sobre a realização de curtas comprometidos com a experimentação de formas e conteúdos.

Quando se inscreve um filme em um festival universitário é comum que seja solicitado um documento que comprove essa característica da obra. Geralmente os regulamentos solicitam comprovantes de que os membros da equipe são universitários por meio de declarações das faculdades, carteiras de estudante, histórico escolar ou até mesmo faturas em nome do aluno. Mas, para além desse vínculo que já impõe um recorte às obras, o que de fato caracterizaria essa produção de âmbito universitário?

Ao longo das três edições da mostra, por meio do trabalho de curadoria, aos poucos foi possível perceber que os festivais têm o poder de sublinhar que o tempo e o espaço da universidade são capazes de potencializar alguns projetos. Em especial, os filmes que verdadeiramente enxergam seu lócus de produção como espaço de construção de conhecimento e experimentação. Por mais que o baixo orçamento imponha limitações à realização audiovisual universitária, instigando soluções criativas, há de se reconhecer que a maioria das universidades reúne as condições laboratoriais mínimas para a realização de projetos audiovisuais.

Se, por um lado, parte dos filmes produzidos nas universidades tenta simplesmente valer-se dos códigos de linguagem já profundamente estabelecidos por obras canônicas e massificados pela indústria; por outro, uma parcela das obras – aquelas que permitem se aventurar enquanto universitárias, para além de qualquer documento ou comprovante que as caracterize como tais – reconhece o espaço-tempo da universidade como propício para a experimentação e formação de uma consciência menos limitada das possibilidades oferecidas pela linguagem audiovisual. Aos limites à experimentação e à pesquisa de linguagem impostos pelo mercado, a produção universitária que se reconhece como tal responde com transgressão, com ruptura, com audácia.

Cláudia Afonso, arquiteta formada pela USP, que participou do MIAU com seu filme *Baronesa* afirma que os festivais “são oportunidades únicas de convivência, trocas, numa fase muito importante da vida, de experimentação e

busca de identidades e formas de trabalho”¹. Ela acrescenta: “Acredito que ter entrado em contato com o festival e as pessoas envolvidas, também me ajudou imensamente a pensar e conceituar o espaço autônomo de arte que abri com 5 amigos, anos mais tarde”.

Num posicionamento semelhante, Maria Vitória Canesin, egressa de Comunicação Social - Audiovisual da UnB e mestranda em Filosofia pela PUC-SP, alega a partir de sua experiência no festival com o curta *32 mastigadas*: “Como estudante universitária, assistir e dialogar, imersa na vivência da mostra, para mim foi prazeroso e muito interessante. Acho que contribui muito com o que eu acredito ser o próprio espírito da universidade: investigação, experimentação e diálogo. Os filmes universitários são filmes jovens, alguns jovens prodígios, é verdade, mas sempre inseridos em um contexto de alguma aprendizagem nova, que lhe dão certo grau de abertura e ao menos algum nível de experimentação. A universidade é um espaço valioso para inovação e experimentação de novas linguagens, e as produções reunidas na mostra ampliaram muitos horizontes de discussão e criação”.

Larissa Fernandes, formada em Comunicação Social-Audiovisual pela UEG, diretora de produção nas duas últimas edições do festival aponta: “A principal herança dos festivais universitários para mim era a possibilidade de arriscar e experimentar sem ter medo de errar; a academia é o lugar onde você tem o aval de poder errar quantas vezes puder ou fazer desse erro uma experimentação de linguagem e técnica”.

1 Todas as citações desse texto foram depoimentos diretos para o autor, por meio de entrevistas recentes.

Para a primeira edição da MIAU, contabilizamos o envio de 277 curtas-metragens universitários para o escritório da Mostra, sendo 170 ficções, 76 documentários e 31 animações. Ainda a respeito das inscrições, as regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul foram representadas integralmente por todos os Estados. O Nordeste teve inscritos da Bahia, Ceará, Paraíba e Pernambuco, enquanto que a região Norte foi representada pelos Estados do Amazonas e Tocantins. Durante os quatro dias do 1º MIAU, houveram janelas de exibição em dois turnos, totalizando quase 18 horas de programação. O festival realizou três oficinas: de Direção Cinematográfica, com José Araripe Jr. (cineasta e gerente de operações da TV Brasil); de Cine Desconstrução, com Biah Werther (cineasta e produtora do *Festival do Livre Olhar*, que acontecia bienalmente em Porto Alegre) e de Som e Trilha no Cinema, com Guilherme Vaz (maestro e compositor, premiado por diversas vezes, parceiro de trabalho de cineastas consagrados, tais como Júlio Bressane e Ruy Guerra).

Foram promovidas sessões diárias de debates sobre a produção universitária, de modo geral, e sobre os curtas exibidos nas sessões noturnas, sendo que estas contaram com a presença de realizadores de outros Estados. Excetuando-se os profissionais que ministraram as oficinas, todos os realizadores convidados a comparecer ao MIAU eram universitários: Fábio Allon, diretor dos curtas “*Árvores e chicletes*”, “[*colorado esporte cluBE*]” e “*Nós*”, então aluno da CINETVPR; Mikael Santiago, diretor de “*Prisma*”, da Universidade Estácio de Sá; Daniella Saba, diretora de “*O cineasta, a menina e o homem-sanduíche*” da FAAP; por fim, Christian Schneider, diretor de “*Revés*”, “*DOC.8*” e

“*Outono*”, da PUC/RS. Além disso, houveram exposições de fotografia, de arte e apresentações musicais, com suporte e apoio logístico do festival para que não se apresentassem como apêndice da mostra, mas sim, como uma outra ação cultural por ela proposta.

Realizando uma breve retrospectiva de como nossos objetivos foram alcançados na segunda edição, temos que o MIAU recebeu 243 inscrições de curtas-metragens produzidos em 18 estados brasileiros, sendo 147 ficções, 76 documentários e 20 animações. E deste total foram selecionadas 47 obras para comporem as mostras competitivas do festival. Foram oferecidas duas oficinas de formação: “*Fora da Ordem*”, pela documentarista Marília Rocha (MG) que, a partir da experiência do núcleo de realizadores da TEIA, gerou um debate sobre filmes, realizadores, produtores e grupos que criam formas alternativas de produção audiovisual no cenário atual. Já Sérgio Rizzo (SP), crítico da Folha de São Paulo, ofereceu a oficina “Crítica Cinematográfica” abordando um panorama histórico da crítica na imprensa brasileira, perpassando formatos que variam de uma apreciação aprofundada a resenhas em formas de haikai. Aproximadamente 70 jovens participaram das oficinas, entre eles alguns vindos de outros estados, como São Paulo e Distrito Federal.

Ocorreram sessões diárias de debates e exercícios de crítica livre sobre a produção universitária, contando com a presença de realizadores universitários vindos de outros estados, como: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Brasília e Paraná; com o intuito de contribuir para a criação de um espaço efetivo de troca entre público e cineastas. Além disso, exposições de fotos still dos curtas

selecionados, a exposição “*MIAU Ilustrado*” – que contou com obras inéditas de cartunistas e ilustradores, como Allan Sieber, Fido Nesti, Alê Abreu, Fernando Gonsales e Spacca – e shows musicais após as exibições dos curtas, também fizeram parte da programação. Pela primeira vez foi exibida em Goiânia a produção curta-metragista de Karim Ainouz, em uma mostra paralela. Compareceram ao festival 13 realizadores que participaram ativamente dos debates, possibilitando ao público, estudantes e profissionais locais um panorama não só estético da diversidade cultural do País, mas também das distintas condições de produção enfrentadas pelos produtores curta-metragistas – condições, em muitos casos, semelhantes à experimentada por nossa Região. A segunda edição do Festival teve certo alcance nacional. Prova disso foi matéria do jornal *O Estado de São Paulo*, de 28 de julho de 2009, que ao listar os principais festivais universitários do País apontou o MIAU ao lado do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário*.

Isso fortaleceu a terceira edição do MIAU, que passou a contar com o apoio do site *Porta Curtas Petrobrás*, que decidiu conferir um Prêmio Aquisição ao melhor curta exibido em Goiânia. Manteve-se, além disso, a parceria de um Prêmio Distribuição conferido pelo site *Curta o Curta*, o que já havia sido feito na edição anterior. As inscrições para o 3º MIAU estiveram abertas entre 25 de janeiro e 10 de março de 2010. Durante esse período foram inscritos 194 curtas, provenientes de 18 estados, de todas as regiões do país. Sendo que os estados com maior representatividade nas inscrições foram: São Paulo com 54, Minas Gerais com 23, Pernambuco com 22, Rio de Janeiro com 19 e Paraná com 15 obras. Foram selecionados, para as

mostras competitivas do festival, 44 filmes e vídeos vindos de 10 estados.

Entre uma edição e outra, as mudanças mais notáveis foram relacionadas ao aumento do público do festival e à qualidade dos debates realizados diariamente. O impacto desses exercícios de crítica livre, a partir das exposições das obras, promoveram o amadurecimento não somente dos próprios realizadores, mas também do público presente. Em especial, estudantes universitários que se sentiram motivados e confiantes a também experimentar a linguagem audiovisual como forma de expressão.

A ênfase da terceira edição foi dada ao documentário. Assim, a mostra especial *Gato da Vez* do 3º MIAU resolveu premiar o diretor que pelo conjunto de duas obras documentais demonstrasse um olhar singular e inventivo, contribuinte da renovação e expansão por que passa o documentário brasileiro na atualidade. Além disso, as oficinas propostas foram: “Doc-Ativismo”, ministrada por Débora Diniz, cineasta, antropóloga e professora da UnB; e o “O ensaísmo no documentário brasileiro contemporâneo”, ministrada pela crítica, realizadora e pesquisadora Ilana Feldman.

O festival seguiu mantendo a estrutura originária com uma grade de exibição de curtas em mostra competitiva, outra em mostras paralelas para formação de olhar e plateia, oficinas de formação reflexivo-profissional, ações transversais de arte, marcadas por shows musicais e exposições. Ou seja, com a programação proposta alcançamos muitos dos objetivos que vários dos festivais universitários compartilham: contribuir para formação de público; promover a capacitação de jovens profissionais; expandir

os espaços de debate acerca da produção universitária; ampliar a troca cultural entre produtores, público e artistas.

Sobre o público, Saulo Tomé, egresso do curso de Comunicação Social – Audiovisual da UnB, afirma sobre os festivais universitários: “Para muito além da questão da janela de exibição, são oportunidades de experimentar a recepção do público e de trocar experiências com outros realizadores, além de avaliar sua produção em relação aos outros filmes produzidos no contexto universitário”. Ele acredita que “algo muito valioso a qualquer artista é o impacto que seu trabalho gera, como ele é recebido e quais são os ruídos indesejados que só puderam ser descobertos com a experiência de debates e exibição dos filmes”. Renan Brandão, egresso da Universidade Estácio de Sá, do Rio de Janeiro, conta que após o MIAU, seu primeiro filme, *Lágrimas de Ogum*, foi exibido em mais de 25 festivais, alguns deles universitários: “Estes festivais foram de profunda importância para meu percurso como realizador de cinema, pois foram através dos debates nos festivais e nos encontros do filme com o público que amadurecia e entendia muitas das minhas próprias escolhas. É ali, na sala de cinema que o filme ganha vida própria e começa a falar por si só”. Já Vinícius Casimiro, co-diretor de *Romance.38*, e egresso da USP, alega: “A interatividade e os objetivos comuns dos realizadores geram ambientes de discussão produtivos e o reconhecimento da obra para outros públicos é sempre bem-vindo. Sobre essa questão, finaliza Diogo Cronemberger, egresso do curso de Cinema da ECA-USP: “A experiência do diálogo com um público maior (e desconhecido) e com colegas de outras faculdades de diferentes regiões do país é extremamente rica. Dessa forma, saímos

da bolha e nossa zona de conforto, e temos a primeira experiência do que nos aguarda no ‘mundo real’. Sem experiências desse tipo, minha formação estaria necessariamente incompleta”.

Em torno ao impacto gerado nas trajetórias profissionais dos estudantes, Ricky Mastro, egresso do curso de cinema da FAAP, diz: “O MIAU me ajudou a me tornar um profissional e me incentivou a fazer mais e mais filmes. Não apenas dirigi-los, mas montá-los e também distribuí-los. Logo os festivais universitários dão a oportunidade para os estudantes a exibir as suas produções e talvez sejam um dos lugares mais livres e seguros de mostrar as nossas criações”. Nesse sentido, conclui Allan Ribeiro, cineasta formado pela UFF: “Então, festivais como MIAU são importantes na formação dos estudantes, pois amadurecem os olhares, completando o ciclo que é fazer um filme. Além de lançarem e incentivarem os diretores e outros futuros profissionais nesse início de carreira”.

Acerca dos debates, Allan acrescenta: “Foi na primeira exibição e primeiro debate que comecei a entender a dimensão do que estava acontecendo. Vi de uma hora pra outra eu deixar de ser um estudante e ser cobrado como um cineasta que está apresentando uma obra”. Thiago Ricarte, egresso da FAAP e diretor de *Chapa* diz que uma das contribuições dos festivais universitários está no fato de “começar a compreender os debates e as sensações das pessoas em relação ao seu filme e o que falar (ou não) como réplica, tréplica, concordando, discordando ou, às vezes, com uma posição indiferente. Essa ideia do que poderia vir a ser um debate aberto começou aí, já que no MIAU e no FBCU os debates eram bem intensos”.

Por fim, Richard Tavares, egresso da PUC-RS, endossa a importância da troca cultural com outros realizadores: “De um modo geral, mais do que ver filmes em um espaço democrático, seguido de debate, conhecer outras culturas, de diferentes estados do Brasil através de conversas informais também contribuíram”. Sobre esse tópico, Alexandre Rafael Garcia, formado em Cinema pela Unespar, afirma a importância da experiência cultural, de conhecer cidades e espaços por meio dos festivais, e destaca: “Acho importante que o festival consiga também se integrar culturalmente com a comunidade local, promovendo outros tipos de intercâmbios”.

O MIAU, por fim, havia se consolidado como uma janela específica para a comunicação imagética de diretores universitários, de reflexão de seus olhares e de convivência com suas ideias. Uma proposta própria de uma mostra, com um sonho possivelmente comum a todas: difundir a informação, sem censura, sem monopólio, democratizando o acesso aos bens culturais, oportunizados gratuitamente, com transparência e respeito aos profissionais que as produziram.

Apesar da relevância conquistada, a viabilidade da continuidade do projeto revelou-se pouco palpável. Embora o MIAU tenha contado com o apoio institucional da Prefeitura de Goiânia, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, foi impossível que as três edições da mostra se realizassem sem incontáveis parceiros da iniciativa privada, entre hotéis, restaurantes, gráficas etc. O orçamento aprovado era sempre muito inferior ao solicitado, e em um dado momento já não foi mais possível

conciliar o trabalho da mostra com os que efetivamente garantiam o sustento da equipe organizadora.

Por tudo isso é importante que voltemos às janelas. Longe de servirem somente para iluminar e ventilar, elas são sobretudo o lugar privilegiado da troca e do encontro. É dela que se acena para o vizinho. É por ela que se empresta o açúcar. É dela que se avista o que está perto e o que está distante em uma comunidade. Os festivais universitários têm como vocação serem esse tipo de janela que promovem a circulação, difusão e debates de ideias e obras de realizadores em início de carreira. São sobretudo locais de troca, de contato e de circulação.

Diante desse cenário, é notável que os festivais universitários contribuem para o desenvolvimento do cinema nacional a partir do impacto que geram nos percursos profissionais e processos de realização audiovisual de diversos estudantes e cineastas em início de carreira. A partir disso, questionei qual a relevância desses espaços de formação, exibição e discussão junto a realizadores que estiveram presentes no MIAU oito anos depois. Compartilho aqui, em longas citações, parte dessas respostas.

André Novais Oliveira (diretor de *Fantasma*): “É uma importância ímpar por ser uma espécie de escola para se conhecer o mundo do cinema mais de dentro. Se aprende muito vendo e discutindo cinema com pessoas afins que esses espaços construía. É uma pena tantos festivais universitários terem acabado. Quando estava com um dos meus primeiros curtas, por volta de 2009 e 2010 haviam muitos festivais, e era uma alegria muito grande quando o filme era selecionado. Aprendemos muito. Infelizmente alguns festivais não sobreviveram aos dias de hoje, mas

aos poucos vejo alguns outros festivais universitários começando”.

Saulo Tomé (egresso da UnB): “São espaços e momentos da maior importância. E a cada ano que passa tendem a ser mais desafiadores, na minha opinião. Porque o público muda muito rapidamente, então muda a relação com o formato dos festivais. A programação, os espaços de exibição e de debates têm que se reinventar para conseguir interesse genuíno do público em geral, para além dos envolvidos na área ou os amigos de quem participou das produções. É desafiador, mas acredito que o grande mérito dos festivais sejam as trocas do público com os realizadores, e dos realizadores entre si”.

Renan Brandão: “São espaços fundamentais na formação dos profissionais de cinema, principalmente quando falamos de curtas-metragens, pois os festivais são a única forma do filme ganhar vida na tela de cinema. Quando faço um filme, todo o processo de realização é pensando para a sala de cinema, se não fossem os festivais, os filmes nunca ganhariam “vida” de fato. Poderiam até ser exibidos em canais de TV, na internet, mas a tela de cinema, os debates e a troca direta com o público é de fundamental importância na trajetória dos filmes. Quando falamos de festivais universitários então, a necessidade se torna mais urgente, pois são realizadores em formação. Uma pena que muitos festivais universitários que tive o prazer de participar já não existam mais. O cinema brasileiro perde muito com essa triste realidade”.

Diogo Cronemberger: “Se festivais como o MIAU fossem apenas espaços de exibição, já seriam de enorme relevância para um estudante universitário, pois é preciso que

os filmes produzidos nas escolas circulem. Quando esses espaços se ampliam para a discussão, é ampliado também o conceito de formação, tanto dos estudantes universitários e recém-formados quanto do público. Esses espaços proporcionam trocas que dificilmente ocorreriam de outra maneira. São essenciais para a formação de profissionais do audiovisual. Assim com uma iniciação científica ou um estágio, são pontes para o mundo além da graduação. É preciso dialogar, confrontar olhares e perspectivas e descobrir que é possível (e necessário) crescer”.

Ricky Mastro: “A sua relevância é grande, pois dialogamos com universitários de todo o país, temos a chance de ver o que está acontecendo em diferentes partes do país e o mais importante: aumenta a nossa autoestima, pois temos a oportunidade de nos vermos nas telas. O debate proporcionado nesse tipo de evento é essencial”.

Vinícius Casimiro: “Curta já é um formato ingrato que tem seu escoamento praticamente só em festivais, então toda janela é bem-vinda. Curta universitário então mais restrito ainda, por isso a relevância de cada um deles. É um momento ímpar na carreira de um universitário estar dialogando com estudantes de todo país, expondo seus problemas, ambições e percepções para área, algo que não se aprende em sala de aula. Nós temos o hábito de ficarmos na bolha da nossa própria faculdade e não olhar para outras visões”.

Maria Vitória Canesin: “Como disse, acho que a universidade é um espaço convidativo à experimentação, ambiente propício pra se pensar não só o resultado, mas também os processos. Muitas vezes, esses processos e produções não saem do ambiente em que foram criados

e, ali mesmo, morrem. As mostras universitárias colocam essas experimentações e seus criadores em diálogo, algo que me parece imprescindível não só para a formação individual dos realizadores, mas também e principalmente para o audiovisual como um todo, desde a formação de público, o amadurecimento das produções e o incentivo à pesquisa. A vivência da mostra é um terreno fértil para a pesquisa e criação: exhibir, assistir e dialogar. O diálogo acontece em muitos níveis diferentes. As produções exibidas e debatidas, como resultados de processos universitários, abrem um diálogo estético, metodológico e criativo sobre o que se está sendo pensado e feito nas diferentes universidades. Acho que as mostras universitárias são importantíssimas para o incentivo e formação de novos realizadores, sobretudo como espaço aberto para exibição de filmes universitários, de iniciantes em formação. É um espaço necessário para o vigor e renovação contínua da nossa produção audiovisual”.

Marcelo Lima (egresso da FAAP): “Os festivais universitários são ainda mais importantes porque, primeiro, democratizam o espaço do festival de cinema e permitem o contato do cineasta em formação com essa experiência reveladora, ainda mais potente; e segundo, porque favorecem a criação desses laços interpessoais que frequentemente determinam os rumos profissionais dos estudantes de cinema”.

Pedro Jorge (egresso da Anhembi Morumbi): “Acho que o cinema é tudo junto, não só a experiência de ver os filmes, mas acredito que são as discussões e o que geram essas discussões. Sempre achei bastante complexo a posição que certas pessoas se colocam de forma mais radical

de levar para o pessoal as propostas cinematográficas de cada um! Acredito que a relevância desses espaços é justamente manter em movimento o fazer dos filmes, sem eles os filmes estariam mortos”.

Leonardo Remor (egresso da PUC-RS): “E não posso deixar de falar no que pra mim hoje é o melhor de tudo: o encontro. Lá [no MIAU] fiz amigos para toda vida! Amigos que voltamos a ver em outros festivais – atentos para toda convocatória que abria, muito pelo desejo de voltar a encontrar. Amigos dos melhores, que já trabalhamos juntos, visitamos um ao outro, mandamos cartas... Enfim, foi um privilégio estar lá e viver isso tudo! Inocente eu que imaginava que todos os festivais seriam assim... O MIAU soube criar o lugar do encontro, todos estavam próximos e as discussões seguiam noite adentro. Termino meu relato assim: cheio de saudades!”

Para mim, o MIAU foi e sempre será de extrema relevância. Depois da primeira edição eu estava seguro de que gostaria de me dedicar ao cinema por muito tempo. O festival me impulsionou, portanto, a estudar cinema na pós-graduação e ingressar na carreira acadêmica; a estudar e tentar me aprimorar a cada projeto enquanto realizador; a tentar ser um professor de produção audiovisual que revele a importância da mescla entre o apuro técnico e a ousadia criativa dos filmes que vi/debati e ainda reverberam na minha memória.

Sendo assim, são os festivais universitários que possibilitam encontros entre os estudantes de diversas partes do país, garantindo segurança e apoio para que enfrentem juntos as dificuldades, colaborando uns para os projetos dos outros, convertendo a falta de orçamento em desafios

criativos. Esses encontros e projetos desenvolvidos no âmbito universitário, e ventilados pelas janelas dos festivais, são essenciais e decisivos para as trajetórias em desenvolvimento dos jovens realizadores do cinema brasileiro. É preciso que apoiemos os festivais universitários para que essas janelas se mantenham abertas. É preciso coragem para que certas janelas se reabram.

ANTONIO CARLOS (TUNICO) AMANCIO é professor titular do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde fez sua graduação em cinema. Seu mestrado e doutorado foram realizados na ECA/USP. Escreve com regularidade sobre cinema latino-americano e políticas públicas, e dá aulas de Roteiro e Análise Fílmica, ente outros temas. Coordena o Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA) e o Cineclube Sala Escura. É roteirista e curta-metragista bissexto.

Filmes e telas na água escondida

Tunico Amancio

Niterói é uma expressão tupi que quer dizer, segundo a tradição, “água escondida”. Apesar das ambiguidades de seu nome indígena, a cidade ostenta hoje elevados índices de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM), com expressiva média de renda domiciliar per capita e com altos indicadores sociais referentes à educação. Isto porque Nictheroy foi a capital da província do Rio de Janeiro (que era capital do império e município neutro) desde 1834, e que por conta desta posição político-administrativa – que lhe permitiu ser agraciada por Dom Pedro II com o título de Imperial Cidade, só perdido quando da proclamação da República em 1889 – tenha alcançado invejável desenvolvimento urbano. Este status perdurou até a fusão entre os estados do Rio de Janeiro e da Guanabara em 1975, sob o regime militar, tendo sido a ponte Presidente Costa e Silva o símbolo desta conexão.

Em dezembro de 1960 tinha sido criada a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com a sigla UFERJ, integrando as faculdades no município de Niterói, mas já em 1965 tornara-se a Universidade Federal Fluminense (UFF).

Neste intervalo o Brasil sofrera um golpe civil militar que definiria os rumos da educação. Neste intervalo também tinha sido criada a Universidade de Brasília, em 1962, tendo como primeiro reitor o antropólogo Darcy Ribeiro. Uma instituição que se pretendia inovadora, mas cujo projeto não sobreviveu ao golpe, com muitos professores demitidos e exilados, revoltas estudantis e que, finalmente, em 1968, teve seu campus invadido pela polícia. Naquele ano, aconteceu a reforma universitária com diretrizes acordadas entre o Ministério de Educação e o United States Agency for International Development (USAID) e com isto se deixou de lado o modelo humanista de ensino por um modelo produtivista norte-americano.

É por aí que começa nossa história. Nelson Pereira dos Santos volta do curso de comunicação de Brasília, onde fora dar aulas chamado por Pompeu de Souza, juntamente com Paulo Emilio e Jean-Claude Bernardet, onde “os milicos implicaram com os professores, começaram a demitir”¹ e ele segue o grupo, larga a Capital e se estabelece em Niterói. Logo é chamado pelo Reitor para coordenar o Setor de Arte Cinematográfico da UFF (SAC), utilizando as dependências da Reitoria, instalada no antigo hotel Cassino Icaraí, com uma sala comercial de cinema. Lá, Nelson instala o SAC e agrega pessoas ao que seria o embrião do *Instituto de Arte e Comunicação Social*, voltado para as artes, a biblioteconomia e a documentação, o jornalismo, a publicidade e o cinema. O primeiro vestibular para os cursos é realizado em 1968 e a primeira turma ingressa

1 Conforme entrevista para o catálogo da *Mostra Plano Geral Nelson Pereira dos Santos*, CCBB-RJ, outubro de 1999.

em 1969. Sem um espaço definitivo, as aulas do ciclo básico aconteciam no prédio da Reitoria, no das Letras, até se fixar mais tarde na Matemática. Assim começou o curso de cinema e no ano de 1970 eu passo a ser personagem.

Vindo do interior do estado, da serrana Bom Jardim, me mudo com a numerosa família para Niterói, já que passara no vestibular para o Curso de Comunicação Social da UFF, decidido a fazer jornalismo. Desde logo, arranjo um emprego de meio expediente e frequento as aulas pela manhã. Linguística, Literatura, Organização Social e Política Brasileira, estrutura só sedimentada e segmentada algum tempo depois: dois anos de básico e dois de direcionamento profissional. Fui convencido a repensar minha habilitação depois de uma conversa com um colega, de nome Basílio, ainda na murada da Reitoria, quando ele me revelou sutilezas estéticas e políticas do filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane, de que eu gostara muito sem entender o porquê. Mas ali, sob o sol, me dei conta de que o cinema brasileiro era uma possibilidade concreta, tão rica e potente quanto a indústria americana que tanto me seduzia. Ali eu decidi fazer cinema.

As aulas de cinema eram poucas e intercaladas com muita teoria sobre comunicação, afinal o ciclo básico era composto por disciplinas ministradas por filósofos e pesquisadores que logo vieram de toda parte (Carlos Henrique Escobar, Antonio Serra, Antonio Sergio Mendonça, Nadiá Paulo Ferreira, Rogério Luz, Marco Aurélio Luz, Antonio Carlos “Cacaso” de Brito, Pedro Garcia, Gustavo Lyra, Moacyr Cirne), enquanto que o ciclo profissional vivia da onipresença virtual de Nelson Pereira dos Santos, criador

e mentor do curso², e de esparsas participações de José Carlos Avellar, Mário Carneiro ou Gustavo Dahl e outros poucos, até que chegasse o ator José Marinho como professor definitivo. Isto é o que registra a minha memória: uma enorme perplexidade com o grau de abstração da maioria das aulas, o fascínio das articulações estruturalistas, o esforço em entender a complexidade de tais reflexões.

O momento da prática, entretanto, mudou minha perspectiva de modo radical. Graças ao apoio do *Instituto Nacional do Cinema* (INC), através de um convênio com a UFF, pude mergulhar na produção de um curta metragem *Jornalismo e Independência*, dirigido pelo próprio Nelson Pereira dos Santos e realizado com os alunos, em 35mm, e ali pude descobrir o prazer do set. Um dos filmes pioneiros do curso, realizado com recursos externos e toda a exigência profissional. No ano seguinte foi realizado novo curta, *Biblioteca Nacional*, do qual participei como assistente de produção. Minha outra experiência prática, outro curta, fizemos, por conta própria, os dois alunos que restamos da minha turma, Sergio Vilella e eu, sobre a procissão de São Pedro em Jurujuba, filmando durante três anos, evoluindo de uma câmera 16mm de corda até uma 35mm emprestada pelo produtor/diretor Roberto Machado, com quem eu estagiara. O negativo se perdeu e esse foi nosso *Limite*, nossa obra pessoal, inacabada e inédita!³ Paralelamente a

2 Nelson dividia seu tempo entre a realização de seus filmes, a atenção ao curso por meio de busca por convênios e ainda pela esporádica participação nas aulas.

3 Na verdade, a pouca intimidade com a guarda e preservação de negativos e materiais sensíveis nos fez perder o material original, que acabou nas salas de montagem servindo como ponta-preta em outros filmes da escola. O fato é que, quando nos demos conta, os rolos de filme haviam desaparecido. Corre a lenda que alguns ne-

esta experiência, associado a alguns colegas na resistência possível à ditadura, criamos, no subsolo da Faculdade de Matemática, novo local da Comunicação, um cineclube, o *Sala Escura*, onde exibíamos e discutíamos algumas obras disponíveis em 16 mm. Mais que a produção de filmes, onde acabei me situando, esta experiência me marcou profundamente, como se verá no futuro. Escrever e disponibilizar filmes vão ser o território da minha cinefilia, uma espécie de missão intuitiva onde se realiza o meu desejo por histórias e pela sociabilização que o cinema propicia. Neste ínterim eu havia trabalhado em duas realizações profissionais: fiz parte da equipe de produção de *A lira do Delírio* (1978), de Walter Lima Junior em Niterói, com Pereio, Anecy Rocha e Tônico Pereira e também uma assistência de direção no longa *Um virgem na praça* (1973), do produtor/realizador niteroiense Roberto Machado, com Flávio Migliaccio e um elenco de musas da comédia erótica: Meiry Vieira, Nidia de Paula, Olivia Pineschi, Rose de Primo e Julciléa Telles. Dois estágios cinematográficos em dois modelos de produção bastante díspares entre si; duas oportunidades de ouro para um jovem estudante contando apenas com sua curiosidade sobre o fazer do cinema. Por aí se definiu o meu perfil profissional, voltado para a prática cinematográfica. E me forneceu um excelente balanceamento entre o cinema das ideias, ou da criação, e o cinema de resultados, voltado para o mercado.

Terminado o Curso, mudei-me para Brasília e durante quatro anos trabalhei no Setor de Divulgação

gativos foram projetados. Imprima-se a lenda! A referência a *Limite* (1931), de Mário Peixoto, claro, faz analogia com a saga deste clássico filme brasileiro, incluindo as perdas de negativo.

do Departamento de Turismo do Governo do Distrito Federal, aprendendo as regras da burocracia estatal. Esta experiência administrativa e minha formação acadêmica, creio, foram o passaporte para que eu fosse convidado a trabalhar na EMBRAFILME, de volta ao Rio, primeiro na Distribuidora, num projeto de Industrialização do Cinema Brasileiro, totalmente fracassado, e depois na Superintendência de Produção, onde fiquei até entrar como professor para a Universidade em 1980.

Na EMBRAFILME, fui Chefe do Departamento Técnico, Chefe do Departamento de Projetos e finalmente Assessor do Superintendente de Produção, o que me levou a conhecer os meandros da política e da arte cinematográfica, em contato com os diversos segmentos da classe. Treinei meu olhar para a dramaturgia e para a “cozinha” do cinema, uma escola formidável, num momento expansivo do cinema brasileiro. Enquanto era funcionário da EMBRAFILME também participei de dois curtas-metragens: *Eu sozinho* (35mm, 9 minutos, direção compartilhada com Breno Kuperman e Antônio Cesar Costa), em 1979, e *Estrelas de papel* (35mm, direção de Breno Kuperman, 10 minutos, 1980), com passagem exitosa pelo *Festival de Berlim e de Brasília*. Em ambos exerci funções técnicas – roteirista, captador de som e produtor executivo.

Trabalhando na estatal, também me engajei nas lutas pelo filme brasileiro, participando como agente (fazendo curtas) e como gestor (discutindo e aplicando políticas, participando de comissões, etc). Foi então que veio o convite para atuar como professor visitante no Curso de Cinema da UFF e comecei a ministrar aulas de produção e animação, aos sábados, até que decidisse abandonar a

EMBRAFILME e arriscasse a vida acadêmica. Não foi o resultado de uma epifania, esta decisão. Foi, na verdade, uma reação às mudanças na Empresa, onde começava a ser implantado um programa que, motivado pela crise do petróleo e pelo desgaste do aparato político-administrativo do regime militar, começava a dar sinais de profundo desgaste. A área de produção foi uma das mais afetadas e a universidade me pareceu uma boa alternativa às batalhas incruentas que abalavam o setor.

Formalmente, em 20 de março de 1980, me tornei professor colaborador da UFF, logo passando a assistente. Na UFF, desde então, fui responsável pelas disciplinas *Organização da Produção e Cinema de Animação* (1980-1983), assim como por *Argumento e roteiro* e *Laboratório de Roteiros* (desde 1985). A este rol de disciplinas incluí algumas optativas, que foram desde *Estudo Específico de cineasta brasileiro* ou *Estudo específico de Cineasta estrangeiro* a tópicos especiais sobre cineastas, movimentos ou escolas. Mas em geral elas foram laboratórios de roteiro, onde desenvolvemos inúmeros projetos de realização.

Os primeiros anos da universidade foram duros, devido à ausência de equipamentos, essencialmente centrados em 16 mm, e também da carência de orçamentos satisfatório para as despesas de produção, de falta de estrutura física e administrativa. O que não impediu que se forjasse uma geração de jovens estudantes movidos pelo desejo de realizar filmes. Nós, os professores, participávamos ativamente de todo o processo, juntamente com os alunos. Não era raro que fôssemos, inclusive, os atores de alguns dos seus curtas, o que me revelou, imediatamente, a minha

incapacidade para atuar, me contentando em ser apenas um mau coadjuvante, um canastrão de primeira linha. Ainda assim coordenei a produção de filmes de animação em super 8mm e de alguns curtas metragens, mas até aí eu me considerava apenas um ex-aluno, contribuindo para a melhoria da escola.

Foi só a partir de 1982, quando decidi fazer o mestrado na Universidade de São Paulo (USP) para sistematizar melhor meus conhecimentos teóricos sobre cinema, sua estética e sua história, que eu passei a considerar a hipótese de ser realmente um professor. O curso na USP, ligado a Comunicação e Artes, me mostrou um lado mais ordenado da reflexão sobre a intertextualidade do cinema, na medida em que tive a sorte de ter como professores Ismaíl Xavier (meu orientador), Jean-Claude Bernardet e Jorge Schwartz, dentre outros. Ali, tive um contato mais formal com metodologias distintas e mais elaboradas de aproximação a diferentes objetos, embalados por sua contextualização estético-política, ampliando meu campo de observação e de conhecimento acadêmico. Nesta época também descobri os pensadores latino-americanos da comunicação e mergulhei nas relações entre Estado, cultura e poder, uma reflexão que resultou numa dissertação de mestrado, defendida em 1990 e publicada em 2000 pela EDUEF, sob o título de *Artes e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal em sua época de ouro (1977-1981)*. Neste livro analiso as relações do Estado com o segmento cinematográfico no final da ditadura cívico-militar, a partir de sua configuração administrativa dentro da Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme), tomando como base a Superintendência de Produção, onde trabalhei e por onde

passaram os filmes realizados com participação estatal, em suas diferentes formas de financiamento.

Na minha saída de São Paulo ainda fui o produtor executivo do curta metragem *O Incrível Sr. Blois*, dirigido por Nuno Cesar Abreu, (35mm, cores, 12 minutos) em 1984, que obteve quatro prêmios no *Festival de Brasília* daquele ano. Nuno Abreu fora um dos 7 alunos que chegara em 1972 a Niterói depois do fechamento do Curso de Cinema em Brasília e que continuara seus estudos lá. Alguns de seus colegas de turma (Alberto, Zeca e Miguel) acabaram como ele se transformando em professores depois de formados, por algum tempo⁴.

Minha volta a Niterói foi marcada pelo retorno às aulas e pela minha inserção em vários projetos acadêmicos. Um deles foi a retomada do trabalho junto ao Núcleo Audiovisual da UFF (NAV), o embrião de nossa emissora de tevê, agilizando as produções em estúdio e estimulando o engajamento dos alunos na feitura de projetos, já utilizando o vídeo. Através de um acordo de cooperação com o NUTES (Núcleo de Tecnologia Educacional para a Saúde), da UFRJ, que nos cedia equipamento e estrutura de pós-produção, produzi e dirigi, em 1984 e 1985 alguns clips com o conjunto de Música Antiga da UFF, um trabalho que teve muito boa repercussão. Por esta época, agosto de 1985, realizamos também o vídeo “*Poesia na Praça*”,

4 Eles eram: Nuno Cesar Abreu (que realizou depois o longa *Corpo em Delito*), Carlos Augusto Ribeiro Junior (diretor de *Boi de prata*, 1981), Zeca Nobre Porto (montador, já falecidos e Miguel Freire (fotógrafo de cinema) e Alberto Roseiro Cavalcante (fotógrafo). Faziam parte do mesmo grupo, de semestres anteriores, Tizuka Yamasaki (*Gaijin; Parahyba, mulher macho; Patriamada; Xuxa Popstar*, etc) e Lael Rodrigues (*Bete Balanço, Rock Estrela, Radio Pirata*). Para todos eles, a UFF foi a oportunidade de concluir seu curso de cinema.

registrando um evento de extensão da Universidade e contando com poetas fluminenses que se apresentaram ao vivo durante toda uma tarde no Campus do Valonguinho. A direção coube a mim, num trabalho feito ainda em U-Matic, com 25 minutos de duração. Tudo isto fez com que pudéssemos, alunos e professores envolvidos, nos aproximar mais das tecnologias analógicas mais recentes na época.

Esta experiência está na origem do projeto *Cidadania por Imagens*, que visava pensar com os alunos a inserção social do cinema e do audiovisual, naquele momento em que as tecnologias de captação, edição e difusão das imagens já estavam mais disponíveis, através do vídeo. Passei então a desenvolver trabalhos que tinham como objetivo o estímulo à reflexão dos alunos da rede pública de ensino, algo que envolvesse igualmente nossos estudantes no questionamento de temas sociais para uma recepção fora do circuito convencional de cinema. O projeto original pressupunha um acompanhamento estatístico, que não pôde ser realizado. De todo modo, os vídeos foram exibidos em muitas salas de aula e foram objeto de discussão entre os estudantes. Para cada um dos roteiros contávamos com uma estratégia retórica diferente e com o suporte dos especialistas da UFF. O primeiro dos vídeos, *Telejornal em foco* (30 minutos, 1991), tratava da dengue, sua identificação e tratamento. Consta que foi o primeiro vídeo didático sobre o assunto, tendo sua distribuição ficado a cargo da FIOCRUZ. O segundo, *Para onde vai a água* (15 minutos, 1992), tratava de questões ambientais e sociais ligadas ao assunto. O terceiro se chamava *Um Mário* (15 minutos, 1993) e era uma homenagem ao poeta, escritor, ensaísta e

musicólogo modernista Mário de Andrade, no centenário de seu nascimento. Os três trabalhos foram desenvolvidos com os alunos, misturando documentário, ficção, reportagem, poesia, música, já que a finalidade era explorar os limites da comunicação com plateias específicas. A série foi interrompida quando preparávamos um projeto sobre história, com os alunos da 7ª série, por conta de minha partida para São Paulo. Nossos vídeos foram feitos visando a difusão na *Unitevê*, nossa televisão universitária.

Em 1987, em paralelo às aulas, foi a minha vez de ver premiado, através de um edital da EMBRAFILME para curta metragem, o projeto *Roberto Rodrigues*, feito em 35 mm com a participação de alunos e filmado em locações e estúdio em Niterói. Trata-se da apresentação do irmão de Nelson Rodrigues, assassinado no lugar de seu pai, envolvido em uma querela com uma jornalista, em 1929. Roberto era um desenhista talentoso e ilustrava o jornal *A Crítica*, de Mário Rodrigues, pai de ambos. O filme resgata seus desenhos e associa a estética dos irmãos, marcada pela visão trágica da vida suburbana. Com ele participei do *Festival de Gramado* e de *Havana* e o filme recebeu o prêmio especial do júri para curtas metragens no *III Rio Cine Festival*, em 1987. Realizar curtas, por conta da sua pouca periodicidade, sempre foi um complemento à minha vida acadêmica, porque na UFF estávamos voltados para a reflexão sobre análise de filmes, sobre as políticas vigentes, as batalhas pelo curta metragem e principalmente pelo empenho em tornar nossa produção cinematográfica, ainda em 16mm, visível a partir de sua qualidade técnica, estética e dramática, nos poucos festivais e mostras que compunham o circuito possível para este tipo de obra.

Dos filmes da escola, entretanto, participávamos todos os professores e as exigências acadêmicas eram bastante limitadas à sala de aula – ou à produção esporádica de curtas – e nosso empenho era total. A cada filme correspondia um professor coordenador, numa relação direta com a equipe e com o projeto. Este engajamento de todos, sem nenhuma modéstia, foi o que tornou tão conhecido o curso de cinema (que nem curso formalmente ainda era, como habilitação da Comunicação) e deu-lhe a devida notoriedade no cenário acadêmico. De certo modo, esta dinâmica da reflexão e da prática, na medida em que os professores foram tendo formação qualificada – apesar de à época ainda serem poucos os cursos de pós-graduação voltados para os estudos específicos de cinema – mudou aos poucos o tom da produção acadêmica do curso de cinema da UFF, que começou a ampliar seus horizontes para o campo da pesquisa, da história e da teoria, enquanto mantinha sua realização prática.

Embora só mais tarde tenha se transformado oficialmente em curso, com coordenação própria, o processo de distanciamento do currículo da comunicação social e conseqüente autonomia foi gestado no decorrer de quase quarenta anos de existência e foi efetivado quando os professores do ciclo básico de comunicação decidiram se unir e levar suas disciplinas teóricas para um curso novo, *Estudos de Mídia*, criando grade curricular própria e abrindo uma Pós-Graduação em Comunicação, onde havia uma linha de *Análise da Imagem e do som*. Assim desde 1992, *Cinema e Vídeo* passou a ser um departamento do Instituto. Com o currículo totalmente reformulado em 2005, foi finalmente criado o Curso de Cinema e Audiovisual em 2007,

incorporando a tecnologia digital de forma articulada, a expansão para a pós-graduação, a reformulação das diretrizes e dos modos de operação, procedimentos que foram se dando no decorrer do tempo.

Com a reforma do currículo do Curso de Comunicação que foi feita, para cumprir a nova orientação e o novo currículo mínimo do MEC, criou-se a disciplina de *Projeto experimental* (obrigatória para as três habilitações), uma atividade eminentemente prática, que em Cinema, como esse aspecto já era coberto por *Realização cinematográfica*, passou a ser uma monografia “teórica”. Desde então começamos a orientar projetos experimentais, ou trabalhos de conclusão de curso (TCCs). Foram muitos os projetos experimentais de que participei, como banca e como orientador. Uma boa experiência no trato com os estudantes, com as metodologias e temas utilizados. Em 2008 criamos a *Revista Rascunho*, com o objetivo de divulgar *on-line* os melhores trabalhos de conclusão de curso dos alunos de graduação.

Entre 1994 e 1998, fiz meu doutorado na mesma Universidade de São Paulo, orientado ainda pelo prof. Dr. Ismail Xavier. Lá cursei disciplinas que me ajudaram a pensar os modelos de representação – do discurso científico ao ficcional, cruzados pelo viés documental – e sua eficácia junto a determinadas plateias, para a legitimação dessas diferentes narrativas com sua maior ou menor ancoragem no real social. Esta era uma prerrogativa de minha proposta de pesquisa, com a qual tentei entrar na constituição do imaginário cinematográfico. Meu projeto buscou refletir sobre as imagens veiculadas pelo cinema estrangeiro de ficção sobre as terras, as gentes e os costumes

brasileiros, já que, no fluxo imenso de informações que circulam no nosso universo midiático pela imagem, algumas são selecionadas e ganham estatuto de afirmação inquestionável sobre um povo e sobre uma cultura, com um caráter redutor e expressão social quando apresentadas pelo cinema comercial, feito para o entretenimento. Eu me dediquei a investigar a função de clichês e estereótipos sobre o Brasil e os brasileiros no cinema estrangeiro de ficção, pensados dentro da modulação do cinema, verificar seus movimentos constitutivos e localizar seus exemplos mais significativos. Foi assim que, em 1995, com o apoio da CAPES, consegui uma bolsa sanduíche para a Universidade Sorbonne Nouvelle, Paris III, onde, sob a supervisão do Prof. Michel Marie, fui em busca de métodos, de bibliografia e de mais exemplos que pudessem ilustrar minha tese. A minha passagem por Paris foi de extrema importância para o desenvolvimento da tese e para meu crescimento enquanto pesquisador, pelos contatos que mantive⁵, pelas bibliotecas e pelos acervos em que pesquisei. Com isto montei filiações, como modelos quase alegóricos que me permitiram organizar o vasto corpus de mais de 200 filmes, congregando as diversas narrativas sobre a permanência do país e de suas gentes no imaginário cinematográfico internacional, procurando trazer para o interior da linguagem cinematográfica o que é percebido como clichê ou estereótipo em outras formas expressivas.

Retornei ao Brasil em fevereiro de 1997 e retomei minhas atividades na UFF em 1998, quando a tese foi defendida. Já existia então no *Instituto de Arte e Comunicação*

5 Michel Marie, Jacques Aumont, Michele Lagny, Roger Odin, as conferências semanais do *Collège d'histoire de l'art cinématographique*, a *Cinematheque Française*...

Social (IACS) o Mestrado em Comunicação, onde me cadastrei na linha Análise da Imagem e do Som, assim como no PPGCA em Ciência da Arte, onde processei minhas primeiras orientações como professor colaborador, na linha Análise dos meios de expressão.

Logo em seguida comecei a dar cursos no PPGCOM, intercalados com os de graduação e ali identifiquei alguns interesses prioritários de pesquisa: o cinema latino-americano, as políticas públicas para a atividade cinematográfica e, claro, a evolução da pesquisa sobre a alteridade dos olhares sobre o Brasil. Assim começamos na UFF a oferta regular de cursos sobre esses temas, tanto na pós quanto na graduação, estimulando as gerações mais jovens a pensar um cinema possível, fora do eixo do cinema hegemônico, conhecendo as novas formas de expressão, prospectando novas temáticas e as questões de identidade dessas economias periféricas ao grande capital. Parte de minha produção acadêmica reflete este interesse e esta dedicação ao tema.

Em 2002, pude dirigir um curta metragem em 35 mm intitulado *Uns e outros*, graças a um edital da RIOFILME, uma reflexão sobre os modos de representação da história e os limites do documentário, baseada na narrativa da viagem do Capitão Binot Paulmier de Gonneville, que em 1504 vem dar às costas de Santa Catarina. Lá ele vive com sua tripulação no meio dos índios carijós e retorna à França levando o jovem Essomericq (ou Içá-Mirim), filho do cacique, com a promessa de que ele volte ao fim de vinte luas. Partindo desta premissa construí o que chamei de uma fantasia histórica, feita mais uma vez com os alunos da UFF e utilizando nossos estúdios, misturando gêneros

de discurso – documentário, ficção, musical, reportagem, animação – para propor a pergunta do quê realmente representamos quando encenamos a história.⁶

Minhas inserções particulares no campo da produção cinematográfica, para além de satisfazerem um lado de expressão pessoal, têm também a finalidade de me aprimorar, para compartilhar a experiência do set com os estudantes, engajando-os num compromisso mais profissional. Nos poucos filmes pessoais que realizei a equipe foi composta basicamente por alunos em vários estágios de formação. Desde que estou na universidade, essas investidas episódicas na produção exerceram a função político-existencial de não permitir que eu perca de vista o campo social do meu trabalho, alimentando-o com a dinâmica das práxis. Isto para que minhas reflexões não se diluam em um discurso acadêmico montado apenas na retórica, mas que antes estimulem a ação, que circulem entre teoria e prática, procedimento que considero fundamental para o exercício do cinema... e da prática docente.

Em 2002, sem bolsa de nenhuma agência de financiamento, como acompanhante de minha esposa, voltei à França para um pós-doutorado de um ano na mesma Sorbonne Nouvelle – Paris III, agora sob a supervisão de Philippe Dubois. Desta vez, o tema da pesquisa era *O cinema de ficção na fatura exótica de Marcel Camus*, o diretor do

⁶ Em 2005 Lucia Murat vai tomar conhecimento de minha tese e com minha colaboração no roteiro vai lançar, no ano seguinte, o documentário de longa-metragem *Olhar estrangeiro*, tratando dos clichês e estereótipos localizados por mim nos filmes, mas a diretora vai buscar sua concepção no meio dos profissionais responsáveis por tais leituras, partindo de entrevistas com diretores, roteiristas, atores e do próprio público de alguns dos festivais internacionais por onde a diretora passou, levando seus filmes.

internacionalmente prestigiado *Orfeu do Carnaval* (1958), um filme que levou para fora também os primeiros acordes da bossa nova e que difundiu, mais do que qualquer esforço diplomático, uma imagem positiva do Brasil, com ressonâncias até hoje. Só os brasileiros não gostaram, mas isto é outra história. Resolvi pensar Camus a partir de sua *intuição-Brasil*, para além da obviedade da crítica à ingenuidade de suas representações. Para isto olhei *Orfeu* não como um discurso sobre a favela, mas sobre a cidade, tristonha por perder seu estatuto de capital. Olhei o seu *Os bandeirantes* (1960) sob a ótica dos anseios de união nacional, retórica que seria apropriada pelos militares logo em seguida. E pensei *Otalia da Bahia* (1975) enquanto observação engajada sobre a representação das franjas urbanas, dos conflitos sociais advindos da política de remoção dos moradores dos morros e seus enfrentamentos com a polícia. Em 1970 Camus planejou filmar na Amazônia *Le Dernier refuge*, um filme sem cidades, em plena selva, contemporâneo da Transamazônica, em que se pensava em integrar para não entregar. Ele fez ainda alguns filmes e depois se dedicou à televisão, se notabilizando pela direção de séries culturais. Publiquei vários textos sobre o assunto, esquadriado em variados ângulos.

Em 1994, um grupo de professores do *Instituto de Arte e Comunicação Social* da UFF montou o *Laboratório de Investigação Audiovisual* (LIA), para inicialmente definir metodologias de análise, indexação, tratamento e recuperação de base de dados, e das informações textuais e imagéticas de produtos audiovisuais, dentro de um perfil interdepartamental e multidisciplinar. Entre os desdobramentos deste trabalho estava a elaboração de material

didático-pedagógico informatizado sobre o cinema, em função do novo contexto das tecnologias digitais da informação. O LIA deveria se orientar por três eixos de ação: o desenvolvimento de pesquisas, a geração de produtos e a realização de eventos, tornando-o um espaço ativo de estudos e trocas de conhecimento sobre o cinema e o audiovisual. Tenho sido seu coordenador desde sua criação.

Depois de dois anos de apurada pesquisa, partimos para a análise do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931) um clássico do cinema brasileiro, em CD-ROM, com um book de fotos, dados da equipe e elenco, textos críticos e a análise plano a plano do filme em movimento, com a inclusão da trilha musical. Onde o mais interessante era o tratamento em multimídia, que exigia a participação do leitor/espectador. O CD-ROM *Estudos sobre Limite* ficou pronto, graças ao apoio financeiro da RIOFILME, teve ampla difusão e rendeu uma versão trilingue, um trabalho citado como inovação analítica no Dicionário do Cinema Brasileiro e mesmo nos *Cahiers du Cinéma*. Essas metodologias e essas práticas nos levaram a desenvolver outros projetos, entre eles um catálogo dos filmes da UFF chamado *Curtas UFF 1972-2002*, em CD-ROM com todas as películas do Curso de Cinema, com títulos, dados técnicos, sinopses e alguns curtas. Graças à visibilidade destes trabalhos, fomos convidados a participar da criação da UIM (Universidade Internacional de Multimídia), uma rede de instituições ligadas ao ensino superior para proporcionar a seus estudantes uma experiência internacional e maiores competências no domínio da comunicação, da multimídia e das novas tecnologias. Ela foi fundada em 2005 na Ilha da Reunião, no Oceano Índico e a UFF, através do LIA, foi

(e é até hoje) a única Universidade da América do Sul, ao lado de parceiras de Burkina Faso, Canadá, China, França, Madagascar e Tunísia. Com eles fizemos alguns projetos: um CD multimídia interativo chamado *Le Bestiaire*, versando sobre as criaturas fabulosas dos folclores dos países parceiros, no qual participamos com o *Cobra Norato*, desenvolvido por uma equipe de alunos ou estagiários da UFF⁷. Na 14ª Edição do Prêmio Möbius Internacional de Multimídia, realizada em Montreal, Canadá, em outubro de 2006, *Le Bestiaire* recebeu o Prêmio Especial do Júri. A próxima investida foi demorada por conta da cenarização. Decidimos fazer um game sobre a *França Antártica*, uma aventura onde Jeró, filho de português e índia é sequestrado por franceses, levado para Honfleur e retorna ao Brasil como intérprete de Villegagnon, acompanhando de perto a tentativa de tomada de posse da Baía de Guanabara. Desenvolvemos o tema e com o roteiro pronto concorremos à chamada pública 0005/2008 – *Audiovisual: Mídias Digitais*, na categoria *Jogos Eletrônicos*, da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que ganhamos, graças a uma parceria que efetivamos com o Laboratório de Mídias Digitais do Instituto de Computação da UFF⁸ e por meio da qual pudemos realizar a primeira fase do jogo, lançada em abril de 2010. Ainda participamos de “*Les allumés*”, multimídia em infografia e trucagem digital com retratos de personalidades excêntricas do mundo. O projeto internacional foi abortado, mas ficou nossa experiência⁹. Em 2013, recebemos a UIM, já rebatizada de RUN (*Reseau*

7 Ver em <http://www.uff.br/lia/home/bestiaire.htm>.

8 <https://francaantartica.wordpress.com>, lançada em abril de 2010.

9 Ver em <http://www.uff.br/lia/home/lesallumes.htm>.

Universitaire International de Création Numérique – Rede Internacional de Criação Digital), em Niterói e acolhemos aqui as delegações da França, do Canadá, da China e da Tunísia, em uma parceria da UFF com a prefeitura da cidade. Nosso tema: arte e tecnologia. A principal atividade, entretanto, foi o tradicional *Interactive Jam*, uma competição de 24 horas entre os alunos e algumas pessoas da comunidade, tendo como desafio desenvolver uma peça digital interativa original sobre assunto a ser divulgado apenas durante o encontro, que foi realizado no morro do Palácio, o chamado Maquinho, obra de Niemeyer como centro comunitário da favela em frente ao Museu de Arte Contemporânea. As obras foram apresentadas no MAC, ao ar livre, no dia 12 de julho e depois compuseram uma exposição durante alguns dias. Em 2014, o Encontro foi realizado em LiJiang, na China e participamos com uma delegação de três professores e quatro alunos, de cinema e de computação. Nossa performance foi elogiada e os chineses seguiram o princípio de organização dos grupos dos alunos que implantamos em Niterói. O tema foi *O patrimônio cultural chinês*, a partir da visita feita aos territórios dos Naxis, descendentes de Genghis Khan, e representação eloquente da milenar tradição chinesa. Em 2015 foi em Abitibi-Temiscamingue, no Quebec canadense, contando também com uma delegação de três alunos e dois professores, com o tema *Cidades Inteligentes* (Smart Cities).

Esta associação com a RUN é parte de uma rede de parcerias internacionais, através de convênios de cooperação técnico-científico e artísticos, para alguns dos quais fui designado coordenador. São convênios firmados com o México (Universidade Autônoma – UAM, unidade

Xochimilco, em 2009), com a França (Toulouse Le Mirail – ESAV, 2007 e École Nationale Supérieure Louis Lumière – ENSLL, 2004) e Canadá (Abitibi-Temiscamingue – UQAT, 2006). Com algumas destas instituições, realizamos atividades que ultrapassam o modelo tradicional de intercâmbio de docentes ou discentes e atingem o patamar desejável de inovação acadêmica e troca cultural. Assim é, por exemplo, com a *École National Supérieure Louis Lumière* (ENSLL), uma das grandes *écoles* francesas voltadas para a formação profissional, muito requisitada pelos alunos interessados na prática do cinema, com quem realizamos um filme em comum, *Santo Antonio de Oriximiná, Oriximiná de Santo Antonio* (2004)

Em 2002, eu havia criado na UFF o cineclube *Sala Escura* – aproveitando a disponibilidade de obras raras em VHS e logo depois em DVD. Em 2004, abrimos uma sessão no MAM, em película, e começamos a nos especializar em filmes latino-americanos, levando àquelas sessões um público variado e interessado. O cineclube virou um projeto de extensão, registrado na PROEX-UFF. Passamos a programar uma sessão mensal também no Cine Arte UFF, com as cópias do MAM e depois com cópias alugadas e vivemos noites absolutamente incríveis de sociabilização com a comunidade de Niterói, com filmes que fizeram enorme sucesso. Para isto trabalhamos com um discurso anti-hegemônico, o que reforça a importância do cinema latino americano em nosso horizonte de preocupações. Cabe lembrar que esta atividade tem dado a merecida visibilidade para as perspectivas acadêmicas de tais estudos, verificáveis no aumento significativo do número de projetos experimentais, dissertações de mestrado e mesmo

tese de doutorado em andamento nos programas de graduação e pós-graduação do IACS.¹⁰ Além deste projeto, o LIA abriga a Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano (PRALA), criada em 2010, para continuar a inter-relacionar as diversas cinematografias, numa perspectiva comparativa, compilar métodos e procedimentos e desenvolver análises detalhadas sobre diretores, filmes, escolas ou movimentos.¹¹ A PRALA tornou-se então, o centro de nossas discussões teóricas e o Sala Escura o braço de nossa intervenção social, via extensão. Com a chancela da PRALA publicamos três livros, formas de apresentação pública e sistemática de nosso trabalho investigativo.¹² Em 2014 o grupo acolheu e organizou o III COCAAL (Colóquio de Cinema e Arte na América Latina), com o tema Relatos selvagens: tensões, disputas e desvios, realizado no IACS.

Entre 2013 e 2014, afastei-me de novo para um pós-doutorado na USP, desta vez no Programa de pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM), com o projeto *Repensando a PELMEX – o voo da águia na cena brasileira*, sobre a constituição do circuito latino-americano da Pelmex (Películas Mexicanas S.A), nos anos 40, para cobrir os amplos aspectos da atividade cinematográficas

10 Nosso site (<http://www.uff.br/lia/tecal/cineclub/cineclub.htm>) traz informações mais detalhadas sobre nossas atividades.

11 São membros da PRALA os professores Fabián Nuñez, Marina Tedesco, Maurício Bragança, Hadija Chalupe, Mariana Baltar (ambos de cinema), Denise Tavares (de Jornalismo), Celina Ibazeta, Karla Holanda, Lia Bahia e Pedro Curi (de outras instituições).

12 Brasil México – aproximações cinematográficas (EdUFF, 2011), organizado por mim e Marina Tedesco, *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (7Letras, 2013) organizado por Maurício de Bragança e Marina Tedesco e *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* (EdUFF, 2014), organizado por mim.

naqueles país. A PELMEX teve ramificações em toda a América Latina, Europa e Estados Unidos e foi responsável, entre outras coisas, pela difusão do melodrama mexicano entre nós. O circuito existiu até os anos 70, quando foi dispersado, por motivo da crise econômica mexicana e da decadência da atividade em todo o mundo. No Brasil, sob o beneplácito da EMBRAFILME, um grupo de cineastas cria a Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC) arrenda e depois compra o circuito da PELMEX (10 salas no Rio e uma em São Paulo) e pretende reativá-lo com filmes brasileiros. A experiência dura alguns anos, mas não é bem-sucedida.

Uma de minhas experiências mais interessantes se dá fora do país, na Universidade de Salzburg¹³, na Áustria, onde exerço a curadoria da mostra "*Brasilianische Filmfestspiele*", ou *Mostra do Cinema Brasileiro* desde 2009, um evento organizado pelo Departamento de Línguas Românicas, seção Português, pela professora brasileira Eloide Kilp. O Festival é voltado primeiramente para a imersão dos alunos austríacos na língua e na cultura brasileiras e também para a difusão do Brasil lá fora, para outras platéias interessadas. Tudo graças a um acordo de cooperação entre nossas universidades. Definimos o tema e eu seleciono os filmes, as palestras e os palestrantes, quando é possível tê-los. São alguns programas de curta e de longas metragens. Anualmente ministramos, sob a direção do cineasta Eduardo Nunes, ex-aluno da UFF, um laboratório de realização com os estudantes austríacos, todo falado

13 Não à toa, a terra onde a Noviça Rebelde cantava "I've always longed for adventure, To do the things I've never dared, And here I'm facing adventure (*I Have Confidence*).

em português, onde exercitam o domínio da língua portuguesa... e os rudimentos da linguagem cinematográfica. O filme resultante desta atividade abre o Festival. E desde o início da temporada, os alunos (e a comunidade) assistem a conferências sobre os mais variados temas, vinculados à programação de filmes: a infância, o meio ambiente, a Amazônia, o futebol, a problemática das nações indígenas. O efeito desse conjunto de atividades é notável, pelo engajamento dos alunos que são obrigados a se expressar todo o tempo em português, em ação... e numa atividade tão sedutora como realizar um filme, enquanto, pelas conferências e filmes, adquirem maior intimidade com a língua e a cultura brasileiras. O mais surpreendente é que a qualidade dos filmes se aprimora a cada ano. Começamos com textos literários adaptados e hoje a escritura evoluiu para uma expressão própria dos estudantes, cheia de vitalidade. Este programa acadêmico associa a reflexão sobre a cultura brasileira, a partir de nossa filmografia a um processo expressão e de produção de significado muito eficientes no aprendizado de línguas. Prova disto é o aumento dos estudantes austríacos interessados em partir para o campo, no Brasil, embora a recíproca, por razões compreensíveis (a moeda, a língua, o inverno), não seja verdadeira.

Em 2012, agregou-se a titulação em *Licenciatura em Cinema e Audiovisual*, para o qual são oferecidas 22 vagas no horário noturno, em uma estrutura curricular semelhante à do bacharelado. O foco, entretanto, é formar professores e pesquisadores na área, que possam atuar em cursos livres ou elaborar projetos pedagógicos para diferentes instituições. É uma licenciatura pioneira no país,

afinada com o recente projeto de lei que obriga as escolas a exibirem filmes nacionais em sala, e abre novos campos de trabalho.

Uma olhada agora para o curso de Cinema da UFF, quando se aproximam as comemorações de seus cinquenta anos, deixa ver uma razoável estrutura de funcionamento, que lhe permite acolher os 70 alunos de bacharelado que hoje ingressam para fazer cinema, em duas entradas semestrais, e os 22 da Licenciatura em uma entrada anual. Mesmo que o momento atual seja caótico, com o *Instituto de Arte e Comunicação Social*, entre muitos outros, ocupado pelos estudantes, desde o dia 03 de novembro em protesto contra a PEC 55 e uma agenda social amarga apresentada por Michel Temer¹⁴.

Esses quase cinquenta anos nos lembram que temos uma atividade intensamente produtiva, sustentada por convênios internacionais com outras instituições de ensino, além de cinematecas, laboratórios, prestadores de serviços e agências de fomento, de modo a poder garantir o máximo de independência criativa aos estudantes. Apesar dos percalços, há também no ar uma possibilidade de expansão, com o horizonte de um prédio novo, em construção há quatro anos no Campus do Gragoatá, junto com outras unidades do universo das Humanas. Hoje temos

14 Refiro-me ao contexto de mobilização estudantil, ocorrido no segundo semestre de 2016, tanto no ensino médio, quanto no superior, e caracterizado pela ocupação das escolas e universidades brasileiras por grupos de discentes contrários às reformas e propostas de emendas constitucionais (a 55, sobretudo) encaminhadas por Michel Temer para apreciação do Congresso Nacional. Temer assume a presidência após o impeachment de Dilma Rousseff e sugere uma agenda pautada na austeridade (corte de gastos e investimentos públicos), porém com claras consequências para os segmentos tradicionalmente excluídos e/ou mais pobres.

realização de filmes regular e expressiva, muitos trabalhos teóricos, um corpo de egressos visível em muitas das atividades do setor cinematográfico (realizadores, editores, fotógrafos, críticos, professores, animadores culturais, etc), o sobrenome UFF colado à *expertise* de quem um dia frequentou os bancos da Rua Lara Vilela, no Ingá, de onde planejamos nos mudar para lugar mais confortável e ampliar ainda mais nossos horizontes. Com a hipótese concreta da abertura de uma pós-graduação em cinema e audiovisual, já para o ano de 2017, contemplando mestrado e doutorado, reunindo nossos professores e afinando nossa produção teórica.

Já vai longe o tempo do ensino do cinema puro, agora expandido, transmediatizado e propondo novos desafios, que envolvem os novos meios e as novas mentes, forjadas em novas configurações. Eu, de minha parte, continuo o mesmo aluno de 1970, aprendendo da vida nesta escola.



TATAME, de Daniel Nolasco e Felipe Fernandes, 2016, UFF

BRUNO LÓPEZ PETZOLDT é professor Adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana no Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Atua nas áreas de Cinema e Audiovisual, Letras: Artes e Mediação Cultural, bem como no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA). Doutor e *Magister Artium* pela Universidade de Hamburgo na Alemanha, onde atuou no Instituto de Filologias Românicas e no Centro de Estudos Latino-Americanos como docente e pesquisador nas áreas de cinema, literatura e mídia.

Cine y Audiovisual en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana: desafíos de construcción y horizontes interdisciplinarios

Bruno López Petzoldt

Presentación

El curso de graduación Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (Unila), localizada en Foz do Iguacu, se inscribe en una estructura universitaria muy particular así como también en una singular región multicultural y geopoética. Estas contextualizaciones institucionales y geoculturales repercuten sensiblemente en los compromisos académicos así como en los desafíos que se propone un nuevo curso interdisciplinario y bilingüe (español y portugués) que abre sus puertas para estudiantes brasileños y extranjeros en marzo de 2012, en una era en que diversas manifestaciones cinematográficas y audiovisuales fluyen por pantallas múltiples y numerosas plataformas con la misma fluidez con que circulan las lenguas y culturas a través de

las fronteras de Argentina, Brasil y Paraguay atravesando los ríos Paraná e Iguazú. El diario encuentro de diferentes culturas, la convivencia con 'el otro' y la convergencia de saberes expresados a través de diversas manifestaciones artísticas así como lenguas autóctonas y foráneas constituyen un espacio simbólico que, curiosamente, exhibe ciertos rasgos de 'convergencia', 'convivencia' e 'hibridez' que caracterizan también la imagen en movimiento en la era contemporánea.

El denominado Proyecto Pedagógico de Curso (PPC), que contiene las informaciones acerca de la propuesta académica, el contenido de las disciplinas así como el perfil de egreso, está disponible *online* en el sitio de la Unila.¹ Por tanto, el mencionado PPC elaborado por los docentes constituye el resultado de un largo proceso de construcción colectiva cuyo devenir conceptual inspira este ensayo, que también se propone reflexionar sobre posibles rumbos en los procesos de elaboración de currículos de estudio en sintonía con los avances científicos y desafíos contemporáneos. En otras palabras, se sintetizan aquí algunos vectores temáticos en constante rotación que nutren el debate acerca de cómo encaminar el fructífero diálogo entre la proyección interdisciplinaria e intercultural de la Unila y los desafíos de un curso de Cine y Audiovisual que a su vez congrega a estudiantes de numerosas regiones de Brasil y América Latina. En tal sentido, a continuación expongo en qué contexto institucional y espacio geocultural se produce la concepción del proyecto del nuevo curso bilingüe Cine y Audiovisual, cuáles son los desafíos y las

1 Cfr. <https://unila.edu.br/cursos/cinema-e-audiovisual> (último acceso: 14/02/2017).

propuestas que se derivan de aquella contextualización específica del curso, y cuáles son algunas ideas y preocupaciones que guían la construcción de la malla curricular de disciplinas a partir de 2011 en adelante, en un principio por parte de una comisión y más tarde por todos los docentes del curso.

El curso fue evaluado por los representantes del Ministerio de Educación (MEC) y aprobado con el concepto final 4 (cuatro).² Actualmente, el Núcleo Docente Estructurante (NDE), así como su cuerpo docente especializado en arte y tecnología, cultura digital, dirección de arte, dirección, fotografía, montaje, producción, sonido, teoría e historia, entre otros, trabaja intensamente en la reestructuración del conjunto de disciplinas que componen la malla curricular. Asimismo, en 2016 el curso se incorporó al *Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual* (FORCINE) a fin de intercambiar valiosas experiencias con todas las instituciones asociadas. Abierto estará el diálogo más allá de las fronteras de Brasil para integrar otras escuelas de cine y de pensamiento.

Encuentros y desencuentros del cine/audiovisual con la interdisciplinaridad en el contexto institucional universitario

El curso de Cine y Audiovisual se inscribe en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia (ILAACH) de la Unila, en donde también se encuentran reunidos los cursos de graduación Antropología, Historia, Letras: artes y mediación cultural, Letras: español y portugués como

² El concepto final más alto es 5 (cinco).

lenguas extranjeras, y Música. Los cursos de graduación y maestría de la Unila se caracterizan básicamente por tres principios fundamentales que atraviesan los planes de estudio así como las propuestas académicas e institucionales: la interdisciplinaridad, la integración, el bilingüismo (español y portugués). Resulta sumamente importante subrayar este marco académico e institucional en que se inscriben los debates que subyacen a las propuestas del curso de Cine y Audiovisual, puesto que precisamente en su contextualización transnacional e interdisciplinaria radican las propiedades y los potenciales que lo singularizan. El curso de Cine y Audiovisual nace en el seno de una universidad federal brasileña con vocación latinoamericana creada en el año 2010. En tal sentido, en su Estatuto se declara en el artículo segundo:

A UNILA, universidade federal pública brasileira, tem vocação latino-americana, compromisso com a sociedade democrática, multicultural e cidadã e fundamenta sua atuação no pluralismo de ideias, no respeito pela diferença e na solidariedade, visando a formação de acadêmicos, pesquisadores e profissionais para o desenvolvimento e a integração regional (Ministério da Educação. Estatuto da Unila, Artículo 2º, p. 1).³

A partir del año 2008 una comisión de implementación elabora los objetivos académicos e institucionales de una universidad “cuja missão será a de contribuir para a integração latino-americana, com ênfase no Mercosul, por meio do conhecimento humanístico, científico e tecnológico e da cooperação solidária entre as universidades,

³ Disponible en: <https://unila.edu.br/acessoinformacao/estatuto> (último acceso: 14/02/2017).

organismos governamentais e internacionais” (Comissão de Implantação da Unila 2009: 9).⁴ La construcción de diálogos entre los saberes así como la práctica de la interdisciplinaridad en la creación de conocimientos y las concepciones pedagógicas a nivel de la docencia, investigación y extensión constituyen asimismo objetivos institucionales declarados en el Estatuto de la Unila. Desde la perspectiva de las propuestas fundacionales de esta universidad, el cine y los medios audiovisuales no solo representan ‘un curso’ cerrado en sí mismo, sino que las imágenes en movimiento – su creación, su circulación, su economía, su percepción, su repercusión artística, cultural e histórica – también constituyen vitales motores capaces de promover la realización de los objetivos de una universidad concentrada en contribuir con la integración regional e internacional así como en (re)construir puentes entre prácticas y saberes de diferentes ramas del conocimiento y las artes. Además, es evidente que el estudio interdisciplinario de expresiones cinematográficas y audiovisuales necesariamente supone la continua reflexión acerca de las dinámicas de interacción entre diversas esferas humanísticas, científicas y tecnológicas cuyo constante e histórico entramado da lugar a lo que comúnmente denominamos ‘cine’.

La idea de integración está muy relacionada con procedimientos y enfoques interdisciplinarios en la medida en que no se reduce exclusivamente a una cuestión política entre gobiernos o bloques económicos, sino que engloba

⁴ Cfr. “A vocação da Unila”: <https://unila.edu.br/conteudo/vocacao-da-unila> (último acceso: 14/02/2017).

asimismo el diálogo e intercambio más fluido entre diferentes áreas de conocimiento (Bergmann et al. 2010). En ocasiones, las ‘fronteras’ que separan estas áreas pueden llegar a ser tan polémicas como las nacionales. Al respecto razona Edgar Morin: “A interdisciplinaridade é, mais ou menos, como a Organização das Nações Unidas na qual as nações estão associadas umas às outras, cada uma conservando sua autonomia, tentando colaborar mas com frequência entrando em conflito” (2007: 24). Asimismo, hay que tener en cuenta que no existe *una* fórmula unívoca de interdisciplinaridad universal compatible con todas las culturas científicas e instituciones, muy al contrario. Pero no es mi intención trazar un panorama sobre múltiples modelos que estudian procedimientos interdisciplinarios, sino solo apuntar algunos desafíos que demandan intensos debates en periódicas agendas a nivel institucional. Tampoco deseo ahondar en disquisiciones teóricas acerca de ‘cine e interdisciplinaridad’ en general, sino hacer hincapié en algunas condiciones que favorecen el despliegue institucional de prácticas interdisciplinarias que envuelven procesos y productos cinematográficos y audiovisuales. En definitiva, dirijo la atención a cuestiones de organización institucional y curricular que por lo general *anteceden* al trabajo interdisciplinario en cuanto tal, vale decir, posibles operaciones que preparan el terreno para los intercambios más frecuentes entre áreas, cursos o Departamentos tradicionalmente dispersos cuya sinergia cuenta con valiosos y cinéfilos potenciales.

Imaginemos una universidad fragmentada en diversos edificios y *campi* distribuidos a lo largo y ancho de una gran urbe metropolitana. Supongamos que el Departamento

de Artes esté localizado a leguas del Departamento de Letras, de Comunicación, de Antropología o de Historia. También presumamos por un instante que los procesos de selección de docentes e investigadores se realicen para/ por *un área específica*, cuyos parámetros de ‘especificidad’ no se deriven de avances científicos nacionales e internacionales, sino que respeten una tradicional división del conocimiento vigente en alguna antigua norma independiente de los objetivos que una institución o instituto en particular se proponga. Imaginemos, finalmente, que los docentes, investigadores, estudiantes y técnicos de aquellos Departamentos no cuenten con espacios *institucionales* de encuentro e interacción creativa, es decir, espacios organizados para ese fin específico, sino solo se crucen – por acaso – en contextos informales. Las fronteras y sobre todo las distancias físicas que separan las personas, las bibliotecas y los edificios muchas veces se reflejan en las demarcaciones que a menudo dividen, un poco arbitrariamente, ciertos campos de trabajo que, en el fondo, están enraizados íntimamente. Así pues, en el marco de las hipotéticas circunstancias y estructuras antes expuestas a modo de ejemplo, resultaría trabajoso desarrollar una innovadora investigación *transversal* que amplíe, cuestione, diversifique o sencillamente implemente renovados enfoques interdisciplinarios e interculturales en que confluyen procedimientos analíticos heterogéneos: “Com as mudanças atuais no estatuto do conhecimento científico e com a crise epistemológica da classificação das ciências, a estrutura tradicional da universidade [...] começa a ser obstáculo para as atividades de ensino e de pesquisa interdisciplinares dos docentes” (Paviani 2007: 139).

Numerosísimos campos de investigación, en los que el cine desempeña actualmente un papel protagónico, congregan fenómenos, prácticas y modelos teóricos que atraviesan sin protocolos los Departamentos así como los tradicionales currículos de estudio mencionados más arriba (Artes, Letras, Comunicación, Antropología, Historia, otros). A su vez, hace rato que los fenómenos y productos cinematográficos y audiovisuales constituyen un vastísimo campo de investigación altamente diversificado en que participan variadas disciplinas más allá de los estudios *de cine* específicamente. Y al revés, es sabido que ‘otras’ disciplinas científicas hace mucho tiempo adquirieron su derecho de ciudadanía irrevocable dentro de los estudios de cine. Incluso los parámetros y conceptos elementales que integran las diferentes dimensiones del llamado análisis cinematográfico de procesos y productos se actualizan y enriquecen gracias al constante diálogo interdisciplinario con otras áreas de conocimiento (Aumont/Marie 2015, Korte 2010 y muchos otros). Absolutamente ninguna novedad. Solo deseo recordar estos fenómenos a la hora de la planificación de estructuras institucionales y por supuesto en la configuración del conjunto de disciplinas que componen un curso de cine.

Si actualmente en el nuevo milenio tenemos en cuenta solo algunas de tantas perspectivas interdisciplinarias a escala inter/transnacional de la narratología o *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Heinen/Sommer 2009) o de los estudios de memoria, por ejemplo, rápidamente se percibe que estos campos – así como muchos otros en que el cine representa un actor principal – en ningún modo se restringen exclusivamente a *un* área de

estudio sólidamente demarcado con batallones de frontera, sino que se constituyen a través de cuestionamientos transversales y de *constelaciones* que conectan o congregan, pues, las áreas entre sí. Surgen a través de la integración así como del más frecuente y fecundo diálogo e intercambio entre pensadores, bibliografías, prácticas y saberes provenientes de variadas esferas artístico-cultural-político-tecnológicas. Al estudiar algunas dinámicas artístico-culturales de constitución, circulación e impacto de narrativas construidas a partir de memorias colectivas, por ejemplo, se entrecruzan antiguos hábitos orales con modernos dispositivos audiovisuales portátiles que a su vez propician una digitalización de antiquísimos rituales sociales. Por lo que respecta al audiovisual, numerosos escenarios transnacionales ilustran el papel protagónico que adquieren las fugaces imágenes en movimiento en soportes múltiples en tanto *fente* de estudio para la reflexión interdisciplinaria de las más diversas cuestiones que interesan tanto a las ciencias políticas como a la antropología y a las letras.

En la superposición de narrativas, discursos e imágenes surgen espacios simbólicos cuyo detenido estudio provoca la integración – al menos el diálogo – de variadas disciplinas más allá de las áreas convencionalmente establecidas. En un conocido trabajo que examina la imagen de Brasil en el cine extranjero, por ejemplo, el autor explica un fenómeno que claramente convoca, en el marco de una investigación sobre filmes, la convergencia de otras ramas del conocimiento que trascienden el cine: “A Amazônia, mais que um território física e politicamente determinado, é uma construção imaginária que incorpora significações geradas no processo social, em diversos momentos da

história da cultura” (Amancio 2000: 81). Algo muy similar podría argumentarse respecto a ‘la invención’ o ‘la idea’ de América, dicho sea de paso (Abellán 2009, O’Gorman 2006). Sabemos que en ocasiones las películas revelan más sobre la sociedad y la mentalidad en que fueron creadas que del referente histórico que desean evocar. Estos y otros múltiples fenómenos son discutidos en los estudios culturales así como por historiadores y por supuesto por estudiosos del cine, entre muchos otros: “o que resulta é um conjunto de abordagens férteis quando aplicadas ao cinema, mas que não se restringem à análise do cinema. De fato, a teoria do cinema torna-se parte de um campo mais amplo de disciplinas e abordagens” (Turner 1997: 48). Con frecuencia surgen este tipo de planteamientos que abordan el cine desde una mirada simultánea a desarrollos culturales, económicos, históricos, políticos y sociales, que asimismo se proponen averiguar cómo las películas interpretan (y/o inciden en) el presente en términos culturales, económicos, étnicos, políticos, sociales o de género (Copertari/Sitnisky 2015).

Pero lo que en este contexto es necesario preguntarse rigurosamente, es si los tradicionales currículos de estudio con sus disciplinas y las estructuras universitarias subyacentes (1) promueven este tipo de planteamientos transversales, y (2) sobre todo si abordan instrumentos metodológicos apropiados para vislumbrar, enfrentar, examinar y desplegar críticamente aquellos planteamientos.

Desde el punto de vista empírico de la constitución de una malla curricular de disciplinas para un curso de Cine y Audiovisual en el seno de una matriz interdisciplinaria, de lo anteriormente expuesto se desprenden básicamente

dos operaciones fundamentales que no solo representan especificidades institucionales de la Unila en particular, sino que claramente coinciden con prácticas comunes a nivel nacional e internacional. El primero, de carácter *intra*curricular, afecta a la configuración de las disciplinas del curso; el segundo, a nivel *inter*curricular, se refiere al diálogo del curso de Cine y Audiovisual – sus estudiantes, sus docentes, sus técnicos, sus actividades, sus bibliotecas, sus disciplinas, sus espacios – con otros cursos y áreas de una misma universidad. Porque hace mucho las imágenes en movimiento y las películas en general constituyen objeto de estudio en variados ámbitos artísticos y científicos.

Con relación a lo primero, además del conjunto de disciplinas que tradicionalmente componen una malla para estudiar cine y audiovisuales – las que tematizan abiertamente pensamientos, prácticas, procesos o productos cinematográficos/audiovisuales, y que naturalmente admiten revisiones interdisciplinarias –, resulta importante *no* solo la esporádica inclusión *aditiva*, sino la sistemática *integración* de disciplinas cuya interrelación con el cine, aparentemente, parece más ambigua o subterránea (Klein 1990: 56). Lo refuerzan las denominadas *Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual*⁵ cuando incorporan un eje interdisciplinario a los demás obligatorios en la oferta de componentes curriculares de los cursos de graduación de Cine y Audiovisual en Brasil: “*Artes e Humanidades – eixo interdisciplinar, voltado para as Artes (teatro, artes plásticas, etc.) e as Humanidades (história, literatura, comunicação, etc.)*.”

5 Disponible en: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf (último acceso: 14/02/2017).

Resulta fundamental recordar que la práctica interdisciplinaria en la construcción del conocimiento a nivel de la docencia, la investigación y la extensión constituye, pues, un objetivo institucional de la Unila. Desde esta perspectiva, el eje interdisciplinario no representa un componente accesorio tan solo para ‘complementar’ la formación (cultural) del estudiante *de cine*. Entre muchos otros factores porque el propio cine está intrínsecamente enraizado en él desde sus orígenes; independientemente de los objetivos de la Unila. Además, merece la pena insistir en la efectiva *integración* del eje interdisciplinario en la red entretejida por las demás disciplinas: “Não basta justapor disciplinas sem relação entre elas. A multiplicidade só tem sentido quando orientada para a interdisciplinaridade, quando a troca de idéias surge de uma efetiva cooperação teórica, metodológica, de base epistemológica” (Paviani 2007: 143).

La dimensión interdisciplinaria en ningún modo representa un añadido optativo al (estudio del) cine, sino un constituyente de su ser. Resulta que desde antaño diferentes dimensiones del cine (no solo las películas) interactúan vivamente con numerosas esferas del arte y el pensamiento que a su vez también intervienen en la creación, la difusión así como en el modo de percepción e impacto de las imágenes en movimiento en las sociedades a lo largo del tiempo. Los enfoques y procedimientos de áreas de conocimiento aparentemente tangenciales se vuelven imprescindibles a la hora de averiguar a fondo las complejas dinámicas interculturales así como el mutuo y fecundo impacto e interacción de las imágenes y los sonidos de cine respecto al arte, a la cultura, la historia, las letras, la memoria, la política. El cine no solo *impacta en*. Sino

que sobre todo *sufre impactos de*. Por tanto, en proporcional medida en que se invierte mucho tiempo, dedicación, práctica y lectura para la capacitación técnico-creativa en el campo de la elaboración y distribución de obras cinematográficas y audiovisuales, es fundamental dedicar tiempo, dedicación, práctica y lectura a fin de observar también cómo dialogan e inciden aquellas obras en la cultura y cómo circulan más allá de las pantallas y los circuitos comerciales. *Le film n'est pas le cinéma* sintetiza un difundido razonamiento que recuerda que las imágenes y las películas no pueden ser enteramente confundidas con el cine/Kino, vale decir, independientemente de los dispositivos técnicos que las vehiculan en tanto espectáculo, las películas también constituyen *un modo de pensar* las imágenes (Michaud 2014). Lo que recuerda esta idea es una diferenciación hacia horizontes que conciben los filmes en tanto tejidos de símbolos que, más allá de contarnos entretenidas historias factuales o ficcionales, implícitamente también cuestionan y/o ponen en escena visiones de mundo en tanto *Weltanschauungen* difícilmente analizables únicamente con los habituales criterios convencionales de 'análisis fílmica', sino que solo ampliando nuestras miradas a través de conceptos e ideas de las artes, la arquitectura, la filosofía, la literatura, la música (Seel 2013).

Cada vez con mayor intensidad los currículos de estudio e investigación de variados campos en las ciencias humanas integran el cine y las películas para debatir o rebatir sus conceptos y sus teorías complementando las tradicionales fuentes textuales del conocimiento configuradas con el sempiterno código alfanumérico. En suma, el cine y las imágenes en movimiento en contextos múltiples

son también objeto de estudio en otros cursos. Con ello enlazo el segundo aspecto anteriormente mencionado que se refiere al diálogo más fluido entre el curso de Cine y Audiovisual con otros cursos y áreas de una misma institución, incluidos por supuesto los estudiantes, los docentes, los técnicos, las actividades, las bibliotecas, los espacios. En tal sentido, la proyección interdisciplinaria del cine no solo significa que este curso apuesta a la interdisciplinariedad en *sus* propuestas académicas, sino que implica que otros cursos integran la reflexión audiovisual en sus propios campos de trabajo a nivel de la docencia, investigación o extensión. Para ello es fundamental el apoyo de docentes, estudiantes y técnicos especializados en el estudio del cine/audiovisual. Concretamente, la práctica interdisciplinaria no se reduce al funcionamiento – interno – del curso de Cine y Audiovisual, sino que incluye el activo intercambio dialógico con otros cursos a fin de enriquecer o ‘cinematografizar’, si se me permite la expresión, aquellos discursos y planes de estudio. Me refiero a la posible integración de expresiones cinematográficas y audiovisuales, así como sus metodologías de estudio, en los currículos de cursos como historia, letras, ciencias políticas, etc.

Al mismo tiempo, esta interacción con otras áreas y cursos por lo general retroalimenta creativamente los propios campos de trabajo e investigación cinematográfica y audiovisual gracias al incremento de renovadas perspectivas críticas, ideas, conceptos y cuestionamientos provenientes de áreas contiguas. En la práctica esto puede suceder a través de centros, núcleos, proyectos o disciplinas conjuntas entre dos o más cursos que, por

ejemplo, estudien múltiples aproximaciones a los conceptos de ‘violencia’, ‘frontera’ o ‘interculturalidad’, entre tantos posibles. Por lo que respecta al curso de Cine y Audiovisual de la Unila, los docentes colaboramos activamente con diferentes áreas y cursos como, por ejemplo, Antropología, Arquitectura y Urbanismo, Fundamentos de América Latina, Historia, Letras: artes y mediación cultural, Relaciones Internacionales e Integración, entre otros. Nuestros colegas de cine no solo ‘comparten’ sus conocimientos y experiencias con docentes y estudiantes de Arquitectura o de Letras, sino que intercambian pensamientos y prácticas pedagógicas que sin duda tienen el potencial de retroalimentar nuestras propias reuniones de trabajo y clases de cine en el grado y el postgrado.

La extensión universitaria también representa un valiosísimo contexto que promueve el encuentro e intercambio creativo de prácticas y saberes que habitualmente se encuentran separadas o esparcidas en varios sectores de una misma universidad. La extensión así como la investigación cuentan con el enorme potencial de congregar diferentes áreas y así fortalecer los vínculos a fin de conceptualizar renovados cuestionamientos interdisciplinarios, que más tarde retroalimentan el trabajo en sala de clase. A fin de cuentas, el respetuoso diálogo con ‘el otro’ no solo constituye un objeto de estudio intercultural, sino que corresponde a una práctica de naturaleza dialógica que integra a personas y actividades de diferentes áreas y culturas, además de ampliar los estudios de cine así como también proyectarlos hacia otras esferas del conocimiento.

Por lo que respecta a las estructuras curriculares, cabe remarcar la importancia de su flexibilización de modo a

favorecer un *affaire* con seductores fenómenos imprevisibles, que muchas veces redimensionan creativamente las prácticas y los contenidos (disciplinarios) desarrollados en el curso: un estudiante de cine cuya estructura curricular promueva su activa participación en disciplinas que aborden, por ejemplo, antiguos mitos caribeños o ciertas particularidades artístico-culturales en el Valle del Cauca o los principios de configuración espaciotemporal en Cortázar, sin dudas recordará estas prácticas que resonarán a la hora de crear un guión o de proponer renovadas poéticas de lectura e interpretación audiovisual. Muchos espacios de productiva interacción entre áreas contiguas se producen gracias a la iniciativa de estudiantes y grupos de estudio cuyo despliegue demanda una organización institucional propicia.

La diversidad cultural de los estudiantes refleja los horizontes de la Unila y encuentra un espacio propicio en la frontera

La convivencia de estudiantes oriundos de diversos lugares de Brasil con estudiantes de diferentes países latinoamericanos – lo cual implica variadas culturas y mercados cinematográficos y audiovisuales – representa un factor trascendental así como también encierra un desafío a la hora de desarrollar prácticas y contenidos de estudio compatibles con contextos profesionales nacionales e internacionales. Además, ¿cómo aprovechar la vital riqueza y diversidad cultural brasileña y latinoamericana en sala de clase y fuera de ella? Y teniendo en cuenta las propuestas fundacionales de la Unila: ¿cómo incentivar

al estudiante de São Paulo, João Pessoa o Bogotá para el estudio de las particularidades cinéfilo-culturales uruguayas, costarricenses o mexicanas a fin de trabajar con ellos, desarrollar creativos proyectos conjuntos o presentar sus obras en aquellos países, festivales y respectivos mercados/circuitos cinematográficos? Nuevamente es necesario recordar que la Unila se propone contribuir con la integración de las sociedades de América Latina y el Caribe mediante la creación de conocimientos necesarios para la búsqueda de posibles soluciones democráticas a los desafíos continentales, según informa su Estatuto. Por lo que respecta a la distribución y exhibición en América Latina, por ejemplo, es común que numerosos espectadores de varios países desconozcan las obras cinematográficas producidas en su región por los “vizinhos distantes” (Silva 2007). Asimismo, es sabido que muchas cinematografías latinoamericanas enfrentan “limitações impostas por intempéries econômicas, vácuos jurídicos, vicissitudes políticas, obstáculos culturais” (Silva 2007: 14). Pero también sucede que “*anões ou gigantes, Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai reúnem realizadores em busca de soluções peculiares para fazer subsistir uma produção muitas vezes de risco e de sobrevivência, e, em muitas ocasiões mais, um cinema de instigante clareza e assombroso encanto, de indagação e maravilhamento*” (Silva 2007: 14). ¿Qué mecanismos o iniciativas (económicas, jurídicas, políticas, culturales) podrían contribuir con la creación, la difusión y el estudio de las obras de aquellos y otros cineastas? ¿Cómo dialogan el ‘encanto asombroso’ fílmico y las manifestaciones literarias de la región? No es el momento de

ahondar estos cuestionamientos que tan solo se proponen ilustrar rápidamente posibles diálogos entre la vocación de la Unila y el Séptimo Arte.

Al mismo tiempo, el atractivo estudio de la alteridad – desde la mirada brasileña como la latinoamericana – a través de sus múltiples manifestaciones colabora sobremanera en procesos de revalorización de las estructuras autóctonas a fin de contribuir con su desarrollo: “O grande desafio da Unila é o de construir uma universidade que responda simultaneamente à sua vocação nacional e latino-americana no marco dos compromissos do novo milênio. [...] O diálogo intercultural está sendo pensado para ser estabelecido como um dos pontos nevrálgicos do projeto pedagógico” (Comissão de Implantação da Unila 2009: 17). Entre las llaves esenciales que fomentan el diálogo intercultural se destaca la promoción y práctica del bilingüismo, declarado uno de los principios fundamentales en el Estatuto de la Unila. A su vez, el bilingüismo en ningún modo se reduce al ‘aprendizaje’ del español y portugués respectivamente, sino que sobre todo encierra la habilidad de *oír* al otro, de percibir sus ideas, sus conflictos, sus narrativas, su cine, su visión de mundo. Así concebido, el bilingüismo no se reduce a aprender a hablar la lengua del otro, sino que también se refiere a la competencia intercultural de saber *escucharlo*, de percibirlo y comprender ideas, figuras e imágenes de lenguaje forjadas en matrices lingüístico-culturales disímiles a la propia. Incluidas por supuesto las variedades diatópicas del castellano a lo largo y ancho del continente y en contacto con diferentes lenguas nativas. Hay que subrayar la ventaja del conocimiento de lenguas para el egresado de cine, cuyo

acceso a bibliografías, a contactos, al mercado de trabajo latinoamericano y a campos de actuación profesional internacional se amplían considerablemente. Los estudiantes de la Unila participan en clases de lengua española y portuguesa dictadas por un equipo de profesores especializados. Estas clases complementan las disciplinas obligatorias de los respectivos cursos de graduación. Además de las lenguas, en el marco del Ciclo Común de Estudios los estudiantes de todos los cursos de graduación participan en clases de Fundamentos de América Latina y filosofía de las ciencias. Más allá del contacto con las variadas lenguas y culturas del continente, desde la perspectiva de los estudios cinematográficos y audiovisuales se abren numerosas perspectivas de cinéfila interacción presente y futura entre estudiantes y profesionales de varios países.

Finalmente, existe una inspiradora relación entre una propuesta interdisciplinaria que fomenta la reflexión sobre la alteridad así como el encuentro y pasaje de saberes a través de las fronteras de diferentes áreas de conocimiento, y el espacio geocultural en que se inscribe la Unila en Foz do Iguaçu, tan hondamente caracterizada por el tránsito de diferentes expresiones culturales: “La inusual convergencia de tres ciudades populosas pertenecientes a tres países diferentes en el corazón verde del sur de América y del Mercosur convierte a la región nombrada como Triple Frontera en un lugar de tránsitos intensos. [...] la Triple Frontera es, sí, un espacio de flujos transnacionales” (Giménez Béliveau 2010: 47, véanse también Giménez Béliveau/Montenegro 2010 y Macagno/Montenegro/Giménez Béliveau 2011). En la región trifronteriza confluyen asimismo la lengua y cultura guaraní, la manifiesta

presencia árabe y asiática, el *portunhol selvagem* y tantas otras expresiones que dificultan el trazado de límites capaces de demarcar divisiones entre las culturas en movimiento: “Nesta região de extrema diversidade sociocultural (sobretudo étnica e linguística), se experimenta a fronteira como uma realidade cotidiana, cujo *modus vivendi* é muito mais amplo do que sua dimensão meramente territorial” (Pereira 2014: 7). La presencia y el pa(i)saje de la frontera – tan significativamente líquida por las aguas del Paraná e Iguazú – provocan la reflexión consciente e inconsciente acerca de sus valores e impactos simbólicos en el *modus pensandi*, asimismo en el modo de actuar, investigar o filmar. En un encuentro de investigadores realizado en la vecina Universidad Nacional del Este (UNE), en Ciudad del Este, Paraguay, cometí un ligero descuido al expresar que ‘estaríamos tan cerca, solo nos separa el río’. Mi interlocutor replicó con una sonrisa y una buena dosis de diplomacia: ‘al contrario, el río nos aproxima’. Quizá esta noción de frontera pueda aplicarse también a las demarcaciones institucionales que suelen separar las áreas y los cursos.

Referencias

ABELLÁN, José Luis: *La idea de América: origen y evolución*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

AMANCIO, Tunico: *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AUMONT, Jacques/Marie, Michel: *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin, 2015.

BERGMANN, Matthias/Jahn, Thomas/Knobloch, Tobias/Krohn, Wolfgang/Pohl, Christian/Schramm, Engelbert: *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt/New York: Campus, 2010.

Comissão de Implantação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana: *A UNILA em construção: um projeto universitário para a América Latina*. Foz do Iguaçu: Instituto Mercosul de Estudos Avançados – IMEA, 2009.

COPERTARI, Gabriela/Sitnisky, Carolina (eds.): *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015.

GIMÉNEZ BÉLIVEAU, Verónica/Montenegro, Silvia (eds.): *La triple frontera: dinámicas culturales y procesos transnacionales*. Buenos Aires: Espacio, 2010.

GIMÉNEZ BÉLIVEAU, Verónica: “Movilidades y escalas de la acción política. Políticos y funcionarios piensan el Mercosur desde la frontera”, en: Giménez Béliveau, Verónica/Montenegro, Silvia (eds.): *La triple frontera: dinámicas culturales y procesos transnacionales*. Buenos Aires: Espacio, 2010, pp. 47-73.

HEINEN, Sandra/Sommer, Roy (eds.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin: de Gruyter, 2009.

KLEIN, Julie Thompson: *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

KORTE, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt, 2010.

MACAGNO, Lorenzo/Montenegro, Silvia/Giménez Béliveau, Verónica (orgs.): *A tríplice fronteira: espaços nacionais e dinâmicas locais*. Curitiba: UFPR, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain: *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORIN, Edgar: “Desafios da transdisciplinaridade e da complexidade”, en: Audy, Jorge Luis Nicolas/Morosini, Marília Costa (orgs.): *Innovation and interdisciplinarity in the University. Inovação e interdisciplinaridade na universidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 22-28.

O’GORMAN, Edmundo: *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México: FCE, 2006 [1958].

PAVIANI, Jayme: “Interdisciplinaridade na universidade”, en: Audy, Jorge Luis Nicolas/Morosini, Marília Costa (orgs.): *Innovation and interdisciplinarity in the University. Inovação e interdisciplinaridade na universidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, pp. 139-146.

PEREIRA, Diana Araujo: “Apresentação”, en: Pereira, Diana Araujo (org.): *Cartografia imaginária da tríplice fronteira*. São Paulo: Dobra, 2014, pp. 7-10.

SEEL, Martin: *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: Fischer, 2013.

SILVA, Denise Mota da: *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

TURNER, Graeme: *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.



DEUS, de Vinicius Silva, 2016, UFPel.

DANILO SCALDAFERRI é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Ocupar e existir!

Danilo Scaldaferri

Preâmbulo em primeira pessoa do singular

Seguindo – feliz – recomendação expressa no e-mail que continha o convite para compor esta publicação¹, permito iniciar este texto percorrendo algumas pessoais verdadeiras que me trouxeram até aqui. Neste caso, o “*aqui*” quer dizer, em um sentido mais amplo, esse instigante universo que se configura através do cruzamento entre o cinema e a universidade e, em um sentido mais “restrito”, o “*aqui*” (e o agora) diz respeito ao ponto de encontro entre mim e o Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Assim sendo, o olhar que dará rumo e prumo a estes parágrafos iniciais mira o retrovisor. Tentarei – neste introito – ser o mais telegráfico possível; como em filmes nos quais o montador pontua as sequências iniciais com fragmentos que farão sentido mais adiante. Sou jornalista, formado pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal

1 “Os textos do livro devem possuir **um caráter mais pessoal, menos acadêmico**; assim, a escrita é livre, sem necessidade de infinitas remissões” (Laécio Ricardo, Departamento de Comunicação da UFPE).

da Bahia (FACOM-UFBA). Entrei na briosa FACOM em 1994, concluí o curso em 1998. Graduei-me em uma universidade federal brasileira, no final do milênio passado. Na minha turma havia pouquíssimos negros, forçando um tanto a memória e manipulando um pouco a “paleta” de cores da pele dos meus colegas, lembro-me de três, menos de 10%, com certeza. Pobres - daqueles para os quais falta o dinheiro do lanche/almoço na cantina - compunham as raras exceções que confirmavam a regra: nos cursos mais concorridos das universidades federais do Brasil, nos anos 90, eram maioria absoluta estudantes que haviam passado pelas caras escolas e cursinhos particulares. Gays (naquela época quase não se falava em comunidade LGBTs) assumido(a)s e que atuavam pela conquista de espaço, respeito e direitos, só me lembro de um: o atual deputado federal Jean Wyllys (PSOL).

Naquele momento, não existia cursos de cinema na Bahia. Sem pretensões de aprofundamento ou desejo historicista, ousou esboçar o seguinte quadro geral: uma parte significativa da juventude baiana interessada em realizar cinema e audiovisual na década de 90 estava “frequentando” os cursos de Comunicação, Teatro e Artes Plásticas da UFBA, ou ainda, Publicidade e Propaganda da Universidade Católica de Salvador. Não havia muitas outras opções, especialmente pensando na realização vinculada às universidades. Os jovens realizadores daquele período, que se encontravam pelos mais badalados festivais de cinema e vídeo do momento, em rodas de conversas e mesas de bares, eram predominantemente homens, brancos, heterossexuais e, em alguma medida, subsidiados por verba familiar.

Outro fator relevante: morávamos todos na capital do estado, a produção audiovisual advinda do interior quase não existia, ou, ao menos, não conseguia se fazer visível. Os interioranos (meu caso, sou nascido em Itapetinga, sudoeste do estado) tinham de vir habitar a “cidade do Salvador”. Tal contexto, rapidamente rabiscado neste parágrafo, pode ser facilmente constatado através de um exame nos créditos dos filmes baianos lançados entre o final do milênio passado e a primeira década deste. Inevitavelmente, os filmes realizados por aquele grupo² – ainda que diversos, diferentes e até divergentes sob alguns aspectos – compartilhavam, em boa medida, os mesmos filtros, eram vistos através de lentes muito similares entre si e, especialmente, refletiam aquilo que éramos capazes de ver nos nossos espelhos. Corta! Rubrica: este viés analítico que ousou emergir por aqui careceria de um outro percurso que não cabe na demanda e nem na vontade deste ensaio. Flashback:

Desde o começo da graduação, eu já labutava, na faculdade, com a feitura/captação de imagens em movimento. Eu circulava pelos corredores da FACOM, cantina e arredores munido de uma Panasonic Super-VHS com a qual cometia as minhas “obras” audiovisuais. Em 1996 (em parceria com uma colega de sala, Amaranta Cesar, hoje colega professora do curso de cinema da UFRB) considero ter realizado o meu primeiro filme (naquele tempo

2 Sérgio Machado (*Troca de Cabeças*, 1993; *Três Histórias da Bahia*, 2001), Lula Oliveira (*Na terra do Sol*, 2005), João Gabriel (*Fora de Rumo*, 1999; *Por Que Viver o Presente?*, 2000; *Isso Não é o Fim*, 2012), João Rodrigo Matos (*Trampolim do Forte*, 2010), Daniel Lisboa (*O fim do homem cordial*, 2004; *O Sarcófago*, 2010), Paulo Alcântara (*Estranhos*, 2009).

chamávamos de vídeo!): *A lenda*. *A lenda* “contava” a história da especial relação entre duas mulheres, que habitam uma cidade fictícia:

A lenda diz – e diz-se que a lenda é verdadeira – que muito tempo atrás, em Dilodala havia duas mulheres muito bonitas e muito amigas que, por causa dessa amizade, andavam sempre juntas. (...) A lenda – que não é uma teoria nem um boato, mas uma lenda – conta que se vestiam sempre de preto, longos panos pretos sobre os corpos esguios, que se movimentavam devagar e com suavidade, que uma delas nunca sorria, enquanto a outra exibia o tempo inteiro seu largo conjunto de dentes brilhantes³.

Dilodala, a cidade “encantada” em cujas ruas as duas protagonistas “andavam sempre juntas” – onde ocorriam as fantásticas festas nas quais se davam os misteriosos desaparecimentos delas, ficava no Recôncavo da Bahia. Explicando melhor: encontramos no Recôncavo Baiano, em especial na cidade de Cachoeira, as locações que mais nos pareciam materializar o ambiente fictício daquela “fábula”; justamente o município no qual, hoje, está instalado o Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), que abriga o Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. O fazer audiovisual me levou pela primeira vez, há cerca de 20 anos, a perambular pelas ruas históricas de Cachoeira, e atravessar, de câmera no ombro, a Imperial Ponte Dom Pedro II, sobre o Rio Paraguaçu, inaugurada pelo então Presidente da Província da Bahia, em 1885.

Hoje, no tempo presente da escrita deste texto (novembro de 2016), o Centro de Artes, Humanidades e

³ Trecho do conto *A lenda*, de Wladimir Cazé, adaptado para o curta homônimo, em 1996.

Letras e todos os demais campi da UFRB estão ocupados por estudantes contrários à PEC 55⁴ e à reforma do ensino médio proposta pelo atual governo federal. Rubrica: *tudo isso que, até este momento, pode estar parecendo desconectado do tema central desta narrativa, em verdade, creio eu, ajudarão a vislumbrar a complexa rede à qual se encontram atadas as relações entre cinema e universidade, quando se “investiga” o curso de cinema da UFRB.*

(Parênteses para um breve histórico)

A UFRB foi criada em de 29 de julho de 2005, por desmembramento da Escola de Agronomia da Universidade Federal da Bahia. A criação da UFRB ocorreu a partir de um longo processo de diálogo e mobilização das comunidades de algumas cidades do Recôncavo da Bahia e da própria comunidade acadêmica ligada à Escola de Agronomia da UFBA, recebendo posterior apoio do Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), do Ministério da Educação e de vários setores do Congresso Nacional. O Recôncavo Baiano é a região geográfica localizada em torno da Baía de Todos os Santos. Essa região constitui-se em um território cuja construção histórica, social, econômica e cultural data do início da colonização brasileira. A herança negro-africana manifesta-se muito enfaticamente pelo recôncavo baiano, as manifestações culturais da região encontram-se, ainda hoje, notavelmente conectadas às tradições transmitidas

4 Proposta de Emenda Constitucional, aprovada pelo congresso que limita os investimentos do governo pelos próximos 20 anos. A medida fixa para os três poderes – além do Ministério Público da União e da Defensoria Pública da União – um limite anual de despesas.

por africanos escravizados e seus descendentes. A UFRB assumiu, desde sempre, atribuições de articulação entre o saber científico e a complexa realidade da região. Neste aspecto, sem perder a noção de universalidade, o Recôncavo foi e está sendo compreendido como “região de aprendizagem”, há um especial investimento em ações sinérgicas entre a universidade e esse tão instigante território. Criado em 2008, o Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB foi o primeiro, em universidade pública, a ser implantado no Norte e Nordeste do país. Este parágrafo, um tanto quanto burocrático, serve para ressaltar o tanto e o quanto a Federal do Recôncavo e o curso de cinema são jovens – em explícito processo de construção e percepção dos seus percursos – e o quão vinculados estão a um determinado momento e discursos políticos e sociais; e ainda, apontar para o tamanho do desafio que é pensar universidade e cinema em uma região cujas características, peculiaridades e particularidades geográficas, históricas e sociais são tão determinantes. Os sons e imagens do recôncavo baiano são imponentes. A “audiovisualidade” intrínseca do local demanda o estabelecimento de uma relação dialética entre o fazer cinematográfico universitário (em sua universalidade) e o legado local, que “cobra” justos tributos. (*Fecha parênteses*).

Regime de cotas para outras narrativas

Desde o final do milênio passado – e até o início das minhas atividades na UFRB, em meados de 2012 – minha atuação profissional esteve cotidianamente ligada às ONGs em diferentes projetos sociais. Em todos eles,

simploriamente falando, minha função era “mediar” a relação entre jovens, estudantes do ensino médio de escolas públicas, e a realização audiovisual. No Brasil, na Bahia mais ainda, os alunos do ensino médio das escolas públicas são quase todos negros. Mas vamos direto ao que interessa a este texto; aquela juventude e os seus discursos audiovisuais não estavam na minha turma da Faculdade de Comunicação na década de 90, assim como quase não os via na mesma Faculdade de Comunicação da UFBA, em 2003, quando estive professor substituto por lá. No entanto – e era neste ponto que eu queria chegar desde a primeira linha deste percurso – no concurso em que disputei a vaga que hoje ocupo na UFRB, Thamires Santos, ex-educanda de um desses projetos nos quais trabalhei por mais de 10 anos (negra, “nascida e criada” no subúrbio ferroviário de Salvador) foi – na condição de aluna do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB – assistir a minha aula pública, prestar-me solidariedade naquele árduo processo seletivo.

Coincidiu que a primeira turma com a qual trabalhei no curso de cinema e audiovisual da UFRB era justamente a “de” Thamires. Ao pisar naquela sala de aula, no meu primeiro dia de professor da UFRB, vislumbrei uma juventude diversa, enxerguei estudantes que em muito se pareciam com aqueles com os quais trabalhei ao longo da minha trajetória. Em alguma medida, eu sempre, desde aquela primeira “aula”, encarei o curso de cinema e audiovisual da UFRB, como parte de um complexo processo de intervenção no cenário da desigualdade brasileira (no caso, imaginando o cinema como fundamental elemento para atacar uma certa homogeneização narrativa). Algo

como: “Chegou a vez de o cinema entrar na luta! Produzir as imagens que nos faltam, dar visibilidade às narrativas que foram soterradas, realizar novos planos, montar uma nova sequência para o país”.

De acordo com o mais recente relatório da Pró-Reitoria de Graduação (PROGRAD) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia⁵, no segundo semestre de 2014, 56% dos inscritos na UFRB cursaram integralmente o ensino médio em escolas públicas, 46% se autodeclararam pretos, pardos ou indígenas e 36% tem renda familiar bruta per capita inferior a 1,5 salário mínimo. De acordo com o mesmo relatório, no Centro de Artes Humanidades e Letras, que “acolhe” o curso de cinema, 61% dos estudantes cursaram integralmente o ensino médio em escolas públicas. A despeito do clichê segundo o qual os números seriam frios, os dados aqui rapidamente alinhavados, embora não revelem tantas outras importantes nuances, impõem um ponto de partida para a reflexão decidida a enfrentar a questão cinema e UFRB.

E lá vem mais uma história “biográfica” para ajudar a seguir adiante com este ensaio (auto)reflexivo. Ao longo do meu primeiro semestre de trabalho na UFRB, acompanhei, como professor da disciplina *Fotografia e Iluminação I*, a feitura de 4 curtas-metragens. Um deles, *O Beco*, foi roteirizado e dirigido por Thamires (aquela jovem negra que conheci em um projeto social...). No filme, as personagens tinham de enfrentar suas fantasias e vontades

5 A PROGRAD é o órgão da Administração Central e a instância responsável pelo diagnóstico dos problemas e proposição de políticas relacionadas ao ensino de Graduação.

diante da imposição de uma mudança de rumo no andamento rotineiro do dia-a-dia. O beco, no curta (filmado em Cachoeira), é um lugar de passagem, de transformação, de encontro com os desejos que pareciam soterrados, impossíveis. Acho que cabe aqui um rápido flashback, em *A lenda*, aquela minha “primeira peça” audiovisual, o Recôncavo da Bahia, especialmente Cachoeira, foi a locação escolhida para “acolher” a história das protagonistas esguias que “durante as muitas e grandiosas festas que então se faziam nas noites de Dilodala, desapareciam, sumiam no meio da multidão, e, meia hora depois, retornavam à festa, com um vago e indefectível ar de iniciação no rosto”⁶. No mesmo ano em que realizamos *A lenda*, o cineasta baiano José Araripe Jr. também escolheu as ruas de Cachoeira para ambientar a história de *Mr. Abrakadabra*; um velho mágico deprimido, que após fracassadas e mirabolantes tentativas de suicídio, reencontra-se com o encantamento. Anos antes, em 1983, no filme *O mágico e o delegado*, dirigido por Fernando Coni Campos, nascido no Recôncavo Baiano, outro ilusionista espalhava magia pelas ruas, becos e feira-livre de Cachoeira e região.

No mágico e o Delegado, eu estava lendo um livro de Josué Guimarães, cuja história se passa numa cidade onde está sendo construída uma represa. A cidade vai ser inundada e vai ser transferida para uma cidade que está sendo construída ao lado. O tema do livro gira em torno dos conflitos que surgem com essa mudança. A cidade tem um delegado arbitrário, que está cheio de problemas e aparece um mágico... o mágico vai pedir licença para dar um espetáculo e pega o delegado de

⁶ Trecho do conto *A lenda*, de Wladimir Cazé, adaptado para o curta homônimo, em 1996.

mau humor: – Não vai dar espetáculo aqui coisa nenhuma. – Por que não? – Porque eu não quero e acabou-se. O mágico reage e o delegado o prende por desacato à autoridade. Aí eu parei e pensei: isso dá um filme. O que faria um mágico, um grande mágico na prisão? (...) Afinal, quando o roteiro ficou pronto e eu consegui a produção, decidi filmar em duas cidades da minha infância: Cachoeira e Castro Alves. Quando eu cheguei na região para filmar, alguém me disse: “olha, dona Tereza está muito preocupada com o filme que você vai fazer”. – Mas quem é dona Tereza, por que ela está preocupada? – Porque ela leu no jornal a história do filme e ela acha que é a história do pai dela. (Fernando Coni Campos)⁷

No verão 1986, toda a equipe do filme *Jubiabá*, capitaneada por Nelson Pereira dos Santos, mudou-se para Cachoeira, onde “viveram” por três meses, para filmar a trajetória do negro Baldo, mediada pela encantad(or)a presença do Pai Jubiabá/Grande Otelo.

Não há, evidentemente, nenhum rigor “científico”, nem cuidadosos critérios analíticos para alinhar consistentemente a ideia segundo a qual Cachoeira e o Recôncavo Baiano dialogariam de modo especialmente mágico com o “fazer cinematográfico”. O intuito, deste “tateante” parágrafo, era insinuar uma particular relação dialética entre o cinema, a universidade e o local que os acolhe e com os quais interage. Em outras palavras, parafraseando Caetano Veloso, outro nascido na região, seria o caso de concluir que só sendo recôncavo para ser também reconvexo⁸, ou não...

7 Do livro, *Cinema, Sonho e Lucidez – 4 dias com Fernando Coni Campos*, pg. 23. (Salvador: BA, Fator editor, 1991)

8 Referência a um trecho da letra da canção *Reconvexo*, do Santo Amarense, Caetano Veloso.

Pelos Bosques

Haveria muitos caminhos a percorrer, na tentativa de apresentar uma reflexão acerca das intersecções entre cinema e universidade.

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir porque algumas trilhas são acessíveis e outras não. (Umberto Eco)⁹.

Escolho começar os meus passeios pelo bosque, olhando para fora dos “muros” que cercam da universidade e que, em alguma medida, tensionam o sentido de universalidade: miro o local. Um dos nossos mais explícitos e complexos desafios é o de construir estratégias de interação com a comunidade. E esta não é uma questão apenas do curso de cinema, mas de toda a UFRB; uma instituição muito jovem e instalada em região de tão poderosas e notáveis história e ancestralidade.

Revisitando algumas estratégias através das quais o curso de cinema e audiovisual da UFRB vem tentando enfrentar o desafio de estabelecer parcerias com a comunidade do Recôncavo baiano, ainda ecoam por aqui e alhures, os êxitos e méritos do projeto *Videoclipe no Recôncavo da Bahia*, a proposta compunha a trajetória da disciplina Produção, ministrada pelo prof. Claudio Manoel. Segundo o idealizador da empreitada,

⁹ Do livro, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 33. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

A ideia era simples. O projeto foi uma das atividades de elaboração de conteúdos da disciplina de Produção do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, em articulação interdisciplinar com Oficinas Orientadas de Audiovisual e, eventualmente, com Direção. A articulação dessas disciplinas tinha caráter interdisciplinar, elegendo um produto único, o videoclipe, realizado por equipes de, em média, 5 pessoas. Entendendo o Recôncavo Baiano como paisagem multimusical, o projeto procurava resgatar esses variados, complexos e ricos gêneros, num leque que envolve desde o samba de roda e samba chulo, de distintas estéticas de grupos musicais originados do candomblé, corais religiosos, cantores românticos, filarmônicas, o reggae, poprock, rap, rock, jazz, experimental... (Claudio Manoel)¹⁰

A despeito da anunciada simplicidade da ideia, a “cartografia” musical desenvolvida no âmbito de algumas disciplinas do curso cinema da UFRB, em intrínseca interação com artistas locais, ultrapassou barreiras, expandiu fronteiras e erigiu pontes entre o local e a universidade. Em 4 semestres de produção foram realizados 30 videoclipes, todos disponíveis em plataforma online¹¹. Os videoclipes produzidos ao longo desse percurso foram reunidos em uma mostra que já foi exibida na Argentina (Córdoba e Buenos Aires), Alemanha (Centro Cultural Iwalewa Haus/ Universidade de Bayreuth) e em Kampala-Uganda, numa parceria com o *Instituto Goethe-Zentrum Kampala* e *Ugandan German Cultural Society*, no evento “*Exhibition Africa in Brazil, Brazil in Africa*”, além de cidades do Recôncavo Baiano, em centros universitários da UFRB e da Paraíba (UFPB).

10 Texto publicado na revista Cine Cachoeira. Disponível em: <http://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/videoclipe-no-reconcavo/>

11 <https://videoclipenoreconcavo.wordpress.com>

Ainda mapeando as rotas que temos encontrado para descobrir as trilhas que podem conduzir a UFRB, através do cinema, ao encontro com a comunidade de Cachoeira e São Félix – especialmente – faz-se fundamental enxergar as firmes pegadas do Cineclube Mário Gusmão. O Cineclube Mário Gusmão, em atividade desde outubro de 2010, já realizou 24 mostras e mais de 150 sessões gratuitas. Ao longo deste percurso, foram projetados cerca de 200 filmes baianos e brasileiros, de curta, média e longa-metragem, distribuindo, a cada sessão, críticas produzidas por estudantes e professores do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB, promovendo debates com a plateia, muitas vezes em parceria com instituições locais, do poder público e da sociedade civil. Em 2012, 2013, 2014 e 2015, o Cineclube conduziu as exposições e debates, em Cachoeira, do 8º, 9º, 10º e 11º Panorama Internacional Coisa de Cinema. Atualmente, o Cineclube Mário Gusmão é composto por doze graduandos dos cursos de Cinema e Audiovisual e Comunicação e um professor-coordenador. Todo o trabalho é realizado por essa equipe, que se reveza nas diversas atividades, a fim de garantir uma formação que abranja todas as dimensões do cineclubismo.

A trajetória consistente do Cineclube Mário Gusmão e os objetivos que vêm sendo atingidos ao longo do seu período de atividades, desde 2010, nos faz crer e apostar na relevância da sua plena existência. As consequências da presença semanal e gratuita do cinema brasileiro pelas praças e salas de exibição do Recôncavo Baiano, expandem, em muito, o âmbito do pensamento acerca da nossa cinematografia.

O Mário Gusmão afirmou-se como espaço de plena interação. O Cineclube conta com apoio do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL-UFRB) e da Prefeitura Municipal de Cachoeira para realização das sessões, sobretudo no que se refere à infraestrutura de equipamentos, auditório, sessão do espaço público e divulgação em rádios locais, além das Pró-Reitorias de Extensão e Políticas Afirmativas e Assuntos Estudantis. Além destas parcerias – institucionalizadas – um sem-número de outras relações vão se estabelecendo em torno das demandas da prática cineclubista. A saber, por exemplo, a empresa local que lucra com o aluguel de cadeira para as sessões de rua (cujo funcionário, volta e meia, participa dos debates); os passantes que tropeçam, em seus caminhos, com o cinema nacional; os ambulantes, que mantêm um olho nas vendas e outro na tela, o bar que “cede” a energia para os equipamentos e a cerveja gelada que anima os debates pós sessão: em cidades pequenas, como Cachoeira e São Félix, tais trocas são muito potentes. Enfim, a plena prática cineclubista, intermediada por alunos e professores do curso de cinema e audiovisual, configura-se como um rico ambiente de partilha, que vem, há mais de 6 anos, incrementando as nossas reflexões acerca das questões impostas pelo “binômio” cinema e universidade.

Além das “ordinárias” sessões gratuitas, acompanhadas de debate, da escrita e da distribuição de críticas, o Cineclube realiza diversas outras atividades vinculadas à expansão do pensamento acerca do fazer cinematográfico e os “seus usos”. Desde a sua fundação, o Mário

Gusmão entendeu a importância de aproximar-se das escolas públicas, especialmente, dos estudantes secundaristas e professores da rede municipal de ensino. Nesse sentido, alunos do curso de cinema e professores ligados ao Cineclube, periodicamente, estão elaborando oficinas e compartilhando-as com a comunidade escolar das cidades do Recôncavo Baiano, articulando técnicas e ferramentas disponíveis para a realização audiovisual, assim como investindo no pensamento crítico sobre obras da cinematografia brasileira.

Em 2014, o Cineclube lançou a *Caixa Anjo Negro*, um “box” com 4 DVDs contendo 42 filmes de curta-metragem baianos, encarte educativo e um catálogo com 27 críticas cinematográficas, além de Extras sobre o ator negro, cachoeirano, Mário Gusmão, ícone do teatro e do cinema baianos dos anos 1960 e 1970. E por aqui, permitindo-me mais um dos lampejos – já recorrentes neste texto – que escapam a uma certa racionalização do tema proposto, mas que sinto ajudar a compreender alguns outros fatores que atravessam “poderosamente” o curso de cinema e audiovisual da UFRB; entrego-me a poderosa imagem do “Anjo Negro”, montado em seu cavalo branco, de lança na mão, galopando imponente contra a opressão. Assiste-se à cena no final do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha. Antão, o personagem “encarnado” por Mário Gusmão, mata o coronel interpretado por Jofre Soares. A montagem, assinada por Eduardo Scorel, repete, 8 vezes, o instante em que a lança crava o peito do opressor. O ato, empreendido por Antão, é único e certo, no entanto, cobra a repetição, e continua,

até hoje, demandando reiteração. Mário Gusmão, nascido no Recôncavo da Bahia, dançarino, ator, homossexual, primeiro negro formado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, morto há 20 anos, em 20 de novembro, dia da Consciência Negra, aniversário de morte de Zumbi dos Palmares; mais do que dar nome ao Cineclubes nascido nosso Curso de Cinema e Audiovisual, é também uma lança que nos atravessa.

Em setembro de 2016, na semana em que se celebra a “independência” do Brasil, ocorreu a sétima edição do *CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira*. O Festival promove o intercâmbio de ideias e incentiva que a cidade de Cachoeira e o estado da Bahia conectem-se ao mundo através do cinema documental. Além de debates com os realizadores, oficinas e mesas redondas ocupam lugar de destaque na programação. Em sete edições consecutivas, cerca de 15 mil pessoas assistiram a mais de 250 documentários, muitos deles inéditos na Bahia e Brasil. O CachoeiraDoc foi pensado no âmbito do curso de cinema da UFRB, e, ano após ano, expandiu seus limites, firmou outras tantas parcerias e entrou na agenda do circuito de festivais de cinema no Brasil. No entanto, para além das informações contidas neste parágrafo – e que podem ser também encontradas no site do festival – interessa especialmente a este texto a postura “defendida” pelo CachoeiraDoc; que se pode compreender a partir da leitura do texto impresso no catálogo da mais recente edição do evento, assinado pela professora Amaranta Cesar, uma das idealizadoras e realizadoras do festival:

Enquanto preparávamos esta sétima edição do CachoeiraDoc, testemunhamos o Brasil entrar em convulsão. Ao tempo que montávamos a programação que aqui apresentamos, o país adoecia a olhos vistos, arden-do em uma febre de retrocessos: desmonte de direitos básicos adquiridos, brutalidade narrativa, secreção de ódios, ostentação institucional de hipocrisias. Neste contexto de acirramentos e derrotas, em que uma ma-quinaria de violência simbólica e material parece estar em plena operação, não se podia evitar a pergunta: o que podem os filmes?

Penso que enfrentar a pergunta: “*o que podem os filmes?*”, diante das urgências do presente, é justamente o que pode e deve fazer sempre, cotidianamente, em tempo integral, o cinema; em especial, o cinema que se tece dentro do ambiente universitário. Um outro trecho, do mesmo texto do catálogo do CachoeiraDoc, contribuirá para que este texto se encaminhe em direção ao seu último tópico, àquele em função do qual, este percurso foi iniciado.

Talvez estarmos juntas/juntos com o cinema e pelo ci-nema simplesmente signifique reafirmar que seguimos engajados no presente e comprometidos com o futuro: com as mulheres e suas forças de transformação; com os índios e suas energias de cura; com o povo negro e suas lições de insurgência e preservação espiritual; com as minorias sexuais e seus desejos de liberdade e amor. Os filmes que nos atravessarão nestes dias estão aqui reunidos não apenas como obras, mas também, e talvez sobretudo, como atos, ações, iniciativas ancoradas em um tempo presente. E nos irmanar em torno deles, acre-ditamos, é fazer vibrar um compromisso com o futuro. (Amaranta Cesar)¹².

12 Versão digitalizada do catálogo disponível em <http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/>

As três iniciativas – o projeto Videoclipe no Recôncavo da Bahia, o Cineclubes Mário Gusmão e o CachoeiraDoc – vinculadas ao curso de cinema e audiovisual da UFRB, são apenas algumas, entre tantas outras, que vem sendo empreendidas, no sentido de expandir a relação entre cinema e universidade. Tais empreitadas fazem refletir a existência para fora das salas de aula, e – fundamental – existir com o outro, em diálogo, costurando laços entre a ideia de universidade/universalidade e o local, aquilo que é próprio de uma gente, de um determinado lugar.

E tem ainda os filmes que nos atravessam por dentro, de dentro para fora...

Espera-se de um curso de cinema e audiovisual que filmes sejam realizados. Em boa medida, deseja-se que as reflexões, as atividades de extensão, todas as trocas mediadas pela universidade, possam se cristalizar nas telas, nas obras... enquadradas em planos, organizados em determinada ordem e duração. Desde que aportei no curso de cinema e audiovisual da UFRB, às margens do rio Paraguaçu, já vi de um tudo entre as realizações audiovisuais dos estudantes. De filme de Zumbi (não o dos Palmares; no caso, estou referindo-me aos “mortos-vivos”...) às comédias românticas, transpassando por questões que emergem da ordem do dia (não aquela “ordem do dia” cujo uso é ensinado nos manuais de produção cinematográficas), pautadas pelas demandas urgentes do presente. Sendo assim, não caberia por aqui um inventário e nem seria deveras útil às questões a respeito das quais estou tentando pensar. No entanto, sinto ser pertinente e decisivo enxergar – para

além dos filmes, ou melhor, por trás deles – as trajetórias e as demandas de quem os está fazendo. Sem mais delongas – e remetendo-me aos primeiros parágrafos deste texto – na UFRB, não é mais “a minha turma” que faz os filmes. Os e as estudantes da Federal do Recôncavo da Bahia – para minha imensa alegria – não se parecem com a turma que eu avistava na UFBA, na década de 90. Vislumbro na UFRB um outro e fervilhante caldeirão, do qual cada vez mais emergem outras existências, outras urgências; diversas e necessárias narrativas.

Os dados dos relatórios da PROGRAD apresentados neste texto, expõem a presença marcante, por exemplo, de negros e negras de famílias cuja renda familiar per capita é menor do que dois salários mínimos. Tal dado é importante por si só. No entanto, não deixa ver outras tantas questões que aparecem entrelaçadas. A juventude que tem feitos filmes na UFRB é atravessada por tantas e fundamentais e urgentes outras questões; as lutas das mulheres contra o machismo e o patriarcado, as demandas dos corpos que pretendem ultrapassar as imposições de gênero, as minorias sexuais que desejam ver respeitados os seus modos de amores e prazeres...

Uma parcela bastante significativa dos filmes saídos dos encontros advindos da relação entre cinema e universidade, que se vem construindo no recôncavo da Bahia, reflete e reafirma existências cujas histórias não foram contadas, ou, quando o foram, tinham a narrativa conduzida e impregnada por olhares de fora. Nestes tempos sombrios, o que vejo emergir com mais potência através dos filmes produzidos na UFRB é a superação das distinções entre o

estético e o político, é o combate à hierarquização entre o investimento na forma e a prática militante. Uma espécie de cinema de trincheira, realizado por/com corpos que se postam contra a ordem dominante; dos discursos, das narrativas. Ocupar e resistir!



ARTUR, de Daniel Filipe, 2015, UFC.

A pesquisa em cinema e audiovisual no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

Angela Prysthon

Este artigo busca mapear a história da pesquisa em audiovisual no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Consequentemente terá esse formato de “levantamento”, brevemente descritivo, de como o campo foi se abrindo, de como a pesquisa foi se consolidando e como os temas foram se diversificando ao longo dos últimos dezoito anos. O objetivo é, primordialmente, chamar a atenção para a expansão dos estudos fílmicos na instituição e tentar entender o quanto essa expansão é um reflexo da crescente importância do audiovisual na própria sociedade. O tom de relatório se explica pela necessidade de registro das pesquisas que foram realizadas no período, pela quase ausência de dados mais organizados sobre o campo do cinema e do audiovisual na UFPE.

O Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM)

foi fundado em 1998, ainda como curso de mestrado, e credenciado pela CAPES em 2001, quando as primeiras dissertações foram defendidas. Desde o início a área de concentração foi bastante ampla, abrangendo os vários campos da Comunicação Social.

Nesse primeiro momento do Programa, ainda que vários dos docentes e grupos envolvidos no Programa estivessem realizando pesquisas vinculadas ao audiovisual (por exemplo, Wilma Morais, Cristina Teixeira e Isaltina Gomes desenvolveram um projeto conjunto voltado para o documentário brasileiro a partir da análise do discurso; eu, José Afonso Junior e Paulo Cunha coordenamos um projeto sobre as *Representações Urbanas no Recife*, no qual estavam incluídas as produções audiovisuais da cidade), não se pode dizer que a pesquisa em Cinema estivesse consolidada. Embora vários dos professores do Programa tivessem em suas trajetórias relações fortes com o cinema, tanto nos seus trabalhos acadêmicos, como nas suas trajetórias profissionais, não existia ainda uma linha de pesquisa específica que cuidasse do audiovisual, nem o *Bacharelado em Cinema*. Contudo, já se podia prever, no momento da defesa das primeiras dissertações, que esse seria um campo em expansão para a UFPE.

A primeira dissertação defendida no PPGCOM foi justamente na área do audiovisual (já antecipando a enorme vocação para o campo). *Tradição e ruptura no audiovisual um estudo de linguagem do vídeo popular em Pernambuco na década de 1980*, de Cláudio Bezerra, foi orientada por Paulo Cunha. Bezerra é atualmente professor do departamento de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e tem sido um pesquisador bem

atuante no campo do documentário. Em 2002, a então professora do Departamento de Comunicação Social, Isabel Duarte, defendeu a dissertação *O Pós-Modernismo em Wim Wenders: Vôos e Viagens*, orientada por Dacier de Barros e Silva. Em 2003, tivemos a defesa da dissertação *O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco*, de Rodrigo Carreiro, orientada por mim. Carreiro ingressaria como docente da UFPE pouco mais de cinco anos depois, formando parte do grupo de docentes da primeira turma do Bacharelado em Cinema. Atualmente ele é o chefe do departamento de Comunicação. Em 2004, mais dois trabalhos sobre cinema foram defendidos: outra dissertação sobre crítica de cinema, chamada *A retomada do cinema nacional*, de Luiz Joaquim da Silva Junior, orientada por Cristina Teixeira; e *Identidade e exílio em Terra Estrangeira*, de Janaína Cordeiro Freire, orientada por mim.

Em 2005, três dissertações vinculadas ao campo do audiovisual e do cinema: *O gênero chamada de programação, uma investigação sobre as chamadas de novelas da Rede Globo*, de Gustavo Almeida, orientada por Cristina Teixeira; *Pactos Documentários: um olhar sobre como 33*, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária, de Maíra Brito, orientada por Isaltina Gomes; e *As cidades do cinema brasileiro contemporâneo*, de Luiz Otávio Pereira Carvalho, orientada por mim. O ano de 2006 teve mais dois trabalhos ligados ao campo, *Da lama ao cinema. Interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco*, de Nara Aragão, primeira dissertação a tematizar diretamente o emergente cinema pernambucano, orientada por mim; e *O sentido da política nos documentários de Eduardo Coutinho*, de Simone

Jubert, orientada por Cristina Teixeira. Já 2007 teve apenas uma dissertação defendida na área: *TV espelho: identidade cultural, cultura nacional e ambivalência nas vinhetas do Plim-Plim*, também orientada por mim, de Mannuela Costa, atualmente professora do Bacharelado em Cinema da UFPE.

Além das dissertações é importante mencionar as pesquisas individuais dos docentes ligadas ao cinema e ao audiovisual. Em 2006, eu obtive a primeira bolsa CNPq de produtividade em pesquisa do Programa¹ com o projeto *Cidades e diferença cultural no cinema latino-americano contemporâneo*, pesquisa que era uma continuação do que eu já vinha investigando há vários anos. O objeto central dessa proposta de pesquisa foi o cinema latino-americano contemporâneo (incluindo naturalmente o cinema brasileiro). A base do projeto foi a análise de filmes que reelaboravam a questão urbana, que tematizavam e questionavam de perto as sociedades (e as cidades) latino-americanas. Mas fundamentalmente o projeto serviu para alavancar as minhas investigações sobre o cinema a partir dos *Estudos Culturais*, que foi a corrente teórica da minha formação no doutorado na Inglaterra.

Paulo Cunha também conseguiu uma bolsa PQ em 2007, com o projeto *Representações tecnológicas periféricas e cultura visual urbana: apropriação subalterna de tecnologias imagéticas*, no qual buscou “verificar formas de apropriação, na periferia do capitalismo, de instrumentos técnicos de produção visual (fotografia e cinema) a partir da

¹ Produtividade em Pesquisa, ou bolsa PQ, é uma modalidade de bolsas do CNPq que premia o professor pesquisador que tenha produção relevante na sua área com um bônus mensal para a realização de projetos de pesquisa.

observação direta das representações visuais efetivamente produzidas no Nordeste do Brasil, através de um conjunto formado por filmes, fragmentos de filmes e fotografias que representavam o Nordeste do Brasil.” (Plataforma Lattes, 2016)

Não apenas projetos financiados entram nesse cômputo das pesquisas em Cinema, porém. Outros professores também estavam pesquisando no campo. Como é o caso de Eduardo Duarte, que em 2008 iniciou o projeto *A Experiência Estética como Fenômeno Comunicacional em Obras Audiovisuais*, no qual buscou “compreender a formação dos valores sensíveis de experiência estética na recepção de produtos audiovisuais” (idem). Yvana Fachine também vinha atuando no campo audiovisual antes mesmo de ingressar no PPGCOM e na UFPE, em 2005. A partir de 2006 desenvolveu o projeto *Produção audiovisual de Guel Arraes: procedimentos e estratégias de linguagem*, no qual observou, descreveu e analisou “procedimentos recorrentes na organização interna dos programas de TV roteirizados, dirigidos e/ou produzidos por Guel Arraes, caracterizando suas tendências expressivas e inovações de linguagem” (idem). Entre 2006 e 2008, Cristina Teixeira estava pesquisando sobre *Subjetividade nos documentários: revelação ou mascaramento do eu e do outro na narrativa*, projeto no qual observava como, “a partir dos dispositivos de filmagem, montagem, edição se constroem as subjetividades nos documentários” (idem).

É importante ressaltar, contudo, que esses primeiros dez anos e essas primeiras dissertações ainda refletiam uma certa busca de identidade do Programa, das linhas de pesquisa e dos grupos que o compunham. As pesquisas

foram amadurecendo e os professores passaram a atuar de modo mais específico, mais focado e mais consistente, nos seus projetos individuais, na sua participação em grupos de pesquisa e nas suas orientações. Poderíamos pensar em 2008 como uma espécie de marco no sentido desse aprofundamento e dessa maior especialização. Muito provavelmente isso tem a ver com o impacto do planejamento e da formação do Bacharelado em Cinema, curso que só viria a ser implantado em 2009, mas que teve seu início como projeto justamente em 2007. Os reflexos do Bacharelado seriam sentidos não somente no aumento das dissertações no campo do cinema e audiovisual, mas também na própria produção bibliográfica dos docentes e pesquisadores do Programa.

Em 2008, foram defendidas seis dissertações relacionadas ao audiovisual. Orientei *Joga TV: imagens do futebol-espetáculo e a mediação da identidade nacional brasileira*, de Sérgio Mendonça Costa, e *Luminosamente claustrofóbicas: ambiguidades cinematográficas em Caio Fernando Abreu*, de Nathalia Duprat. Cristina Teixeira orientou *A identidade da mulher nos filmes de James Bond*, de Cecília Almeida, e *O discurso da periferia na TV*, de Diego Gouveia. E Paulo Cunha supervisionou *Análise fílmica de A Filha do Advogado utilizando os padrões de intenção de Michael Baxandall*, de Marcelo Costa de Melo, e *Representações realistas do sertão: do Canto do Mar ao Baile Perfumado*, de Fábio Rocha.

Em 2009, os orientandos dos docentes ingressados mais recentemente no PPGCOM começaram a defender seus trabalhos. Foi o caso de Amanda Mansur e Leonardo Castro Gomes, orientandos de Yvana Fechine, que defenderam, respectivamente, as dissertações *O novo ciclo de*

cinema em Pernambuco: a questão do estilo e Narrativas interativas no audiovisual: a lógica do banco de dados no documentário. Também de Carlos Eduardo Dias de Araújo e Sabrina Tenório Luna, orientandos de Nina Velasco e Cruz, com os trabalhos *Simulação, arte e mídia nos videoclipes de animação 3D* e *Transgressões na obra de John Waters: uma análise do Pink Flamingos e Problemas Femininos.* Maria do Carmo Nino orientou Raquel do Monte em *A construção da imagem do NE em "Central do Brasil" e "Abril Despedaçado"* e Iomana Rocha em *Cinema Experimental brasileiro: poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O Bandido da Luz Vermelha e Cosmococas.* Os professores mais veteranos também deram sua contribuição de orientações nesse ano. No meu caso, orientei a dissertação *A proliferação de dissidências. Desordem cotidiana e trabalho no cinema latino-americano,* de Fábio Allan Ramalho, atualmente docente da Universidade da Integração Latino-americana (UNILA), em Foz do Iguaçu. E Paulo Cunha orientou Ricardo Maia Junior com a dissertação *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto.*

Os projetos dos docentes passaram por transformações nesse período também naturalmente. Alguns se aproximaram ainda mais do campo audiovisual, outros foram se afastando gradualmente. Eu, por exemplo, iniciei em 2009 o projeto chamado *Imagens periféricas: redefinições do cinema mundial na contemporaneidade,* que partia da experiência anterior com o cinema latino-americano, para não apenas continuar explorando, mas ampliar de modo significativo as possibilidades de conexão entre o campo dos Estudos Culturais e o Cinema contemporâneo. A intenção foi verificar como a própria configuração do

cinema mundial (especialmente aqueles filmes produzidos em países periféricos ou em termos históricos aquilo que ainda pode ser chamado de *Terceiro Cinema*) demandava a moldura metodológica dos Estudos Culturais, como também encontrar, em alguns traços comuns que definem o cinema periférico, novos desafios e inquietações para a teoria da cultura contemporânea.

Cristina Teixeira continuou no campo do documentário com o projeto *Voz e silêncio, dispositivos de subjetivação e objetivação dos documentaristas em suas obras*, no qual investigou como se constrói a subjetividade do documentarista no momento em que ele se dispõe a ser uma instância de escuta e de visibilidade de outrem. Paulo Cunha continuou com seu projeto *Representações tecnológicas periféricas*, embora modificando o corpus, trabalhando nesta fase do projeto com o contexto do cinema pernambucano entre 1930 e 1964. Eduardo Duarte especificou a televisão digital como seu corpus de pesquisa com o projeto *A Construção da Narratividade Audiovisual para os Produtos de Convergência e Interatividade da Televisão Digital*, a partir de 2010. Assim como Yvana Fechine, que em 2010 iniciou o projeto *Televisão e digitalização: transformações do meio no ambiente de convergência*, a partir do qual observou e analisou tendências da produção televisiva contemporânea. Os demais docentes, ainda que eventualmente orientassem projetos relacionados ao audiovisual, nos seus projetos individuais ainda não tinham estabelecido um vínculo mais direto com o campo.

A partir de 2010, mais dissertações no campo foram defendidas, consolidando o PPGCOM como um lugar favorável para o estudo e a pesquisa sobre o cinema

e o audiovisual. Eu orientei duas dissertações na área em 2010: *As fronteiras da representação. Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo*, de Catarina Andrade, e *Consumo cinéfilo e o prazer da raridade*, de Rodrigo Almeida, que endereçava problemas relativos à crítica de cinema, ao consumo cinéfilo e ao cineclubismo. Em 2011 e 2012, orientei mais duas dissertações em Cinema: *Comentário do cinema africano*, de Heron Bezerra Formiga, e *Pornô amador: a busca do prazer real na internet*, de Guilherme Gatis. Maria do Carmo Nino concluiu a orientação de Petra Pastl em *A morte no imaginário fílmico: um estudo sobre o cinema de Tim Burton*. Nina Velasco orientou dois trabalhos nesse campo: *Dispositivos múltiplos para um cinema múltiplo*, de Bernardo Queiroz, e *Produção audiovisual de artista. Uma análise da experimentação cinematográfica de Paulo Bruscky (1971-2009)*, de Luciana Carla Almeida. Paulo Cunha foi o orientador de Raquel Holanda com a dissertação *O cinema contemporâneo e identidades regionais: Um estudo de caso de filmes sobre o Nordeste*, defendida em 2012. Eduardo Duarte orientou *A Estética do Tempo Perdido no Cinema de Andrei Tarkovski*, dissertação de Marcelo Costa. Yvana Fechine orientou também Nathan Cirino com a dissertação *Cinema interativo: problematizações de linguagem e roteirização*, defendida em 2012.

Em 2010, é importante destacar, o PPGCOM apoiou e colaborou com o Bacharelado em Cinema no sentido de organizar e hospedar o XIV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). O Encontro anual da SOCINE é o evento de maior importância na área e teve enorme impacto no âmbito do audiovisual no Recife, conectando o bacharelado (seus alunos

foram ouvintes e monitores) e a Pós-graduação (mestrandos e doutorandos do PPGCOM apresentaram suas pesquisas), além de atrair cineastas e profissionais do campo para a os estudos universitários.

O ano de 2011 foi bem importante para o PPGCOM, pois então começaram as primeiras defesas de doutorado do Programa. A primeira tese em Cinema, *Era uma vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*, foi defendida por Rodrigo Carreiro, sob orientação de Paulo Cunha, que também orientou Fernando Weller, também atualmente colega nosso no Bacharelado em Cinema, com a tese *Cinema direto: a estética da intimidade no documentário dos anos 60 nos EUA e Canadá*. Em 2012, concluí a orientação da minha primeira tese, *Descentramentos, mercado e nostalgia. Elementos do pós-moderno na representação do esporte no cinema contemporâneo*, de Allyson Carvalho, professor do PPGCOM da UFRN hoje em dia.

As pesquisas individuais seguiam adensando o caminho pelo cinema e audiovisual. Em 2012, dei início ao projeto PQ *O cinema e as cidades - Articulações entre espaço urbano e a imagem fílmica*, no qual investiguei as articulações entre a cidade e o cinema através da leitura do espaço urbano em diversas fases e a partir de diversos aspectos do cinema mundial. Em 2012-2013, desenvolvi no pós-doutorado na Universidade de Southampton, Reino Unido, o projeto *Visibilidades urbanas: o cinema britânico e as cidades* e a partir dele procurei investigar as articulações entre a cidade e o cinema através da leitura do espaço urbano em diversas fases e a partir de diversos aspectos do cinema britânico. Em 2015, dei início ao meu novo projeto PQ do CNPq, *Paisagem, espaço e topofilia no cinema contemporâneo*,

que investiga as relações entre espaço e paisagem e o cinema mundial contemporâneo, evidenciando os modos de enquadramento dos territórios e dos lugares através de imagens e sons, e revelando os elos entre *mise en scène* e paisagem.

Nina Velasco e Cruz deu início, também em 2012, à sua pesquisa *Cinema, fotografia e memória: a questão da temporalidade nas imagens técnicas contemporâneas*, na qual discute a “questão da temporalidade na cultura visual contemporânea, tomando como ponto de partida a hibridação entre técnicas imagéticas de memória (fotografia, cinema e vídeo) a partir da nova plataforma digital que os abriga” (idem). Eduardo Duarte deu continuidade à sua pesquisa sobre *Narrativas contemporâneas* (vinculada ao grupo de pesquisa de mesmo nome), na qual descreve e analisa “experiências estéticas nos processos de construção de narrativas contemporâneas como produtos artísticos e de comunicação” (idem). Em 2012, Paulo Cunha passou a desenvolver o projeto *Processos criativos no Cinema* onde mapeia “processos criativos no cinema brasileiro contemporâneo, com ênfase no contexto do cinema feito em Pernambuco. O projeto combina Teorias da Imagem (Rancière), das Artes (Banxandall), da História (de Certeau) e da Antropologia para estabelecer modelos de construção fílmica” (idem). Rodrigo Carreiro, que passou a integrar o PPGCOM como docente permanente em 2013, vem desenvolvendo pesquisas sobre o som no cinema, além de uma discussão aprofundada sobre o consumo do cinema de gênero no Brasil, com o projeto “Estratégias de produção, circulação e consumo do cinema de gênero no Brasil”, no qual investiga e analisa “os modos e estratégias

de produção, circulação e consumo do cinema de gênero, localizando e atualizando o conceito de gênero fílmico para o século XXI e tendo como eixo principal os filmes ligados a esse termo produzidos, circulados e/ou exibidos dentro do Brasil” (idem).

O PPGCOM, então, estava cada vez mais consolidado e os docentes, principalmente a partir de 2012-2013, passaram a ter que distribuir sua carga de orientação entre mestrado e doutorado. As dissertações e teses em Cinema e Audiovisual geraram cada vez mais publicações e um diálogo intenso com outros pesquisadores do país e do mundo em periódicos especializados e eventos nacionais e internacionais, como COMPÓS, SOCINE, ASAECA (Argentina), AIM (Portugal) e Screen (Grã-Bretanha).

Em 2013, foram defendidas as seguintes teses e dissertações: *Crítica da Imagem Fascista*, tese de Frederico Feitoza, e *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*, dissertação de André Antonio Barbosa, ambas orientadas por mim. *Trilogias de Vidas Obscenas: transgressão, homoerotismo e o riso crítico de Hilda Hilst e Pier Paolo Pasolini*, dissertação de Mariana Andrade, orientada por Eduardo Duarte. *A representação do tempo no cinema de Gus Van Sant*, dissertação de Rafael Dias, orientada por Paulo Cunha. Em 2014: *Jauára Ichê: Notas sobre a adversidade no documentário*, dissertação de Marcelo Pedroso Holanda de Jesus, e *O amor pelas imagens: afeto, repertório e espetatorialidade no cinema*, tese de Fábio Allan Ramalho, orientadas por mim. *Chris Marker: comentários sobre uma crítica da Imagem*, dissertação de Luís Henrique Leal e *Cinemas fluidos: Análise das inter-relações entre cinema e artes visuais no contexto pós-cinema, tendo como foco filmes e obras nacionais*,

tese de Iomana Rocha, orientadas por Nina Cruz. *A brodagem no cinema em Pernambuco*, tese de Amanda Mansur, e *Tatuagem de dentro para fora: um estudo sobre o processo de criação a partir do roteiro*, dissertação de Marcos Santos, orientados por Paulo Cunha.

Mais teses e dissertações foram defendidas em 2015 no campo do audiovisual e do cinema e vale sublinhar o quanto esses trabalhos foram caminhando cada vez mais para o campo fílmico e cinematográfico, diferentemente dos primeiros, que, de modo mais geral, talvez estivessem mais inseridos numa perspectiva mais ampla da comunicação. Foram mais trabalhos sobre cinema, nas suas interseções com a arte, que trabalhos ligados ao jornalismo e à televisão. Evidentemente, a presença de egressos do Bacharelado em Cinema teve uma grande influência nesse aumento do interesse no campo. Outro fator que contribuiu para isso foi a circulação cada vez mais frequentes dos egressos do PPGCOM no Bacharelado de Cinema (docentes que fizeram pesquisas em outras áreas, mas que acabaram migrando para o Cinema, como, por exemplo, a professora Mannuela Costa). Vale ressaltar que esta situação pode ter paralelos interessantes em outros lugares do Brasil, como na USP, UFSCAR ou na UFF, que acabaram por criar pós-graduações específicas em Audiovisual.

Os trabalhos defendidos em 2015 foram: *Corpos visíveis. Matéria e performance no cinema de mulheres*, tese de Daiany Dantas, orientada por mim e co-orientada por Maria do Carmo Nino. *Cinema gay brasileiro. Políticas de representação e além*, tese de Luiz Francisco Buarque de Lacerda Junior, atualmente também docente do Departamento de Comunicação da UFPE, orientada por mim. *A Estética*

de Luiz Fernando Carvalho, dissertação de Mariana Maciel Nepomuceno, *Universos Fílmicos Dinâmicos: a promessa do filme interativo na era da convergência midiática*, dissertação de Daniel Monteiro do Nascimento, *Natureza e Paisagem: uma investigação sobre o espaço no cinema brasileiro*, tese de Raquel do Monte, e *Entre o Personagem e a narrativa deve mediar o universo: o universo transmidiático de Metropolis na literatura, cinema, mangá e RPG*, tese de Isabel do Rego, orientadas por Eduardo Duarte. *Procurando o arquivo onde ele se esconde: Memória, arquivos íntimos e found footage no documentário brasileiro*, tese de Sabrina Tenório Luna, orientada por Nina Cruz. *Dispositivo e processo: a relação entre documentário brasileiro contemporâneo e processo de criação*, tese de Georgia Cruz Pereira e *Devires feministas: sujeitos de gênero em trânsito em audiovisuais contemporâneos*, tese de Fernanda Capibaribe, outra colega do Departamento de Comunicação, ambas orientadas por Paulo Cunha. *Perigo! Área sujeita a ataque!: a cidade do Recife no cinema contemporâneo*, de Fellipe Fernandes; *Os sujeitos e o mundo: notas sobre a encenação no cinema de Roman Polanski*, de Douglas Deó, primeiro egresso do Bacharelado em Cinema a defender dissertação no PPGCOM, e *Do questionamento ao aplauso: o lugar do documentário brasileiro contemporâneo sobre samba*, de Guilherme Carréra, todas as três dissertações orientadas por Rodrigo Carreiro.

Estamos quase no final de 2016 e também neste ano vimos o PPGCOM consolidar sua tradição no campo do Cinema e do Audiovisual. Foi novamente um período rico de publicações e participações em eventos. Também com vários trabalhos de fôlego defendidos no nosso âmbito. Até o mês de novembro foram defendidas as seguintes

teses e dissertações: *Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e Neblina e Shoah*, dissertação de Ricardo Lessa Filho, e *Corpos e paisagens. Construção de memória e identidade em Claire Denis e Abdellatif Kechiche*, tese de Catarina de Amorim Andrade, orientadas por mim. *O cinema de animação durante o ciclo de super 8 do Recife*, dissertação de Christiane Quaresma, orientada por Nina Cruz. *Processo de criação e a mediação do sensível na construção do filme Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dissertação de João Cintra; *Arquitetura do medo: cinema, espaços urbanos e tensões sociais*, dissertação de Gabriela Alcântara de Siqueira Silva; *Construindo o medo: faces do horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg*, dissertação de Rafael Dantas Freire; *O som na obra de Lars Von Trier: um estudo sobre a criação sonora*, tese de Filipe Beltrão e *Trajetória do cinema de animação em Pernambuco*, tese de Marcos Buccini, todas orientadas por Rodrigo Carreiro.

Este breve apanhado nos confirma a crescente maturidade do campo, não somente pelos temas, pela diversidade de objetos e pela densidade das pesquisas (sobretudo os projetos de doutorado e as pesquisas desenvolvidas pelos docentes do programa), mas também pelas formas através das quais os resultados dessas pesquisas atingem o público acadêmico. Como já foi referenciado acima, a presença cada vez mais ampla dos docentes e discentes do PPGCOM em eventos especializados na área, a proliferação de fóruns de debate e produção bibliográfica, sobretudo nos meios eletrônicos e a articulação dos grupos de pesquisa com outros grupos tanto em âmbito nacional, como internacional comprovam o potencial do campo para o futuro da pesquisa.

Referências

O artigo foi baseado em pesquisas feitas na Plataforma Lattes, a partir dos currículos de todos os docentes do PPGCOM – UFPE (tanto os atuais, como aqueles que já não atuam no Programa) e na própria página do Programa. Links abaixo:

<http://buscatextual.cnpq.br/> (Acessado em 06/11/2016).

https://www.ufpe.br/ppgcom/index.php?option=com_content&view=article&id=301&Itemid=228 (Acessado em 06/11/2016).



BALADA PARA OS MORTOS, de Lucas Sá, 2016, UFPel

JOSÉ GATTI é professor, com trabalhos publicados na área de políticas de representação nos meios audiovisuais. Estudou na USP e na *New York University*, foi professor visitante *Fulbright* na *Boston University* (EUA), pesquisador na *University of Cape Town* (África do Sul) e é professor na Universidade Federal de Santa Catarina e no Centro Universitário Senac. Foi presidente da Socine.

Semeando a pesquisa: a Socine e a expansão dos estudos de audiovisual no Brasil

José Gatti

A Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) vem realizando, desde 1996, encontros anuais que têm reunido pesquisadoras e pesquisadores do Brasil e de outros países, para apresentar suas pesquisas numa área de estudos que hoje é considerada estratégica, tanto no âmbito da cultura quanto da política. Esses encontros, quase sempre realizados num campus universitário, contam com a participação de docentes, estudantes de graduação e pós-graduação, artistas e outros profissionais do cinema e do audiovisual. Trata-se de um campo marcado pela interdisciplinaridade desde sua origem, e na Socine é comum que pesquisadores de diversas áreas de conhecimento se encontrem para discutir questões pertinentes ao campo do discurso audiovisual.

O projeto de reunir pesquisadores do audiovisual no Brasil já estava sendo concebido por muitos no final dos anos 1980. Congressos como os da SBPC, Intercom,

Abralic, Anpuh e Anped¹ já incluíam pesquisadores que se encontravam em mesas e seminários, cujos trabalhos apontavam para um campo comum de investigação. Além disso, pesquisadores brasileiros que estudaram nos Estados Unidos conheceram a pioneira *Society for Cinema and Media Studies* (SCMS). Fundada em 1959, essa sociedade de pesquisadores reúne hoje mais de 3.000 sócios de 500 instituições em 38 países. Através de seus congressos anuais (muitos deles realizados fora dos EUA), da revista *Cinema Journal* e de um sistema de bolsas e prêmios, a SCMS promove e incentiva, numa perspectiva humanista, os estudos de cinema, televisão e outras mídias audiovisuais, assim como debates importantes das artes, da cultura e da política globais. A SCMS ensejou a fundação de associações semelhantes em outros países e, nesse sentido, nosso país não é uma exceção.

No Brasil, a idéia de que o cinema pudesse ser ensinado em universidades chega nos anos de 1950 com o trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes, fundador da Cinemateca Brasileira. Em conversa informal, o professor Antonio Candido de Mello e Souza me contou que Paulo Emílio apresentou um projeto de escola de cinema ao colegiado da USP em 1960, mas foi rechaçado por uma maioria de docentes que achavam que cinema era apenas entretenimento, não uma área digna de educação ou pesquisa. O primeiro curso de cinema só seria fundado por Paulo Emílio em 1963, na UnB, mas foi fechado logo

1 Respectivamente *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, *Associação Brasileira de Literatura Comparada*, *Associação Nacional de História* e *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*.

em seguida por militares golpistas, que desconfiavam das Artes e das Humanidades. Na UnB, esse curso só seria reaberto muitos anos mais tarde. No final dos anos de 1960 Paulo Emílio e outros docentes conseguiriam abrir outro curso, desta vez na Escola de Comunicações e Artes da USP, que existe até hoje com o nome de Curso Superior de Audiovisual.

A partir dos anos de 1970 outros cursos de cinema foram abertos: na Universidade Federal Fluminense (UFF), na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, e em outras universidades e centros universitários. Mas foi na década de 1990 que os cursos de cinema no país tiveram grande impulso, numa expansão que ainda está longe de terminar. Isso se deveu a diversos fatores e a tecnologia não é um dos menos importantes. Os poucos cursos de cinema que tínhamos até os anos 1980 necessitavam de investimentos significativos, como por exemplo equipamentos pesados para a realização de filmes em película. Lembro-me que para estudar um filme, nos anos de 1970, tínhamos de aprender a usar imensas moviolas, que serviam também para montar os filmes. Quando as tecnologias de vídeo foram introduzidas as possibilidades de ensino e produção se tornaram mais ágeis.

Hoje, com os meios digitais, essa produção se tornou infinitamente mais barata e os termos *filme* e *vídeo* se confundem e são entendidos como *produção audiovisual*, independentemente de seu formato. Não é raro que os estudantes dos primeiros semestres de história do audiovisual se confundam ao dizer, por exemplo, “Humberto Mauro gravou seu filme em 1930”, para serem corrigidos por um docente que deve lembrá-los que as tecnologias disponíveis

naquela época eram de película de emulsão química, e não de gravações magnéticas ou digitais. Isso é perdoável para quem só teve acesso aos filmes de Mauro por DVD ou captação digital pela internet. Ao mesmo tempo, vale lembrar que se tornou fácil assistir a um filme de Mauro que antes só seria disponível em alguma rara mostra de cinemateca, cineclube ou, quem sabe, num programa especial de televisão. O importante é que o legado de Mauro, suas inovações, seu contexto histórico e cultural, é hoje pesquisado por muitos, sejam professores, estudantes ou mesmo leigos aficionados. O resultado dessa mudança tecnológica é que as escolas de cinema se disseminaram, e esse fenômeno não é apenas brasileiro. Muitos países que nunca tiveram cultura ou indústria cinematográfica, isto é, que incluíssem o ciclo completo de produção, distribuição e recepção de bens audiovisuais, entraram num cenário internacional antes dominado unicamente por poucos países que dispunham de aparato industrial e tecnológico. Hoje, é possível que um filme (ou vídeo) produzido numa pequena comunidade indígena guarani-cayowaa do Mato Grosso circule em comunidades de países que nunca ouviram falar sequer do Brasil, assim como é possível que um trabalho realizado por sul-africanos ou tailandeses alcance seu público em mais de um continente.

No Brasil, os cursos de graduação em audiovisual foram acompanhados pelo crescimento da pesquisa prática e teórica em cursos de pós-graduação, mestrado e doutorado. Em 1991, o professor Arlindo Castro, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e eu, à época na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ambos egressos do curso de doutorado em Estudos

Cinematográficos da *New York University*, já discutíamos a possibilidade de fundarmos uma associação de pesquisadores do audiovisual no Brasil. Desde o início entendíamos a área como abrangente, não se restringindo exclusivamente ao cinema; a própria tese de doutorado de Arlindo Castro explorava as relações entre o cinema e a televisão.

Em agosto de 1995, na Universidade de Brasília, aconteceu o IV Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), que havia sido fundada quatro anos antes. Naqueles dias, durante um almoço informal com Eduardo Peñuela Cañizal, Lúcia Nagib, Mauro Baptista Vedia e Fernão Ramos, percebemos que o próximo passo deveria ser a criação de uma associação de pesquisadores especializados em cinema. No ano seguinte, por ocasião da *Jornada Internacional de Cinema da Bahia*, Fernão Ramos tomou a importante decisão de elaborar a “Carta de Salvador”, assinada por todos os participantes, em que se declarava a intenção de fundação da Socine. Naquele mesmo ano o primeiro Encontro de pesquisadores foi realizado na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Notem que uso, aqui, os dois termos, cinema e audiovisual, pois essa fórmula, apesar das nuances pleonásticas que sua dualidade sugere, veio contemplar a pesquisa num campo discursivo que ultrapassa o cinema, suas implicações mercadológicas e industriais, assim como as especificidades de seus desdobramentos tecnológicos. Por isso mesmo o nome da Socine teve adicionado o termo “audiovisual”. Essa fórmula, intensamente debatida pelos membros da Socine, foi adotada para revelar uma

trajetória que vai além da história da tecnologia e que indica a extensão de nosso campo de estudos. Trata-se de um desafio de caráter semântico e conceitual, que também foi enfrentado por acadêmicos de outros países; na França, por exemplo, utiliza-se o termo *cinéma et audiovisuel* e nos Estados Unidos é corrente o termo *cinema and media*.

Nosso campo é, portanto, o do discurso audiovisual, e não apenas do cinema propriamente dito. Aquilo que surgiu como cinema, há mais de um século, isto é, uma forma de narrar em que imagens visuais e sonoras se articulam em suportes de reprodutibilidade (como formulou Benjamin), está hoje desdobrado em diversas formas e técnicas, sendo que televisão, vídeo, games e celulares são apenas algumas das mais conspícuas. Se estendermos esse campo ao das redes sociais poderemos perceber que aquela forma de narrar sobrevive e se transmuta em variáveis impossíveis de se prever no futuro. Em suma: aquilo que os Lumière e outros introduziram, e que Méliès, Griffith, Buñuel e tantos outros e outras cineastas desenvolveram, continua em processo. É por isso mesmo que *cinema* se tornou um termo limitado, ainda que alguns tenham preferido entendê-lo como um termo abrangente que incluiria todos os suportes audiovisuais. Por outro lado, é por isso que a Socine mantém o termo cinema em seu nome, pois indica respeito às nossas origens.

Hoje, a Socine já é a segunda maior associação de pesquisadores da área em todo o mundo, tendo superado o número de 1.600 sócios. Além disso, as fundações de outras instituições congêneres da América Latina, como por exemplo a Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine), fundada em 2004

no México, e a Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), fundada em 2008, contaram com o empenho e a participação ativa de membros da Socine.

É inegável, portanto, a contribuição da Socine no campo da pesquisa acadêmica na área do audiovisual. E no Brasil, a importância da entidade pode ser atestada por sua inclusão em instâncias de decisão junto às agências de fomento à pesquisa, assim como em outras instituições, como por exemplo a Cinemateca Brasileira.

A internacionalização dos Encontros é outro desafio que a Socine ora enfrenta. Um dos pontos que têm sido debatidos é a questão da língua, já que o português tem fronteiras bem demarcadas. Essa internacionalização deverá continuar e ser ampliada pois, como todos reconhecemos, os pesquisadores brasileiros têm produzido teoria de ponta e a barreira linguística deve ser superada a fim de que nosso trabalho seja reconhecido em outros países.

Mas não são apenas os Encontros anuais que concentram os esforços da Socine. Em 2012, foi lançado o primeiro número da *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, que tem publicado artigos de pesquisadores do Brasil e outros países e já é uma referência entre as publicações acadêmicas. A Socine também tem sido responsável pela edição de antologias de ensaios elaborados por seus sócios, em colaboração com diferentes editoras.

Hoje podemos dizer que a Socine não apenas reflete a área de estudo do audiovisual no país; ela incentiva, assessora e propõe linhas de pesquisa que se desenvolvem em faculdades e universidades. Não é surpresa que os

Encontros se ampliam a cada ano, num processo que tem congregado um número cada vez maior de jovens interessados na área. Não surpreende que os últimos encontros tenham contado com uma sala especial para as jovens pesquisadoras amamentarem e entreterem coletivamente seus filhos pequenos. Futuros pesquisadores de audiovisual e holografia, quem sabe?



QUIM:ERA, de Taíla Soliman, 2015, UFPel.

PAULO CARNEIRO DA CUNHA FILHO é doutor em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne (1989) e professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Design na Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, ocupa o cargo de diretor de comunicação na Pró-Reitoria de Comunicação, Informação e Tecnologia da Informação (Procit) da UFPE.

IGOR ALMEIDA CALADO é bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPE (2016). Atualmente, é coordenador do projeto Cinemateca Pernambucana na Procit – UFPE.

A Universidade Federal de Pernambuco e o Cinema: modos de perceber

Paulo Cunha
Igor Calado

Introdução

Este artigo pretende descrever três importantes iniciativas da Universidade Federal de Pernambuco com relação ao campo do cinema e compreender estas iniciativas – seus objetivos, contexto e desafios – como parte de um projeto maior: um projeto de universidade e de sociedade que atravessa décadas de história da UFPE e está conectado aos debates e possibilidades da universidade contemporânea brasileira.

Começamos descrevendo o contexto ideológico do debate em torno da universidade, partindo principalmente das observações de Boaventura de Sousa Santos sobre o tópico. Depois, descrevemos a história, a situação e as opções políticas da Universidade Federal de Pernambuco em torno da cultura e arte. Por fim, abordamos três iniciativas da universidade em relação ao cinema, em diferentes estágios de maturidade e implantação: o Bacharelado em

Cinema e Audiovisual, a sala Cine UFPE e a criação da Cinemateca Pernambucana, mapeando-os dentro do quadro político discutido anteriormente.

A encruzilhada da universidade contemporânea

A universidade mantém há séculos um importante papel nas sociedades do Ocidente – e, na contemporaneidade, em todos os países do globo. Exatamente por isto é que o projeto da universidade tem se mostrado uma questão contenciosa e facilmente permeável pelas disputas políticas e transformações sociais das sociedades modernas. Esta instabilidade é uma função direta da grande influência na economia, nas práticas sociais e no Estado que adquiriu a partir do século XIX e consolidou no século XX.

Boaventura de Sousa Santos tem sido há décadas um observador constante dos conflitos e perspectivas que se abrem para a universidade a partir de fins do século XX. Sociólogo de formação, o português da Universidade de Coimbra desenvolveu larga obra no campo da sociologia do direito, epistemologia e política, em particular sobre a transformação paradigmática da pós-modernidade, de uma perspectiva de esquerda. Seu pensamento, centrado na crítica ao paradigma moderno, à racionalidade tecnocientífica positivista eurocêntrica, ao capitalismo neoliberal e à globalização excludente, é influente em Portugal, Espanha e América Latina, na academia como nos movimentos sociais e no debate político.

“A ideia da universidade moderna faz parte integrante do paradigma da modernidade. As múltiplas crises da universidade são afloramentos da crise do paradigma da

modernidade e só são, por isso, resolúveis no contexto da resolução desta última” (SANTOS, 2010, p. 223). Para Boaventura, a universidade contemporânea se vê embaraçada em três diferentes crises: a de hegemonia, a de legitimidade e a institucional.

A crise de hegemonia é causada pela perda do domínio absoluto da universidade no campo do ensino superior e da investigação científica (SANTOS, 2010, p. 193-210). Esta perda resulta da dificuldade da universidade em responder adequadamente a dois propósitos distintos: o treinamento da elite e a criação dos altos conhecimentos (seu papel tradicional desde a Idade Média) e a formação de mão-de-obra qualificada para desempenho de atividades médias, requisito básico do sistema capitalista. Manifestações desse problema são visíveis em tensões como a dicotomia alta cultura e cultura de massa; o conflito entre educação enquanto formação humanística e educação enquanto treinamento para mercado e demanda; a teoria livre, desinteressada, pura e as necessidades práticas, o conhecimento utilitário – tanto do ponto de vista da conversão de novos saberes em inovação para a indústria, quanto do ponto de vista da responsabilidade social e da colaboração com o bem comum. Diante dessa dificuldade, novas organizações, como instituições de ensino técnico, centros de pesquisa financiados pela indústria e faculdades privadas voltadas para o mercado, foram introduzidas num campo antes exclusivo da universidade, disputando sua hegemonia.

A crise de legitimidade, por sua vez, é resultado da chegada à universidade dos projetos de democracia real – do qual ela fora poupada durante a fase do capitalismo

liberal até o pós-guerra (SANTOS, 2010, p. 210-214). A partir daí a universidade será cobrada em relação a seu papel numa sociedade de classes que ainda busca um projeto igualitário, o que resultará, mais uma vez, em novas demandas que antes lhe eram estranhas. Como membro do sistema de reprodução social, a universidade deverá deixar de ser um espaço de elite e democratizar o acesso para todas as camadas sociais, permitindo a mobilidade social; isto implica em sua expansão e na flexibilização do acesso pelo mérito, agravando a tensão entre qualidade e quantidade, e entre formação para o trabalho remunerado e elevação humanística e pessoal. Como espaço produtor de poder, também se cobra que os discursos produzidos a partir da universidade deixem de ser resultado apenas dos pensamentos de uma pequena elite e adote a pluralidade de vozes através da diversificação dos grupos produtores de conhecimento. Por fim, numa época de transição de paradigmas epistemológicos, a universidade é questionada por sua postura autoritária em relação ao conhecimento extrauniversitário e popular, uma atitude arraigada na racionalidade científica moderna. Essas demandas contribuem para afastar fortemente o futuro da universidade de sua origem, uma vez que sua legitimidade passa a ser medida por outros pesos.

A última crise é a institucional. Tendo sido a universidade incorporada à figura do Estado há séculos, as modificações recentes do papel do Estado impactaram de maneira profunda a situação da universidade, em particular com o fim do pacto político do Estado Providência, ou de Bem-Estar Social, a partir da década de 1980 (SANTOS,

2010, p. 214-221; 2011, p. 28-39). A universidade passou a sofrer pressões por produtividade e avaliações externas de desempenho estranhas a seus valores. A garantia de seu financiamento ficou mais incerta e os serviços que a universidade prestava de modo exclusivo passaram a ser incentivados ou adquiridos pelo Estado diretamente num mercado educacional cada vez mais transnacionalizado por recomendações específicas de órgãos de agenda neoliberal, como o Banco Mundial e a Organização Mundial do Comércio, criando estratificações de qualidade entre universidades que refletem a competição econômica dentro dos países e entre eles. Acuada, a universidade se vê compelida a buscar financiamento junto à indústria, diminuindo sua autonomia e o financiamento de áreas de baixo ou nenhuma rentabilidade no mercado, como as humanidades e a pesquisa básica.

Este conjunto particular de condições implica na rápida adaptação de um espécime social que, durante séculos, foi marcado pela estabilidade de seu formato e pela manutenção de sua continuidade mesmo na convivência com instituições voláteis como o foram os Estados nacionais na época de sua criação e o poder temporal pulverizado na Idade Média europeia. “À luz destas transformações, podemos concluir que a universidade tem vindo a ser posta perante exigências contrapostas, mas com o efeito convergente de desestabilizarem sua institucionalidade atual” (SANTOS, 2011, p. 44). Apesar de muitas destas mudanças serem (corretamente) fonte de apreensão, Boaventura destaca que são também oportunidades para construção de novos e melhores projetos de universidade e de sociedade.

A Universidade Federal de Pernambuco: história, arte e cultura

O ensino superior surge no Brasil apenas com a transformação política causada pela vinda da Família Real portuguesa ao Brasil, em 1808, revertendo as relações coloniais e autorizando a criação de centros de ensino superior e da imprensa, e publicação de livros (até então ilegais no território; HALLEWELL, 2005). Em 1827, por lei imperial, são criadas duas escolas de direito, uma em Olinda e outra em São Paulo. Ao longo do século XIX e primeira metade do XX, novas unidades de ensino superior serão criadas em Pernambuco por iniciativa do governo central ou provincial ou mesmo de grupos civis.

Em 1946, um decreto-lei da Presidência da República determinou a criação da Universidade do Recife, que agregava a Faculdade de Direito do Recife, a Escola de Engenharia de Pernambuco (formada em 1895), a Escola de Medicina (1927), com suas escolas anexas de Odontologia e Farmácia, a Escola de Belas Artes (1932) e a Faculdade de Filosofia do Recife (1941). Os recursos para formação do patrimônio da instituição vieram de alocação de impostos do Governo de Pernambuco. Em 1948, iniciou-se a criação do campus universitário da Várzea. Em 1965, a Universidade do Recife foi incorporada ao novo sistema nacional de ensino superior, adotando a denominação atual de Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), vinculada ao Ministério da Educação.

Na década de 1960, com a ascensão à reitoria de João Alfredo, médico e professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), a UFPE irá desenvolver um avançado

projeto de cultura conectado à filosofia nacional-desenvolvimentista (inclusive com apoio direto da SUDENE) e realizada através do extensionismo. Em parte, essa transição consolida a passagem de uma concepção de cultura enquanto bom gosto e erudição para a cultura como consciência sociopolítica.

Em fevereiro de 1961, Paulo Freire (formado na Faculdade de Direito e que há pouco deixara de ser professor da EBAP) e o reitor João Alfredo criaram o Serviço de Extensão Cultural (SEC), mais tarde Departamento de Extensão Cultural. Foi a primeira iniciativa sistemática de extensão universitária no Brasil e, em sua curta vida, tornou-se referência nacional e internacional em atividade extrauniversitária e uma verdadeira febre local (VERAS, 2010). O grupo liderado por Freire foi responsável pela alfabetização de trezentos canaviazeiros em 45 dias e outras experiências de ensino popular, alfabetização e politização. Já naquela experiência se contava o cinema dentre as frentes de trabalho, através de atividades cineclubistas; participava da equipe do SEC o cineclubista, professor e crítico Jomard Muniz de Brito¹. As experiências de Freire em espaços como o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o SEC foram essenciais para a formalização do sistema Paulo Freire de ensino. Seu sucesso levou o governo de João Goulart a desenvolver um Plano Nacional

1 Jomard Muniz de Britto (1937-) é escritor, cineasta e agitador cultural de Recife; atuou no movimento cineclubista do Recife e formou-se em Filosofia pela então Universidade do Recife nos anos de 1950; membro do movimento de educação de Paulo Freire, virou professor da Universidade do Recife; foi aposentado compulsoriamente aos 27 anos pelo regime militar, detido e teve livros banidos; participou do movimento tropicalista e do ciclo de cinema Super-8 da cidade nas décadas de 70 e 80.

de Alfabetização, que previa implantar no país vinte mil círculos de cultura; o mesmo sucesso fez com que o projeto fosse interrompido bruscamente pelo governo militar imposto em 1964, levando Freire à prisão e ao exílio.

As escolas de ensino superior que deram origem à Universidade Federal de Pernambuco participaram intensamente, sobretudo a partir do final da primeira metade do século XX, da formulação do ambiente de produção cultural do Recife. Faculdades, escolas e a cidade em si, interagindo fortemente, tornaram-se vetores de atração de jovens de diversos lugares do Brasil e palcos das primeiras tentativas de gerar, no norte do Brasil, uma pedagogia das expressões artísticas. Estas unidades que serviram de esteio à universidade foram se integrando ao contexto urbano e – a despeito de servirem inicialmente a um projeto burguês e conservador – acabaram por produzir espaços de diversidade e de experimentações artísticas. Nessa perspectiva, desde a criação de sua Faculdade de Direito de Olinda (que mais tarde mudou-se para Recife e trocou seu nome), a academia participou ou foi protagonista de movimentos libertários e culturais, como a *Escola de Recife*².

Foi também nessa faculdade que Evaldo Bezerra Coutinho começou suas pesquisas em estética. Evaldo foi filósofo e fundador da Escola de Arquitetura e dos cursos de Letras e Filosofia da UFPE. Formado na Faculdade

2 A *Escola de Recife* foi um movimento intelectual ocorrido principalmente entre os anos de 1860 e 1880 na Faculdade de Direito do Recife e liderado pelo sergipano Tobias Barreto. A escola elaborou e divulgou novas e influentes ideias nos campos literários, políticos, filosóficos e antropológicos, dialogando com correntes como o positivismo e o evolucionismo para criar novas interpretações do Brasil e da questão do povo brasileiro, privilegiando a compreensão da composição racial e miscigenação. Além de Tobias, participaram Capistrano de Abreu, Silvio Romero e Graça Aranha, entre outros.

de Direito aos 22 anos de idade, em 1933, decidiu-se pela reflexão filosófica ao ler a *Ética* de Spinoza. Privilegiou a Estética, tendo publicado nove livros que tratam de arquitetura a cinema. Foi crítico de cinema em jornais do Recife. Coutinho substituiu o poeta Joaquim Cardozo na cadeira de Estética da Escola de Belas Artes, em 1938, permanecendo com essa cátedra até 1971. Foi ele que sugeriu à Congregação Universitária a transformação do curso de Belas Artes em uma faculdade.

A Escola de Belas Artes de Pernambuco foi instituída em 1932 e teve papel extremamente relevante na formação artística do Nordeste. Entre os professores da escola estiveram Vicente do Rêgo Monteiro, Gilvan Samico, Murillo La Greca, Teles Júnior, Baltazar da Câmara e Mário Nunes. Foi um ex-aluno da escola, Abelardo da Hora, juntamente com Hélio Feijó e Ladjane Bandeira, que fundou a *Sociedade de Arte Moderna*, estabelecendo uma ruptura com o academicismo.

Entre as contribuições cruciais para a cultura brasileira, articuladas no contexto acadêmico do Recife, destaca-se o *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP), criado em 1946 por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, naquela ocasião estudantes da Faculdade de Direito. Até o ingresso de Hermilo, o TEP fez teatro amador. No entanto, Hermilo transforma o grupo ao assumir sua direção artística, em setembro de 1945, contribuindo de forma incisiva para a modernização teatral no Brasil e abrindo espaço para uma dramaturgia regional que passou a ser muito reputada – permitindo, por exemplo, a expansão da criação do teatro de Ariano Suassuna. O projeto artístico e político do TEP, que teoriza e pratica um teatro aberto para as camadas

populares, se opunha ao de outro grupo teatral da cidade, o TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco – com Hermilo Borba Filho contestando vigorosamente o modelo estético defendido por Valdemar de Oliveira, que considerava elitista e voltado para a produção de um teatro burguês.

Evaldo Coutinho, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Paulo Freire são exemplos de lideranças culturais que surgiram no ambiente acadêmico e nele puderam articular projetos de alto impacto artístico e cultural. São casos também vinculados a um contexto no qual a cidade do Recife sugere tensionamentos sociais de tal ordem que acabam por se refletir no ambiente da cultura e da arte. Nos últimos vinte anos, a UFPE investiu na formação em expressões artísticas e concentrou-as no Centro de Artes e Comunicação (CAC), herdeiro direto da Escola de Belas Artes: são os bacharelados em Dança, Teatro, Cinema & Audiovisual, Artes Visuais, Música, Arquitetura, Letras, Comunicação e Design. O casarão que ocupava a EBAP é hoje o *Centro Cultural Benfica*, equipamento cultural da UFPE. Uma parte importante do que se produziu e se produz hoje no campo cultural em Pernambuco se origina, portanto, da comunidade acadêmica da UFPE.

Nesse sentido, se, nos anos de 1960, criar um serviço de extensão cultural era uma novidade a ser celebrada, hoje a complexidade desse campo e o papel multiplicador da UFPE exigem que a instituição alavanque iniciativas mais ousadas. O ambiente gestor de muitas delas tem sido, hoje, a *Pró-Reitoria de Comunicação, Informação e Tecnologia da Informação* (Procit). Criada em 2014, este novo setor do sistema de gestão da universidade é voltado

para a elaboração e execução de projetos estratégicos e inovadores ligados aos campos da cultura, comunicação e tecnologia da informação, como o Repositório Institucional, o governo de tecnologia da informação e a integração de núcleos institucionais de comunicação e cultura como a Editora Universitária e o Núcleo de Rádio e TV Universitárias.

Em 2013, a UFPE lançou seu Plano Estratégico Institucional (PEI)³, com vigência de 2013 a 2027, e que serve de diretriz política para a universidade, complementar a outras diretrizes nacionais. Neste documento, em suas Declarações de Visão de Futuro, assim a UFPE se expressa sobre o tópico:

4. A EXTENSÃO E CULTURA NA UFPE

- A extensão é efetivamente estratégica para a UFPE. É integrada com o ensino e a pesquisa, e atende às demandas sociais a partir do diálogo entre a comunidade universitária e a sociedade, promovendo o desenvolvimento social, cultural e econômico;
- Dispõe de um processo permanente de avaliação, análise e reflexão de suas atividades de extensão;
- Suas ações estão alinhadas às premissas do Plano Nacional de Extensão e integradas com as estratégias de internacionalização da Universidade;
- A UFPE demonstra, com suas ações e manifestações, o compromisso de se antecipar aos desafios sociais, sendo reconhecida pela transformação do conhecimento em soluções para essa sociedade;

³ Principal documento do sistema de planejamento estratégico da universidade, Cf. UFPE, 2013a. É seguido pelo Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) – o PDI atual está em vigência para os anos de 2014 a 2018 – e pelo Plano de Ação Institucional (PAI), de elaboração anual.

- A UFPE produz, desenvolve e preserva, em todas as suas áreas de atuação, a cultura como elemento de formação humana, expressão de identidade da sociedade e reconhecimento da diversidade, atuando como instrumento para o diálogo e enriquecimento multicultural;
- A extensão tem reconhecimento similar ao ensino e pesquisa na vida universitária. Possui um conjunto de indicadores que permitem a avaliação de desempenho do seu papel no diálogo com a sociedade;
- A extensão contribui com ações voltadas para o fortalecimento da educação pública em todos os níveis. (UFPE, 2013a, p. 20)

Nessa perspectiva, além de ser considerada como importante atividade de extensão e eixo estratégico das relações entre a academia e a sociedade, a cultura passa a abranger, na UFPE, outras características:

- Cultura é Ensino, na medida em que se articula com vários cursos diretamente vinculados à formação de pessoal altamente qualificado para o campo cultural, seja na graduação (Cinema & Audiovisual, Dança, Artes Visuais, Teatro, etc.), seja na pós-graduação;
- Cultura é Pesquisa, ao ser objeto e estimulador das atividades de produção científica da universidade (como monografias, dissertações, teses, artigos e grupos de pesquisa);
- Por fim, Cultura é considerada agora como um importante fator de desenvolvimento institucional, através da qualificação da comunidade acadêmica (docentes, discentes, técnicos administrativos) e impacto na sociedade.

Educação e pesquisa em Cinema

A produção recente de cinema em Pernambuco – identificada como novo ciclo, a partir da *Retomada* – possui vínculos fortes com a UFPE, pela primeira vez na trajetória do audiovisual local. A primeira geração da Retomada em Pernambuco – formada, entre outros, pelos cineastas Paulo Caldas, Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda e Adelina Pontual – começou a se envolver com o cinema ainda na década de 1980, no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. Em 1985, eles formavam o *Grupo Vanretrô*⁴ e em 1987 lançavam *Padre Henrique – um crime político*, dirigido por Cláudio. O grupo se dispersou, mas no início dos anos 90 seus membros voltaram a se reunir na produção de *Baile Perfumado* (1996), o pontapé do novo ciclo de cinema de Pernambuco. Junto aos jovens cinéfilos estavam também estudantes ligados ao movimento musical, como Fred Zero Quatro e Renato L, que criaram o programa semanal “Décadas” na Rádio Universitária e mais tarde foram dois dos principais formuladores da cena manguebit⁵.

As gerações seguintes de realizadores de Pernambuco também contaram com criadores que passaram pela UFPE: Camilo Cavalcanti, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro,

4 Para um relato das atividades do grupo, Cf. MANSUR, 2009, p. 41-53. O resto do livro também dá conta das carreiras subsequentes dos membros.

5 O manguebit foi uma cena ou movimento musical recifense dos anos 1990 cuja musicalidade misturava ritmos internacionais (rock, hip hop) e locais (frevo, maracatu) e abordava temas como pobreza urbana, crítica social e globalização, criando um novo vocabulário cultural urbano e pop (*mangueboy*, *rizoflora*) inspirado nas pesquisas sobre fome e vida no mangue feitas por Josué de Castro. A grafia original é *manguebit*, nome da primeira faixa do álbum *Samba Esquema Noise*, 1994, de Mundo Livre S/A, embora seja comum o uso de “*manguebeat*”. Para um paralelo entre o cinema da Retomada pernambucana e a cena mangue, Cf. MANSUR, 2009, p. 53-66.

Kleber Mendonça Filho e outros, em geral com passagem pelos cursos do Departamento de Comunicação Social.

Além da graduação, a UFPE é hoje o maior centro regional de pesquisas sobre cinema e televisão, com grupos de especialistas vinculados aos programas de pós-graduação em Comunicação, História, Design, Educação, Economia, Sociologia, entre outros.

Apesar da busca por formação específica em audiovisual datar já de algumas décadas, foi apenas no final dos anos 2000, com a consolidação de um projeto de cinema no Brasil e em Pernambuco e as demandas explícitas, por parte de produtores culturais, realizadores cinematográficos e instituições culturais e governamentais (como da Fundação Joaquim Nabuco e a Secretaria de Cultura do Governo de Pernambuco), pela formação de quadros profissionalizados, que se criaram as condições para o aprofundamento e institucionalização da relação da universidade com o cinema. Em 2009, a universidade abriu, no Departamento de Comunicação Social, a primeira turma do bacharelado em Cinema e Audiovisual. O curso surgiu graças à expansão universitária promovida pelo REUNI⁶.

A ideia central do Bacharelado em Cinema foi constituir uma comunidade de aprendizagem. Desse modo, a ênfase recai na construção do conhecimento pelo grupo, sejam os docentes, sejam os alunos, sejam os técnicos, seja o contexto produtivo, formado pelos realizadores e pelos produtores culturais, esperando-se uma participação ativa de todos. Por isso se procurou um currículo versátil,

6 Programa do Governo Federal de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras, instituído pelo decreto presidencial nº 6.096, de 24 de abril de 2007 (BRASIL, 2007).

flexível e condizente com essas atividades. O bacharelado adotou os seguintes princípios estruturadores do currículo:

1. **Currículo orientado às transformações:** avanços tecnológicos e a dinâmica da cultura são capazes de provocar rápidas e radicais mudanças na construção do conhecimento do campo cinematográfico. Assim, currículos orientados a conteúdos específicos dificilmente acompanham por muito tempo o contexto contemporâneo. Para evitar tal dificuldade, este projeto se organiza em torno de um currículo aberto, voltado para a realidade de um campo em constante mutação. Não são conteúdos, mas lugares de discussão e problemas relativos à realização cinematográfica que orientam a formulação das disciplinas.
2. **Currículo livre de pré- e/ou co-requisitos:** visando ampliar a flexibilidade de trânsito dos estudantes no curso, e incentivando a construção cooperativa desse percurso, o currículo evitou as sequências de disciplinas preestabelecidas e correlacionadas. No caso de trancá-las ou ser reprovado, a formação do estudante não sofrerá retardos nos mesmos níveis que nos currículos estruturados em torno de pré e co-requisitos.
3. **Currículo associando teoria e prática:** como antecipamos, o currículo apresentado neste projeto não separa teoria e prática, evitando que a aprendizagem seja vista como uma atividade abstrata, retirada do contexto em que o conhecimento que se pretende ensinar é útil ou necessário.
4. **Currículo que inclui atividades extra-acadêmicas:** o currículo deve contemplar e reconhecer as atividades extracurriculares desenvolvidas pelos estudantes como parte de sua formação acadêmica. Monitorias, pesquisas, extensão, estágios, participação e organização de eventos, publicações, concursos, produções cinematográficas, entre outras, são incorporadas.

5. **Currículo próximo da sociedade:** São apoiadas as disciplinas e atividades que fazem intercâmbio com os setores produtivos da sociedade (produtoras, órgãos de cultura e de fomento, etc.), e todas as tarefas que interferem sobre problemas reais. (UFPE, 2013)⁷

Cinema da UFPE

Está prevista para 2017 a inauguração do Cinema da UFPE – novo equipamento cultural da universidade situado no Centro de Convenções (Cidade Universitária) e cuja construção foi iniciada há cerca de três anos. Embora conte com diversos auditórios com recursos de projeção e sala de espetáculo, e também com diversos cineclubes, esta será a primeira sala de cinema da UFPE.

A sala única, de 200 lugares, contará com equipamento de projeção em 4K e som Dolby 7.1 e faz parte do projeto de reconfiguração das instalações do Centro de Convenções a fim de torná-lo sede para grupos artísticos da universidade, como a orquestra universitária. As reformas do espaço já foram concluídas e aguarda-se agora a compra e instalação dos equipamentos de projeção de som e imagem; os valores necessários já foram empenhados e aguarda-se a finalização do processo licitatório.

O equipamento se insere no movimento atual de criação e recuperação dos cinemas públicos, que deve chegar ao número de 6 salas nos próximos anos⁸, geridas por

⁷ Este trecho foi retirado do projeto político-pedagógico (PPC) do bacharelado, documento básico elaborado pelo departamento para cada curso. O atual PPC data de 2013 e está sendo revisto pelo Departamento de Comunicação Social da UFPE.

⁸ A Prefeitura do Recife administra o *Cineteatro Apolo*, cuja programação de cinema parece estar desativada há alguns anos, e o *Teatro do Parque*, fechado desde 2010

órgãos públicos em todos os níveis federativos. Este novo circuito de salas públicas se contrapõe ao perfil hegemônico do parque exibidor brasileiro e da RMR, dominado desde finais da década de 90 pelo modelo dos multiplex, caracterizado pela realocação dos cinemas em grandes clusters de salas situadas em shopping centers, pelo domínio de um grupo reduzido de grandes empresas exibidoras que controlam a maior parte das salas brasileiras, pela elevação do preço médio do ingresso e consequente elitização do público e, finalmente, pela uniformidade da programação através da presença majoritária da oferta de filmes norte-americanos de orientação comercial, com pouco espaço para obras brasileiras e independentes (apesar do sistema de cota de telas para a produção nacional em vigor).

As novas salas de cinema, geridas por órgãos da administração pública direta e indireta, se pautam por uma lógica diferente, orientada principalmente pelo apoio à circulação de produções independentes e diversificação da oferta, pela redução do preço e acessibilidade do ingresso, pelo fomento à cultura cinematográfica e cinéfila regional,

para reformas de restauro estrutural, em curso após sucessivos atrasos e sem previsão de reabertura. O Governo de Pernambuco possui plano para reabertura do *Cine Olinda*, com obra apenas parcialmente concluída e atualmente interrompida; além disso, o *Cinema São Luiz* foi tombado em 2008, reformado e reaberto em 2009 e continua em funcionamento. A Fundação Joaquim Nabuco, autarquia pública ligada ao Ministério da Educação, administra a mais frequentada sala do gênero na cidade, o *Cinema da Fundação*, localizado na unidade Derby da Fundaj; o edifício foi temporariamente fechado para reformas, que correm normalmente; no mesmo período, a Fundaj inaugurou sua segunda sala, o *Cinema do Museu*, no seu campus Casa Forte. Excetuando-se o Cineateatro Apolo, contamos duas salas públicas em atividade (do Museu, São Luiz) e outras quatro devem ser inauguradas ou reabertas nos próximos anos (Parque, Fundação, UFPE e Olinda).

pela dispersão geográfica e pelo apoio ao cinema nacional e pernambucano.

A programação do cinema universitário pretende equilibrar a presença do experimentalismo, do cinema independente, do cinema nacional, do cinema pernambucano e obras mais acessíveis, além de dialogar com as atividades de ensino e pesquisa da UFPE, sendo espaço para aulas, visitas escolares e apresentações, para projeção da produção audiovisual dos alunos e professores da universidade, para eventos e discussões com diretores e profissionais da área e para cineclubes. A nova sala será a primeira da zona oeste da cidade em muitos anos, desde o fechamento dos cinemas de bairro nas décadas de 70 e 80 e a única fora dos bairros centrais (como Derby, Boa Vista, Bairro do Recife e Carmo, em Olinda) e de alto poder aquisitivo (Casa Forte e a franja sul urbana do Pina a Piedade, em Jaboatão dos Guararapes).

Além disso, o Cinema da UFPE pretende abrigar com frequência diversas modalidades de exibição que fogem à programação diária, como mostras e festivais, atividades de formação de público e pedagógicas, difusão da produção da comunidade universitária, debates sobre filmes e conversas com realizadores, *masterclasses*, sessões de curtas e médias-metragens e sessões com funções avançadas de acessibilidade, como interpretação em LIBRAS e audiodescrição.

Cinematoteca Pernambucana

Diferentes organizações nos três níveis federativos estão hoje envolvidas, com variados graus de sucesso, na

preservação do patrimônio audiovisual pernambucano – como a Fimoteca Jota Soares (Fundação Joaquim Nabuco) e o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE, equipamento do governo estadual). No entanto, o conjunto de suas ações ainda é insuficiente para fazer frente ao problema, num momento em que a expansão da produção e o advento do digital o tornam muito mais difícil. Neste contexto, a UFPE, através da Procit, lançou a proposta da *Cinemateca Pernambucana*.

A Cinemateca Pernambucana prevê a criação de espaços de arquivo para guarda de acervo, laboratório para conservação e restauro de documentos físicos (película e fita magnética) e tratamento digital de conteúdos (digitalização, restauração digital), sistema completo de preservação digital, depósito legal e voluntário de obras, uma rede ativa de difusão de conteúdo e pesquisa e prospecção de obras de interesse pernambucano distribuídas em todo o país. Trata-se de um projeto de alto impacto sociocultural e uso intensivo de tecnologia que pretende criar um núcleo de excelência nacional em preservação digital e audiovisual na UFPE, abarcando pesquisa, inovação, capacitação profissional, memória e difusão cultural.

Em agosto de 2016 foi concluída a fase 1 do projeto, de pesquisa e desenvolvimento, ao custo de cerca de R\$ 20 mil financiados pela universidade, que resultou na criação do “*Projeto Geral da Cinemateca Pernambucana – Parte 1, Ação Cultural*”. Este documento descreve o escopo de atividades da Cinemateca, pensadas para se endereçar questões específicas do ecossistema pernambucano do audiovisual, e servirá de base para a estruturação de seus serviços. Os trabalhos de concepção do projeto devem continuar até

2018. A implantação deve ocorrer entre 2017 e 2020 e os primeiros serviços devem ser abertos até 2018. Para a fase 2, o projeto pleiteia financiamento de R\$ 370 mil.

A atuação da Cinemateca Pernambucana se baseia num tripé de serviços: o depósito de obras contemporâneas digitais e sua preservação para o longo prazo; o resgate, tratamento e disponibilização do patrimônio audiovisual pernambucano até o presente momento; a difusão e o acesso ao patrimônio audiovisual.

A produção digital do cinema contemporâneo faz necessária, de um lado, a completa atualização dos conhecimentos tecnológicos necessários para sua preservação, em substituição aos utilizados para a emulsão fotossensível e os suportes magnéticos. Por outro, ela exige reorganização administrativa a fim de garantir a sustentabilidade dos esforços no longo prazo. É, portanto, um problema de duas faces, ao mesmo tempo político e técnico.

Para garantir a preservação por tempo indefinido das obras audiovisuais criadas no estado, propomos a estratégia de tomar a preservação como etapa da produção (à exemplo do que é comumente recomendado), através do expediente do *depósito legal* – a obrigação de envio de cópia de obra artística, quando da sua criação e circulação, para organizações de preservação, figura comum na legislação brasileira e mundial⁹. As atuais regras para o depósito legal

9 O depósito legal para obras cinematográficas no Brasil está previsto em dois diplomas legais. Na Lei nº 8.685:

Art. 8º Fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal.

seriam modificadas¹⁰, inserindo-se um conjunto de regras para normalização dos documentos a serem depositados, ou seja: indicações dos tipos de arquivos digitais, seus formatos e codificação, a inclusão de metadados, entre outros detalhes relativos ao processo de curadoria digital. Os documentos seriam então depositados junto à cinemateca, que se encarregaria do processo de preservação digital. Grosso modo, isto significa a criação de uma estrutura organizacional baseada na continuidade e no longo prazo, na correta estimativa de custos, na escolha de formas tecnológicas estáveis e seguras (do suporte físico das mídias aos formatos de arquivo), numa documentação detalhada de toda as características do processo e na avaliação contínua de riscos e danos.

O segundo serviço proposto é o papel mais comum desempenhado pelas cinematecas tradicionais: o resgate, conservação e preservação do patrimônio audiovisual de Pernambuco. Atualmente, os acervos considerados pertinentes ao patrimônio audiovisual pernambucano excedem o espaço e as condições possíveis de guarda da maioria das organizações envolvidas na tarefa. Tem-se, portanto,

Parágrafo único. A Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo. (BRASIL, 1993)

Na Medida Provisória nº 2.228-1:

Art. 26. A empresa produtora de obra cinematográfica ou videofonográfica com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal deverá depositar na Cinemateca Brasileira ou entidade credenciada pela ANCINE uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital da obra, para sua devida preservação. (BRASIL, 2001)

10 Em Pernambuco, o depósito legal não está previsto em lei, mas como parte dos requisitos específicos dos editais de fomento, como o Funcultura Audiovisual (Fundarpe).

um cenário onde um volume considerável de documentos importantes não está abrigado em instituições adequadas, por falta de área e infraestrutura; e outro volume considerável está abrigado em condições insuficientes. Além das dificuldades para realizar atividades básicas de conservação preventiva, intervenções complexas como digitalização e restauro estão além da capacidade atual dessas instituições, que dependem da estrutura tecnológica de outras organizações fora do estado, como a *Cinemateca Brasileira*.

Como solução, a Cinemateca Pernambucana pretende criar novos espaços destinados à guarda de acervo e investir na criação de um laboratório regional para tratamento de documentos analógicos e digitais. Assim, esperamos atingir um ciclo completo de preservação abarcando o condicionamento adequado para aumentar a longevidade do documento, capacidade para identificar danos e problemas e realizar higienização adequada, digitalização de suportes analógicos (escaneamento ótico para película, digitalização de sinal analógico para vídeo analógico) e tratamento e restauro digital dos arquivos oriundos digitalização.

Por fim, o terceiro serviço principal da cinemateca é a difusão. Entendemos a difusão como um processo ativo de divulgação do cinema pernambucano e de sua história. Para isso, pretendemos criar um portal para streaming de filmes pernambucanos, usar os serviços técnicos da cinemateca para fornecer cópias em versões adequadas para diversas janelas de exibição (TV, cinema, streaming e download), criar e manter um catálogo virtual de filmes pernambucanos para troca *peer-to-peer* (*torrent*) e estabelecer um sistema virtual que simplifique o contato entre

espectadores e cineastas para acesso a filmes que não estejam disponíveis publicamente para visualização.

A criação da estrutura para execução desses serviços trará uma série de benefícios não só para a comunidade do audiovisual como para a própria universidade. Destes, podemos salientar a instalação de um sistema de ponta de preservação digital de documentos, que pode ser expandido para outros campos além do cinema, incluindo a preservação dos registros burocráticos da universidade e da produção científica da comunidade; o oferecimento de um enorme leque de possibilidades para pesquisa e ensino nos campos da história, cinema e outras mídias, conservação e preservação de documentos, arquivologia, curadoria digital e gestão da informação; e o aumento de prestígio institucional, ranking e qualificação da universidade.

Além dos benefícios, há os desafios a serem enfrentados e obstáculos a serem vencidos. O projeto da Cinemateca Pernambucana implica considerável esforço institucional em sua formatação e implantação, pressionando recursos da universidade, alguns mensuráveis como espaço, custos de energia, custos de aquisição de equipamento e reforma, e outros menos evidentes, como os esforços empregados na negociação interna e externa, uso de trabalhos gerais dos escritórios da universidade, o custo de oportunidade envolvido na escolha dos projetos a priorizar, tempo e trabalho de funcionários, etc.

Será necessário contratação e formação de mão-de-obra especializada oriundas de áreas como ciência da informação, preservação, audiovisual, computação e gestão para desempenhar tarefas como recebimento, checagem e formatação de arquivos digitais; atividades de curadoria

digital; conservação e restauro de documentos audiovisuais em película, vídeo analógico e digital, entre outros. Isto implica também na criação de infraestrutura física adequada: laboratório para conservação e restauro de película e vídeo magnético; capacidade computacional instalada para processamento de vídeo digital e administração de atividades informatizadas, como gestão e curadoria digital; espaços para guarda de material. Isto tudo está por construir e depende de consideráveis investimentos.

A novidade da proposta também coloca a universidade diante de novos problemas que implicam repensar sua própria institucionalidade e funcionamento, em questões do gênero: Como conjugar a necessidade de sustentabilidade de esforços no longo prazo com as flutuações naturais de governos e do financiamento da universidade? Como conciliar a necessidade de pessoal especializado com as características e possibilidades de contratação de pessoal disponíveis a uma instituição federal de ensino superior no Brasil? Como conciliar, dentro das normas internas e externas que regem a autarquia, a autonomia sobre a execução interna dos serviços com o relacionamento e a partilha de decisões com instituições externas?

Conclusão

Numa tentativa de síntese, é importante salientar que o cinema e o audiovisual podem se integrar ao ambiente universitário a partir de uma matriz ampla e articulada de ações. Em geral, são garantidas nessa integração os aspectos mais óbvios, como o ensino e a pesquisa. Mas é crucial

que outras perspectivas sejam incluídas. No contexto da UFPE, pretendemos alinhar formação e pesquisa a um ambiente de exibição/distribuição e de preservação do audiovisual. Restaria ainda um esforço suplementar para criar condições de produção de filmes, com laboratórios bem equipados e técnicos capazes de dar suporte à atividade criativa.

Muito provavelmente, veremos, nos anos que se aproximam, que essa matriz complexa e modular de iniciativas conexas oferecerá ao ambiente acadêmico condições otimizadas de ensino-aprendizagem e à cena audiovisual um campo fértil de renovação de pessoal técnico altamente qualificado e de novas ideias expressivas.

Referências

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro, arte do povo. In: *Diálogo do encenador – teatro do povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Prefácio Luís Augusto Reis. Recife: Edições Bagaço: Editora Massangana, 2005 [1964]. p. 23-36.

_____. Vida e morte do teatro do estudante v. Folha da Manhã, Recife, 19 fev. 1953.

BRASIL, República Federativa do. *Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007*. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm>. Acesso em: 20 fev. 2017.

BRASIL, República Federativa do. *Lei nº 8.686, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm>. Acesso em: 20 fev. 2017.

BRASIL, República Federativa do. *Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2004*. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE... Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acesso em: 20 fev. 2017.

CÂMARA, Aurora Christina Dornellas. *A escola de Belas Artes de Pernambuco: contribuições para a cultura pernambucana*. Recife: 1984.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1986.

COUTINHO, Evaldo Bezerra. *A artisticidade do ser*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema*. Recife: Universitária UFPE, 1972.

CUNHA, Paulo; CALADO, Igor. O conceito de preservação à luz do projeto de implantação da Cinemateca da UFPE. *Revista Universitária do Audiovisual*, v. 16, p. 1-12, 2016.

CUNHA, Paulo. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. 1. ed. Recife: Nektar, 2014. v. 1. 141p.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Tradução de Maria da Penha Villalobos.

MANSUR, Amanda. *O Novo Ciclo de Cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: EdUFPE, 2009.

MARQUES, Norma de Oliveira. *Escola de Bellas Artes de Pernambuco: aspectos de estudo histórico*. Monografia da Especialização em Artes Plásticas - UFPE. Recife, 1988.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*; 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. *A Universidade no Século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

UFPE. *Plano Estratégico Institucional UFPE 2013-2027*. Recife: UFPE, 2013. Disponível em: <https://www.ufpe.br/proplan/images/pdf/pei13_27_.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2016.

UFPE. *Bacharelado em Cinema e Audiovisual: Projeto político-pedagógico*. Recife: 2013. Disponível em: <<https://www.ufpe.br/dcom/images/PDF/ppc%20cinema.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: a revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – UFPE. Recife, 2010.

LAÉCIO RICARDO é Bacharel em Comunicação Social e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC); e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com tese sobre o documentário de Eduardo Coutinho. Desde 2009, integra o corpo docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), estando vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Há quase uma década, desenvolve pesquisas sobre o documentário moderno e contemporâneo, com ênfase na produção brasileira.

Uma vocação chamada documentário

Laécio Ricardo

Este texto é uma tentativa de problematizar e mensurar a experiência do ensino do documentário – aspectos teóricos, estilísticos e práticos – no âmbito universitário, notadamente a partir da minha trajetória docente na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mas também entrelaçando o olhar pessoal com alguns interlocutores implícitos – colegas professores, alguns autores, uma dezena de realizadores e muitos estudantes. Assim, se o viés ensaístico e o apelo à memória me impedem de promover sucessivas remissões, insisto que elas indiretamente existem e participam da construção desta escrita.

De partida, ressalto o tom pessoal e o caráter não conclusivo do texto, posto que ele visa mais provocar idéias e debates do que postular opiniões fechadas, definitivas – portanto, ele não deve ser entendido como uma espécie de “convite às armas” em prol do documentário, embora manifeste clara militância. Cabe mencionar também que sua redação é movida por certa paixão – paixão pela experiência acadêmica e pelo campo de investigação por mim privilegiado como pesquisador. Por fim, outra ressalva: se aqui insisto em manter o termo *documentário*, ciente de sua

fragilidade e num período marcado por inúmeros atravessamentos entre este domínio e a ficção, não é por investir em novas dicotomias ou dualidades. Mas tão somente para ressaltar meu vínculo afetivo com este campo e destacar sua relevância histórica.

A exemplo do que sugere Comolli (2008), se ficção e documentário são faces de uma mesma moeda – a arte cinematográfica –, apresentando mais convergências do que divergências na contemporaneidade, cumpre reiterar que a condição marginal da produção documentária (sem dependência de grandes orçamentos, restrita a festivais específicos e com circulação reduzida mesmo na internet) nos permite pensar o essencial do cinema em sua resistência ao espetáculo e aos roteiros premeditados, evidentes tanto no *grande cinema* quanto nas *tele-programações*, circuitos onde a lógica do capital quase sempre triunfa sobre o entusiasmo e o ímpeto artístico.

A esta observação, acrescentaria duas outras. Se, como alertam inúmeros autores, vivemos num mundo mediado por telas diversas que nos oferecem fatias de informação, mas que nos apartam da experiência sensível – citemos aqui os *tablets*, *smartphones* e TVs planas, passando pelos painéis publicitários e os monitores de laptop (aparelhos que, muitas vezes solicitam condição imersiva e, não raro, algum isolamento¹) –, gosto de ressaltar que o documentário, sobretudo em seu exercício prático, nos reconcilia com o mundo, com o tecido e a diversidade da vida, ao mesmo tempo em que nos obriga a reconhecer

1 É provável que haja interação social via aplicativos diversos, mas sempre mediada por um monitor (hoje com função *touchscreen*), o que pressupõe uma condição insular nesta imersão (“cada um com seu *gadget*”).

certos etnocentrismos e a identificar nossos lugares de fala. Paixão pela alteridade, redescoberta de si no outro e vice-versa, revisão de nossas convicções – eis uma definição simples para esta atividade, embora, claro, não desprovida de limitações.

Por fim, a segunda observação: tendo em vista a predileção dos estudos cinematográficos em organizar a história desta arte como uma intercalação de tradições e correntes diversas, notadamente circunscritas à ficção, diria que uma produção de grande vitalidade, marcada pelo viés experimental, ensaístico, híbrido, performático, autobiográfico..., se desloca para a redoma dos estudos do documentário, ampliando de modo generoso e desafiador o escopo dos investigadores desta tradição. Portanto, o documentário constitui uma prática instigante não apenas do ponto de vista da realização, mas também da pesquisa acadêmica (ou seja, mensurar sua herança e sucessivas atualizações é sempre uma tarefa estimulante).

Todavia, antes de avançar neste exercício, abro espaço para uma breve digressão. Sou professor universitário há quinze anos, oscilando entre instituições públicas e privadas, antes de me vincular de vez à UFPE. No entanto, antes da migração definitiva para a docência, outra identidade predominara no meu currículo profissional – a do ser *jornalista*. É da experiência jornalística que partilho uma constatação que explicita muito do que percebo como sina ou condição do documentário no campo audiovisual (brasileiro, pelo menos), mas também em sala de aula – das dificuldades em estimular sua prática junto aos estudantes, vencendo as resistências habituais, as recusas, e certo entendimento difuso, embora persistente, de que o

documentário representaria o ocaso de uma criação mais autoral (de que seria *menos artístico* e, por conseguinte, *desinteressante*).

Durante os anos de jornalismo, sempre trabalhei nas chamadas *editorias de cultura*, produzindo textos sobre cinema, música e literatura, majoritariamente, até me fixar no território da gastronomia. Antecipando a vocação acadêmica futura, confesso meu entusiasmo sempre que era escalado para a cobertura de festivais e/ou lançamentos cinematográficos. Em algumas destas experiências, porém, me deparava com certo incômodo ou quase tergiversação quando abordava diretores cuja trajetória era marcada pela prática documentária – domínio que à época, pelo meu vínculo com o jornalismo, mas também por certo desconhecimento (como relatarei mais à frente, hoje percebo poucas afinidades entre o documentário e o jornalismo), desfrutava da minha predileção. Em mais de uma ocasião, por exemplo, ao tratar um colega como *documentarista*, por entender que este era seu ofício, fui em certa medida *corrigido*, situação que não considerei desconfortável, embora tenha deixado uma impressão curiosa. Era como se pairasse no ar um déficit de autoestima ou o estranho entendimento de que a aderência a esta *identidade* poderia afastar o realizador do almejado *patamar de cineasta*.

Sei que a alcunha *cineasta*, a princípio, soa mais abrangente e que, do ponto de vista criativo, parece designar um sujeito cuja atividade pode transitar livremente entre a ficção e o documentário; e que o epíteto *documentarista*, por sua vez, teria perfil delimitador, demarcando um só nicho de inserção artística. A explicação tem sua plausibilidade, mas não me convence e tampouco serve como

justificativa. Em outros termos, creio que o vínculo com uma categoria não deve pesar como *rótulo* ou *camisa de força*. Assim, nenhum artista que desponta como documentarista precisa findar seus dias nesta seara. Mas também não vislumbro razões para se temer tal identificação se ela é evidente no legado construído pelo diretor. Assim, interpreto este mal-estar ou ruído comunicativo da seguinte forma: é como se, para aqueles profissionais, a identidade *documentarista* fosse algo menor e até constrangedor, constituindo, no máximo, um estágio ou etapa temporária, enquanto os dias de imersão na prática ficcional não despontam. Esta conclusão, logicamente, tem elaboração recente e decorre de um exercício retrospectivo: ela resulta da junção das lembranças que retenho da atividade jornalística com a posterior experiência acadêmica²; nestes dois campos, eventualmente me deparei com alguns documentaristas que pareciam se incomodar com tal *enquadramento profissional*.

Esta retrospectiva, contudo, teve uma ilustre exceção. Como repórter, tive a oportunidade de entrevistar por quatro vezes Eduardo Coutinho, diretor cuja obra viria a investigar na minha tese de doutorado. No segundo destes encontros, em início dos anos 2000, Coutinho, com o cigarro à mão e ranzinza como de praxe, puxou o garçom ao pé da mesa para solicitar um café ao término da nossa conversa. Enquanto recolhia minhas anotações, o assessor que o acompanhava se dirigiu ao fotógrafo do jornal para

2 Como todo exercício pautado em rememorações, admito que minha tarefa tem suas fragilidades e reelaborações convenientes às *intenções do presente* (no caso, da redação deste texto). Mas também reitero aqui meu esforço para *dosar a reinvenção com alguma precisão*.

repassar algumas orientações sobre *nosso personagem*. Só ouvi as referências finais: “*cineasta paulista, radicado no Rio e vinculado à produtora Videofilmes*”. Do outro lado da mesa, Coutinho retrucou com a implicância habitual: “Coloca *documentarista mesmo*, pô! Há 30 anos que trabalho com este troço, o que eu faço é documentário, seja lá o que isso for!” (*grifos meus*).

À ocasião, a réplica me pareceu pouco relevante. Afinal de contas, Eduardo Coutinho se notabilizara, de fato, como documentarista. Passados os anos de contato jornalístico com diretores jovens e veteranos, de maturação na pós-graduação e o simultâneo ingresso na vida docente, ela reverbera com intensidade e ilustra o que considero ser o *dilema do documentário*. Embora, claro, os tempos sejam outros e os últimos vinte anos tenham promovido reviravoltas na prática cinematográfica, sobretudo brasileira – a ascensão de novos e promissores nomes, a ampliação da produção nacional de documentários (em termos qualitativos e quantitativos) e a consolidação de alguns festivais voltados quase exclusivamente para este domínio. Mas como interpreto o curto episódio com Coutinho em contraste com a experiência que descrevi anteriormente? Que a resistência presente na sua réplica, curiosamente, era recusada no seio da própria categoria que, a meu ver, deveria abraçá-la com maior ênfase.

Novamente, admito que só cheguei a esta conclusão de modo retrospectivo, ao ponderar os exemplos e situações inversas, onde a obstinação evidente na fala de Coutinho parecia ausente nos comentários de alguns dos seus pares (comentários que, no meu entendimento, almejavam minimizar qualquer vínculo sólido com o documentário). O

próprio Coutinho, em algumas de suas obras finais³, esboçou uma migração para o campo do ensaio, problematizando as limitações do documentário e do seu expediente mais recorrente (a entrevista). Desvio que, nem por isso, apaga sua conexão com esta tradição. Como Coutinho, Frederick Wiseman, Robert Drew, Dziga Vertov, John Grierson, Jean Rouch, Claude Lanzmann, Agnès Varda, João Moreira Salles, Bert Haanstra, Sílvio Tendler, Errol Morris, Raymond Depardon, Humphrey Jennings, Michael Moore, Pierre Perrault, Marina Godolovskaya, Santiago Álvarez e Avi Mograbi, dentre muitos outros, não obstante suas diferenças e as oscilações em suas trajetórias, também pertencem à identidade *documentarista* e tal conexão não deve ser obliterada, mascarada, negada. Isto para não citar os muitos nomes consagrados do cinema que fizeram imersões constantes e bem-sucedidas neste campo – lembremo-nos de Godard, de Werner Herzog e de Jia Zhang-Ke, de Chantal Akerman, de Sokurov e do casal Straub, bem como dos brasileiros Humberto Mauro, Alberto Cavalcanti e Leon Hirszman, para citar algumas referências. Assim, não há vergonha em se reconhecer neste perfil, em se interessar pelo documentário como criador, pesquisador, espectador, em ratificar este credo ou a ele se vincular. Desde que ele não pese como uma prisão, logicamente – e não há motivos para tal *engessamento*, insisto. Reitero que o documentário, antes de qualquer recusa ou receio, é uma prática artística legítima – e como todo ato de criação, fadado a resultar em experiências positivas ou negativas.

3 Conferir *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009).

A meu ver, esta *resistência* com a identidade documentarista, atrelada à idéia de documentário fomentada pela produção televisiva (obra expositiva, de abordagem didática e que privilegia leituras unívocas, mais próxima do tom insípido das reportagens do que da experiência cinematográfica; ou algo que se confundiria com o filme educativo, quase nos moldes das *teleaulas*), é o que percebo como o maior desafio ligado ao seu ensino e discussão no âmbito das graduações em Cinema. Chego a esta hipótese após quase 10 anos de trajetória docente na UFPE, onde ministro com regularidade duas disciplinas voltadas a este domínio – *Documentário clássico* e *Documentário contemporâneo* –, além de já ter conduzido disciplinas eletivas que também tangenciam a herança do documentário.

É bem verdade que este diagnóstico pessoal tem validade flutuante e não pretende ser taxativo. Mas os anos de atividade docente me demonstraram que o lugar do documentário, em sala de aula, é incerto; que a receptividade do alunado tende à indiferença, ao menor interesse e pouco entusiasmo. Uma consulta prévia no primeiro dia de atividades letivas confirma o panorama: salvo raras exceções, a maioria dos estudantes demonstra desconhecer a riqueza desta tradição audiovisual, seus cânones, sua pluralidade e heterogeneidade, sua história e atravessamentos. A maior parte dos alunos, quando não reitera o desinteresse pelas disciplinas, se limita a citar como experiência anterior exemplos oriundos da programação televisiva aberta, de canais fechados e dos serviços *on demand* (Netflix, por exemplo, cujo acervo, em termos de documentários, é, na melhor das hipóteses, insuficiente).

Esta consulta explicita o *background* da maioria dos estudantes: para muitos, o documentário parece ser um tipo de obra debitária da experiência jornalística, na qual o ideal de pretensa objetividade conduz a articulação discursiva de modo sóbrio e por vezes enfadonho; para outros, se confundiria com o filme educativo e também com certa produção militante (*ativista*), não raro contaminada por elementos da retórica publicitária⁴. Ante tal entendimento, o filme só pode interessar bem mais pela temática do que pela inventividade formal, já que, pelos *canais de exibição* citados, não são concedidas ao espectador outras experiências fílmicas capazes de revitalizar o olhar e de insuflar o espírito⁵. Este é o retorno que me é compartilhado nesta sondagem prévia – diante da monotonia do cardápio, ou do desconhecimento do campo, escolhe-se a obra pelo conteúdo, pelo tema, *pelo foco e não pelo enfoque criativo*. Uma escolha legítima, claro, mas limitada pelas restrições indicadas.

Tal entendimento, insisto, bloqueia uma percepção mais justa e ampla da complexidade do documentário. No entanto, não cabe censurar os estudantes por este retrospecto pouco auspicioso. Lembro que minha afinidade com

4 Cada um de nós certamente conhece mais de um documentário facilmente enquadrado nestas descrições: filmes que se aproximariam da prática jornalística (como as obras de perfil investigativo e que intercalam depoimentos no formato *talking heads*, ou os exercícios de reconstrução biográfica amparados em entrevistas e no uso de arquivo com finalidade ilustrativa); os títulos de claro viés educativo; o filme ativista que visa promover alguma mobilização social... Mas, como tenho insistido neste texto, e tendo em vista a complexidade do campo nas últimas quatro décadas, sua heterogeneidade está longe de se limitar a tais perfis.

5 É fato que alguns festivais exibem ou incluem documentários em suas programações, e que alguns títulos interessantes chegam ao circuito das salas com melhor curadoria. Mas tais obras estão ausentes dos sistemas do tipo *multiplex* instalados nos shoppings e que constituem, hoje, a principal vitrine de exibição cinematográfica.

o documentário, de partida, também se deu pela aparente identidade com o jornalismo. Só que, no meu caso, tal afinidade (aprofundamento e viés investigativo, apego à reportagem de fôlego) era vista como algo positivo, um suposto desdobramento da área de formatura inicial, falácia só desconstruída nos anos de pós-graduação. Já no caso dos estudantes de cinema, ela suscita o desinteresse, posto que nivela o documentário à condição de um *Globo Repórter* ou de uma produção do *History Channel*, e a comparação é fatal para um entendimento mais generoso desta tradição. E se o documentário não se confunde com a reportagem, paralelo sempre limitador, insisto que tampouco se restringe às produções veiculadas em espaços como a *TV Escola* e o *Canal Futura*, aos registros biográficos tão em voga nos cinemas e aos títulos abertamente militantes, não obstante a honestidade de suas pautas.

Este diagnóstico nos coloca, enquanto docentes, numa situação de alerta e de permanente desafio: nossa tarefa maior, no campo do documentário, é a de implodir as resistências iniciais e a de promover uma lenta desconstrução desta comparação equivocada e limitadora entre o documentário, o exercício jornalístico, o filme educativo, a obra engajada e a investigação biográfica. Não para “positivar” um domínio e recusar o outro; mas para demonstrar que o que chamamos de *documentário* é um campo complexo, multifacetado e que só tem sentido se pensado no plural – *documentários*, infinitas possibilidades de tateio do real pelo cineasta e sua equipe, tendo o aparato maquínico do cinema como instrumento de mediação, de intervenção, de provocação. Cinema em atrito com o mundo, e não em conformação; arte que não mascara tensões e tampouco

recusa a opacidade das imagens; na contramão, portanto, do esforço monossêmico e apaziguador do jornalismo, bem como do didatismo inequívoco das produções educativas e/ou ativistas⁶, que solicitam leituras unívocas.

No caso do perfil curricular que perdurou por quase uma década na graduação da UFPE – perfil atualmente em vias de substituição –, a divisão das disciplinas entre *Documentário clássico* e *Documentário contemporâneo* não me parece a melhor das estratégias para conduzir a tarefa anteriormente descrita. Além de forçar certa historicização da experiência letiva (que diretores pertencem ao regime clássico e que obras se inserem numa vertente mais recente? Entre elas haveria pontes ou rupturas? Diante desta divisão, onde haveria de se inserir o *documentário moderno*, precisamente o ponto de inflexão na curva histórica deste domínio?), de partida ela já impõe alguma desvantagem à primeira disciplina, posto que para os alunos – pelo menos para a maioria dos que frequentam meus cursos – a idéia de *clássico* remete a algo antiquado, enfadonho, superado, monótono, cansativo, distante de suas experiências audiovisuais cotidianas.

Para driblar tal polarização e recusa antecipada, insisto em afirmar que sob a redoma clássica se encontram abrigados uma diversidade de tradições e de diretores singulares, cujos ecos reverberam fortemente na prática dos mais novos; e, para equilibrar a comparação, reitero que alguns

6 Como aventei em nota anterior, admito que o documentário, em certos casos, pode coincidir com a grande reportagem; e que algumas produções educativas, como parte do material produzido por Humberto Mauro para o *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE), possui evidente valor artístico. Porém, se ponderarmos um contexto mais amplo, tais exemplos não são suficientes para reduzir a complexidade e a heterogeneidade deste campo.

dos *fetiches contemporâneos* do documentário encontram antecedentes notáveis em cineastas e obras do passado. O paralelo é salutar e desmistificador. Destaco que a ressignificação de imagens de arquivo, tida como *coqueluche* atual, já era evidente no legado de Esfir Shub, de Santiago Álvarez e mesmo na série de Frank Capra para o exército norte-americano, por exemplo; que Alain Resnais, Agnès Varda e Chris Marker já transitavam pelo ensaísmo antes dos modismos recentes; que a prática reflexiva em grau elevado fora inaugurada por Vertov; e que Jean Rouch promovera um fecundo intercâmbio entre a ficção e o documentário, além de já nos antecipar o emprego de *dispositivos* como princípio criativo. Concluído o exercício, espero que se torne evidente para o aluno que o passado do documentário porta surpresas que justificam uma revisão atenta e que as rupturas, neste domínio como em outros, não são definitivas; teríamos, no máximo, transições, não raro acompanhadas de *revivals* e de entrelaçamentos⁷.

A boa notícia desta aventura com ares quixotescos é que, não raro, chegamos ao final do semestre transformados – professor e alunos. E talvez um pouco transtornados também, no sentido de vivenciarmos uma experiência/choque que gera efeitos positivos, nos afastando da letargia inicial. Superadas as resistências, começa a aventura do documentário sem o incômodo das comparações e

7 A meu ver, recortes cronológicos que estabelecem pontos de inflexão e balizas inau-
gurais costumam ter validade restrita e nem sempre consensual na seara artística.
Assim, com frequência, os *revivals* promovem interpenetrações entre o novo e a
tradição, apagando as delimitações postuladas previamente, e realizadores pionei-
ros são incensados por antecipar uma tendência pouco usual em seu período, mas
aclamada pelas gerações posteriores (vide o exemplo de Dziga Vertov). Exatamente
por isso, a insistência neste tipo de divisão, embora seja um artifício pedagógico
válido, me parece problemática.

aversões habituais. A exemplo do que acontece no cinema dito *profissional*, numericamente ainda estamos em desvantagem frente o contingente de estudantes que deseja tráfegar pelo campo da ficção e que ambiciona fazer da mise-en-scène rigorosa sua *palavra de ordem*. Mas noto um entusiasmo legítimo nos meus alunos recém-convertidos, se me permitem o uso da palavra. A favor do documentário, nesta quase *catequese*, faço uma convocação final: digo aos estudantes que eles têm o mundo à sua disposição, com suas contradições e pluralidades, como laboratório criativo; e o melhor, uma dependência mínima de orçamentos vultosos para viabilizar suas idéias. Tudo o que é necessário é ímpeto, *feeling*, amor pelo cinema e paixão pela alteridade, seja lá qual for sua natureza, temperamento e inclinações políticas. Paixão pela alteridade não é adesão imediata, submissão ou cumplicidade, mas desejo de aproximação e de entender o que move o *outro* nos seus contatos interpessoais e nas suas práticas sociais. Sem condenação ou sem aclamação prévia⁸. Mesmo no caso das produções em que existe *um outro* a enfrentar em vez de fomentar empatias, lembro, novamente em diálogo com Comolli (2008), que é preciso partilhar a cena, coabitar um espaço-tempo, condição que exige que, entre o diretor e o *suposto inimigo ou desafeto*, um elo mínimo seja estabelecido

8 Alguns termos tomados de empréstimo das Ciências Sociais pressupõem este exercício de aproximação para melhor conhecer – *relativismo, empatia, perspectivismo* – e poderiam servir de quase sinônimos para ilustrar o contato que se estabelece entre o documentarista e o outro à sua frente na prática fílmica. Não se trata aqui de confundir o cineasta com um antropólogo, embora uma ponte entre as duas atividades seja possível; mas tão somente de reconhecer a complexidade da experiência em jogo no documentário. Não obstante as diferenças conceituais entre os termos mencionados, o que está em pauta é a *predisposição de um indivíduo para com outro, o estabelecimento de um contato norteador pelo desejo de conhecer sem necessariamente prejudicar*.

em prol da viabilidade da obra. Conhecer e se aproximar inclusive para melhor combater, se este for o caso... Em síntese, fazer documentário, a meu ver, é sempre vivenciar uma transformação, em si e no outro, seja a intensificação de um sentimento de recusa ou de acolhimento.

Mas, nesta tarefa de pavimentar o amor pelo documentário no âmbito dos cursos de graduação⁹, é preciso reiterar que hoje dispomos de aliados importantes. Se, por um lado, o horizonte de circulação do que há de mais relevante neste campo, em termos fílmicos, ainda é restrito e os tradicionais canais de exibição pouco contribuem para ampliar nosso cardápio, por outro, o mercado editorial, no ritmo peculiar às editoras nacionais, tem nos prestigiado com uma bibliografia razoável em língua portuguesa – títulos suficientes, reitero, para instigar novos olhares e debates. Não é minha pretensão recapitular tal oferta, tarefa extensa para as limitações deste texto; mas o leitor encontrará breve compilação ao término do ensaio, como um claro convite à leitura. Ainda estamos longe da riqueza editorial disponível em línguas de maior prestígio acadêmico, reconheço, mas tal bibliografia já amortiza nossa exclusão intelectual.

Dentro deste quadro de expansão bibliográfica, também é importante destacar a tradução e a maior circulação entre nós de intelectuais provenientes de outros eixos disciplinares (filosofia, antropologia e história da arte, por exemplo), mas cujas obras tangenciam e estimulam a

⁹ Neste texto, privilegio as graduações em *Cinema e Audiovisual*, mas cumpre lembrar que o documentário não é um campo exclusivo desta área. Basta lembrarmos do interesse contínuo de cursos como *Jornalismo*, *História* e *Antropologia* por este campo artístico, não obstante a diferença de enfoque.

reflexão sobre o campo imagético, a exemplo de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Paul Virilio, dentre outros. Se, por um lado, tais autores ratificam nosso gosto pela atmosfera intelectual francesa¹⁰, atmosfera que abriga uma cinefilia sempre excitante, por outro, é preciso ressaltar que esta predileção termina por desmotivar nossos editores a investir na tradução de contribuições teóricas oriundas de outras línguas e tradições acadêmicas. A permanência deste desequilíbrio segue como obstáculo a ser superado para que alcancemos uma diversidade editorial plena.

A riqueza dos debates acadêmicos sobre o documentário também tem sido impulsionada, nas últimas décadas, pelos trabalhos desenvolvidos nos cursos de pós-graduação de muitas universidades brasileiras, como atesta uma consulta ao banco de teses e dissertações de instituições diversas. Um acervo notável, quase sempre disponível em pdf ou outro formato digital, carente do olhar empreendedor de editores generosos. Nossa *lista de aliados* finda com a contribuição de alguns periódicos nacionais que têm dedicado espaço amplo à publicação de textos originais e de importantes traduções que nos atualizam nos debates em torno do documentário – cito o caso das revistas *Devires* (UFMG), *Significação* (USP) e *Doc On-line* (parceria entre a Unicamp e a Universidade da Beira Interior/Portugal), dentre outros possíveis exemplos, e cujo conteúdo pode ser consultado gratuitamente¹¹.

10 Embora italiano, Agamben dialoga fortemente com autores franceses do chamado pós-estruturalismo.

11 Caso interesse consultar, seguem aqui os sites destas publicações: *Devires* (<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>), *Doc on-line* (<http://www.doc.ubi>).

Acredito, portanto, que esta narrativa do semeio e florescimento do documentário no âmbito dos cursos de graduação possa ter um desfecho positivo (em maior ou menor grau, a aversão primeira cederia passagem ao entusiasmo). Esta é a minha aposta e, para consolidá-la, contamos com o auxílio de filmes importantes e de bibliografia inspiradora. Mas a germinação desta semente, insisto, deve ser acompanhada de uma lenta tarefa de desconstrução e de desmistificação: trata-se de ressaltar a complexidade do documentário, em oposição à monotonia e à previsibilidade do jornalismo, por exemplo; e de afirmá-lo como o campo possível à elaboração de *contra-discursos* capazes de resistir às narrativas unívocas e de nos apresentar a pluralidade do mundo. Trata-se de demonstrar que ele não se opõe ao desejo criativo, ao ímpeto artístico e à intervenção formal, de modo que a aparente simplicidade de alguns documentários não pode ser confundida com precariedade e/ou má qualidade. Por fim, trata-se de valorar positivamente a *identidade documentarista*; em vez de gerar constrangimentos e inibições, ela precisa ser um vetor de orgulho, evitando que o documentário seja visto como *lugar de passagem* – apenas uma etapa numa formação cuja teleologia teria como meta prioritária o filme ficcional de longa-metragem. Assim, reitero novamente: não há vergonha em se apaixonar pelo documentário, por sua pesquisa e prática, tampouco em elegê-lo como credo artístico.

pt/) e *Significação* (<http://www.revistas.usp.br/significacao>). Para finalizar a lista de indicações bibliográficas, citaria ainda os catálogos do *Forumdoc*, importante festival mineiro consagrado à produção documentária/etnográfica, e cujas edições trazem sempre dossiês com ensaios instigantes. Os catálogos podem ser baixados em pdf no site do evento (<http://www.forumdoc.org.br/>).

Bibliografia introdutória

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio – desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

MOURÃO, Maria Dora, e LABAKI, Amir. (Orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, e KORNIS, Mônica Almeida. (Orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O Que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

MARIANA PORTO é realizadora, pesquisadora e professora atuante no campo audiovisual. Criou e coordena o projeto *Escola Engenho* – espaço de experimentação audiovisual para jovens (www.escolaengenho.com). Foi coordenadora regional do *Inventar com a diferença* – projeto desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos/Governo Federal, que ofereceu formação e acompanhamento a educadores de escolas públicas de todo o país para trabalhos com vídeo em torno da temática do cinema e dos Direitos Humanos em suas escolas em 2014 (www.inventarcomadiferenca.org).

Escola Engenho – Diários de bordo

Mariana Porto

*

03 de março de 2010. Projeto para o Funcultura_
edital do audiovisual 2009/2010_
projeto final final.doc

A maior parte dos cidadãos do futuro, que daqui a 20 anos estará em plena atividade, está neste momento à frente de uma tela. Formando não somente o seu padrão de consumo – o comércio por assim dizer mais óbvio – mas o seu padrão de interações com o outro, sua subjetividade, a sua percepção. E eis a grande contradição: as crianças são imaturas demais para pensar a imagem, para produzir imagens, mas não para consumi-las. Se a imagem é algo de difícil acesso para o entendimento de uma criança, porque permitir que permaneçam tanto tempo diante dela? É diante destas constatações, e do entendimento de que nossa sensibilidade e nosso pensamento são espaços construídos e reforçados diariamente por estes agenciamentos de produção midiática, que tomamos este espaço como fundamental na formação de uma sociedade. Como espaço de uma resistência possível, alvo de uma franca

disputa que trate de pensar esta imagem, de experimentá-la e de manuseá-la tão corriqueiramente quanto hoje a consumimos.

O projeto Escola Engenho é um experimento-piloto para desenvolver uma formação continuada em audiovisual para vinte crianças entre 07 e 14 anos da rede pública de ensino nas comunidades da Roda de Fogo, Sítio das Palmeiras e Engenho do Meio, periferia oeste do Recife. A premissa do trabalho, a ser desenvolvido durante seis meses, é *Eu sou imagem*. A intenção é desenvolver a idéia de escrita de si através da criação de imagens captadas em seu entorno, buscando mais pensar a concepção destas do que aprofundar questões técnicas. Estas serão abordadas de forma prática, em experimentações de campo que servirão de anteparo para concretizar os temas debatidos nos encontros com os professores. Nos primeiros dois meses, as crianças recebem formação básica em som, fotografia e direção. No terceiro mês, teremos um período de captação de imagens e sons acompanhada pelos oficinairos, e nos dois meses finais da formação, trabalharemos com oficinas de montagem, cineclubismo e articulação/distribuição.

*

07 de junho de 2010. Diário pessoal.

Como é mesmo o provérbio chinês? “Cuidado com o que deseja, você pode conseguir”. De onde eu tirei essa idéia?! De uma escola de cinema pra cri-an-ças?! E agora...? Lembro que umas das primeiras fagulhas da inquietação que motivou a proposta me veio durante a visita à

Fundação Casa Grande¹, na chapada do Araripe. Uma coisa me chamou a atenção: ao fim do dia, quando a fundação encerra suas atividades, é preciso conduzir as crianças pra fora pra que se possa fechar as portas. Elas não querem ir embora. Na escola tradicional, sucede exatamente o contrário, se vigia as crianças pra que não saiam, porque tudo que os alunos desejam é correr de dentro daqueles muros.

*

16 de novembro de 2010. Diário Pessoal.

Diagnóstico do presente: o (des)encantamento do mundo. O ponto de partida para pensarmos os princípios da Escola Engenho é um diagnóstico do presente: quais as urgências da hora, quais os “inimigos” da atualidade? Uma mirada para nossa sociedade nos faz constatar a importância do encantamento, ou do sagrado, no trabalho de educação com crianças. Primeiro porque o processo de desencantamento, em acordo com o que concebeu o sociólogo alemão Max Weber² seria esta racionalidade dominante que atravessa todas as esferas da vida em todos os continentes de maneira quase compulsória. Segundo, que, no caso do Brasil, temos a situação singular de um povo que resiste (consciente e inconscientemente) ao processo de desencantamento através da produção de sentidos sobre

1 A Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri é uma organização não governamental em funcionamento no município de Nova Olinda, sertão do Ceará, que trabalha o empoderamento sobre a comunicação e a cultura através da produção de um memorial coletivo.

2 WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Tradução de José Marcos Mariani de Macedo)

si mesmo ancorados sob os diversos signos culturais: dança, música, comida, poesia, piada.

*

27 de novembro de 2010. Notas para o planejamento pedagógico.

Objetivo do encontro: Colocar a pedra fundamental da Escola Engenho. Isto é, pensar que princípios fundamentarão as minhas ações e dos co-autores da Engenho: oficinairos, monitores e equipe de produção. Pressupostos e consequências. Discutir e alinhar uma visão de mundo de onde decorram uma ética e uma política presente em todas as práticas. Tópicos:

1. Educação, arte, cultura. Estamos falando de que mesmo?

Traçar um plano de imanência conceitual: do que falamos quando dizemos: cultura, escola, arte. Sentidos e aspectos da escola e da educação contemporâneas. Educar e formar: diferenças e complementaridades.

2. O Brasil como “problema”:

Choque de cosmologias. Linguagem escrita e falada. Mito e História. Cidadãos deslocados e inatualidade das instituições.

Aspectos da cultura no Nordeste do Brasil: a imagem e a escrita – Tom Zé e os “analfatóteles”³. Qual o lugar da educação não-formal em relação à educação formal? O que significa “educar” no Brasil?

3 Conceito criado por Tom Zé para abordar o tropicalismo em entrevista dada a Rede Minas presente no link: <https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8>

3. *A vida como obra de arte:*

Micropolítica do Trabalho Vivo. A formação da sensibilidade. Aspectos da visão de mundo judaico-cristã: Palavra/ imagem, linguagem comunicativa/expressiva, Prosa/ poesia. Manifestações cotidianas de biopoder.

*

02 de abril de 2011. Sessão de cineclube,
sábado à tarde.

Estamos com uma boa frequência no cine engenho. Hoje estavam lá Rafa e João, Naiara, Laila (uma nova menina), Mateus, Henrique e a mãe, 3 meninos pequeninhos que foram pela primeira vez, e uma nova mãe que trouxe 3 crianças. Também estavam lá Mitiã⁴, Mirelly, Denilson, Manuela e a mãe, Luciane, pessoas que já tem vindo às outras sessões. Diante do tempo muito longo do filme *A viagem de Chihiro*⁵, levei alguns curtas como plano b. Uma das mães trouxe o filme preferido de sua filha, *Garoto cósmico*⁶. Não conhecia, mas vi no DVD que o diretor era o Alê Abreu, mesmo realizador do *Espantinho*⁷, que passamos na primeira sessão. Resolvemos exibir. Antes, propus vermos o *Ismar*⁸. Gosto muito do filme, e acho que

4 Mitiã Alcenir de Souza é Agente comunitária de saúde da Unidade de saúde da família da comunidade do Sítio das Palmeiras e mãe de Mirelly, aluna da Escola Engenho em 2011.

5 Longa-metragem de Hayao Miyazaki (Japão, 2001).

6 Longa-metragem de Alê abreu (Brasil, 2007).

7 Curta-metragem de Alê Abreu (Brasil, 1998). Link: <https://www.youtube.com/watch?v=5emiNDjMzT4&t=148s>

8 Curta-metragem de Gustavo Beck (Brasil, 2001). Link: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=ismar>

a presença das imagens televisivas do programa de auditório, com uma criança, é bem forte. *Ismar* foi bem recebido, mobilizou as mães e também as crianças, creio até que de uma forma inesperada pra eles.

○ *Garoto cósmico* era bem infantil, o que deixou os mais velhos inicialmente agitados, mas era bem crítico a um modo de vida programado, massificado, e eles logo começaram a curtir. O filme trazia um contraponto entre um mundo vivido sob programação, e um outro planeta regido pelos princípios do circo, da fantasia e da brincadeira. Neste mundo, as crianças eram crianças, podiam brincar e se olhavam nos olhos. Puxei a conversa pra falar sobre a sessão de “filme de terror” que fizemos a pedido deles semana passada com o *Vinil Verde*⁹ e *A menina do algodão*¹⁰. Mitiã me contou no início da sessão que Maiara, uma das nossas frequentadoras assíduas que é sua vizinha, teve problemas para dormir a semana inteira, com taquicardia de tanto medo. Trouxe a questão da convivência solidária pra discussão a partir da necessidade de reconhecer nossos limites e diferenças. Liguei com o começo da nossa convivência estreita próxima semana na nossa “escola de cinema”. Todos e todas parecem estar empolgadíssimos, embora pareçam não ter exatamente idéia do que os espera. Espero que eu tenha.

9 Curta-metragem de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2004). Link: <https://vimeo.com/10024257>

10 Curta-metragem de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2003). Link: <https://vimeo.com/10167332>

*

15 de abril de 2011. Diário de classe – primeira aula.

Hoje, primeira aula da primeira oficina do projeto escola engenho: aula de direção. Exatamente este fazer que não tem um suporte específico que age sobre uma matéria criativa que flui e alimenta todos os departamentos que vão desembocar num filme. Agora, de onde eu tirei esta sobreposição de lógicas da vida profissional e do ensino superior pra um trabalho com crianças?! Acho que o primeiro desafio é explicar o trabalho da direção enquanto concepção, criação. Lembrei de um trecho de Tarkovsky¹¹:

A direção de um filme não começa quando o roteiro está sendo discutido com o escritor nem durante o trabalho com os atores, mas no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme. [...] no momento em que, em sua mente, ou mesmo no filme, seu sistema particular de imagens começa a adquirir forma

Como fazê-los entender que o mais importante é olhar por dentro? Ver e ouvir antes de enxergar? Como diz Joyce em *Ulisses*: “Fecha os olhos e vê”.¹² Muito lindo, Mariana, mas não será abstração demais pra uma criança?

11 Tarkovsky, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

12 Joyce, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 41-2 (trad. de Antônio Houaiss).

*

20 de abril de 2011. Diários de classe – fim da primeira aula.

Diante do que pensei no planejamento, resolvi enfatizar o entendimento da imaginação como a criação de imagens internas. Falei um pouco sobre o surgimento do filme internamente, o filme começa antes de tudo no nosso corpo, na nossa mente, umas idéias que um camarada russo chamado Tarkovsky tinha mencionado. Eles me pediram que repetisse o nome do homem e riram muito. Propus um exercício em que duplas se apresentariam a partir da descrição de algumas imagens de suas vidas, um pro outro e depois apresentando o colega pro grupão.

Isto já gerou uma algazarra. Depois de muito tempo de negociação, eles começaram a atividade. Depois de conversarem entre eles, eu abri a roda pra apresentarmos uns aos outros, a segunda parte do exercício. Quando a primeira dupla começou, os demais mantiveram-se concentrados por aproximadamente dois minutos. Começaram as conversas paralelas e a dispersão ficou total. Somado a isso, constantes idas ao banheiro, que na verdade eram desejo de sair dali, de passear, de efetivamente brincar. Vivi aquela sensação de perda de controle sobre uma sala de aula.

Trabalhar com um grupo heterogêneo de crianças, com idades muito diferentes é muito difícil! Na verdade, ou se tem um planejamento pro grupo dos menores – o tal operatório concreto do Piaget, e outro pro grupo de maiores – o tal do operatório formal –¹³ que já trabalha bem com a criação abstrata, ou não funciona! Só a dinâmica

13 PIAGET, Jean. *A equilibrção das estruturas cognitivas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

de um jogo pode dar conta desse fluxo! É impossível falar de cinema soviético ou de qualquer outra escola ou teoria apartada de uma experiência concreta. Na primeira frase, eles já estão correndo loucamente e pulando pela sala. Precisamos de mais aparato tecnológico para fazer escoar, e não conter, o fluxo de energia das crianças. Como fazer isto driblando a falta de câmeras, computadores, internet, de meios e mídias? Usar o corpo, lembrar que o cinema começa a partir desta nossa máquina-corpo, como escreve Jodorowsky¹⁴. Ele não pode ser negligenciado. Aqui neste contexto não.

Algumas primeiras impressões já surgiram nesta oficina: nosso ponto de vista é extremamente limitado por nosso repertório de vivências, e os choques de visão de mundo já são visíveis. Nos primeiros dias, ao fim da aula, as crianças se despediram e se encaminharam pra saída do prédio. Eu e Caio¹⁵ os interceptamos: “Pra onde vocês vão? Os pais de vocês ainda não chegaram pra buscar vocês”. A imagem congela. Em nossos rostos, o estranhamento de quem não andava sozinho na rua aos 8 ou 9 anos. Com a maior naturalidade, Rebeca me diz “Ôxe, tia, mas desde os 7 anos que eu ando só, eu deixo até minhas irmãs na escola! E Vivian é minha vizinha, e é prima de Ivan e eles moram na mesma casa, e...” Concordei naquele momento, e combinei que iria mandar um comunicado pros pais assinarem autorizando que eles fossem embora a sós.

14 “*Como fazer cinema*”, texto de Alejandro Jodorowsky presente no link <https://meiahoraprapr-mudar.wordpress.com/2013/06/03/como-fazer-cinema-por-alejandro-jodorowsky/>

15 Caio Sales, realizador que neste momento era monitor da oficina de direção e veio mais tarde a assumir oficinas e a coordenação pedagógica do projeto.

*

30 de abril de 2011. Diário de classe, terceira semana da oficina de direção.

Hoje será um dia solene. Vou começar com um retrospecto do que foi feito comigo, com Thelmo¹⁶ e com Ana¹⁷ e depois apresento a gincana. Os retrospectos são muito importantes com crianças, já percebi. Eles amam! Listas de quase qualquer coisa trazem uma probabilidade alta de que permanecerão atentos ao desenrolar da lista até o fim, sejam do que for (interessante pros momentos de hiper-agitação coletiva). Nas duas primeiras semanas, além de pactuar os princípios de nossa convivência, abri algumas frentes de trabalho: a investigação das imagens sobre eles, a relação com a família e a casa, os jogos feitos a partir dos personagens dos filmes que vimos no cine-clube (*A viagem de Chihiro*, *As bicicletas de belleville* e *Alice no país das maravilhas*), e as estórias que eles me contaram de bonecas assassinas. Resolvi focar na identificação com algum personagem para exercitar o desdobramento de um sentido em vários signos. Qual a energia deste personagem? Qual é a cor desta energia? Qual é o som desta cor? Qual é o cheiro deste casaco do personagem? Ver sem os olhos, produzir uma imagem interna. Escolheremos randomicamente algumas cenas, isto misturará os personagens, assim eles não saberão exatamente com quem vão trabalhar. Trabalhar de forma colaborativa independente

16 Thelmo Cristovam, artista visual e sonoro, responsável pela oficina de Som neste ciclo de oficinas.

17 Ana Lira, Artista visual e educadora, responsável pelas oficinas de fotografia e articulação/distribuição neste ciclo de oficinas.

de afinidades prévias é uma habilidade a desenvolver, portanto um dos critérios de pontuação na gincana.

Lá se vem Beto da gaiola trazendo Gabriel e Gabriela dentro do caixote preto preso no suporte para cargas da bicicleta. Ainda não entendi direito o porquê da gaiola, fiquei constrangida de perguntar que gaiola era essa, mas foi assim que ele se identificou na ficha de responsável pelas duas crianças, Gabriel e Gabriela, seus filhos, de 11 e 09 anos de idade.

*

30 de abril de 2011. Diário de classe - relato pós-aula.

A idéia da gincana funcionou muito bem. Gerou curiosidade, expectativa, ansiedade. Ruan escolheu a lagarta de Alice porque se acha tranquilão, Vivian e Rebeca os irmãos gêmeos que irritam Alice simplesmente porque são dois personagens e elas não querem se separar. Ao apresentar as regras da gincana, avisei que eles estavam sendo observados a partir daquele instante através de câmeras que havíamos instalado pela sala. Achei que a idéia era tão absurda que eles jamais acreditariam, mas foi difícil acalmá-los. Imediatamente se levantaram e se puseram a procurar pela sala. Como eles podem achar que nós teríamos instalado sem autorização micro-câmeras pela sala? O fato é que eles ficaram super agitados e vários me interpelaram “em particular”: “Tia, conta só pra mim onde elas estão”. Passaram dias procurando a localização das benditas. Impressionante como um programa como o “Big brother” fundado sobre este dispositivo que cria uma

narrativa a partir deste ponto de vista fantasmático que panopticamente observa tudo, tornou-se uma realidade possível em seus imaginários.

Rebeca segue dormindo muito em sala e não trouxe a autorização de saída sozinha assinada por sua mãe. Ivan também não. Fico receosa porque estão sob minha responsabilidade, temo mesmo pela segurança deles. Vou marcar uma reunião de pais pra combinar essas coisas.

*

15 de maio de 2011. Reunião de pais e mães.

Estava explicando o que tínhamos feito nas aulas nestas primeiras três semanas, quando Silvana, mãe de Rebeca, se aproxima da porta. Eu ainda não a conhecia, mas pela semelhança, arrisquei: “Mãe de Rebeca?” Ela trazia consigo uma saca de 20kg, de nylon branca, cheia de coentro. Pedeu licença pra encostar o pacote na parede explicando que vinha da Ceasa, seria a venda de amanhã. Disse que claro que sim, ofereci um café e voltei a falar pro grupo pra não perder o passo. Ao fim da reunião, peço pra falar com Silvana. Queria saber um pouco da rotina de Rebeca e falar sobre o sono incontrolável que a abate toda tarde. Ela me pergunta o que era exatamente aquele projeto. “Vocês fazem reforço escolar?” Expliquei que se tratava de oficinas de audiovisual. Diante de sua expressão de incompreensão, reconstruí: “aulas de cinema”. Ela, um pouco constrangida, assinalou com um sonoro “Ahh...”, mas tive a sensação de que ela não sabia exatamente do que eu falava. Não era difícil que ela nunca houvesse estado em um cinema na vida. Na sequência ela me disse que

não consegue fazer Rebeca dormir cedo. “Fica na rua até 1, 2 da manhã! Depois não quer levar lapada! Acorda cedo pra ir pra escola, aí de tarde tá caindo de sono!”

No meu mundo privilegiado, eu não consegui exatamente entender porque ela não conseguia impor um limite pra sua filha de 9 anos que certamente não devia estar na rua pela madrugada. Ela me perguntou qual a idade mínima pra entrar na escola, pois tem 4 outros filhos, duas gêmeas 2 anos mais novas que Rebeca e mais dois filhos. Estas cinco crianças, Silvana e seu namorado moram numa casa de dois vãos que devem totalizar dez metros quadrados. Ela não sabe ler e anda pela cidade para vender o coentro que diariamente busca na Ceasa. Como ela não conseguia controlar Rebeca pra que ela prestasse atenção às aulas de direção? Me calei e voltei pra casa do tamanho de Alice quando come o bolinho pra entrar pelo buraco da chave.

*

20 de junho de 2011. Reflexões – fim do primeiro ciclo de oficinas.

O conceito de “Formação de olhar”, que ronda muitas iniciativas formativas no campo audiovisual, me traz uma questão: ensina-se alguém a viver uma experiência estética? Acho esta idéia de formação de olhar perigosa. Se de fato entendemos a experiência educativa como aprendizado para todos os envolvidos, porque que seríamos nós os responsáveis por julgar o que deve formar “o bom olhar”?

Nesta vivência do primeiro ano, algumas coisas ficaram claras pra mim. Um: eu constato que nós, classe

média que teve acesso a espaços de formação, que fomos acolhidos enquanto crianças na infância, podendo brincar e estudar tranquilamente, estamos muito pouco preparados para lidar com as questões que a nossa periferia nos coloca. Chegar no espaço do outro trazendo catequizações (sejam estéticas ou comportamentais) é algo que vem sendo reeditado há quinhentos anos no Brasil. O encontro nos coloca inevitavelmente “em xeque”; Dois: para que cada oficinairo tenha liberdade metodológica, há uma importância ímpar do planejamento conjunto, de uma boa e constante comunicação entre o grupo nas reuniões pedagógicas. Enquanto coordenação, preciso de um plano de trabalho e de cuidado dos oficinairos. Quem cuida dos cuidadores?; Três: a questão econômica tem que ser repensada num próximo momento. Não acho sensato trabalhar na perspectiva dos softwares proprietários e equipamentos de ponta. Todo o corpo docente da escola, chega equipado com notebooks, câmeras e equipamentos nunca antes vistos. As crianças da escola enchem os olhos e acabam por desenvolver um fetiche pelos produtos que vêm portar seus professores. Como pode um trabalho com audiovisual plantar uma relação diferente com os equipamentos e insumos cinematográficos?; Quatro: o cineclube e a filmoteca são estratégias de formação de vínculo. Estamos a formar vínculo, não público.

*

23 de fevereiro de 2013. Textos finais_edital
do audiovisual – Escola Engenho ano 3.doc

A concepção de um trabalho de arte que também se configura enquanto experiência de aprendizado é central para a proposta do projeto Escola Engenho, que propõe ações de experimentação artística para crianças em 3 comunidades do Recife. O principal suporte para estas experimentações é o audiovisual, mas a natureza da ação é híbrida, aglutinando em seu *modus operandi* especificidades de práticas artísticas, educativas e do movimento social. Este é o terceiro ano de existência do projeto. Durante dois anos, selecionamos alunos da rede pública e um grupo de educadores/artistas para a vivência desta experiência de fundar e co-habitar um espaço criativo. Este espaço é concreto e abstrato, é físico e é simbólico. Este encontro, que encara a arte como interface de reconhecimento, prevendo um contato mais ativo entre as partes envolvidas, vai aos poucos caracterizando a caracterizando como ação expandida no tempo, no espaço e na linguagem, como uma ação *na* e *a partir da* cultura, não como a criação “original” da representação de um sobre o outro.

As oficinas estão estruturadas a partir de 4 eixos de trabalho: Mídias livres, Som, Palavra e Corpo, costurados por laboratórios de produção. Por ser uma arte essencialmente coletiva, a produção de filmes aglutina estrategicamente estes suportes e possibilita o aprendizado paralelo de outras tecnologias, tão caras atualmente quanto as específicas da imagem: as de convivência coletiva, as tecnologias

sociais. A capacidade de espera, de diálogo, a necessidade de trabalhar colaborativamente, de relacionar-se com o mundo e observá-lo pacientemente, a coordenação de diferentes tarefas em nome de uma criação compartilhada, o cultivo da imaginação e da sensibilidade. Todos estes elementos tornam a criação cinematográfica especialmente rica enquanto ato formativo promotor de uma emancipação no consumo e produção de imagens.

*

19 de outubro de 2014. Estudos.

Há telas por todos os lados: Filmes, séries e jogos cada vez mais imersivos vão construindo uma realidade virtual e paralela que, se por um lado esvazia a experiência concreta de mundo, nos coloca diante da potência que, como elucubrava Deleuze, o cinema teria no século XXI. *“O cinema inteiro vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura. Cerebral não quer dizer intelectual: existe um cérebro emotivo, passional...A esse respeito a questão que se coloca concerne à riqueza, à complexidade, ao teor desses agenciamentos, dessas conexões, disjunções, circuitos e curto-circuitos.”*¹⁸

A vida tem nos exigido novas habilidades continuamente para lidar com os novos e novos aparatos tecnológicos que a humanidade tem sido capaz de criar. Mal aprendemos a lidar com um certo dispositivo, antes que possamos explorá-lo em todas suas possibilidades de uso e significação, já há algo novo, celulares, *ipads*, *“nanopads”*.

18 DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

E em paralelo, vamos esquecendo de exercitar habilidades básicas, como respirar.

*

25 de agosto de 2016. Anteprojeto de pesquisa de doutorado¹⁹

A experiência da Escola Engenho é uma iniciativa que parte de uma ou de várias precariedades que se acumulam. Como pensar o choque de cosmologias que integra o imaginário brasileiro? Se a dominação hoje se dá no campo da linguagem, onde mais poderíamos pensar a resistência? De que forma o audiovisual pode ser ou já é o ponto de virada deste jogo de legitimação do saber/poder de que a imagem é o epicentro? As precariedades vão desde as mais palpáveis, como o pouco acesso a equipamentos, às mais abstratas, como a obstrução de circulação de sentidos e a impossibilidade de legitimar seus símbolos e práticas. Que agenciamentos biopolíticos o audiovisual mobiliza em contextos periféricos de produção, e como o faz? Poderíamos falar de experiências de co-fabulação, usando o conceito de fabulação²⁰ para investigar de que forma o cinema, utilizado com estas finalidades, faz circular o poder, subvertendo as hierarquias, segregações e falsas dicotomias produzidos pelo modo de vida hegemônico?

19 Projeto de pesquisa de doutorado recentemente selecionado pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) cujo objeto de pesquisa parte da reflexão sobre a experiência com o audiovisual da Escola Engenho e de outros coletivos periféricos para circunscrever um possível campo conceitual que denominei o “cinema do oprimido”.

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

Gostaria de analisar nesta pesquisa se a experiência de criação coletiva gera pertencimento, se gera o que Pelbárt denomina sentimento de *comunalidade* entre os envolvidos na feitura de um filme, embaralhando hierarquias e competências²¹. Entendo que todas estas questões nos remetem a um ponto sobre o qual vários pensadores se debruçam: a ausência do sentimento de pertencimento simbólico, um sentimento cada vez mais raro na vida contemporânea. A ideia de interesse comum, de coletividade, que poderia ser a matéria-prima a partir de onde esculpiríamos novas utopias, guias na construção de uma organização social mais democrática, parece estar oculta sob as relações de consumo com tudo e com todos. Como a pergunta sincera que fez Benjamim: *Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?*

O que está em jogo nestas produções em que a lógica colaborativa se superpõe à da autoria? Teria o audiovisual, a partir da aceitação de Deleuze, a potência de ser *produtor de realidade*?²². Penso que se a imagem está no cerne da produção imaterial que faz girar a máquina do novo capitalismo, nos restaria portanto, enquanto pensadores e fazedores de imagens, pensar em como forjar imagens que historicizam os conflitos, pondo em perspectiva as segregações e violências presentes nas representações, não fugindo das problematizações necessárias para reatar as pontas de um fluxo de produção e transmissão de saberes interrompido há 500 anos.

21 PELBART, Peter Pál. *Vida capital – Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

22 DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

*

8 de dezembro de 2016. Artigo para e-book_mov.

Falar e escrever sobre a Escola Engenho, algo entre um delírio pessoal e o mais concreto que me aproximei da construção coletiva de imagens, é sempre escolher um prisma entre mil, uma faceta dentre tantas do cristal. A pergunta passou a se configurar mais em torno do que a infância pode ensinar ao cinema do que o que o cinema pode ensinar às crianças (a infância e seu funcionamento, sua ética, sua lógica de produção de sentido). Educar um ser pressupõe que este já esteja formado em alguma medida. E é a cultura – no sentido dos modos, costumes e códigos de um grupo – que forma este ser antes dele adentrar uma instituição de ensino. Que fornece uma experiência de vida. Pra cada ser, uma morada, como indica a raiz etimológica da palavra *Ética*²³. Desta forma, quando os gregos se referiam à ética, não apenas falavam de princípios que norteiam nosso comportamento na sociedade em que vivemos, mas na relação constituinte da experiência humana: a relação entre tempo e espaço. Que habilidades de manejo do conhecimento sensível os jovens têm em abundância e que abafamos no decorrer de nossas adaptações ao iluminismo e cientificismo?

Voltar a dar aula no ensino superior depois de 5 anos de projetos na Engenho foi um elemento chave pra visualizar melhor como as cosmologias que nos habitam se fazem presentes na educação formal e informal. Que premissas embasam a idéia de que o ensino universitário deveria ser pensado de modo diferente do ensino para crianças e

23 *Ethos*, do grego: morada do ser, modo de ser, caráter.

jovens? Pra começar, podemos falar de formação ao invés de educação? As formações que privilegiam os aspectos técnicos da linguagem audiovisual deixam de fora alguns recursos fundamentais no uso pleno desta linguagem. Habilidades sócio – pouco elencadas nos currículos tanto de cursos formais quanto informais. Apliquei vários dos jogos desenvolvidos para crianças nas oficinas da Engenho em disciplinas no ensino superior que funcionaram muito bem. Penso que é uma premissa fundamental pra formação de professores – de cinema ou que queiram incorporar esta linguagem – que pensemos em como utilizar o audiovisual numa perspectiva empírica, menos como conteúdo, mais como método, forma de produção de conhecimento.

A transmissão de conhecimento através da narrativa oral faz livre uso de construções sensíveis expressas em músicas, danças, hábitos, e agora em imagens digitais. Este não é um terreno desconhecido para a população excluída economicamente. No contexto brasileiro, penso estarmos diante de um momento chave. Poder produzir e organizar saberes em imagens (sobre si mesmo, seu território, sua ancestralidade), ser capaz de trocar e difundir conteúdos sobre si mesmos, de criar uma rede de comunicação, é algo que rearranja os lugares e reconfigura esta economia simbólica estabelecida. A expressão “alfabetização audiovisual” me incomoda por esta razão. Alfabetização digital talvez, mas sedimentar e expressar saberes em imagens e sons é algo que eles já sabem fazer. Ignorar este fato é estabelecer uma verticalidade e colocar uma relação de poder entre estes campos epistemológicos.

Trazer o cinema pra sala de aula – espaço em que um circuito de poder opera exatamente categorizando o que

é ou não um saber – é mexer nas camadas tectônicas de nosso *ethos* social. A idéia de imagem como texto ainda segue distante de ser uma realidade nas instituições educacionais, desde a escola até a universidade. Escrever um texto que comunique algo claramente, dentro das normas gramaticais vigentes, respeitando as concordâncias verbais, pode parecer simples pros letrados, mas é algo completamente fora do mundo de muitas pessoas. Deixar a linguagem audiovisual entrar neste ambiente, com sua linguagem sensível, colaborativa, pode ser um dos alicerces desta reconstrução de lugares, de uma reconfiguração de nossa sociabilidade por meio da legitimação de novos fazeres e saberes, desta vez mais permeáveis entre si. É lúcida a afirmação de Benjamin: *Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição.*²⁴ É toda uma concepção de ensino que é posta em pauta: trata-se de transmitir algo ou de facilitar criações e produções? De pôr o pensamento em movimento, como diz Deleuze no P de professor do *abecedário*²⁵, ou de manter as coisas no mesmo lugar?

Transversalizando as experiências em sala de aula com crianças, adolescentes e universitários, vi estas questões desembocarem numa mesma questão: acumular ou distribuir poder. Como se a cada ato, a cada decisão, coubesse

24 BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Ed. brasiliense, 2012.

25 Filme realizado por Claire Parnet em 1988 em uma entrevista a Gilles Deleuze conduzida a partir de palavras e conceitos aleatórios dispostos em um abecedário. A condição para o filme era de que ele só seria lançado postumamente. Link para o filme: <https://www.youtube.com/watch?v=NR4NRGYcpVc>

me perguntar: isto vai distribuir este poder que recai sobre mim neste grupo, ou acumular? Quando um aluno ou aluna me pergunta algo que posso responder com a máxima complexidade que alcanço, me pergunto: se eu respondo tudo com maestria, isto vai empoderar a eles ou a mim? Foi importante lembrar das relações etnográficas e coloniais por anos estabelecidas sobre os antepassados destes mesmos indivíduos que hoje são meus alunos e alunas, de quantas vezes foi dito a este povo iletrado que seus modos e estéticas são de um “mau gosto”, inferiorizadas e abolidas dos espaços de circulação artística. Como instaurar um espaço-tempo que coloque experiências em torno deste conteúdo gerando uma apropriação desta noção a partir de um jogo em que eles teçam suas conexões e em que eu não controle os usos ou formas cabíveis? O que distribui o poder acumulado?

A entrada da equipe da Escola Engenho nos territórios da Roda de Fogo, Sítio das Palmeiras e Engenho do meio foi totalmente chancelada pelas crianças e por suas famílias. A vinculação que foi se dando nas reuniões, nas chegadas e saídas das crianças, foram passos importantíssimos. Como se fossem bases dentro de um território que, numa estratégia de guerra, se pretende adentrar. A idéia de educação se apresenta pra mim hoje muito mais próxima da fundação de um terreno comum que demanda constante negociação. Esta necessidade de negociar com o outro por um objetivo comum é a abertura da possibilidade de um diálogo que nem sempre é prazeroso, mas dá frutos.

*

01 de março de 2017. Revisão final _fechamento do texto pro livro do Mov.

Penso que o que, de fato, construímos nestes anos foram laços. Laços entre pessoas, entre idéias, laços que desafiam apartações sociais e religiosas, laços que comprovaram que existe uma estética relacional como nos diz o Bourriaud²⁶. Uma ética que reverbera numa estética cuja matéria bruta é a relação entre os participantes e cuja lapidação – as interações conviviais da experiência no espaço/tempo – é o trabalho de arte. Uma escola inventada, engenhada por nossos desejos de estabelecer canais de comunicação. Nesta interface de reconhecimento, as diferenças se tornam um rico preceito na construção efetiva da socialidade desejada. Agora, corta! Vamos aos créditos e às cenas iniciais...

O projeto existe desde 2011 e teve financiamento para oficinas durante 3 destes 5 anos. Vivemos as crises de gerar vínculo com crianças e suas famílias e ter de suspender as oficinas por falta de recursos. Nestes anos trabalhamos com cerca de 150 crianças e com um grupo de 11 educadores²⁷ e cerca de 10 monitores e bolsistas que criaram e experimentaram metodologias de uso do audiovisual,

26 Conceito de práticas artísticas que se desenvolvem em função de noções conviviais e interativas desenvolvido por Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (São Paulo, Martins Fontes, 2009).

27 Oficineiros participantes de 2011 a 2016 em ordem alfabética: Adalberto Oliveira, Ana Lira, Caio Sales, Gabi Cabral, Gê Carvalho, Lia Letícia, Mariana Porto, Mayza Toledo, Orlando Nascimento, Romildo Roma, Tuca Siqueira. Os filmes resultantes dos processos vividos estão no canal do youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCOdSmgHD84utvZzrxwffP6A>. Mais informações sobre o projeto: www.escolaengenho.com

sendo posteriormente convidados a refletir sobre o vivido. Hoje é claro o percurso: inicialmente as oficinas foram organizadas a partir de especificidades técnicas (direção, som, fotografia, montagem, cineclubismo e articulação/distribuição), depois através de laboratórios práticos que perpassavam os eixos de Palavra, Som, Corpo e Mídias Livres. Depois da aprovação do projeto no primeiro edital em 2010, busquei articulação com a Universidade Federal de Pernambuco para tornar a Escola Engenho um projeto de extensão da universidade, recebendo estudantes dos cursos de comunicação social. O vínculo com a universidade também tornou possível a oficialização do uso do espaço em que já trabalhávamos, um edifício abandonado que pertencia à extinta SUDENE e que hoje pertence à UFPE. O prédio foi ocupado em 2010 pela Engenho e pela Arricirco, escola de circo que também carecia de espaço para suas atividades, e, com o tempo, diversas outras ações se agregaram. Em 2016, conseguimos institucionalizar a existência do prédio como Serviço integrado de Saúde (SIS/UFPE), designando amplamente o conceito de saúde, incorporando o direito à comunicação e à cultura neste.

Como poderíamos pensar uma política pública que potencializasse os usos do audiovisual numa perspectiva de formação cultural no Brasil? Seria melhor falar de formação ou um ou de re-alinhamento cultural? Do que precisamos neste momento, considerando nosso percurso histórico para construir uma cidadania mais digna e respeitosa das numerosas diferenças que nos compõem? E como o audiovisual, este recurso que manipula imagens,

sons e ritmos, articulando sentidos miticamente, pode ser útil neste processo?

A produção de imagens se aproximou da população através do barateamento das tecnologias de captura e da capilaridade de distribuição instalada pela chegada da internet, o que abriu uma brecha nesta muralha construída pelo comércio hegemônico de produtos culturais. Pode ser que não se saiba nomear tecnicamente uma subjetiva, mas empiricamente sabemos o que este tipo de plano produz e como é incorporado nas narrativas fílmicas, por exemplo nos filmes de suspense e terror. Construir sentidos sobre si, sobre o lugar de onde se vem a partir da feitura de filmes pode ser revolucionário, do ponto de vista biopolítico?

Neste ano de 2016, oferecemos nossa primeira oficina para o público adulto, “O que vemos, o que nos olha”, uma ação que explora a noção de mídia tática a partir de pesquisa no acervo de vídeo-arte da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ/MEC). Em 2017, o foco do projeto é o trabalho com criação de paisagens sonoras para um protótipo de vídeo-game que se passa na roda de fogo. A intenção é viabilizar um laboratório de conteúdos audiovisuais nas comunidades que agregue também os adolescentes e jovens adultos, misturando pra fortalecer o espaço. Houve muita transformação, porém, as ideias embrionárias de autonomia e de foco no processo seguem conosco até o fim desta “primeira infância” do projeto, incorporando as desilusões e adaptando o ideal à medida do nosso possível. Agora que dissecamos a máquina de construção de sonhos, moendo as imagens e os sons que os constituem, seremos realistas: demandaremos o impossível.

MARCELO PEDROSO é Jornalista formado pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutorando em Comunicação pela mesma instituição, Marcelo Pedroso é pesquisador, documentarista e membro da *Símio Filmes*. Dirigiu, entre outros títulos, *Pacific* (2009) e *Brasil S/A* (2014).

(Ainda sem título)

Marcelo Pedroso

A *Símio* nasceu para mim em alguma noite do início de 2001, quando estávamos prestes a filmar nosso primeiro curta-metragem, *O lobo do homem*, dirigido por Daniel Bandeira. Naquela sexta-feira, alguns dos meninos foram dormir lá em casa (na época, casa dos meus pais), para que acordássemos todos juntos no dia seguinte e fôssemos ao Centro de Artes e Comunicação (o famoso CAC, da UFPE) passar o dia filmando. É claro que essa não pode ser considerada a data oficial de fundação da *Símio* e provavelmente outros integrantes ou ex-integrantes poderiam se referir a episódios diferentes como marcos fundadores do grupo, mas é assim que eu pessoalmente lido com essa nossa história.

Eu lembro claramente que Daniel dormiu lá em casa. E acho que os outros dois que dormiram foram Juliano Dornelles e Arthur Grupillo, talvez Diogo Almeida também. Não foi uma noite particularmente excitante, havia uma certa ansiedade em filmarmos no dia seguinte, mas era também tudo muito leve e sem preocupação. Teve duas coisas que me marcaram: em dado momento, a gente

estava na varanda olhando para a rua vazia e mal iluminada, e Daniel começou a falar sobre *O Boulevard do Crime* (1945), de Marcel Carné. A gente ainda não era amigo direito, estávamos apenas nos conhecendo, mas eu lembro de ter ficado muito impressionado com a bagagem cinéfila dele e a precisão de suas descrições das cenas. No dia seguinte, na filmagem do *Lobo do Homem*, ele se tornaria efetivamente nosso “professor”, apelido que lhe atribuímos até hoje, pela segurança e intuição mordaz na direção do filme. Um “cineasta pronto” na avaliação de todos que participaram daquela primeira filmagem – e que se confirmaria tantas e tantas vezes depois.

Outra coisa que me marcou naquela noite foi a notícia de que João Lima, ator que iria fazer o protagonista do curta e hoje também um grande amigo, havia concordado em tirar completamente a barba para atuar. Isso mexeu comigo de maneira estranha. Nesta época, eu ainda não tinha barba – mas queria muito ter. Acho que eu era um dos poucos imberbes da galera e já andava até meio conformado com isso, afinal eu já tinha vinte e poucos anos e os pelos continuavam ralos... Então a notícia de que João tinha concordado em tirar a barba dele, que era farta e linda – e que eu provavelmente invejava –, me fez admirá-lo muito.

Parece que havia algo de especial no gesto de João: algo de uma entrega, de um acreditar no filme e de um acreditar também naquela iniciativa, naquele agrupamento de gente que nem se conhecia direito. Acho que isso me fez olhar com um pouco mais de seriedade para algo que me parecia ainda uma brincadeira meio inconsequente, uma farra de filmar um curta com gente que estava se

aproximando, ficando amigo. Da Símio, acho que só quem já era amigo antes da universidade éramos eu e Juliano. Nós tínhamos nos conhecido no final da adolescência e estávamos muito felizes de entrar para a universidade juntos, embora em cursos diferentes. Toda uma fantasia e um deslumbre de conhecer a faculdade, as pessoas, as paqueras, de viver tudo isso juntos... O resto da Símio se conheceu no CAC, em sala de aula, nos corredores, nas festinhas, nos diretórios acadêmicos etc. Esse fator foi essencial para o nascimento da Símio: como não tinha ainda curso de cinema, o CAC carregava também essa vocação de atrair pessoas interessadas em audiovisual. Na nossa galera, tinha gente de jornalismo, publicidade, design e artes plásticas. Éramos uns oito caras, todos cis e heteros – e isso seguramente não é um dado aleatório ou simples coincidência, mas deixo essa questão mais para frente – e nos juntamos para formar este coletivo audiovisual que mais tarde se tornaria produtora.

Voltando ao dia em que filmamos *O lobo do homem*: acho que na época, apenas Diogo tinha uma câmera considerada boa (uma Hi-8!) e era realmente uma grande preciosidade, uma espécie de relíquia. Se bem me lembro, ele tinha muito ciúme do equipamento e não gostava que nós brincássemos irresponsavelmente com ele, como gostaríamos de fazer. Então ele assumiu a fotografia do curta, Daniel dirigindo. Distribuímos algumas funções entre as pessoas presentes, mas logo grande parte delas foi abandonando seus postos para ficar lombrando com outras iniciativas em VHS mesmo. Lembro que eu, Arthur e Maurício Targino, talvez os mais indisciplinados daquele fim de semana, desertamos do *Lobo do homem* e fomos ficar

filmando coisas aleatórias no CAC, usando salas abandonadas ou banheiros como locação. Enquanto os caras faziam o *Lobo*, a gente fez bem uns quatro ou cinco curtas imprestáveis e completamente estapafúrdios – porém deliciosos em sua feitura. Mas era um material tão aleatório que acho que acabou se perdendo no tempo. Entre os curtas, provavelmente o mais excêntrico se chamava “*Cagar – ou essa grotesca e sodomita forma de parir*”, sobre um cidadão com prisão de ventre.

Pra mim, que não tinha propriamente vocação alguma para o audiovisual – diferentemente de Daniel ou Diogo, por exemplo – foi muito massa passar aquele fim de semana filmando. Eu tava ali só pela “greia” mesmo, história de juntar a galera, fumar maconha e sair filmando qualquer coisa. Mas no meio da farra de filmar perambulando pelo CAC, teve um momento em que o set do *Lobo do homem* precisou de nós e tivemos que abandonar nossas experiências destrambelhadas para segurar a onda com os meninos. Foi quando rodamos alguns travellings nos corredores do CAC. E é aqui que entra um dos aspectos mais legais de se fazer filmes com a galera, sem dinheiro e sem muito compromisso com uma lógica de produção profissional, pois é aqui que aprendemos a improvisar e a cultivar a invenção como solução para os problemas técnicos e narrativos. Pois às vezes, a falta de recursos e possibilidades pode se tornar uma ótima universidade.

Nosso travelling era uma cadeira de escritório velha com rodinhas quebradas. Tivemos que fazer vários reparos nela e desenvolver toda uma engenharia para poder usá-la, um verdadeiro protocolo de como sentar, quantas pessoas empurram, os códigos para orientar os movimentos e a

velocidade. O resultado foi sensacional, cenas de perseguição eletrizantes dentro do CAC com uma câmera que parecia flutuar na frente de João Lima. Achei incrível e o melhor foi perceber que, sem que o soubéssemos, estávamos de fato tendo que inventar a roda para fazer nossos filmes.

Isso me leva a observar uma questão que me parece fundamental: a compreensão de que uma das formas mais interessantes de conhecimento não é aquela que se transmite, mas a que se produz e se compartilha a partir da experiência. Essa daí, não há quem tire ou quem dê, ela vem colada com a existência de quem experimenta. Então muitas vezes a gente pensa o fazer-cinema a partir da possibilidade de se reproduzir um certo acúmulo de conhecimentos já referendados, de se estudar técnicas ou incorporar referências estéticas a seu universo sensível ou ainda implementar uma logística comprovadamente eficaz num set de filmagem. Isso tudo é muito importante, mas pode nos levar também a perder de vista o risco da experiência e seus incontornáveis erros, tropeços e fracassos. Quem não se dispuser a esse risco e não quiser aprender com os erros estará sujeito a desenvolver um trabalho aparentemente seguro – mas provavelmente pouco sólido, impessoal e inócuo.

O coletivo audiovisual, quando se manifesta em sua natureza não capturada pelo mercado ou pelas engrenagens produtivas, tem a força de se tornar um agenciador dessas possibilidades. É por isso que, no meu ponto de vista, os coletivos e os cineclubes são os espaços mais libertários que as pessoas de cinema – profissionais ou não, iniciantes ou veteranas – podem experimentar. No caso da

Símio, uma das coisas que acho mais bonitas na formação que o coletivo oportunizou pra gente foi a livre e rotativa experimentação das diferentes funções. É verdade que nunca chegamos a fazer um filme com direção coletiva, sem distinção de atribuições por exemplo. Esse paradigma nunca se apresentou para nós e nós nunca o buscamos. Mas a gente tinha essa coisa muito cara de alternar as funções nos filmes. Então neste filme eu produzo, no próximo eu roteirizo, depois monto, fotografo, dirijo etc, todo mundo se revezando. Isso lhe dá uma visão geral do filme, pois o rodízio não é importante apenas para você descobrir e desenvolver suas habilidades sensíveis ou técnicas em cada área de atuação. Ele pode ser muito bom também para a própria formação de uma equipe dentro de uma lógica colaborativa: a partir do momento que você sabe o que passa o técnico de som num set, é bem provável que ao se tornar diretor ou diretora de fotografia, você tenha mais cuidado em atuar de maneira a respeitar a pessoa do som – e não atropelar priorizando apenas as demandas de sua função. Um exercício, portanto, também de empatia.

Pois se não existe um jeito certo de se fazer um filme, o jeito certo passa a ser aquele através do qual conseguimos fazer. Fico pensando então que foi muito importante na nossa época termos que lidar com algumas adversidades e encontrarmos nos nossos ajustes e desajustes coletivos o jeito eficaz de contornar os problemas. Não havia equipamentos, não havia fomento, não havia propriamente uma cadeia produtiva – ou o que havia disso tudo era ainda muito embrionário e restritivo. Então precisávamos nos virar conosco, aprender um com o outro, inventar, arriscar, errar, acertar, ver os filmes nos cineclubes que nós

mesmos criávamos e programávamos, descobrir as coisas fazendo-as...

Às vezes, eu fico um pouco assustado quando vejo algumas pessoas alimentando uma ideia de que o jeito certo de se fazer um filme deve seguir o protocolo do financiamento público, do projeto no edital, da equipe toda estruturada, da finalização, dos festivais etc. Fico assustado comigo mesmo quando me vejo apegado demais a essa lógica. Existe uma força nela pois tem várias coisas aí que são conquistas, que tivemos que brigar muito para conseguir e que existem hoje para nos assegurar um mínimo de condições para fazer o filme – e se manter minimamente com isso, tirar algum sustento. Mas esse protocolo não deveria nos engessar. Acredito que deva haver uma força contrabandista entre saber incorporar na nossa lógica de produção os benefícios desse sistema, desse modo de organização, mas ao mesmo tempo preservar a liberdade inventiva que admite o erro, o tropeço, o arranhão. Senão estaremos almejando filmes muito corretos, funcionais, limpos demais. E os filmes são reflexos de nós mesmo: eles são sempre uma projeção do que somos ou desejamos. Já pensou no que teríamos que nos tornar se quiséssemos que nossos filmes tivessem a eficácia límpida das produções globais?

Nada contra quem almeja isso, cada pessoa tem seu caminho. Mas o nosso, na Símio, seguramente não foi e dificilmente será esse. Um bom exemplo do tipo de contrabando a que me refiro entre a sabedoria da indústria (ou cadeia produtiva) e a nossa bagunça e liberdade coletivas aconteceu na Símio com a entrada de Gabriel Mascaro. Ele não fazia parte da formação inicial e foi a única pessoa

que entrou depois de o grupo ter se constituído. Lembro que ele era estagiário da TVU e alguns anos mais novo que a gente. Ele tinha envolvimento com o movimento estudantil, assim como alguns de nós, e acho que a chapa dele do D.A. foi a que sucedeu uma da qual tínhamos feito parte eu, Daniel e Maurício e que tinha sido um grande fracasso de gestão. Mas uma das coisas que foi marcante com a chegada dele foi a introdução de uma lógica mais funcional de set de filmagem. Como ele tinha estagiado em alguns curtas (ao contrário de nós), começou a implementar algumas coisas bem disciplinadoras de assistente de direção e que eram muito eficazes para gerir o tempo e os recursos do set. Acho que nossas produções deram um belo salto neste período e para mim foi massa também porque eu e ele tínhamos um vivo interesse pelo documentário e começamos a pesquisar muito e fazer também muitos filmes juntos. Em algum momento, a Símio parecia ter um núcleo de docs e outro de ficção, sendo que a galera da ficção meio que esnobava os docs – talvez eles digam que a recíproca também era verdadeira, mas eu não concordaria com isso.

Outro ponto de guinada muito forte foi quando alguns dos caras foram estagiar em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), filme dirigido por Marcelo Gomes. Lembro que eles voltaram de algumas semanas de filmagem no Sertão parecendo ter descoberto a pedra filosofal. Magros, queimados de sol, transtornados com a experiência de imersão no set, falando sem parar por dias do que tinha acontecido, as anedotas, as fofocas, as festas, um mundo sem fim que se abria. Acho que essa experiência foi fundamental para a realização do nosso primeiro longa, *Amigos de Risco*,

dirigido por Daniel. O filme foi feito com 50 mil reais e uma câmera DVX-100, provavelmente foi o primeiro longa digital feito em Pernambuco. A produção foi uma epopéia desvairada, com uma equipe jovem, destemida e ávida o suficiente para doar sua vida por algumas semanas a um esquema de produção completamente precário – mas de uma coragem enorme.

Uma das maiores felicidades que lembro de ter experimentado na Símio foi quando o filme foi selecionado para o *Festival de Brasília*, foi algo totalmente extraordinário que um filme feito daquele jeito entrasse na competição de um dos mais importantes festivais do país. Fomos todos extasiados para o evento e na reta final teve toda a angústia da cópia em 35mm que conseguimos viabilizar sei lá como com um finalizador do Rio que tinha comprado ou inventado uma máquina de transfer. Mas quando chegamos em Brasília, tomamos tanta pedrada da crítica que, pelo menos pra mim, foi um verdadeiro banho de água fria. Parece até hoje inacreditável, mas a crítica criou quase que uma conspiração contra o filme, afirmando que ele estava na contramão do cinema brasileiro, que o cinema devia caminhar para a “profissionalização” e que *Amigos de Risco*, pela forma como foi feito e por alguns problemas técnicos era um “perigo” (!) para o desenvolvimento do cinema nacional. Ainda bem que a história provou o quanto eles estavam vexativamente errados. Mas enfim, outra felicidade enorme foi rever *Amigos de Risco*, no *Janela Internacional de Cinema*¹ de 2015. Deu pra sentir o quanto foi um filme visionário e subestimado na época.

1 Realizado no segundo semestre de cada ano, o festival é uma das mais importantes vitrines de exibição e de debates no campo audiovisual em Pernambuco.

Amigos de Risco foi o primeiro longa da Símio, logo depois veio o *KFZ-1348*, que dirigi junto a Gabriel. Tem uma coisa interessante nessa trajetória e que tem a ver também com o risco. Quando nós aprovamos, junto à Rec Produtores², o *KFZ* no edital do *Funcultura*³, algumas pessoas da cidade reagiram dizendo que era um absurdo que nós dois tivéssemos sido contemplados no edital com um longa. Segundo elas, nós ainda éramos muito verdes (os termos usados para nos qualificar eram na verdade um tanto mais pejorativos) e não estávamos preparados para o desafio. Esse pensamento é bem comum no cinema, é como se as pessoas tivessem que ir se credenciando para fazer o longa, como se os curtas fossem uma espécie de escadinha para chegar nele. Acho que pra gente nunca teve isso direito, nós pensávamos de forma mais inconsequente, um pouco na onda do “sem saber que era impossível, foi lá e fez”. Claro que nem sempre dá certo, mas faz parte do jogo. Outra inversão dessa lógica que é interessante é continuar fazendo curta mesmo depois de “chegar” ao longa. Acho que todo mundo da Símio que já dirigiu longa continuou fazendo curtas depois e tem o espírito e o desejo de continuar fazendo sempre o que der na telha.

De qualquer forma, quando passamos a fazer longas, sentimos necessidade de formalizar juridicamente o grupo. Até então, a Símio era só uma marca com a carinha de um macaco. Mas ali, por volta de 2008, 2009,

2 Importante produtora de filmes sediada no Recife.

3 Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), mecanismo de fomento e difusão da produção artística no Estado, gerido via editais publicados pela Secretaria de Cultura de Pernambuco (Secult-PE), e que possui um aporte exclusivo para o segmento audiovisual.

era chegada a hora de dar o passo para se tornar empresa. Era preciso assumir um lado meio empresário, gestor, ou sei lá o quê. Foi uma crise grande e durante muito tempo nos perguntávamos que tipo de produtora nós seríamos. Será que teríamos que fazer publicidade? Ter funcionários e funcionárias? Como deveria ser a nossa sede? Deveria ter um perfil comercial, ser apresentável para recebermos clientes? E como organizaríamos as finanças da empresa?

Todas essas perguntas eram necessárias, mas antes mesmo que pudéssemos pensar ou implementar qualquer resposta sensata, éramos vencidos pela nossa própria esculhambação. As coisas simplesmente não funcionavam: se tínhamos sede, não conseguíamos pagar as contas; se pensávamos em atrair clientes, não conseguíamos prospectar; se tentávamos organizar as finanças, tínhamos que encarar a própria falência. Era um desastre. Aos poucos, fomos nos convencendo que bastava fazermos o mínimo necessário: pagar os impostos, manter as certidões em dia – e continuar funcionando do jeito que éramos, um lugar de trocas e cumplicidade para pensar e fazer os filmes. A Símio então era a mesma coisa só que com um CNPJ.

Com esse tal Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, a gente podia inscrever os projetos em editais do Brasil inteiro e ter autonomia na gestão dos filmes. Isso era muito importante pois nos possibilitava implementar desenhos de produção que correspondessem a nossas dinâmicas. E permitia também fazer as coisas loucas como longas com orçamentos de curtas – estratégias que dificilmente produtoras já consolidadas topariam. Mas se era um momento bom por conta dessa autonomia, essa fase trouxe também uma coisa contra a qual a gente precisa lutar até hoje, que

é uma certa dispersão dentro do grupo. Muitas vezes, nós acabamos atuando a partir de uma certa individuação dos projetos, cada um monta sua equipe e vai fazendo sem que haja um envolvimento maior dos outros membros. Acredito que isso corresponda a um amadurecimento de cada um, aos caminhos que cada um trilhou no seu modo de fazer os filmes e essa dispersão poderia ser vista portanto como algo natural. Mas ela precisa ser colocada permanentemente em debate para se avaliar a continuidade do caminho comum, daquilo que nos une, do porquê de continuarmos com a empresa dando sentido a sua existência – e não apenas um CNPJ comum que nos ajude burocraticamente a viabilizar as produções. Acho que esse dilema é enfrentado por todos os coletivos audiovisuais que eu conheço em determinada altura de suas trajetórias.

Hoje, da formação inicial de oito pessoas, restaram apenas três sócios. A maioria foi saindo aos poucos por tomar outros rumos na vida, houve quem virasse músico (Tibério Azul), diplomata (Diogo), designer (Eduardo Padrão), jornalista (Maurício), professor de filosofia (Arthur) e por aí vai. Os três que ficaram, eu, Daniel e Juliano, vivem a dor e a delícia de se manter enquanto profissional do audiovisual no Brasil hoje, sem querer vitimizar ou glorificar a profissão, que não deixa de ser um grande privilégio, mas tem também seus dissabores.

Mas bem, voltando a um ponto que mencionei no início do texto, se nos debruçarmos sobre o perfil essencialmente masculino das pessoas que participaram da fundação da Símio, podemos reconhecer na configuração do grupo algo inescapável a uma dimensão fortemente machista que perpassa nossas relações. Nós não pensávamos

sobre isso à época, o debate de gênero só chegou efetivamente para nós há muito pouco tempo (se reconhecer machista então é algo ainda mais recente e difícil), mas olhando hoje para o “nós” daquela época não é difícil compreender que a própria possibilidade de agenciamento entre as pessoas que fundaram o grupo é algo fortemente impregnado de condicionantes sexistas.

É impossível, nos dias de hoje, fazer uma retrospectiva do grupo sem olhar para essa questão. E isso só veio à tona a partir do movimento das mulheres que se uniram em diversas frentes para reagir a situações e repensar essas relações. Hoje, pode parecer óbvio que um grupo de homens cis e heteros tenderia a formar um coletivo fortemente fechado em torno desta identificação de gênero como uma estratégia de proteção de seus próprios privilégios – mas isso não era nem um pouco observável no nosso plano consciente da época. Não insisto nisso como uma forma de nos isentar de nossas escolhas, mas como uma tentativa de compreender ainda mais como as zonas de privilégio atuam fortemente dentro de uma cegueira confortavelmente imposta, sendo preciso levantar sempre o debate sobre a questão afim de promover arranjos mais equilibrados. Então era sim muito confortável para nós nos fecharmos em nosso círculo e podermos alimentar nossas piadas sexistas, nosso desejo fetichizante e nossa heterossexualidade às vezes doentia pela forma insana com que se autoproclamava, demarcando sempre uma rejeição violenta sobre qualquer “ameaça” homotenciosa. Tudo isso nós carregamos e reproduzimos, em maior ou menor grau, de uma sociabilidade extremamente machista. Faz parte de nossa história, de nosso passado,

de nosso presente, e cada um lida com isso da forma como consegue, dentro e fora do coletivo, em suas relações afetivas e em seus filmes.

Mas o fato pra mim é que perceber essa história hoje ajuda a entender melhor a dinâmica extremamente perversa do funcionamento da cadeia produtiva do cinema – dentro da qual eu me inscrevo neste papel de homem branco (ou pelo menos que não sofre preconceito de cor no Brasil), cis, hetero, de classe média, universitário, urbanizado e motorizado... Não menciono a superposição de tantas zonas de privilégio apenas como um reconhecimento do lugar de fala e das violências decorrentes que eu devo praticar às vezes sem me dar conta. Mas principalmente por entender que um coletivo audiovisual é uma área de troca de sensibilidades. A Símio, em termos de origem social, se constituiu com pessoas majoritariamente de classe média mas com diferentes gradações, habitando várias geografias da cidade, o que possibilitava um trânsito muito legal entre nós. Mas em termos de gênero, havia um único perfil dominante. Eu poderia dizer que isso foi ruim, que se tivéssemos contado com alguma diversidade no grupo teria sido melhor, mas seria injusto com nossa história e com quem nós fomos e somos. Prefiro então acreditar que isso foi necessário para aprendermos sobre nosso próprio machismo e quem sabe, ao enxergar isso de forma mais nítida, tenhamos mais chances de construir relações mais equânimes e plurais a partir desta experiência.

A crítica ao machismo tem sido amplamente feita no audiovisual pernambucano, puxada – claro – principalmente pelas mulheres, como o pessoal que se organizou no grupo *Mulheres no Audiovisual PE*, e seguramente ainda

há muito a se debater. Mas a questão, de alguma forma, me leva a pensar também em outro tema que vez por outra volta, o da tal *brodagem*, que para minha geração tinha uma conotação muito positiva, mas que para as pessoas mais novas tem sido vista com muita desconfiança, quando não até com raiva ou desdém. O louco é que a tal brodagem parece merecer mesmo essas duas visões e talvez as duas perspectivas possam aprender uma com a outra. Acontece que essa união da brodagem foi mesmo determinante para que o cinema emergisse em Pernambuco, não só como força colaborativa mas também como política pública (sendo que uma coisa esteve ligada à outra). Esse texto inteiro aponta para coisas importantes dessa cooperação, no âmbito do fortalecimento das pessoas em processos coletivos. Mas o problema reside justamente no revés disso, quando essa força se institucionaliza na forma de redes fechadas, as famosas patotas, que criam códigos muito particulares de conduta e valores para que novas pessoas possam ser aceitas em seu interior. Ou seja, a brodagem pode virar facilmente uma zona de exclusão. Acredito que a adesão ou sujeição a um certo padrão de machismo – claro, em diferentes níveis – tenha se tornado um dos pré-requisitos para se fazer parte da patota durante um bom tempo. Olhar para tudo isso significa admitir a necessidade de implosão da patota/brodagem, aprender com as pessoas mais novas, ouvir as críticas, se repensar, buscar um reposicionamento. Porque a fila anda e a catraca gira – só que precisa deixar de ser seletiva.

Para finalizar, gostaria de mencionar mais uma experiência de longa-metragem com a Símio, a do *Pacífic* (2009). O filme surgiu de várias leituras que fazíamos, eu e

Gabriel, quando estávamos descobrindo o documentário. Jean-Claude Bernardet era implacável em seu diagnóstico: o documentário brasileiro vinha se mostrando incapaz de filmar a classe de origem dos próprios cineastas, havia algo de histórico e social que fazia com que o olhar se voltasse majoritariamente para as camadas mais populares. Com essas ideias reverberando na cabeça, me veio a ideia de fazer um filme num cruzeiro a fim de filmar justamente uma classe média extasiada com seu próprio modo de vida. Tive esse insight quando uma namorada voltou de um desses cruzeiros e me contou com riqueza de detalhes como as coisas funcionavam a bordo. Eu me lembro de ter ficado muito impressionado com o relato. Surgiu então o desafio: fazer o filme sem filmar, apenas com imagens feitas pelos próprios passageiros e passageiras. O debate em torno da classe média se juntava então à questão da espetacularização da vida cotidiana, a auto-mise-en-scène permanente em que tem se transformado nossas vidas.

O filme teve uma trajetória interessante, ele começou de forma um tanto discreta. Estreou no *Janela*, a convite de Kleber Mendonça Filho⁴, a quem eu tinha mostrado um corte. Na sessão do *Janela*, eu fiquei arrasado com a reação do público que ria às gargalhadas durante o filme inteiro. Cheguei a pensar em enterrar o filme depois disso, para mim ele não deveria mais ser exibido. Felizmente, André Antonio e Milena Times, que haviam trabalhado comigo no documentário, me convenceram do contrário. Aos poucos, o filme foi sendo mais visto e circulando bastante

4 Diretor do festival *Janela Internacional de Cinema do Recife*, ex-programador de cinema da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e cineasta, tendo assinado os longas *O som ao redor* e *Aquarius*.

em festivais. Um dia, Eduardo Coutinho assistiu ao filme e disse em entrevistas que o achava fascinante. Acho que isso fez com que várias pessoas se interessassem pelo material. Foi curioso, gente que antes ignorava ou até atacava abertamente o filme pareceu mudar de opinião depois da opinião de Coutinho.

Mas o fato é que o filme encontrou uma grande repercussão no meio acadêmico. Aqui também, gente amando e odiando. O filme sofreu várias cobranças do ponto de vista ético. Isso foi muito bom para mim porque isso me abalava muito, eu sofria muito com isso. Quando a gente recebe críticas assim que machucam muito, acho que temos dois caminhos possíveis: nos blindarmos a elas – e isso pode nos fortalecer em alguma medida. Ou nos vulnerabilizarmos e nos deixarmos afetar pelo que está sendo dito. Acho que é preciso muita sabedoria, intuição ou sorte para saber quando é o momento de se blindar e quando é preciso se vulnerabilizar. Muitas vezes não acertamos. Mas acho que qualquer que seja a postura frente à crítica, é preciso agir com verdade e honestidade para encará-la. Para mim, enfrentar as críticas ao *Pacific* de forma verdadeira foi o que alimentou uma reflexão acadêmica que persigo até hoje. Você aceita aquela crítica, enxerga que existe ali uma questão e incorpora aquilo a seu território de inquietações. A vulnerabilização pode lhe derrubar num primeiro momento, mas com o tempo a tendência é que ela lhe fortaleça. E assim, vamos encarando questões que se retro-alimentam com a própria vida.

Adote o artista, não deixe que ele vire professor: notas sobre *Surto & Deslumbramento*

Chico Lacerda

O coletivo *Surto & Deslumbramento*¹ surgiu a partir da ideia de produzirmos um videoclipe não oficial para a música *Mama*, de Valesca Popozuda e Mr. Catra. Em maio de 2012, eu, André Antônio e Rodrigo Almeida estávamos dividindo um quarto num *hostel* de Buenos Aires. Aproveitamos a ida ao congresso da *ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* – em Córdoba, para curtir alguns dias na capital do país. Foi onde ouvimos a música pela primeira vez, que nos arrebatou pela relação sofisticada entre melodia e vocal românticos e letra despudorada e debochada. Durante meses fantasiávamos videoclipes os mais absurdos, que tentassem fazer um mínimo de justiça à potência da música. Tendo um pouco mais de experiência em realização audiovisual, senti-me responsável por empurrar os outros para a concretização deste projeto. Fabio Ramalho, mesmo não estando em

1 <http://deslumbramento.com/>

Buenos Aires na época, juntou-se rapidamente à obsessão e aos esforços.

*

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) foi central para a nossa aproximação, em diferentes momentos e circunstâncias. André e Rodrigo cursaram, ambos, Jornalismo na universidade. Apesar de serem de turmas diferentes, aproximaram-se ao pagar juntos uma disciplina do curso de Letras. Na mesma época, Fabio, que havia se graduado em Administração, fazia a transição para Comunicação através de um mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Em seu estágio docência, foi professor de André ao mesmo tempo em que eram ambos orientandos da professora Angela Prysthon (aquele no mestrado, este em iniciação científica). Ainda na graduação, André e Rodrigo, junto com outros alunos de Jornalismo, fundaram o *Cineclube Dissenso*, ocupando inicialmente as instalações da própria universidade. Com o crescimento do cineclube, passaram a ocupar o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco e chamaram Fabio para participar da organização e curadoria.

Alguns anos antes, meu interesse pelo cinema atuou como um catalisador de meu desejo de mudança de área de trabalho. Em meio a um mestrado em Ciência da Computação, meu desencanto com o campo – especialmente devido a sua desconexão com as humanidades – tornou-se patente. Eu já trabalhava há 10 anos com tecnologia da informação, mas comecei a fazer, em paralelo, cursos e oficinas ligados à teoria, crítica e prática cinematográficas. Durante o mestrado, passei também a cursar a

Especialização em Estudos Cinematográficos da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

No mesmo ano, participei de uma oficina chamada *Curta em Curso*, que repassava em uma semana o básico das funções do *set* de cinema. Ao final, nos dividíamos em grupos e funções e recebíamos, cada grupo, uma câmera, uma lata de filme 16mm e um dia para realizar um curta-metragem. Numa época sem cursos universitários ou profissionalizantes de cinema em Recife, o *Curta em Curso* foi berço de várias carreiras que estão hoje em plena atividade. *Doce e Salgado*, curta que roteirizei e dirigi na oficina teve uma carreira surpreendentemente razoável em festivais dentro e fora do Brasil. Comecei a considerar a possibilidade de realizar e exibir filmes de pouco ou nenhum orçamento sempre que a correria de trabalho e estudos permitisse.

Foi na mesma época que passei a frequentar as exibições do *Cineclube Dissenso* no Cinema da Fundação, no horário ingrato das 14h do sábado. Após as sessões e seus acalorados debates oficiais, um grupo menor seguia para o *Drive-in*, bar próximo ao cinema, para conversas mais informais e pessoais que adentravam a noite e, por vezes, a madrugada. Foi onde estreitei os laços com André, Fabio e Rodrigo.

A partir desse contato, passei a considerar o doutorado no PPGCOM como um dos passos derradeiros para a minha mudança de área. Comecei então a transformar meu interesse pessoal pelo chamado cinema LGBT – alimentado por visitas anuais desde meados da década de 1990 à versão reduzida do *Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual* que vinha à Recife – em um projeto

de pesquisa que traçava um panorama do homoerotismo masculino em diferentes momentos do cinema brasileiro. Em 2011 fui aceito pelo programa, sob a orientação de Angela, e em 2012 já viajava para o congresso da ASAECA em Córdoba para apresentar um trabalho que propunha um diálogo entre o *New Queer Cinema* estadunidense e o cinema *camp* australiano.

*

Mama ficou pronto no final de 2012. Dirigido por André, não se tornou o tão idealizado videoclipe não oficial da música de mesmo nome, embora figurasse a música inteira. No lugar, André buscou transpor nossa própria relação obsessiva com a obra através da encenação de uma discussão analítica e crítica a respeito da mesma. No curta, eu e Rodrigo somos dois *dandies* e estamos sentados num canto de um jardim decadente, tomando vinho. Emulando os tiques de nosso próprio discurso acadêmico, exaltamos a música: sua ironia fina; seu palavreado desbocado; suas práticas sexuais não normativas. Criticamos: a rejeição esnobe à música por parte de certa *intelligentsia* de nosso convívio; a divisão equivocada entre alta e baixa cultura; a associação problemática entre cultura de massa e alienação; as pessoas sem senso de humor. Falamos ainda de “pinta”, deboche e da cultura gay. Aviões que passam ininterruptamente pelo céu do jardim encobrem os sons do subúrbio bucólico e encham o debate de ruído. Entre um trecho e outro da discussão, temos planos de Pedro Neves, amigo nosso e muso do coletivo: ele bebe vinho encostado numa parede de azulejos portugueses; recosta-se languidamente numa almofada de estampa viva; olha-se num espelho

emulando o *Narciso* de Caravaggio; queda-se ausente num canto *clean* sob fortes luzes fluorescentes brancas, tudo banhado por uma trilha onírica setentista do tecladista Klaus Schulze. Ao final, os *dandies* estão caídos bêbados em seu canto de jardim. A luz do crepúsculo chega ao fim, junto com a música *Mama* e o próprio filme.

Jogamos *Mama* no Youtube nos primeiros dias de 2013. Compartilhamos o *link* nas redes sociais e, nas semanas seguintes, Rodrigo começou a colher reações. Em geral, o vídeo foi considerado longo – 22 minutos – e com ritmo – lento – pouco apropriado para a internet. Porém, a abordagem mais oblíqua e menos politicamente correta de questões do universo gay – especialmente nas figuras da “pinta”, do deboche e da paródia – gerou bastante interesse no público. Esta resposta mostrou-nos que havia uma audiência interessada nesse olhar específico sobre nossas obsessões pessoais e nos impulsionou a continuar produzindo. Ao longo do primeiro semestre de 2013, trabalhamos no roteiro e produção de *Estudo em Vermelho*, dirigido por mim.

Nele, Fabio é um professor universitário em trajes afetados, sentado numa sala de decoração exuberante, cuja parede de fundo ostenta dezenas de pinturas das mais diferentes origens. Ele lê diversos textos em sequência: instruções de estancamento de hemorragia; instruções de posições militares; dicas de como se portar numa festa da empresa; instruções de meditação; análise filosófica da relação entre corpo, inteligência prática, experiência estética, cultura de massa e arte. Ora a câmera enquadra o professor lendo os textos, ora dirige a atenção para uma ou outra pintura na parede. A sobreposição de texto e

pintura busca, em geral, produzir um efeito de desestabilização ou deslocamento do que está sendo lido. No intervalo entre as leituras, sucedem-se trechos do videoclipe da música *Wuthering Heights*, de Kate Bush, refilmado plano a plano por nós e tendo-me no papel da cantora em sua coreografia rigorosa e hiperbólica. O curta é arrematado por um trecho metalinguístico, onde revela-se a suposta equipe do filme confraternizando em trajes glamurosos e champanhe, enquanto um *zapping* na televisão da locação exhibe trechos curtos de diversos programas de TV, filmes e vídeos da internet.

Entre *Mama* e *Estudo em Vermelho*, firmamos ainda uma parceria com Alexandre Figueirôa², amigo nosso, assumindo a montagem do material de arquivo que ele tinha do trabalho da transformista recifense Elza Show³. Esse trabalho deu origem ao documentário *Eternamente Elza*, que busca construir a trajetória da artista através de seus relatos e de imagens de seus shows. Lançamos o curta em maio de 2013 no Youtube. Em julho, jogamos *Estudo em Vermelho* no Vimeo, divulgando-o mais uma vez através das redes sociais e obtendo respostas similares a *Mama*.

*

Consigo identificar quatro diferentes fases na construção do meu repertório cinematográfico: um primeiro

2 Alexandre é professor do curso de Jornalismo da UNICAP e idealizador da Especialização em Estudos Cinematográficos da mesma universidade. Dedicou-se também a diversos projetos de pesquisa e resgate da memória de movimentos artísticos pernambucanos, em especial nos campos do cinema e teatro.

3 Elza Show possui uma carreira de mais de 40 anos interpretando sucessos das divas brasileiras – com atenção especial a Elza Soares, de onde vem seu nome artístico – em bares, boates e saunas dedicadas ao público gay de Recife.

momento – fins dos anos 1980 e parte dos 90 – tendo como base as locadoras de VHS; ao longo dos anos 90, a partir do circuito *mainstream* de salas de cinema; final dos anos 90 e década de 2000, através do circuito de sessões e salas alternativas; por fim, a partir de meados de 2000, eminentemente através de *streaming* e *download* de arquivos digitais, em geral vistos em casa.

É por volta da última fase que ganham também importância em meu repertório várias produções audiovisuais amadoras disponibilizadas através da internet. Há, por um lado, registros do cotidiano que ganham ares fabulares a partir de uma ficcionalização latente das vivências, produzindo documentos e discursos potentes a respeito de contextos específicos, como no vídeo *Todas as Trans Finíssimas Fumando Maconha*⁴ e no registro de um piquenique à beira de um regato de título *É Deus, Mamãe*⁵. Por outro, ficções despretensiosas que, na chave da paródia, processam e tornam visíveis diversos códigos da cultura nacional – em especial das telenovelas – além de tornarem-se documentos significativos de seu contexto de produção devido a fissuras em sua diegese, caso da trilogia *Leona, a Assassina Vingativa*⁶ e da novela em inúmeros capítulos *Foi Sem Querer*⁷. Em todos os casos, as obras mostram-se também fonte infundável de motes, bordões e gírias que passam a ocupar obsessivamente nosso imaginário, linguagem e conversas por meses a fio.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=v1ciD1AaYdg>

5 https://www.youtube.com/watch?v=Dv_AB1TnlX4

6 <https://www.youtube.com/watch?v=ACXFHGanR7w>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=QC5d0H6Wiq0>

Consigno perceber claramente a influência deste repertório em nossos primeiros curtas em dois pontos principais: por um lado, através de sua relação estreita com diversos aspectos e produtos da cultura de massa; por outro, através da rejeição a uma tentativa de dissimular a precariedade das produções, permitindo que elementos extradiegéticos sejam incorporados às próprias obras.

*

Nesse contexto em que a internet tornou-se para nós, por um lado, canal essencial de acesso a filmes e, por outro, influência incontornável a partir de sua própria produção, nada mais natural que tenhamos decidido utilizá-la como principal forma de divulgação e exibição de nosso trabalho. Mesmo que esse trabalho não dialogasse de forma total com o conteúdo predominantemente produzido ali – pelo contrário, percebo que as influências cinematográficas têm bastante peso na concepção dos filmes – sempre tivemos como valores caros tanto a decisão de ocupar o mesmo espaço de tantas obras que admiramos quanto a postura de prover liberdade de acesso ao que fazemos.

Nesse sentido, a decisão por fazer circular nossos filmes livremente abarcava também uma postura crítica em relação a certa estratégia de lançamento de curtas-metragens refém de uma lógica carreirista, que trabalha a restrição de circulação de forma tática, abrindo esferas de acesso à obra paulatinamente, um espaço por vez: festivais de primeira linha; festivais de segunda linha; venda para canais de TV fechada; venda para canais de TV aberta; venda para *sites* de exibição de curtas; por fim, acesso

online livre, se for o caso. Esse artifício, por um lado, nos irritava pessoalmente, pois dificultava nosso próprio acesso a obras que atraíam nossa atenção; por outro, não fazia muito sentido para nós, que não almejávamos construção de carreira, acúmulo de capital simbólico ou retorno financeiro, e que nem mesmo levávamos nossos curtas tão a sério assim. Nesse sentido, ainda que utilizássemos o circuito de festivais para atingir uma maior visibilidade e outros públicos, dávamos prioridade ao livre acesso a nossos filmes, mesmo que isso atrapalhasse a sua entrada em eventos que prezassem pelo ineditismo e/ou certa restrição de circulação.

O respeito estrito a estes ideais de liberdade, porém, não durou muito tempo. Em paralelo à circulação de *Estudo em Vermelho* na internet, comecei também a inscrevê-lo em festivais nacionais, o que rendeu, ao final do ano, a seleção na disputada seção competitiva da *Mostra de Cinema de Tiradentes*. Esta foi a primeira dentre algumas seleções e premiações de nossos filmes em festivais chave que legitimou o nome do coletivo dentro deste circuito. Não tanto esta nova posição, mas especialmente o canto da sereia de passagens aéreas, hospedagem, alimentação e oba-oba promovido pelos festivais fez com que começássemos a repensar nossa estratégia de lançamento, rendendo-nos a alguns dos ditames do circuito.

Por um lado, foi a época em que a grande maioria dos festivais passou a aceitar inscrições *online*, através de *links* para visualização dos filmes (um grande avanço em relação à época em que era preciso enviar DVD pelo correio), ou seja, o filme teria que necessariamente estar disponível

na internet já no início de sua carreira, configuração que adotamos desde sempre. Por outro, todos os formulários de inscrição pressupunham que não deveria haver acesso público ao filme, pois solicitavam também uma senha para visualização, que se tornava então símbolo desta restrição de circulação. Nossa estratégia, nesse sentido, passou a ser, por um lado, proteger o acesso aos filmes através de senha, de forma a emprestar-lhes esta aura de restrição e ineditismo aos olhos dos festivais e, por outro, publicar em nosso *website* tanto o *link* do filme quanto sua senha, de forma que o público interessado pudesse ter acesso *online* à obra desde o seu lançamento inicial, sem ficar refém de uma eventual exibição em sua cidade ou da disponibilização pública do filme somente ao fim de sua carreira oficial. Deixamos, porém, de divulgar os *links* nas redes sociais até que os filmes atingissem um certo nível de circulação pelos festivais.

*

Consgo identificar, de forma geral, três diferentes gerações do cinema pernambucano pós-retomada, especialmente no que se refere ao modo de formação de seus autores e técnicos.⁸ Uma primeira, de cunho autodidata e cinéfilo, que se constituiu através da formação de repertório em cineclubes (*Jurando Vingar*), salas alternativas de exibição (Cine Ribeira) e sessões de arte (Cinema Veneza) e da importação de profissionais do Sudeste para funções mais especializadas. É o caso de nomes como Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Hilton Lacerda

⁸ Para mais detalhes, ver ALMEIDA, Rodrigo. *Rasgos culturais: o consumo cinéfilo e o prazer da raridade*. Recife: Velhos Hábitos Ed., 2011.

(e a exceção de Marcelo Gomes, que estudou cinema na Inglaterra). Uma segunda geração, surgida alguns anos depois, quando a cidade já contava com alguns cursos de curta duração nos âmbitos teórico/crítico e prático, mas que manteve ainda uma formação eminentemente autodidata, aproveitando a maior flexibilidade das tecnologias digitais para aprofundar-se também em funções especializadas e passar a depender menos do *expertise* externo. É o caso das produtoras *Cinemascópio* (Kleber Mendonça Filho), *Símio* (Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Juliano Dornelles e Marcelo Pedroso) e *Trincheira* (Leonardo Lacca, Marcelo Lordello e Tião), entre outras, que mantiveram ainda uma relação estreita com o Cinema da Fundação como fonte de formação de repertório. Por fim, uma terceira geração está em fase de emergência, se originando nos primeiros cursos universitários de Cinema e Audiovisual do estado, como da UFPE (que formou sua primeira turma em 2013) e da AESO – Faculdades Integradas Barros Melo (ainda sem turmas formadas).

*

Tivemos um maior contato profissional com a segunda geração: Rodrigo trabalhou e trabalha como curador do festival *Janela Internacional de Cinema do Recife*, produzido pela *Cinemascópio*; André foi estagiário de montagem da *Símio* e trabalha na projeção do *Janela*; eu produzi o *making of* de filmes da *Cinemascópio* e *Trincheira*, além de ter feito a cobertura em vídeo do *Janela* por duas vezes. Temos também em comum com ela a formação autodidata, que passa, como visto, pela conjunção entre aprendizado a partir de oficinas curtas e da prática em si e construção de

repertório cinéfilo a partir de cineclubes (Dissenso) e salas alternativas (Cinema da Fundação). Tenho, porém, certa dificuldade em atrelar o coletivo a ela, devido a algumas diferenças marcantes que identifico.

Em primeiro lugar, e de forma generalizante, percebo na segunda geração uma concepção de cinema e sua hierarquização em relação a outros modos audiovisuais que nos é completamente estranha. A partir desta crença, o cinema – ou certo cinema ligado a autores canônicos clássicos, modernos e contemporâneos, que chamados jocosamente de O Grande Cinema – está ligado à noção de arte e alta cultura, sendo *locus* privilegiado de relevância e potência estético-política. Já outras expressões audiovisuais, fruto da TV e internet, por exemplo, estariam associadas à ideia de baixa cultura ou cultura de massa e, por consequência, a noções de alienação, irrelevância e pobreza estético-política

Esta diferença mostrou-se em toda a sua força a partir de um incidente ocorrido em outubro de 2012. Por ocasião do final da novela *Avenida Brasil*, da Rede Globo, a filial local da emissora tentou alugar o Cinema São Luiz para a exibição do último capítulo para convidados. Deixando de lado a questão que me pareceu realmente problemática – a ocupação de um equipamento público, restaurado e mantido pela força e organização da categoria de profissionais do cinema, por um evento fechado de uma empresa privada – o que percebi foi uma grita conjunta – e localizada muito especificamente nesta segunda geração – contra a exibição de um capítulo de novela (“subproduto cultural”, “alienante”, “esteticamente nulo”) em uma sala de cinema.

Ou seja, um reforço conservador à divisão estrita e preconceituosa entre alta cultura e cultura de massa.⁹

Nosso incômodo com essa postura, inclusive, tornou-se mote para *Mama* e *Estudo em Vermelho*, onde tentamos problematizar e complexificar tal divisão. No primeiro caso, a própria ideia de submeter a popular *Mama* a uma discussão acadêmica de cunho teórico e crítico rompe com a divisão entre objetos dignos e indignos de serem estudados com seriedade, postura comum em diversas áreas da academia e que tem sido questionada de forma mais contundente a partir dos *Estudos Culturais*, escola teórica e crítica com a qual eu tenho bastante afinidade. Além disso, partimos também para a crítica direta e deboche a posicionamentos que relacionam o consumo de cultura de massa a uma atitude apolítica e alienada. Já no segundo filme, problematizamos esta divisão a partir da reunião de objetos das mais diversas origens em cada um dos trechos do filme: textos que vão da filosofia ao esoterismo de revista recitados pelo professor; quadros que vão do cânone nacional de Abelardo da Hora ao cafona das garças de gesso em 3D, perscrutados pela câmera durante as leituras; por fim, no trecho megalinguístico final, imagens na TV que vão dos astronautas *cult* de 2001: *Uma Odisseia no Espaço* ao humor popular de Renato Aragão personificando Maria Bethânia n'*Os Trapalhões*. Dentro destes conjuntos, tentamos colocar todas as obras em pé de igualdade, sem qualquer distinção de origem ou estrato cultural. Além disso, a defesa conservadora da distinção é

⁹ Os argumentos desta discussão me pareceram tão absurdos que na época os reuni para registro e consulta futura no *link* <http://novelanocinema.tumblr.com>.

trazida textualmente na última leitura do professor, momento em que tentamos deslocar os conceitos de “obra de arte” e “cultura de massa” a partir da sobreposição de pinturas que ironicamente apontam para direções díspares. Por fim, a escolha por reencenar especificamente o videoclipe de Wuthering Heights buscou também deslocar tais sentidos, a partir tanto de sua coreografia e cenografia que caminham no limite entre o clássico e o *kitsch*, bem como devido à própria música utilizada, uma releitura *pop* do clássico da literatura inglesa *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë. Em resumo, todos estes elementos buscam borrar as fronteiras entre os estratos culturais.

*

A própria relação com a academia parece ser outro fator de grande diferença entre nós e a segunda geração do cinema pernambucano. O fato de dedicarmos uma posição central de nossos esforços e seriedade ao trabalho de pesquisa acadêmica¹⁰ em detrimento de uma atitude mais profissional em relação ao cinema, que, ao contrário, sempre foi objeto de uma postura informal e leve, tratado mais como uma brincadeira do que outra coisa, já foi algumas vezes questionado por pessoas ligadas a esta geração. Tais indagações traziam sempre implícita uma hierarquização entre o fazer artístico-cinematográfico – ligado a noções de liberdade, descoberta, vanguarda, potencial estético-político e de reflexão – e o trabalho de docência

10 No início do coletivo, por exemplo, eu cursava o segundo ano do doutorado; André, segundo do mestrado; Fabio, terceiro do doutorado; e Rodrigo estava na entressafra entre mestrado e doutorado. Hoje eu e Fábio somos professores, e André e Rodrigo estão na reta final de seus doutorados.

e pesquisa acadêmica – relegado a ideias de engessamento, burocratização do conhecimento e irrelevância político-estética e reflexiva – bem como um lamento a respeito do desperdício de talento no suposto solo estéril do segundo campo. Essa postura sempre me remetia a uma das possíveis leituras da frase “Salve o artista, não deixe que ele vire professor”¹¹, em especial na oposição e hierarquização entre o fazer artístico e o exercício da docência.

Nesse sentido, não acredito que seja por acaso que um manual de normas da ABNT tenha sido utilizado como alvo de deboche em dois momentos do longa-metragem *Animal Político* (2016), de Tião, que acompanha as tentativas de sua protagonista, uma vaca, em achar saídas para a constante crise existencial que assombra sua vida pequeno-burguesa. No primeiro momento, o manual é o bem mais valioso da pequena caucasiana, versão antropomórfica da vaca e que passou a vida presa em uma ilha deserta após o naufrágio que vitimou sua família latifundiária. O livro foi o único bem que ela salvou do acidente, seguindo instruções de seu pai, que ainda lhe disse que o manual continha todo o conhecimento que ela necessitaria durante a vida. É a partir dessa lembrança que ela lê um trecho do livro em voz alta e tom neutro e cadenciado:

O corpo do texto deve conter um espaçamento de 1,5 entre as linhas e estar a 3 centímetros da borda superior da página; 3 centímetros da borda esquerda; 2 centímetros da borda direita; e 2 centímetros da borda inferior. O tamanho da fonte deve ser 12 para o corpo do texto e 11 para

11 A frase foi criada pelo artista plástico brasileiro Ivald Granato, em 1977, como parte de um panfleto performático que propunha um debate a respeito da confluência histórica entre as duas áreas.

as citações com mais de 3 linhas, que devem ainda estar recuadas em 4 centímetros em relação ao corpo.

Já no segundo momento, após uma longa busca por transcendência espiritual em um deserto, a vaca encontra um caminho pavimentado com centenas de livros e que leva – novamente – ao manual de normas da ABNT. Este encontro vai dar início a uma nova tentativa, frustrada mais à frente, da protagonista em dar um sentido à sua vida.

O filme estrutura-se a partir de uma lógica alegórica, onde todos os elementos são alçados à categoria de símbolos. Nesse sentido, o manual da ABNT, por metonímia, parece simbolizar a academia como um todo, especialmente no que ela supostamente teria de produção de uma posição de autoridade baseada na gestão burocrática do conhecimento. Em ambos os trechos do filme que citamos, o livro (e, logo, a academia) é, num primeiro momento, alçado a fonte fundamental de conhecimento para, logo em seguida, ser ridicularizado, seja através da ênfase no caráter supostamente absurdo de seu regramento minucioso, seja através de seu fracasso em prover uma resposta para a busca de um sentido à vida. Tal retrato aparenta estar em consonância com a oposição e hierarquização entre trabalho docente e acadêmico, por um lado, e artístico-cinematográfico, por outro, que identifico em boa parte desta segunda geração.¹²

O próprio nome do coletivo foi pensado para, de forma debochada, marcar uma diferença com relação a outros

12 Vale citar Marcelo Pedroso como uma exceção patente, dada a forma consistente com que ele consegue não só conciliar, mas fazer dialogar a sua produção cinematográfica e seu trabalho de pesquisa acadêmica.

grupos, procedimentos e estilos com os quais tínhamos uma forte relação de rejeição. Surto, no caso, faz referência ao projeto *Vurto*¹³, dos cineastas pernambucanos Felipe Peres e Marcelo Pedroso, cuja proposta é abordar questões políticas e sociais locais em pequenos vídeos. Seus discursos óbvios, postura denunciante e tom solene, porém, mais achatam do que trazem luz às questões, na nossa opinião. Deslumbramento, por sua vez, deturpa o nome do coletivo cearense *Alumbramento*¹⁴ que, à época, nutria em sua produção um realismo documental, minimalista e lacônico que nos irritava sobremaneira.

*

Enfim, se há algum ponto de identificação entre nós e o cinema pernambucano, eu consigo encontrá-lo a partir do trabalho do *Telephone Colorido*¹⁵, coletivo bastante profícuo durante a primeira geração daquele mas que, diferente desta, sempre atuou às margens do circuito oficial de produção e circulação. O grupo, composto por nomes como Grilo, Raoni Valle, Ernesto Teodósio, Fernando Peres, Jura Capela e Pajé Limpeza dentre diversos outros, tinha uma postura menos profissional e mais lúdica com relação ao ofício de realização cinematográfica, era adepto em grande medida da paródia, da irreverência e do deboche e utilizava a precariedade de meios como potência criativa em seu trabalho.

13 <https://vurto.com.br/>

14 <http://www.alumbramento.com.br/>

15 <http://telephonecolorido.blogspot.com.br/>

*

Ao longo de 2014 e primeiro semestre de 2015, lançamos quatro curtas. Em *Casa Forte*, de Rodrigo, ouvimos dois relatos em primeira pessoa que descrevem a trajetória de um relacionamento gay interracial, aludindo a questões como racismo e fetiche; sob os relatos, vemos planos estáticos que mostram nomes de prédios residenciais e comerciais de Recife que reportam-se – em geral de forma pouco crítica – ao passado colonial e escravagista do país. O filme inaugurou no coletivo uma abordagem mais séria de seu tema, sem um uso marcado do deboche e da irreverência. Já *Canto de Outono*, de André, acompanha as experimentações de um adolescente com seu desejo durante uma noite de festa. Em paralelo, coloca-nos em contato com os devaneios de uma versão *dandy* do protagonista em cenários *kitsch* e ao som da narração do poema de Charles Baudelaire que dá título ao filme. O meu *Virgindade*, por sua vez, conjuga relatos autobiográficos de descoberta da sexualidade com imagens do Recife onde tais casos ocorreram, entremeados por um desfile de corpos masculinos nus em *tableaux* exuberantes que buscam materializar o desejo latente do narrador. Por fim, *Como Era Gostoso Meu Cafuçu*, de Rodrigo, acompanha um dia e uma noite na vida de duas bichas amigas moradoras da Várzea, entre críticas ao teor classista de certa cultura gay e a exploração de seu próprio desejo por masculinidades rústicas na figura do cafuçu.

Em paralelo aos nossos curtas, travamos ainda duas parcerias. A primeira foi com o multiartista recifense Sossa, de quem já éramos fãs desde suas releituras em

vídeo das músicas *Lotta Love* e *Eyes Without a Face*, que tinham como protagonista uma Recife vibrante e decadente. Em meados de 2014, respondemos pelas funções técnicas do curta *Metrópole*, dirigido e protagonizado por ele. Já em 2015, a pedido do artista plástico recifense Ramonn Vieitez, ficcionalizamos os procedimentos de lançamento de sua nova exposição no curta *Delicate Creatures*, dirigido por André.

O ano de 2015 marcou também nosso primeiro trabalho com incentivo governamental. O projeto de *A Seita*, de André, foi aprovado na categoria de curta-metragem do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). Tivemos a oportunidade de, pela primeira vez, trabalhar com uma equipe especializada, em oposição à nossa estratégia usual de dividirmo-nos entre as funções principais de acordo com a inclinação natural e o conhecimento mínimo de cada um. O intervalo de alguns meses entre a aprovação do projeto e o início da pré-produção propiciou a ampliação do roteiro que, da curta-metragem inicial, terminou como um longa baseado nos relatos de um *dandy* morador das colônias espaciais que relembra a época em que voltou para uma Recife distópica e abandonada, vivendo um luxo decadente entre perambulações, pegações, protestos e uma seita secreta.

*

Os anos de 2014 e 2015 marcaram também um período de distância geográfica do coletivo. Devido tanto ao doutorado de André, cursado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, quanto aos doutorados-sanduiche de cada um de nós quatro, em diferentes períodos e diferentes

países, raros foram os momentos em que estávamos os quatro ao mesmo tempo em Recife. Nesse sentido, se as fases de pré e pós-produção dos filmes puderam contar com a participação de todos através da interação virtual, a produção em si em geral esteve desfalcada de um, dois ou até três dos componentes do grupo.

Mesmo nesse cenário, percebo o quanto as bolsas de estudo foram importantes ao nos dispor de certa fração de tempo para, em paralelo aos trabalhos de pesquisa, permitir a dedicação ao coletivo. Nesse sentido, não é coincidência que o último ano tenha sido caracterizado por um hiato na nossa produção, por dois fatores. Em primeiro lugar, em virtude de André e Rodrigo estarem, por um lado, finalizando seus respectivos doutorados e, por outro, se dedicando ao desenvolvimento de projetos de maior porte, que podem vir a se tornar desde longas-metragens até séries em diversos episódios. Para isso, tanto devido à impossibilidade de produzir estes projetos dentro de nosso esquema padrão de orçamento zero, quando por uma confluência temática e estilística, juntaram-se a outros realizadores de Fortaleza, Rio de Janeiro e Curitiba em um núcleo criativo, modelo de incentivo que permite a um conjunto afim de projetos ser financiado de uma só vez.

Em segundo, e principalmente, devido ao fato de termos assumido, eu e Fabio, cargos de professor em universidades federais (UFPE e UNILA – Universidade Federal da Integração Latino Americana, em Foz do Iguaçu, respectivamente), em regime de dedicação exclusiva. Nesse caso, a frase de Granato que compõe o título deste artigo ganha uma outra leitura, ressaltando tanto a importância do tempo livre para reflexão e maturação de que necessita

o fazer artístico quanto o seu conflito com o exercício da docência, que requisita outro tipo de entrega e um montante de tempo e dedicação bem maiores, ao menos em minha experiência de início de carreira e de disciplinas ministradas pela primeira vez.

No entanto, se o modo de produção indolente e relaxado de outrora não parece ser mais possível, ainda assim seguimos tentando adaptar nossos projetos ao novo contexto. Atualmente, por exemplo, estamos eu e André fazendo a pré-produção para que o primeiro curta de Fabio possa ser filmado no período de uma semana, no mês de janeiro, quando ele poderá se ausentar rapidamente de Foz.

Além disso, o próprio exercício de docência em disciplinas de caráter prático tem mais semelhanças do que diferenças em relação ao trabalho no coletivo, em especial no que tange os debates e orientações a respeito, por um lado, da concepção dos projetos audiovisuais dos alunos e, por outro, da montagem e finalização dos mesmos. Nesse sentido e nesse contexto, consigo perceber menos rupturas do que diálogos entre as duas áreas, o que tende a enriquecê-las mutuamente.

LUÍS FERNANDO MOURA é graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolveu a dissertação *O risco do animal: vocação do cinema, expressão dos bichos*, sob orientação de André Brasil, onde integrou o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e onde inicia em 2017 pesquisa de doutorado. Foi um dos coordenadores do *Cineclube Dissenso*, no Recife. Escreveu para veículos jornalísticos, como o *Jornal do Commercio*, o *Diário de Pernambuco* e *O Estado de São Paulo*. É curador e produtor. Desde 2015, coordena a programação do *Janela Internacional de Cinema do Recife*.

Cinefilia, universidade e as utopias do presente

Luís Fernando Moura

Vivemos um momento de especial meditação por parte das cinefilias, em muito catapultado por demandas coletivas que arrancam sob o signo da urgência. Em tempos de crise das narrativas, também a história do cinema passa por escrutínio – e os filmes, estas criaturas burguesas, filhas da técnica e do olhar modernos, vão à berlinda como veículos que movem as forças ora opressoras ora libertadoras que moldaram nossas histórias coletivas desde o século 20. Reivindica-se, por exemplo, mais e mais uma consciência dos filmes diante de políticas da representação atentas a anseios coletivos – e espera-se, assim, que filmes possam fazer sentir as vidas de índios, negros, mulheres, pessoas LGBTQ¹, estudantes, os tantos vulneráveis em ambiente capitalista. Nossos mais preciosos mestres – tantas vezes, machos brancos de berço eurocêntrico –, antes salvadores, não estão a salvo, e é raro poder voltar a eles sem que novos juízos, por vezes menos felizes, peçam para ser feitos.

¹ Na versão ampliada e usual em espaços de militância, a sigla faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, intersex e queer.

De forma particular, no Brasil, onde disputas por protagonismo marcam o pós-golpe jurídico-midiático, em tempos de ascensão conservadora, as reivindicações progressistas contaminam aquilo que tange a fabulação cinematográfica. Os debates vêm enfatizar de maneira aguda não só que os filmes são peças abertas, mas que as instituições que legitimam sua circulação e nossa compostura espectral passamos por reconfiguração de critérios e certezas. O que veio cabendo ao cinema como objeto social? E o que deveria caber agora?

Estamos então diante da assunção coletiva – cada vez mais clara – de que a cinefilia pode ser também ela a prática produtora de um presente em devir; fábrica partilhada por muitos agentes que, fazendo filmes existirem no passo da sua ressurreição retórica, podem atuar no seio dos dissensos. Trata-se de um exercício permanente de fabulação² comunitária, que vem agora emprestar novos parâmetros para uma pragmática da cinefilia: poderíamos, conjuntamente, fazer com que os filmes fossem algo, que o cinema se tornasse alguma coisa, talvez outra – o quê?

Se destrincharmos a estrutura da cadeia de pensamento que lhe dá sentido – composta por realizadores, curadores, críticos, pesquisadores –, surge uma questão preciosa, a ser perseguida no cotidiano daqueles que se ocupam das imagens nos chamados ambientes acadêmicos: como a universidade colabora para este cenário em ebulição? Talvez, por meio de uma práxis experimental que poderia inspirar maneiras de fazer à crítica, à programação e

2 Embora empregue a expressão livremente neste texto, devo seu sentido a formulações de Jacques Rancière: RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

à curadoria. Se os circuitos cinéfilos são espaços privilegiados de encontro, que se ponha esta práxis à prova na ocasião do diálogo: como, por meio de seus instrumentos, uma comunidade em torno dos filmes produz sensibilidades comuns e vizinhanças em torno de sensibilidades?

Cinefilia como administração coletiva de distâncias

Primeiro, é preciso pensar de que cinefilia fala-se aqui, ou como se gostaria de descrever cinefilia neste texto. Trata-se de imaginar o trabalho da cinefilia como o de uma ruminação intermitente. Como a cabra de Agnès Varda em *Ulysse* (1982), a cinefilia abocanha e engole uma imagem para dela nutrir-se de semiose. Primeiro, parece operar por uma persistência da visita às imagens filmadas. Como na figura de um cineasta – penso em Jean-Luc Godard – que começou rompendo com as formas clássicas da representação, testando antes disjunções juvenis para afinal, sob inspiração iconoclasta, levar a cabo um exercício de desmanche e reconfiguração dos planos, investigando seus segredos com os comentários do inventário, da palavra e da montagem. Segundo, este exercício proceda quem sabe por uma persistência da visita ao mundo tomado pelo cinema. Como na figura de um realizador outro – penso em Eduardo Coutinho –, que foi varrendo os recursos expressivos de sua gramática criativa até que sobrasse uma simples cena de escuta, de modo que uma economia da conversação anônima pudesse, assim como os melodramas, impregnar-se de espírito romanesco. Da persistência diante dos textos, produzir outros contextos.

Da persistência diante dos contextos, produzir outros textos.

São afinal dois grandes modernos que, ao radicalizarem suas propostas de (des)esclarecimento por meio do cinema, tornaram-se contemporâneos fundamentais a seus pares, capazes de transformar suas maneiras expressivas, propriamente fílmicas, em ferramentas do conhecimento e do reconhecimento; de vislumbrar modos de saber que só se dão nas imagens, com as imagens, através delas. *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988) ou *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Os interstícios do encontro entre cinema e olhar, mediados pelo mundo ou os entre-meios do encontro entre a câmera e os sujeitos, mediados pela ficção. Duvidar da representação diante do mundo ou duvidar do mundo e lhe devolver representação.

A espessura destes cinemas nutre-se de notável amor pelas imagens, grande o bastante para que um deslumbramento com as formas cinematográficas atreva-se num limiar onde o cinema se confunde com invenção pedagógica: filmes em que se cria método próprio ao arco iluminador das obras de seus autores; nos quais se desbravam modos de pensar inerentes a elas e abissais às existências. A passagem da cinefilia à crítica talvez se assente nesta busca, apaixonada, por um acesso a portas que os filmes, e só eles, abrem à facilidade dos símbolos. É então a busca por perseguir a concisão da palavra possível diante da oferta de um filme, para que se possa ajustar a descrição do abismo.

Se a crítica, por sua vez, busca algo essencial, incontornável ou primordial nas imagens com que lida, o que vem sentenciar coincide com um devir-sentido incontido,

a se mover sem parar para que uma coisa – signo – venha a se tornar outra. Inspirados por predicados diversos, mas afins, de Jacques Rancière, Nicole Brenez³ ou Adrian Martin⁴, podemos dizer que o método central da fabulação cinéfila é o de, afinal, *fazer* filme com os signos que aquilo que chamamos cinema faz circular. Da unidade da experiência-filme, a retórica cinéfila desfia as figuras e restitui nas narrativas suas distâncias: seus valores, suas forças. Designa – sempre em caráter provisório – as verdades de um mistério irresoluto, que se faz fenômeno em algum lugar entre os olhares, a matéria do mundo e a magia biônica do artefato. O que é um filme? De que vale este filme? De que vale agora o filme que antes já valeu de algo ou tão pouco significou às nossas histórias coletivas? Nada parece estar constituído de antemão.

A universidade pode se associar às cinefilias para perseguir utopias?

Certa figura de utopia, a que gosto de associar a imaginação de um devir para a universidade, é, tantas vezes, uma miragem que se confunde com aquela de um destino também para as imagens de cinema, se pensarmos nelas como tomada das vidas comuns, ficção de experiências que retoma laços coletivos que, atados entre nós, tantas vezes nos desalinham. Encontrei uma ou outra palavra para burlar esta figura quando, em 2014, ano em que iniciei curso de mestrado em Comunicação Social, na Universidade

3 Cf. BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Paris, Bruxelas: De Boeck & Larcier, 1998.

4 Cf. MARTIN, Adrian. *Último dia todos os dias (e outros escritos sobre cinema e filosofia)*. Trad. Rita Benis. Punctum: Nova York, 2015.

Federal de Minas Gerais (UFMG), pude acompanhar alguns dos preparativos para a edição anual do *Festival de Inverno da UFMG*, a ser realizada no campus da Pampulha, em Belo Horizonte. A proposta do festival dava seguimento a iniciativa emergente de extensão universitária por parte de departamentos ligados às Humanidades – entre eles, os de Letras, Antropologia e Comunicação Social –, tendo como proposta experimental aproximar o programa curricular acadêmico de saberes tradicionais, sobretudo quilombolas e indígenas, mas também de grupos de ativismo urbano.

À altura, líderes de diversas comunidades vinham sendo convidados para ministrar inédito curso transdisciplinar na graduação, além de debates e seminários organizados pelos programas de pós-graduação. Ao mesmo tempo, estávamos todos bastante sensibilizados pelas prospecções pós Jornadas de Junho de 2013⁵ e pela proximidade da Copa do Mundo do Brasil, naquele mesmo ano, acreditando com energia no florescimento de projetos políticos das novas esquerdas e na visibilidade das arenas de combate – em muito, éramos inspirados por demandas de convivência e porosidade nos espaços públicos e pela expansão de coletivos ativistas heterogêneos, relativamente horizontais e de notável mediação. Diante deste horizonte de conquistas em curso, o campus foi

5 Com a eclosão de uma série manifestações de rua em todo o país, em princípio encampadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), as esquerdas acreditavam que a partir deles poderia vir a se iniciar um processo contínuo de disseminação e assimilação de pautas progressistas históricas. O que víamos se suceder, no entanto, seria uma pulverização de muitas destas pautas por meio de um sequestro midiático dos protestos, bem como de uma instrumentalização de sua energia política por parte de grupos conservadores, alguns também emergentes.

aberto para uma semana de discussões, oficinas, feiras e uma série de atividades artísticas cujo intuito era convidar a cidade para a universidade e assim, com o desejo de promover cruzamentos, tomá-la por alguns dias. O texto de César Guimarães, coordenador do evento, apresentava a proposta:

...este Festival oferece modos possíveis da universidade se engajar na invenção de outras práticas e imaginários para a vida em comum, oferecendo-se, ela mesma, como um *território experimental* aberto às práticas e saberes que não exclusivamente aqueles dos seus professores, estudantes, funcionários e pesquisadores. (...) queremos propiciar o surgimento de iniciativas que alterem o uso que habitualmente damos ao campus. Para além do seu uso funcional e cotidiano, ele não poderia, por exemplo, abrigar praças, parques, ciclovias e lugares diversificados para os esportes e o lazer, oferecidos à população da cidade? Além disso, não caberia à universidade pública expandir a fruição das invenções da arte e do pensamento como uma alternativa ao mercado de consumo dos produtos culturais, guiado pela lógica do lucro e da segmentação calculada de seus públicos? (...) Queremos que o campus se torne verdadeiramente um território habitado por diversos ensaios de outra vida em comum, povoado por múltiplas vozes, cantos, línguas e discursos; um espaço pluriétnico e livre, capaz de acolher a diversidade dos modos de existir e de pensar...⁶

O festival parecia ser capaz de instalar no campus um estado de exceção onde se pudesse experimentar um espaço-tempo regido por constituições alternativas de comunidade, resguardado de muitas das normas que diagramam

⁶ *O bem comum*. In: <<https://46festivalufmg.wordpress.com/>> Acesso em 26 nov. 2016.

os ambientes na cidade cotidiana. Num cenário de latência política, era como se se pudesse elaborar na prática, à maneira da realização provisória de sedutoras hipóteses, aquilo que em muito faz do espaço universitário contagiante território aberto: bem dizer, perseguia-se uma maximização utópica para este talento da escola em pôr em marcha uma pedagogia amplificada, vazada e porosa – talvez, diante de convenções, rebelde. Os fios principais desta fascinante urdidura me parecem já costurar a vida universitária em suas maneiras mais modestas – trate-se, por exemplo, do programa fluido da grade curricular, das múltiplas atividades paralelas do dia a dia escolar, tantas vezes lideradas pelos próprios alunos, ou afinal de certo convívio mais ou menos incontornável entre formas da diferença. Ainda que o espaço universitário seja também ele elitista, a experiência em universidade pública é aventureira o suficiente para que, mesmo que sob persistente tônus gentrificador, o ambiente escolar esteja sempre prestes a acidentar a seu próprio caráter *stricto sensu*.

Como se, tal qual o cinema em sua capacidade de nos por lado a lado mediante hiatos e fraturas, fosse a universidade um irrefreável quebra-cabeça de distâncias, com suas peças próprias. Se essas distâncias são então metrificadas, primeiro, por via regimental – aquilo que constitui as normas e os parâmetros da experiência universitária, de dentro dela –, o são também por instigante *modus operandi* experimental: se é, por excelência, um laboratório de especulação dos saberes, a universidade parece naturalmente capaz de por em tensão o próprio *status quo* que a institui como tal. À altura que eu relia o texto de apresentação do *Festival de Inverno*, imaginava como esse experimento

poderia extravasar e, espreado-se para além de suas bordas, lastrear uma sociedade idílica na qual as dimensões e as dinâmicas da universidade e da cidade coincidissem, uma se imiscuindo à outra, sendo que lá conviveríamos a fim de nos interpelar e nos acumpliciar em nossos dissensos, desbravando textos, pessoas – quem sabe filmes – enquanto passaríamos o tempo a ensaiar, em conjunto, saberes sobre a vida pública. Baita devaneio, bela fábula. Os processos de ocupação estudantil em colégios e faculdades de todo o Brasil⁷, no recente 2016, parecem reavivar esta miragem – que, talvez, por seu caráter nunca conciliatório, sempre propositivo, esteja condicionada a ser vivida enquanto processo.

Não à toa, também a cinefilia vem, com seus termos e aos poucos, retroalimentar essa figura quimérica, na qual conhecimento e produção de imagens se atravessam em oásis do presente. Não esqueçamos, por exemplo, o que se passou com certos cinemas na década passada, de Pedro Costa a Lisandro Alonso, de Wang Bing a Lucrecia Martel, de Abbas Kiarostami a Avi Mograbi, num processo heterogêneo de redescoberta da cena de cinema que veio cativar a reorientação da experiência de um presente ordinário a se tornar intensivo contêiner de um tempo de vidas outras nas ficções filmadas: com os novos naturalismos e realismos, chegamos mais próximos de nos associar em nossos mistérios coletivos? Chegamos sim, muitas vezes, a quase nos enfadar perante as discussões que

⁷ No segundo semestre de 2016, estudantes em todo o Brasil iniciaram um processo de ocupação simultânea de espaços escolares de nível fundamental, médio ou superior, impulsionados pela oposição à Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 55, que teria como efeito a limitação expressiva de gastos públicos durante 20 anos. Mais de mil escolas e quase 200 universidades foram ocupadas.

reproduziam o mito de uma partilha do sensível, mas que nos ajudaram a reinterpretar a política por vias não parlamentares – que nos aproximam, diferentemente, pelo que resta entre nós, e que permanece por se constituir. Numa espera generosa pelo mundo, pelo que o mundo pode nos oferecer e pelo que sujeitos outros podem nos revelar, é como se, mediante uma virada pedagógica para a instância do encontro e para seus efeitos, os trabalhos do professor e do cineasta pudessem se assimilar em uma potência libertadora – revolucionária? – e poderíamos assim intuir ao voltar a *O mestre ignorante*⁸, apostila importante na qual Jacques Rancière predica noção instigante de pedagogia, para reempregá-la adiante enquanto imagina a fábula de um espectador emancipado⁹, capacitado a ensinar também as imagens que vê a ser o que podem ser. A contaminação mútua entre cinefilia e vida universitária parece abrir interseção entre dois laboratórios privilegiados do enlace histórico em que nos implicamos; interseção que abrange tanto uma experiência massificada, de amplo alcance coletivo, sem nome até que alguém nela tome parte – aqui está, entre nós, o cinema –, e uma pedagogia cuidadosa das questões a brotar no presente, com a faculdade preciosa de designar destinos e fins – para quê, no mundo, entre nós, o saber? Para quê, no mundo, entre nós, o cinema? Para quê, no mundo, entre nós, o saber com o cinema? E, agora que, afinal, algo que sabe, o que poderemos saber em seguida?

8 Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

9 Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Comunidades efetivas?

Numa leitura mais simples, é possível dizer que a miragem algo distribui de si em ações concretas da vida universitária, atuando de forma direta na formação de grupos organizados em torno de filmes. Na minha genealogia pessoal destas intuições, lembro de certo nascer pedagógico durante a disciplina *Oficina de Textos*, ministrada pela professora Angela Prysthon em 2007, quando eu cursava o segundo ano de graduação em Comunicação Social na UFPE. Enquanto assistíamos juntos a cânones vários, como *O criado* (Joseph Losey, 1963) e *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1950), sob introdução de Angela, os filmes se revelavam em um alvorecer criativo que dava parecer cinematográfico sobre a história das formas de olhar, das formas de estar e das formas de fabular no século do cinema. Era, na prática, um espaço de formação não só de sensibilidades, mas de comunidades, já que a disciplina terminava por ter um perfil cineclubista e, tendo ementa ofertada regularmente por Angela, geração após geração, ano após ano, colaborava com o surgimento de afinidades criativas e ideológicas entre alunos em torno dos filmes.

Foi por meio de um texto crítico que escrevi para o *Luzia*, blog da disciplina¹⁰, sobre o recém-estreado *Império dos sonhos* (David Lynch, 2007) – exibido no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco –, que conheci Rodrigo Almeida – à época graduando orientado por Angela e co-fundador do *Cineclube Dissenso*, que funcionou por cinco anos: ali surgia um fruto claro do aporte entre espaço escolar e vida pública, tanto artística quanto política. O

¹⁰ Disponível no endereço www.luziacinemaufpe.blogspot.com.

cineclube iniciou suas atividades em 2008 como desdobramento do TCC de Rodrigo, que buscava interlocução e continuidade para um projeto de pensamento ensaístico, de elaboração bastante livre, com base em filmes de estimação – e logo se expandiu, especialmente alimentado pelo ecossistema nascente de compartilhamento de *torrents* em fóruns online, servindo-se de filmes pouco ou nunca exibidos no Brasil e frequentemente sem distribuidores no país. Naquele momento, o cineclube sedimentava um vasto repertório que descobríamos juntos, e que pelo comércio convencional de cinema nos seria muitas vezes interditado: Takashi Miike, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul – para muitos de nós, descobertas virgens –, mas também Andrea Tonacci, Aleksandr Sokurov, Maya Deren, Sergei Parajanov, Raoul Ruiz, Todd Haynes, Béla Tarr, Bruce LaBruce, entre tantos outros, para citar alguns dos realizadores com filmes programados não mais que no início da jornada, até o início de 2009.

Em 2013, quando o Dissenso encerrou suas atividades em definitivo, já era possível diagnosticar a efervescência vivida naqueles anos por certa cinefilia recifense, diante então de uma feição espontânea de comunidade em torno de filmes, de dimensões imprevisíveis mesmo para nós – em especial, após o cineclube ser transportado para as tardes de sábado no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, à época de seu primeiro aniversário. Havia sido o caso de um frutífero projeto de encontro em muito informal, mas que se serviu de apoio institucional determinante, proveniente de instituições escolares: primeiro, pôde se estabelecer graças ao suporte da própria Angela para sua

viabilização ainda em espaço universitário e, em seguida, ao da Coordenação de Cinema da Fundação Joaquim Nabuco que, então sob liderança do realizador Kleber Mendonça Filho e do crítico de cinema e professor Luiz Joaquim, travou conosco preciosa parceria informal. Da universidade para o centro da cidade, o Dissenso se tornava referência possível de circuito *off* – mesmo com óbvias características deliberadamente ilícitas, chegou a integrar a programação de cinema publicada em jornal –, como um exemplar de devaneio universitário que, com ousada cumplicidade de instituições de educação, se tornou veículo concreto de convivência com filmes.

Para muitos de nós, atuantes no cineclube, o Dissenso foi um espaço crucial de formação que, correndo nas nostalgias do tempo, só poderíamos revisitá-lo com novas perguntas. Imagino com que tipo de discussão o grupo se debateria hoje. Quais sujeitos ele precisaria convidar para as conversas. Quais demandas políticas ele deveria enfrentar e como poderia acolhê-las e devolvê-las aos frequentadores. O Dissenso, se não encarnava exatamente uma utopia qualquer, deu cabo a prazerosa e inquietante heterotopia pedagógica, se vendo diante de questões que, a cada um de nós daquela geração, também nos ajudaram a chegar algum outro lugar – seja na relação com os filmes, com a universidade, com a estética, com a política ou com a cidade.

Uma ética para o pensamento nos festivais, fóruns privilegiados

Para mim, tratava-se já de lidar com uma pragmática cinéfila, ainda que os termos de uma política para a

cinéfília não parem de se transformar entre nós. À altura do Dissenso, eu diria antes de tudo que vivenciava um esclarecimento ético – momento em que, já atuando em jornalismo, deveria desenvolver um ensaio como trabalho de conclusão de curso na UFPE, sob orientação de Laécio Ricardo. Laécio me introduzira então o hoje tão referenciado, à época recém-traduzido, *Ver e poder*¹¹, compilação de textos do crítico de cinema Jean-Louis Comolli que terminava por catalisar, oportunamente, anseios profissionais e aventuras cinéfilas mediante o denominador mais ou menos comum de uma atitude perante os objetos de que se serve a linguagem criativa. Isto porque, por um lado, o exercício jornalístico me punha diante de variadas alteridades, as quais eu tinha de perseguir, respeitar e enfrentar com os recursos do texto escrito: como dizer dos outros? Por outro lado, sob a fascinante cartilha de Comolli, também os filmes se revelavam mais concretamente como desafios da matéria do mundo à fábula, sendo que o que afinal cativavam eram, sobretudo, os produtos do encontro entre câmera e mundo: como filmar os outros? Como fazer para que haja filme com o mundo?

Ainda que, à primeira vista, sejam particularmente dedicados ao documentário como objeto, pode-se derivar dos ensaios de Comolli o esboço de uma filosofia crítica da práxis cinematográfica extensível a outras formas fílmicas, e talvez – em termos novamente derivados, mas em muito férteis – a todo o mercado simbólico a que chamamos indústria cultural. Assim como me parece que o jornalismo

11 COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

se qualifica à medida que se cultive em sua prática certa reflexividade mediante os gêneros e padrões textuais estabelecidos, o que Comolli postula poderia ressoar então em todo ato de criação que quer fazer sensível através de um sistema de trocas fundamentalmente capitalista: seria determinante à atitude criativa procurar perceber as operações do espetáculo e da indústria dos signos – desconfiar deles, talvez, mas se servir deles para então atentar às fissuras ou aberturas por onde se enviesam acontecimentos e, com eles, verdades pertinentes à política. Se fizermos leitura mais modesta, podemos ao menos identificar, nos predicados do crítico, princípios básicos de uma ética para a qual os filmes são capazes de vincular, em via aberta pela experiência de um tempo próprio a cada um deles, aqueles que filmam, aqueles que são filmados e aqueles que diante deles são espectadores, promovendo preciosos espaços de intercâmbio.

Desta visada ética, derivar-se-iam novas questões, determinantes enfim ao meu trabalho com a programação do *Janela Internacional de Cinema do Recife*, ao qual me dedico já há alguns anos. Ainda em 2008, a primeira edição do festival – minha experiência mais imersiva com o cinema contemporâneo até aquele ano –, vinha ser já bastante reveladora dos mecanismos próprios a este intercâmbio ético feito com os filmes. Integrante da oficina de crítica de cinema *Janela Crítica*, coordenada à época por Luiz Joaquim, pude atentar mais intimamente para a multiplicidade de formas que gesta certa produção cinematográfica do presente, deparando-me ali com um fenômeno particular à dinâmica de festivais de cinema: instalar, em meio às comunidades cinéfilas, um fórum de conversação

crítica entre atuantes na indústria, na mídia, na academia, no público e afinal nestes próprios filmes, cada um deles ingresso numa arena fraterna cuja retórica se assimila para gerar polifonia que fomenta ela mesma o acontecimento, tão prazeroso quanto dissensual. A experiência me fascinava duplamente: primeiro, ao passo em que eu notava ressonâncias imediatas daquele exercício de crítica de cinema, a ganhar extensão nas conversas pelos corredores do Janela. Segundo, dado que os ecos do debate cinéfilo emprestavam afinal um corpo simbólico aos filmes, colaborando com as imagens para criar as narrativas centrais do festival. Naquela ocasião, num universo de dezenas de títulos, inquietava a muitos de nós por exemplo um curta-metragem pequeno, de um cineasta então pouco conhecido, mas que fazia um simples e ousado gesto de montagem com material de arquivo. Objeto de atenção especial aos debates da oficina, *Jarro de peixes* (Salomão Santana, 2008) terminou por se tornar um dos maiores catalisadores da fábula daquela primeira edição do Janela, pontuando, entre dissonâncias e afinidades, os afetos do grupo como reunião de pontos de vista, mas também sentenciando rumos para o relato múltiplo em que resulta um festival de cinema.

Anos depois, quando atuei eu mesmo coordenador do Janela Crítica, entre os anos de 2012 e 2014, estas impressões se transformavam em proposições: mais do que buscar referências de formato numa tradição de resenha dos filmes, eu tentava cimentar no Janela Crítica uma fábrica de textos capazes eles mesmos de fabricar, mais e mais ao passo em que se desencontram estilística ou ideologicamente, num rico jogo de diferenças, a dimensão dos

efeitos do cinema, na suspeita de que imagens fílmicas deslocam textos e de que a atuação de um coro de textos movidos pela invenção desloca imagens para que se tornem filmes. Tomando o caso do Recife recente, penso que o que ocorre com a prática da crítica de cinema, numa rede bastante jovem na qual muitos dos atuantes são, como eu, ex-participantes da Janela Crítica, é – dos blogs ao Facebook, onde muitos dos debates se dão – uma reinvenção em ato dos valores do gesto crítico e dos recursos de linguagem que fazem o cinema ganhar movimento nas narrativas. O desafio, então, é notar que os rumos da fábula cinéfila respondem a clamores do tempo também em transformação.

Como coordenador de programação do festival, mais recentemente, as questões vêm se readaptar sem que sua matéria fundamental se desvirtue: por que exibir um filme? O que estamos construindo com a exibição de um filme? Que distâncias estão jogo? Quais fábulas poderiam se produzir com filmes possível? Que fábulas pedem, afinal, para serem produzidas? Talvez devêssemos perguntar se autores como Rancière e Comolli ainda poderiam elucidar alternativas às perguntas que, lançando mão de suas leituras, buscávamos enfrentar. No estado atual das transações políticas, talvez a reverência mais ou menos paciente a certa imanência do correr próprio das coisas assista agora à escalada do inimigo. Será que não precisaríamos aceder a novos panfletos? Como disse uma vez Nicole Brenez, quem sabe buscar “panfletos maravilhosos”¹²? De que

12 BRENEZ, Nicole. “*Cada filme é um laboratório*”. Cinética, 10 fev. 2014. Entrevista concedida a Raul Arthuso e Victor Guimarães. In: < <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/> > Acesso em 26 nov. 2016.

artifícios a arte cinematográfica tem lançado mão para que então possa encarnar um presente sensível? Por exemplo, a recente redescoberta da ficção científica pelas esquerdas no cinema brasileiro, vide *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014) ou *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), viria dar coro a reivindicação por um corte mais enfático das figuras do cinema diante do mundo? Que fábulas a cinefilia deve inventar com os filmes futuramente?

Durante o *V Colóquio Cinema, Estética e Política*, realizado em 2016 no *Cine Centroequatro*, em Belo Horizonte, pelo grupo Poéticas da Experiência, a professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) Amaranta César propunha, mediante questões afins, modos efetivos de atuar que, ainda que em muito especulativos, são bastante mobilizadores. Programadora do *CachoeiraDoc*, festival de documentários realizado no município universitário baiano de Cachoeira, Amaranta elucidava certa gentrificação das vozes criativas nos espaços de circulação dos filmes, questionando então o sistema de festivais – em si, um mercado de capital valioso – e a pedagogia de valores estéticos inerentes à legitimação de certo bom gosto cultivado neste próprio circuito. Amaranta vinha suspeitar da produtividade política dos juízos críticos convencionais e da programação de cinema em dinâmicas que não incorporem, em seus modos de fazer, a ebulição das demandas por parte dos fraturados contextos sociais, para enfim especular – senão reivindicar – que os modelos de curadoria sejam radicalmente transtornados, a começar já do interior de seus espaços de promoção.

Ela perguntava: das vidas filmadas e figuradas no mundo, quais devem ser vistas? Quem as elege e por quê? Que

valores têm movido as curadorias? Como fruto destas indagações, na última edição do CachoeiraDoc lançou-se, por exemplo, a proposta de que o processo curatorial projetasse e incorporasse, virtualmente, um ponto de vista feminino para a seleção de filmes. Ainda que houvesse homens na equipe – sendo, no entanto, e de propósito, a maioria de mulheres – buscou-se experimentar a laboração sensível de um olhar circunscrito ao pleito histórico feminista, para daí fazer eleições de títulos para a grade de programação mediante a ficção do olhar.

No Janela Internacional de Cinema do Recife, questões com este mesmo fundo pragmático ganham capilarização distinta e encontram outros meios de expressão, mas se colocam de maneira mais ou menos vertiginosa ao longo de meses, em um processo intenso de aposta e experimentação cinéfila, exigindo de nós reflexividade e autocrítica, atenção aos filmes e ao mundo. Tendo o Janela alguns de seus tentáculos a burilar o interior de relativa máquina hegemônica – e, não por acaso, se servindo dela –, penso que é, ao mesmo tempo, constituinte ao festival buscar porosidade às ousadias e experimentos, de maneira que sua energia curatorial se alimenta de um compasso contra-hegemônico, de uma curiosidade diante das diversidades e de uma perspectiva crítica diante de padrões e vícios, sejam de natureza estilística ou política. O Janela tem como particularidade artística, afinal, o convite a uma heterogeneidade de modos de experiência com o cinema que, ao meu ver, faz dele um instigante laboratório de conversação crítica, e ousaria dizer que de maneira tal que sem muitos pares pelo Brasil. Tem, afinal, o privilégio conquistado de ser um festival massivo, temperado por

rebuliço midiático, e ao mesmo tempo inquieto, entusiasmado com descobertas – de clássicos incontestáveis a filmes pequenos e idiossincráticos.

Para nós, do festival, é uma ficção forte, e penso que frutífera, crer apaixonadamente no cinema como acontecimento espetacular, por um lado: e não é que talvez possa haver mesmo modulações para as formas do espetáculo mediante as quais ele pode fazer algo de magnífico conosco, entre nós? Um cinema maiúsculo é capacitado a, por exemplo, retomar a ebulição cultural em espaços centrais de convivência urbana – e o Janela foi, por exemplo, ator importante na restauração do Cinema São Luiz, no centro do Recife – ou cultivar a fraternidade de memórias comuns, retomando certas dádivas da coletividade esmiçalhadas pelo imediatismo do consumo. Por outro lado, a magnitude da máquina, se aliada a uma programação perspicaz, sintonizada aos nós da política do presente e às erupções dos anseios cinéfilos – e que deve ser nossa busca anual – me parece ser capaz de corromper com energia maximizada, de dentro da tela para outras telas e para o lado de fora das salas de cinema, aparente integração de valores, suposto conformismo das formas. Penso que o Janela opera por meio de passagens mais ou menos secretas: um filme contamina o outro, e as dessintonias entre modos de fazer incitam as cisões, forjando conciliações temporárias para irromper num estado de efervescência e inquietude local.

Se restam as perguntas, muitas delas, este processo de exhibir e ver filmes coletivamente no Janela reitera a impressão de que há uma riqueza grande, da maior importância, a se desbravar politicamente neste espaço de

disputas públicas que separa paixões diante de um filme, para que então tomem parte numa assembleia temporária onde as comunidades, mais ou menos especializadas, se encontram. No fórum de encontros múltiplos que é um festival – testemunho verborrágico da cinefilia do presente –, uma inspiração nas utopias, do cinema, da universidade, da cidade – do país? –, pode colaborar com nossa disparada a um horizonte de arenas desembrutecedoras. Serão muitas vezes erigidas pelo fascínio pelas imagens, de forma a atualizar os dissensos através de um pensamento próprio a elas; mais ou menos entregues ao prazer da experiência para se esquivar mais uma vez nos mistérios; transparecidas nas imagens, sob a luz, para desvelar no fundo os abismos, persistindo após a vertigem de outros penhascos. Lado a lado com os parlamentos, diante dos filmes, vai se dando um reposicionamento *in loco* da fábula cinematográfica, a escrutinar seus poderes de comentário, assimilação ou mesmo atuação em meio às nossas vidas.

Título Cinema e universidade: diferentes convergências
Organização Laécio Ricardo
Thaís Vidal
Txai Ferraz

Revisão de Texto Vinicius Gomes Pascoal
Capa e Projeto Gráfico Ildembergue Leite
Imagem da Capa Ana Lu
Imagens Ilustrativas Curtas brasileiros exibidos no III MOV (jan/2017)

Formato Digital
Tipografia Stempel Schneider (*texto*), Quicksand (*títulos*)
Produção Editora UFPE

MOV

FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINEMA UNIVERSITÁRIO DE PERNAMBUCO

PRODUÇÃO

PONTE



INCENTIVO

FUNCULTURA



SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco

JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

ISBN 978-85-415-0919-0



9 788541 509190