



EDUCAÇÃO PÚBLICA E PESQUISA:  
ATAQUES, LUTAS E RESISTÊNCIAS

Universidade Federal Fluminense  
20 a 24 de Outubro de 2019  
Niterói - RJ

ISSN 2447-2808

4718 - Trabalho - 39ª Reunião Nacional da ANPED (2019)  
GT24 - Educação e Arte

Por uma política do sensível com o cinema brasileiro  
Cíntia Langie Araujo - UFPel - Universidade Federal de Pelotas

## POR UMA POLÍTICA DO SENSÍVEL COM O CINEMA BRASILEIRO

### Quatro perspectivas em torno da noção de política

Há uma outra linguagem, uma outra maneira de fazer cinema, vídeo, política, as quais correspondem à possibilidade real de fazer uma outra coisa, algo que se libere das etiquetas de sempre, o que não tem nada a ver com estar fazendo algo de mais primitivo. As possibilidades abertas são infinitas, inclusive em nível político (GUATTARI, 2011, p. 334).

Este texto deseja cercar o conceito de *política*, não com a pretensão de esgotar suas múltiplas facetas, mas sim de estipular um jogo de pensamento, buscando dar relevância a esse debate, que às vezes parece já desgastado, mas que se torna cada vez mais urgente em nosso presente histórico. Um debate que enxerga o componente político como aquilo que diz respeito ao viver junto, ao criar possibilidades em uma dada comunidade, ao fazer alguma diferença no espaço e tempo em que habitamos. Aqui, em nosso caso, trata-se de um estar junto específico, em torno de algo comum que é o filme brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, nosso objetivo é investigar os processos subjetivos que a experiência de encontro com o cinema pode permitir.

Para colocar em prática essa trama de pensamento, reunimos ao longo do artigo quatro diferentes perspectivas teóricas em torno da noção de política, a partir de Rancière (1996-2012), Agamben (2009), Barbalho (2016) e, por último, Guattari (1992; 2011). Agenciar esse conjunto de forças nos ajuda a tentar entender a temática dentro de sua complexidade, buscando olhar o objeto de análise por diferentes lados, em distintos pontos de vista, para quem sabe assim diminuir o risco de reducionismos ou generalizações.

Em vias de dar vida ao estudo, ou seja, para situar-nos mais próximos do cotidiano, buscando uma pesquisa pulsante e não apenas teórica, nosso objetivo é agenciar os estudos a respeito da noção de política com os campos da arte e da educação, a partir de um tipo específico de iniciativa de difusão cultural: sessões comentadas de filmes brasileiros em universidades públicas.

Procuramos, assim, colocar em marcha uma investigação acerca de algumas potencialidades desses espaços de difusão do cinema não-comercial brasileiro, no que diz respeito à produção de saberes e a processos de subjetivação, isto é, experiências através das quais nós nos tornamos quem somos. Por isso, nosso estudo apresenta a seguinte questão de pesquisa: como pode a educação pública universitária, a partir da arte audiovisual, oportunizar experiências dissidentes nesses tempos sombrios? Se os processos de diferenciação e singularização são possíveis quando a produção de subjetividade é *sui generis* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), perguntamos: o que acontece nessas sessões de cinema brasileiro que podem suscitar processos no nível da criação?

Quanto ao referencial teórico do texto, a primeira ferramenta para o debate surge das ideias do filósofo Jacques Rancière, a partir da diferenciação por ele traçada entre os termos política e política (1996). Suas teorizações são importantes, ainda, no que se refere à perspectiva política relacionada ao sensível e ao fazer artístico (2009). Logo em seguida, convocamos Giorgio Agamben, a partir de seus escritos sobre dispositivo, para entender como o cinema pode ser também uma força política no campo social (2009). Junto a isso, o pesquisador brasileiro Alexandre Barbalho ajudará a compreender o que se tem por política cultural, e como entender as problemáticas da difusão da arte na contemporaneidade (2016).

Daí em diante, passaremos a uma análise dos processos de subjetivação com o cinema, a partir de Felix Guattari, pois é do micro que falamos, é de uma política menor, sensível, que se dá entre coisas e seres, entre afetos e perdas, entre aquilo que sabemos identificar e o que nem sequer poderemos imaginar, mas que nos atravessa (2011). É com o pensamento guattariano que podemos embalar um voo naquilo que há de potência, de virtual na vida, como processos de singularização e diferenciação, em eventos micropolíticos que dizem mais daquilo que se passa no corpo, que nas esferas políticas tradicionais e institucionais (1992).

### Uma nova partilha se abre na universidade

Cada sociedade engendra uma forma padrão de estar no mundo, um modo de subjetivação dominante, e isso está totalmente relacionado com a questão política. Política, aqui, como as relações de força que reproduzem determinadas maneiras de existência, ou seja, a esfera que determina os papéis sociais a serem desempenhados, que correspondem a certas expectativas sociais, em determinadas épocas. Para Rancière (2009), a isso dá-se o nome de *partilha do sensível*, isto é, a constituição estética que dá forma à comunidade, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Existe na base da política uma estética. Esta estética define a divisão de papéis e as formas e funções que cada parte tem na comunidade. Assim, o espaço comum só existe como partilha, um comum em que alguns poucos têm o seu “quinhão” e a maioria se configura como aqueles *sem-parcela*, termo do próprio filósofo. Os ditos *sem-parcela* são aqueles que têm poucas margens de ação em uma dada comunidade. Como bem entendem Migliorin e Lima (2017):

A política tem algo a ver, portanto, com os deslocamentos dos lugares atribuídos, com a perturbação nas distribuições dos quinhões, a partir da afirmação sensível dos sujeitos que não seriam contados no debate público, porque estariam destinados às identidades que a organização policial estabeleceu (MIGLIORIN; LIMA, 2017, p. 219).

Em seu livro *O desentendimento* (1996), Rancière fará uma diferenciação entre os conceitos de polícia e a política. O primeiro termo traduz a força ampla que atua sobre o sensível, para controlá-lo, a fim de conter a partilha já dada, mantendo as divisões estabelecidas. Há aí um modo policialesco de atuar. Já a política ocorre quando algo desestrutura a configuração dada, rompe com o estabelecido, permitindo novas partilhas do sensível. Assim, Rancière supera o senso comum da palavra política para mostrar que só há política, de fato, naquelas atividades que permitam alguma parcela aos *sem-parcela*, respeitando princípios de igualdade, para formar comunidades democráticas.

Isso solicita uma ampliação do conceito de política, pois nos induz a pensar política como situação de igualdade. A política, desse modo, só existe “quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos *sem-parcela*” (RANCIÈRE, 1996, p. 26). Por isso, atos políticos são aqueles que instalam o dissenso, isso é, rupturas que de fato configuram novas partilhas, mais democráticas e igualitárias.

Mostrar de um outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Portanto, desabituar o mundo das convenções - que são da ordem do consenso - também seria um fazer político e é aí que iniciam as relações mais potentes entre arte e política. Se vivemos, ainda hoje, a generalização do espetáculo, aquilo que Debord já havia anunciado em 1967, então é no terreno estético que se instaura a real batalha dos discursos de poder (RANCIÈRE, 2009, p. 12). O termo *estética*, para Rancière, configura “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (idem, p. 13). Assim, a junção entre práticas estéticas e práticas políticas poderia criar fissuras, ou dar a ver novas partilhas do sensível.

Pensemos agora, mais especificamente, na difusão do cinema brasileiro em nossa contemporaneidade. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema - ANCINE - referentes ao primeiro semestre de 2016, os filmes estrangeiros representam 91,8% dos ingressos vendidos em salas comerciais do Brasil, enquanto os filmes nacionais ficam com 8,2% do público que vai às salas [1]. Como dizia, em meados do século passado, um dos mais importantes pensadores do nosso cinema - Paulo Emilio Sales Gomes - no Brasil um filme para ser considerado deve vir de fora: “O público brasileiro adotou inteiramente os heróis, os temas, os sentimentos e as paisagens do filme importado” (2016, p. 62). Ainda hoje, podemos afirmar que continuamos na mesma condição colonial no que se refere ao consumo de filmes.

O que é mais curioso é que a produção cinematográfica independente brasileira vem crescendo consideravelmente, com aproximadamente 200 filmes de longa-metragem por ano, segundo a ANCINE. Tal produção é múltipla e plural, com filmes sendo feitos em todas as regiões do país, com diversos gêneros e temáticas. Porém, esse conteúdo nem sempre possui janela para circular; e será em projetos alternativos que tais obras poderão ser vistas, obras estas que normalmente exibem histórias do cotidiano, conflitos de personagens infames de cidades diversas do interior do país, temas socioculturais que a mídia de massa não explora. Seria, para o sujeito espectador que vive a experiência de encontro com esse conteúdo, uma possibilidade de abertura ao desconhecido comum. Haveria, então, certa urgência na difusão desse tipo de cinema, principalmente na sociedade brasileira atual, na qual a intolerância vem aniquilando quase por completo a possibilidade do território (do) comum ser povoado pelas diferenças (ROLNIK, 2018).

Vêm crescendo no país iniciativas de projeção de filmes dentro das universidades. Além das salas universitárias [2], uma série de cineclubes e projetos de extensão apresentam como objetivo dar a ver a cinematografia brasileira contemporânea. Espaços de fruição da arte cinematográfica dentro de universidades não visam ao lucro e buscam dar visibilidade a filmes que não têm parcela nas janelas tradicionais, normalmente já dominadas pelo conteúdo hollywoodiano. Portanto, podem repartir o comum de outra forma, desestabilizando a distribuição estabelecida e os padrões convencionais, mesmo que em espaços restritos, mesmo que simbolicamente.

### **Profanar dispositivos por uma política cultural**

Giorgio Agamben, em seu texto *O que é um dispositivo?* (2009), declara que um dispositivo não só tem uma natureza estratégica, como se trata de uma manipulação de relações de forças. Sua proposta parece ser a de problematizar a esfera política contemporânea e os processos de subjetivação na atualidade. Anunciando-se tributário de Foucault, ele trabalha o termo em questão a partir da obra foucaultiana, fazendo alguns deslocamentos, a fim de pensar nos dispositivos como mecanismos fundamentais para entendimento da política. Agamben busca compreender os processos de subjetivação de nosso tempo, a partir da tensão, da relação entre viventes e dispositivos, isto é, os modos de subjetivação que os dispositivos contemporâneos - entre eles o cinema - engendram.

Assim, para o filósofo, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Tudo aquilo que interage com os viventes, que os forma, é, por assim dizer, dispositivo. E, na atualidade, declara o filósofo, não existe um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado por dispositivos.

Ao buscar uma genealogia do termo, Agamben mostra que, originalmente, dispositivo em Foucault apresentava-se como *positividade*, isto é, uma carga de regras e ritos impostos aos indivíduos por um poder externo, e que se torna interiorizada, naturalizada socialmente. Desse modo, entendemos que o cinema é também um dispositivo social, com regras estabelecidas, as quais ficam restritas a quem detém esse poder, ou seja, aos cineastas. O público naturaliza a “forma” fílmica e apreende a obra sem precisar pensar no modo em que foi feita, sem conhecer seu mecanismo.

O filme aparece ao público como mercadoria pronta, espetáculo. Há, aí, uma relação de “governo” – já que o mecanismo serve para governar os outros - e “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38). No cinema mais tradicional, comercial, o dispositivo normalmente visa direcionar o pensamento daqueles que o olham, conduzir a atenção, a partir de estratégias quase pedagógicas, de histórias repetitivas e autoexplicativas.

A crítica de Agamben é no sentido de demonstrar que os dispositivos atuais não formam sujeitos, mas reproduzem modelos, ou seja, estão ligados a processos de “dessubjetivação”. Aí está a relação com a questão política, já que para ele “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantesco processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (2009, p. 48). Os viventes, modelados por dispositivos, são capturados pelo sistema vigente, torando-se dóceis e frágeis, afastando-se cada vez mais da ação política, da participação na comunidade.

Nesse sentido, para Agamben, profanar seria a capacidade de fazer outro uso, isto é, de ressignificar, subverter os dispositivos para torná-los públicos, torná-los de uso comum a uma comunidade. Partindo dessa ideia, escrever, filmar ou programar sessões de cinema pode também ser uma tarefa profanatória, quando colocamos a variar os modos padrões de usos das tecnologias, quanto colocamos a variar a vida como ela é. Para Agamben, isso significaria uma ação política, ao dar possibilidade de um outro uso dos mecanismos, um outro uso do mundo.

Os dispositivos midiáticos, para o filósofo, acabam por neutralizar o poder profanatório da linguagem, pois limitam-se ao senso comum. Profanar, assim, é experimentar outro uso dos dispositivos, inclusive dos dispositivos audiovisuais e esta pode ser uma tarefa política. Se uma sala de cinema tradicional se pauta por leis endurecidas do mercado, ou seja, programa majoritariamente filmes *blockbusters*, de estúdios *hollywoodianos*, com divulgação acirrada, visando ao maior lucro, pensar em outras políticas curatoriais não seria profanar o dispositivo sala de cinema? Jogar luz, dar relevância a obras artísticas que não possuem espaços em janelas tradicionais, não poderia ser um ato, por assim dizer, político?

Mas não é só pela curadoria que tais iniciativas de difusão se destacam, como também pela sua própria natureza experimental. Nesses locais, se podem desenvolver iniciativas com mais liberdade criativa, com mais flexibilidade, sem visar ao lucro ou a resultados esperados ou diretos. A universidade “trata-se de um privilegiado lugar dentro de um mundo onde tudo parece submetido aos interesses do mercado ou às lógicas eleitorais” (MIGLIORIN, 2015, p. 30). Tais projetos de difusão cinematográfica, muitas vezes, são ou começaram sendo projetos de extensão, iniciativas que desejam colocar a universidade, e tudo aquilo que a ela está vinculado, a serviço da comunidade em geral. Não seria esta uma maneira de profanar a própria academia?

Além disso, tais espaços “alternativos” de difusão trazem a possibilidade da participação da comunidade nas escolhas do que exibir. Tanto estudantes têm autonomia de criar mostras e cineclubes, como espectadores podem propor e sugerir conteúdos, pois a curadoria, normalmente, se dá de forma mais aberta e participativa. Grande parte de tais projetos ocorre graças ao trabalho de estudantes, portanto, são laboratórios acadêmicos, reunindo ali jovens que adquirem novos aprendizados. Além disso, o livre uso do espaço universitário - permitindo ao espectador entrar sem ter que comprar ingresso, permanecer na sala quando estiver aberta, fazer perguntas a realizadores presentes -, também constitui um uso quase que profanatório de uma sala de exibição. Tudo isso faz pensar no papel da educação, hoje, para oportunizar espaços de encontros, de comunhão de saberes e desejos.

Profanar poderia ser, desse modo, encontrar um outro uso para coisas na sociedade. E nesse sentido, o pesquisador brasileiro Alexandre Barbalho, em seu livro *Política cultural e desentendimento* (2016), busca pensar outros modelos para a cultura para além de mercadoria e consumo ou inclusão social. “A cultura tem se colocado hegemonicamente no mundo contemporâneo a partir dos paradigmas econômico e social, ou melhor, da geração de renda e de inclusão social” (BARBALHO, 2016, p. 08).

Como pensar em políticas culturais na atualidade, pergunta-se Barbalho, sem cair nos clichês dominantes? A cultura, para o autor, não deve atender interesses do mercado, tampouco centrar-se em certo salvacionismo: para governar as pessoas que supostamente representam um “risco” para a sociedade. A política cultural como uma política pública, conclui ele, deveria ser o resultado de um conjunto de acordos sociais e políticos sobre objetivos e necessidades que deve atender. Ou seja, deve dar conta de impulsionar expressões que não possuem força de existir sem as ações do Estado, como é o caso do cinema independente brasileiro.

Pensando com Rancière, diria que o papel da política cultural na lógica do desentendimento é a de retomar as manifestações culturais que ocorrem nos múltiplos lugares do *socius* e não se deixar refém da ‘política purificada’, onde há pouca política e muito desencanto (BARBALHO, 2016, p. 79).

Portanto só poderia haver política cultural quando os movimentos que não se vinculam aos interesses do mercado - aqueles movimentos que estão à margem, os sem-parcela - desestabilizam a contagem do que é comum, do que cabe a cada parte. Isso porque a atual dominação do mercado cinematográfico por conglomerados empresariais - que está em compasso com o neoliberalismo - garante a concentração da produção e circulação em poucas empresas, além de promover um modo de subjetivação padronizado e a vontade de consumo.

A política “rompe exatamente com a configuração sensível que define as parcelas e as ausências delas ao trazer a questão da parcela dos sem-parcela” (BARBALHO, 2016, p. 86). Nessa linha de pensamento, podemos enxergar as sessões de filmes brasileiros em universidades como políticas culturais, já que tais espaços costumam deslocar alguns padrões estéticos e políticos convencionais, ao dar destaque a manifestações artísticas que nem sempre são vistas, pautando discussões que antes não existiam.

Como realizam atividades em torno do filme, e não apenas exibição, como debates, mostras temáticas e sessões para públicos específicos, há a possibilidade de constituição de uma comunidade, mesmo que pontual e passageira. Além de passageiras, as microcomunidades que ali se formam são mutantes, ou seja, dependendo da mostra, do estilo do filme, diferentes tribos passam a frequentar o espaço. Apesar de haver os ditos *habitués*, tais projetos não são fechados em grupos restritos, pela pluralidade de ofertas de filmes, para gostos variados, e pela acessibilidade da gratuidade. A oportunidade de trocas sensíveis, não só com o objeto comum - o filme -, mas com outras pessoas, pode potencializar a experiência.

Se todas as relações ocorrem entre viventes e dispositivos, como anuncia Agamben, e se os dispositivos sempre engendram processos de subjetivação, podemos pensar esses espaços universitários de difusão do cinema enquanto ambientes de afeto, como dispositivos de transformação do próprio cinema brasileiro, que ali é apresentado ao espectador de forma valorada, como algo relevante, produzindo sujeitos mais abertos ao cinema de seu país. A política de curadoria aqui, ao dar espaço aos filmes nacionais que comumente não têm espaço para circular, não só são políticas culturais (BARBALHO), como também são uma possibilidade de criação de processos mais educativos e emancipatórios.

## Processos de subjetivação com o filme brasileiro

Para Guattari (1992), a subjetividade é um processo que não para de acontecer a partir dos encontros com os outros, podendo ser esse outro o social, a natureza, pessoas, invenções, obras de arte: o que está no contexto social e produz efeitos sobre nós. Com as tecnologias, sobretudo as digitais, essas relações expandem-se cada vez mais, atingindo níveis globais. O audiovisual que circula nas diversas janelas de exibição e que de algum modo chega até nós, também nos forma, nos subjetiva de algum modo. O que está ao redor nos movimenta, nos dá a ver coisas alheias a nós, e que dizem sobre nós, constituindo-nos enquanto pertencentes a uma comunidade, questão bastante cara ao campo da educação.

As máquinas de produção de subjetividade variam. “No sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional” (GUATTARI, 2011, p. 33). Portanto, existe um modo de produção de subjetividade capitalístico, cuja tendência é igualar as pessoas através de grandes categorias redutoras. Ou seja, existe uma ética coletiva, uma maneira de viver, um estilo de vida que é sugerido pelas imagens que nos rodeiam. E isso acaba por ditar os modelos das relações sociais vigentes. A mídia, para Guattari, é sempre uma tentativa de domesticar a opinião.

Em linhas gerais, o psicanalista coloca que a saída para essa subjetividade capitalística viria de processos de *singularização*, em situações específicas, experiências menores, micropolíticas. “O que estou chamando de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos” (GUATTARI, 2011, p. 55). Não é sempre que se podem desencadear processos que engendram subjetividades singulares, alerta Guattari. E tampouco seria possível separar de forma estanque os processos de subjetivação capitalísticos daqueles singulares: tudo se dá em coexistência. As singularidades podem surgir em situações menores, escapes, fugas dos modelos que nos circundam. Seria, pois, da ordem do acontecimento, do encontro, e, portanto, não seria possível prescrever ou avaliar tais processos, mas é possível, sim, compartilhar processos dessa natureza através de reconhecimento de experiências *sui generis*.

Estamos em um prédio universitário, onde está montada uma estrutura de sala de cinema: as janelas com cortinas, cadeiras confortáveis, um aparelho de som potente, um pano branco foi estendido na parede. No centro, uma mesa com um notebook e um projetor. Vai começar uma sessão comentada. O filme a ser exibido: o documentário brasileiro *Menino 23* (Belisário Franca, 2016), sobre rastros do nazismo encontrados no interior do Brasil. A obra revela a história de meninos órfãos e negros que foram vítimas de um projeto criminoso de eugenia nas décadas de 1920-30, uma certa escravidão desses garotos, que eram numerados, por isso o título da obra. O fio condutor do filme é o depoimento de um sobrevivente: o menino 23.

A projeção começa. Ao vermos aquela história, que ocorreu no Brasil anos atrás, podemos pensar no momento atual e nas contínuas violências que os donos do poder seguem fazendo a seu povo. Mais que isso, pensar no racismo ainda latente na sociedade. Gesto artístico, cenas poéticas, vozes de desconhecidos, blocos de sensação, rostos em silêncio... vazios que nos levam para dentro de nós mesmos.

Depois da exibição, inicia o debate. Duas mulheres convidadas a comentar o filme: uma jovem estudante, que realiza um cineclube sobre cinema negro naquela mesma instituição, e uma professora de Artes, negra, militante das questões da comunidade afrodescendente. Após o debate, uma menina da plateia relatou que o filme mexeu profundamente com ela, já que sua mãe, também negra, havia sido empregada doméstica e explorada pelos patrões, sendo dispensada sem receber o que lhe era de direito. A professora usou novamente da palavra, para lembrar a importância daquele momento, do filme, da sessão. Para ela, é no encontro com algo que “sacode” que temos nosso pensamento desestabilizado. “Tem que ter um sacode para a gente fazer alguma coisa, aquilo que nos move. Podemos nem que seja abraçar as pessoas que são excluídas. Esse filme é um sacode para mim. E pode ser para muita gente”, acrescentou.

*Menino 23* dá protagonismo à população negra e, assim, expõe fissuras do social, oferecendo uma nova partilha do sensível. Segundo a estudante debatedora, os negros, no cinema, geralmente ocupam lugares secundários, como empregados ou subalternos. Poder exibir filmes que tragam outras funções para os sem-parcela, que coloquem os excluídos como protagonistas é um modo de tentar diminuir o abismo entre aqueles que compartilham o espaço comum.

Acreditamos, desse modo, ser possível imaginar que a criação possa vir de encontros peculiares com matérias da arte, em situações micropolíticas, nas quais o pensamento é sacudido pelo encontro com a diferença (GUATTARI, 2011, p. 54). Nesse sentido, a universidade, através de cineclubes, mostras, ou sessões comentadas de cinema, pode oportunizar processos subjetivos de outra ordem, para além dos encontros no modelo hegemônico capitalístico. Em tais oportunidades, um outro código se impõe, uma comunidade de partilha se forma, é um outro circuito de afetos que circula (SAFATLE, 2016), o que pode transformar o próprio cinema brasileiro.

## Considerações finais

Afinal, como criar uma política do sensível com o cinema brasileiro nos dias de hoje, para além daquilo a que estamos condicionados desde a infância? Se os processos de subjetivação dizem daquilo através do qual nós nos tornamos quem somos, e a política trata das relações de força que nós constituímos social e individualmente nos espaços que frequentamos, então uma política do sensível engloba as relações de força que constituem um sensível em nós, no corpo que somos e nos tornamos constantemente.

Por isso a defesa de um estar junto na contemporaneidade, um apelo pela solidificação e pelo aumento de espaços políticos e relacionais, principalmente dentro de instituições de ensino. Locais em que haja não só a circulação de pessoas e conhecimentos, mas a possibilidade de ocorrerem experiências. Experiência, aqui, como situação *sui generis*, momentos de ruptura, que surgem como acontecimentos que irrompem com a lógica hegemônica.

Os espaços de difusão do cinema brasileiro na universidade, como projetos experimentais e participativos, aproximam-se da noção de política de dois modos: pela curadoria e pela criação de regras de funcionamento próprias, mais autônomas e participativas. Tais propostas dão espaço a filmes independentes brasileiros, obras que trazem à tona realidades e personagens pouco vistos em outros canais de comunicação, de uma forma que comumente não são retratados, desacomodando certezas e transformando as posições sociais, naquele momento da projeção da obra.

Assim, tais iniciativas também se configuram como ações políticas de novas partilhas, ao darem parcela a filmes sem-espaço, por atuar como um circuito que vem diminuindo a distância entre o público brasileiro e o cinema feito em todas as regiões do país. Dar acesso à cultura audiovisual, mantendo ao alcance das pessoas os filmes contemporâneos realizados no país, como objeto de valor, dentro de um círculo afetivo, pode transformar o próprio cinema. A comunidade que participa das ações de tais projetos – espectadores e trabalhadores – se encharca com os afetos que vibram nesses encontros, o que faz do espaço universitário um circuito para o cinema brasileiro independente sem-parcela, tornando-o relevante.

A fruição coletiva tem uma força particular de criar pequenas comunidades de trocas de experiências, mesmo que pontuais e passageiras. Se o termo comunidade nos remete àquilo que nos liga ao outro por um traço comum, expandir o universo dos possíveis com o cinema, e trazer a diferença para a comunidade a partir de cenas e histórias que exponham de forma aprofundada aquilo que não está disponível na mídia, poderia tornar aquela dada comunidade mais aberta e mais plural, em compasso com a complexidade própria de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BARBALHO, Alexandre. **Política cultural e desentendimento**. Fortaleza: IBDCult, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar; LIMA, Érico Araujo. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.203-221, jan.-jun. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: CosacNaify, 2016.

## Filmes citados

**MENINO 23**. Direção: Belisário Franca. Brasil, DVD, 2016.

[1] Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em 5 de out. de 2016.

[2] Somente no projeto *Cinemas em Rede*, da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), são 10 salas universitárias de cinema espalhadas no Brasil, entre as quais o Cine Arte UFF em Niterói, o CinUSP em São Paulo, a Sala Redenção em Porto Alegre, o Cine Metrôpoles em Vitória e o Cine Vila Rica em Ouro Preto.