



KAREN CHRISTINE RECHIA

O JARDIM DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM
[cinema e educação]

CAMPINAS
2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

KAREN CHRISTINE RECHIA

O JARDIM DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM

[cinema e educação]

Orientador: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de EDUCAÇÃO, CONHECIMENTO, LINGUAGEM E ARTE.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Karen Christine Rechia e orientada pelo Prof.Dr.Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Assinatura do orientador

**CAMPINAS
2013**



Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

R243j Rechia, Karen Christine, 1969-
O jardim das veredas que se bifurcam : cinema e educação / Karen Christine Rechia. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Junior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Vidência. 2. Cinema. 3. Educação. 4. Imagem. 5. Experimentação. I. Oliveira Junior, Wenceslão Machado de, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The garden of forking paths : film and education

Palavras-chave em inglês:

Clairvoyance

Cinema

Education

Image

Experiment

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutora em Educação

Banca examinadora:

Wenceslão Machado de Oliveira Junior [Orientador]

Ana Maria Hoepers Preve

Ana Lucia de Godoy Pinheiro

Alda Regina Tognini Romaguera

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Data de defesa: 04-09-2013

Programa de Pós-Graduação: Educação



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

O JARDIM DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM

[cinema e educação]

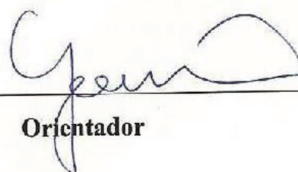
Autora: Karen Christine Rechia

Orientador: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Karen Christine Rechia e aprovada pela Comissão Julgadora.

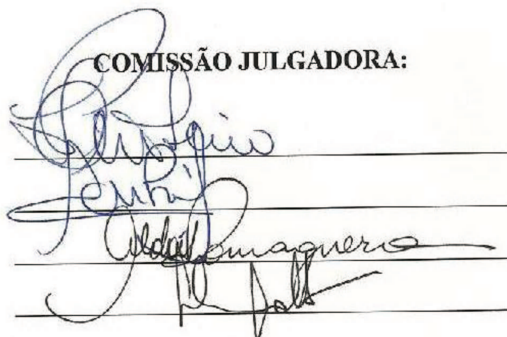
Data: 04/09/2013

Assinatura:



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



CAMPINAS
2013

Ao nonno Germano,
que me ensinou a inventar a própria vida.

AGRADECIMENTOS

Agradecer. Verbo infinitivo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Unicamp.

À Biblioteca Joel Silveira da FE/UNICAMP.

Aos professores que por mim passaram e significaram minha vida acadêmica na UNICAMP:

Milton José de Almeida, Maria do Carmo Martins, Marcius Freire.

Aos colegas das várias classes que frequentei pelo companheirismo. Aos colegas do Grupo de Pesquisa OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais, pelo olhar atento às minhas escrituras e pela amizade.

À Ana Godoy, 2008, p. 267.

À cidade de Campinas com suas praças, feiras e sebos, que me permitiram viver e sobreviver como estrangeira.

Às irmãs e amigas Giovana e Sarita Scareli, pela acolhida inicial, pelo sofá, pelos cafés, comidinhas e, principalmente pelo ombro amigo.

Ao Edifício Marina, apto 117.

Ao meu querido orientador e “gato” Wenceslao. Talvez ele não saiba, mas a sua escolha em me tornar sua orientanda teve uma importância ímpar em minha vida. Por não me deixar pelo caminho, mas, ao contrário, caminhar comigo ou à minha frente, para que eu não me perdesse, minha gratidão eterna.

Agradecer. Verbo infinito.

No mestrado agradeçi aos meus tios. No doutorado sou grata a eles, mas também aos meus primos e primas, que levam adiante o mesmo substrato cultural e amoroso no qual sempre fui embalada.

À casa do nonno Germano e da nonna Felícia: *não importa que a tenham demolido, a gente continua morando na velha casa em que nasceu.*¹

À minha irmã Alessandra, que mesmo de longe sempre me fez querida, amada e cuidada.

À minha mãe Valmíria - “tia Bia” - pela vida em abundância. Por segurar a minha mão e velar o meu sono em incontáveis noites da minha existência. O que se pode dizer de um anjo?

Ao meu pai Fanor, por me amar incondicionalmente. Por ser um dos principais incentivadores deste doutorado, financeira e emocionalmente. Por entender que a tese é trabalho, quando dizia para minha mãe: “não incomoda a Karen, ela está trabalhando.” Se me fosse oferecida outra vida eu só aceitaria se vocês estivessem nela.

A minha outra irmã, Ana Maria Preve, presente que eu ganhei no dia em que nasci e que me faz *nascer* infinitamente.

À um duo que também me acompanha, amparando meus fracassos e vibrando com meus sucessos: Fabio Baracuchy Medeiros e Karina Rousseng Dal Pont.

Ao Guilherme Carlos Corrêa, porque *inspira*.

À Eva Adriane Mello: *o caminho do autoconhecimento, ou é difícil ou é nenhum*.

Aos colegas e à Direção do Colégio de Aplicação da UFSC do qual faço parte desde 2011. Sou grata por toda a ajuda neste período de trabalho docente simultâneo ao trabalho da tese. Por me substituírem, me animarem, me acalmarem e comemorarem cada passo comigo em rodadas de conversas e “pastéis”. Em especial à constelação da História: Fernando Leocino da Silva, Camilo

¹ QUINTANA, 2001.

Buss Araújo, Gláucia Dias da Costa e Manoel P. R. Teixeira dos Santos. Ao George Luiz França, my twin sister, meu companheiro fraterno de tese, unidos desde nossa posse num escaldante fevereiro de 2011. À Fernanda Müller, pela amizade. À Maria Inez Probst Lucena e ao Romeu Augusto de A. Bezerra, pelo apoio e torcida que persiste por mais de uma década.

Aos meus alunos, portadores de pensamentos selvagens.

Ao David da Silva Sousa, companheiro incansável na vigília desta tese. Responsável pela parte audiovisual mas que, para além disso, amou, cuidou e protegeu.

Àqueles que habitam meu mundo dos sonhos e que me esqueço de agradecer agora.

E faltando ainda saber quem é a ave que murmura no ouvido de

Serdeespanto

E quem é Serdeespanto,

Então a história vai começar.²

² CECIM, 2006, p. 51.

EPÍGRAFE

Nós ainda não nascemos.
Ainda não estamos no mundo.
Ainda não existe mundo.
As coisas ainda não se fizeram.
A razão de ser não foi achada...

Antonin Artaud

EPITÁFIO

MINOTAURO:

O que sabes tu sobre a morte, doador da vida profunda. Olha, só há um meio para matar os monstros:
aceitá-los.

Julio Cortázar

RESUMO

A questão central desta tese gira em torno da noção de vidência deleuziana como potência de mobilização do pensamento a partir de um conjunto de imagens fílmicas. Dessa forma na *parte um* lida-se com os conjuntos de imagens selecionados a partir de três obras fílmicas. Duas delas, Umberto D e Alemanha Ano Zero estão circunscritas ao que se convencionou chamar de neo-realismo italiano e a terceira “O preço da ilusão”, uma obra catarinense da qual só restaram sete minutos. A opção por certos filmes não está limitada a um ou outro movimento cinematográfico. O que se quer na verdade é destacar seus elementos fílmicos como vitais na configuração de uma estética e na potencialização das imagens. Neste viés realço que a opção por escolher conjuntos de imagens e não os filmes como um todo participa deste caminho metodológico que considera a imagem em sua atemporalidade, posto que o conceito de vidência é o que está em evidência nesta pesquisa e não a historicidade da filmografia. Assim, neste capítulo, os conjuntos de imagens dialogam com diferentes conceitos ou noções tais como: esgotamento, intolerável, plano sequência, campo, enquadramento etc. A *parte dois* versa sobre uma *experimentação* a partir de um curso de extensão. Na *parte um* o que está em questão é o que eu “aprendo” no diálogo com conceitos/noções e imagens e na *parte dois* é o que eu proponho e o que deriva deste movimento. Destacar o uso de elementos fílmicos – técnicos e estéticos – e temáticos como referenciais de análise tem como objetivo, mais do que a semelhança com as cenas da parte um, evidenciar aquilo que escapa do próprio aprendizado anterior, no sentido de apreender o que talvez sejam linhas de fuga. A *parte três* compõe-se das coisas que se deixou pelo caminho, daquilo que não se chegou a lapidar, alguns fragmentos arruinados de ideias edificantes. Filmes, conceitos, elocubrações. É dessa matéria, móvel e viva, que se compõe essa terceira parte. Por fim a *parte quatro* pretende uma conversa inicial sobre cinema e educação.

Palavras-chave: vidência; imagem; experimentação; cinema e educação

ABSTRACT

The central question of this doctoral research is based on the notion of Deleuze's clairvoyance as a mobilizing power of thought and the discussion of such notion is made from a set of filmic images. Thus, in the first part of this work, a set of images selected from three film works is discussed. Two of these works, *Umberto D* and *Germany Year Zero* are confined to what came to be known as Italian neo-realism while the third film work "The price of illusion," is a work produced in the state of Santa Catarina of which only seven minutes remains. The option for such films is not limited to different film movements. Actually, the intention is to highlight filmic elements as vital elements in configuring aesthetic and in potentializing images. From this perspective, I emphasize that the option to choose sets of images instead of using the movies as a whole is part of this methodological approach which considers the image in its timelessness, since the concept of clairvoyance is what is in evidence in this study instead of the historicity of filmography. Thus, in this first chapter, the sets of images dialogue with different concepts and with different notions such as exhaustion, intolerable, plan sequence, field, environment etc. In the second part, an experiment which was developed in an extension course is presented and discussed. Thus, in the first part of this study the emphasis is on what I "learn" from the dialogue between concepts/notions and images while in the second part the emphasis is on what I propose and what proceeds from this movement. Highlighting the use of filmic elements - technical and aesthetic – and thematic, as references to the analysis, more than showing the resemblance to the scenes of part one of this study, aims to make evident which escapes from one's previous learning, in a sense of someone learning what may be escapes lines. The third part consists of things that were left behind, such as movies, concepts, lucubrations which were not lapidated. Some ruined fragments of edifying ideas. This third part is compound by this moving and lively material. Finally, the fourth part intends to initiate a conversation on cinema e education.

Keywords: clairvoyance, image, experiment, cinema and education

LISTA DE FIGURAS

Capa – Isadora Ferraz. <i>Jardim do Minotauro</i> . Técnica mista. 2010	1
Figura 1 - Jogo de Amarelinha	13
Figura 1a - Jogo de Amarelinha	15
Figura 2 - <i>Humberto D</i>	44
Figura 3 - <i>Alemanha ano zero</i>	51
Figura 4 - <i>Quando a ilha imitou Hollywood</i>	60
Figura 5 - Sem título	78
Figura 6 - Sem título	85
Figura 7 - Sem título	88
Figura 8 - Sem título	91
Figura 9 - Paul Klee. <i>Uma folha do livro de registro da cidade</i> (1929). Óleo, 42,5 × 31,5cm. Museu de Arte da Basileia	121
Figura 10 - Curso de Cinema (cartaz de divulgação)	123
Contracapa - Isadora Ferraz. <i>Jardim do Minotauro</i> . Técnica mista. 2010	151

SUMÁRIO

PARTE ZERO

[A título de memorial]

3

PARTE UM

[Vidência e esgotamento num conjunto de fragmentos fílmicos]

29

PARTE DOIS

[Abandonar fatos – criar imagens]

67

PARTE TRÊS

[Textos apócrifos]

97

PARTE QUATRO

[Considerações iniciais]

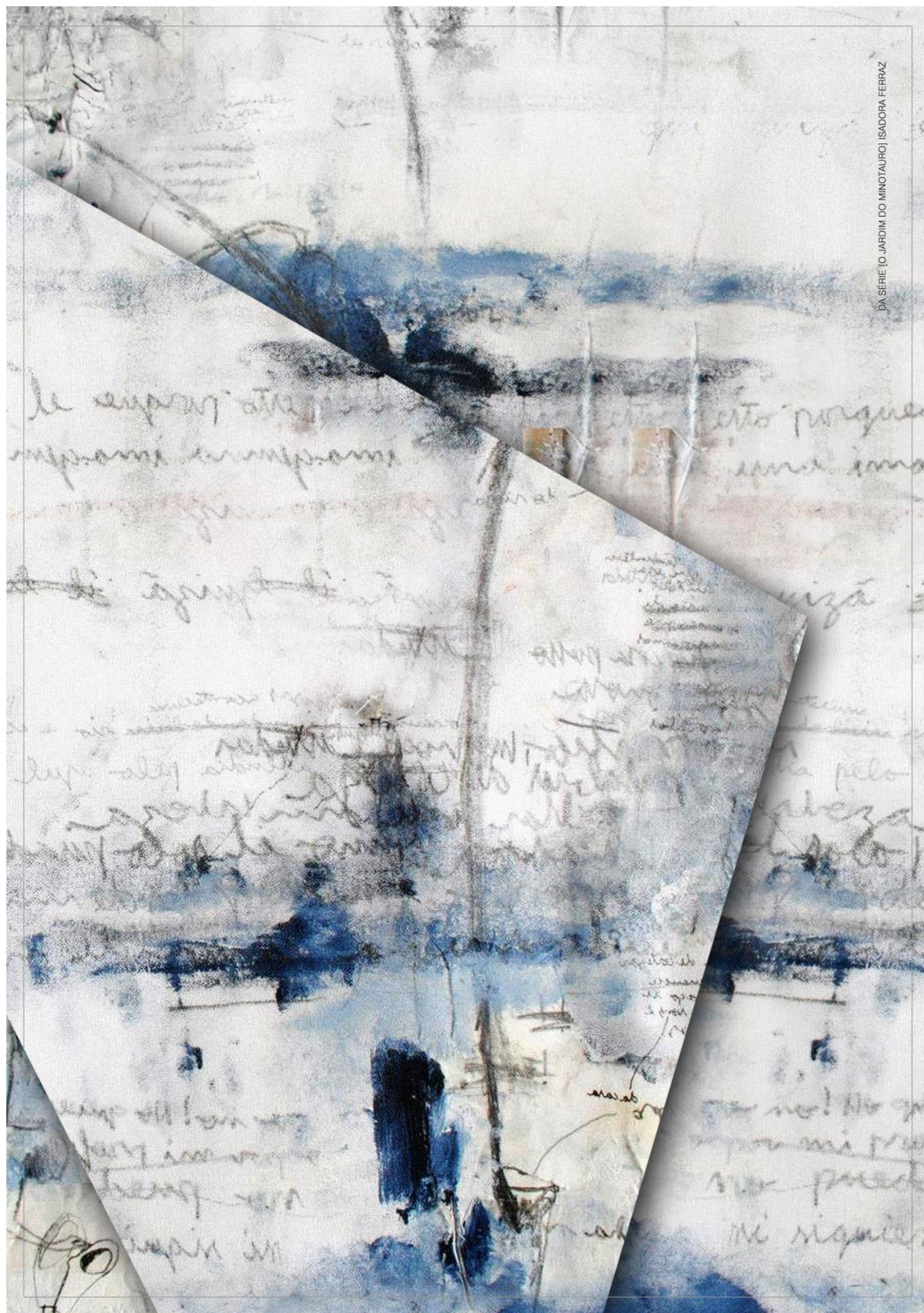
125

BIBLIOGRAFIA

135

FILMOGRAFIA

148



DA SÉRIE (O JARDIM DO MINOTAURO) ISADORA FERRAZ

Isadora Ferraz. *Jardim do Minotauro*. Técnica mista. 2010

PARTE ZERO

[A título de memorial]

Borges, narrador em seu próprio conto *O Aleph*, quando encontra o objeto homônimo que abarca o infinito universo diz: *o que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei*³. Todo o caminho desta tese foi feito de simultaneidades e revelações, mas a única forma de apresentá-las por meio da linguagem escrita, é em sua sucessão. De toda forma o texto, na medida do possível, apresenta algumas subversões, talvez numa tentativa de fuga do ordenamento excessivo desta linguagem, talvez numa impossibilidade de conter as bifurcações que se abriam a cada revelação dada, a cada esquina do labirinto dobrada.

O leitor encontrará um texto em forma de roteiro nesta *parte zero*, na tentativa de dar conta das memórias e dos sentidos produzidos para esta obra assim como as ruínas expostas do que ficou pelo caminho, na *parte quatro*. Esta foi a forma que encontrei para *matar meus monstros* – os que já estavam comigo e os que encontrei neste labirinto.

3 BORGES, 2000, p. 695.

LOCAÇÃO INTERNA – CASA DOS PAIS

DOUTOR JIVAGO

GUERRA E PAZ

...E O VENTO LEVOU

OS PÁSSAROS

AMARCORD

Os primeiros filmes que lembra de ter visto na vida. Desde muito pequena assistia aos filmes com a mãe. Geralmente à noite, na pequena sala de estar, cada uma deitada de um lado do sofá de napa frio, dividindo o mesmo cobertor. Não lembra quando a TV passou a ser colorida, mas acha que foi por volta de 1980, 82, em alguma copa do mundo.

O preto e branco da TV nunca foi empecilho na assistência dos filmes. Pelo contrário: às vezes até adensava os sentidos. *Guerra e Paz*⁴, por exemplo. A neve que fustigava as tropas napoleônicas na Rússia era assustadoramente branca e gélida. Ela imaginava que o sofá de napa era o lugar mais aconchegante do mundo e sentia uma tristeza imensa pelos soldados que tinham que atravessar as estepes. A mãe disse que aquilo aconteceu e que um escritor tinha registrado esta história num livro muito grande, homônimo ao filme. Mais tarde ela soube que o escritor chamava-se Leon Tolstoi.

⁴ Informações sobre a obra, quando saiu em DVD, em 2003: Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20031219p3150.htm>>. Este é uma produção ítalo-estadunidense, de 1956, dirigida por King Vidor, mas há outro russo, lançado em 1967. Eles se encontram disponíveis, respectivamente, nestes dois sites: <<http://www.filmesepicos.com/2009/10/guerra-e-paz-1956.html#.UpTxkMRDtrN>> e <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20031219p3150.htm>>.

A mãe já tinha assistido no cinema e adorava a história de amor entre Andrei (Mel Ferrer) e Natasha (Audrey Hepburn), cheia de impossibilidades. Faz sentido. Ela foi leitora voraz da *Biblioteca das Moças* no colégio interno católico e espectadora assídua da *Sessão das Moças*, nas matinês durante a semana, quando era juvenzinha.

Três horas e vinte minutos divididas em dois dias.

Na mesma linha do branco como a neve veio *Dr. Jivago*⁵. A mãe a tinha alertado: a música era linda e o filme era triste⁶. Lara e Yuri tem um pelo outro um amor que não pode acontecer plenamente, pois é atravessado por fatos e condições nos cenários e tempos que permearam a Revolução Russa (1917). O ator era bonito – um galã, nas palavras da progenitora – mas Lara, com sua *ushanka* branca como a neve que caía em Moscou, era fascinantemente bela. Duas horas e meia de encontros e desencontros e a garotinha se esquecia do sofá frio de napa, embalada pela neve que velava o amor impossível.

Um dia chegou, no qual iria passar o filme mais longo que ela já tinha visto. A TV dividiu-o em três dias. A mãe convidou a menina e disse que a personagem principal perdia tudo, inclusive o homem que amava. A TV era em preto e branco, mas ela jura até hoje que viu o filme com cores. Os vestidos de Scarlett O'Hara, a filha do dono da Fazenda Tara e protagonista do filme, a fazenda de algodão que queimava a céu aberto, o crepúsculo em tons de laranja e vermelho na terra devastada pela Guerra da Secessão norte-americana⁷. Este era o pano de fundo:

⁵ Filme estadunidense de 1965, dirigido por David Lean com Omar Sharif, Julie Christie e Geraldine Chaplin, com +- 200min. Como *Guerra e Paz*, é baseado numa obra literária homônima, de Boris Pasternak. Como o pano de fundo era a Revolução Russa e havia uma crítica ao regime, só foi poder passar na Rússia em 1989. Pasternak ganhou o Nobel de literatura em 1958, mas não foi liberado de seu país para recebê-lo. Aqui um trailer de época, com narração em inglês: <<http://www.cinemenu.com.br/filmes/doutor-jivago-1965#trailer-e-imagens>>.

⁶ Referia-se ao *Tema de Lara*, música de Maurice Jarre, composta para a personagem da película. A versão original encontra-se disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ApRIugmdsxs&playnext=1&list=PL572F0612692570CA&feature=results_mai>

⁷ Sinopse: Narra a complicada vida de Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), seus amores e decepções em um período que tem a Guerra Civil Americana como pano de fundo. Clark Gable é Rhett Butler, um vivido aventureiro que passa

o norte abolicionista em conflito bélico com o sul escravocrata⁸. Em meio à devastação das terras sulistas é tecido o relacionamento de amor e ódio entre Scarlet (Vivien Leigh) e o aventureiro Rhett Butler (Clark Gable)⁹. Ao final do filme, sem mais nada, nem mesmo Rhett que vai embora, Scarlet olha para o horizonte e diz: *amanhã é um novo dia...*

O sofá da sala dividia o espaço entre esta e a cozinha. Havia uma grande cortina – atrás do sofá - que se fechava para dar privacidade aos ambientes. Num dia a mãe fechou a cortina e disse: *vamos assistir a um filme de terror*. Nada mais assustador do que aquela cortina fechada, no escuro, com os sons que vinham da cozinha. Assistir a um filme de terror significava certa maioridade, uma entrada num universo restrito. Na verdade a mãe tinha estes rituais. Certos livros proibidos ficavam nas partes mais altas da estante. Ilusão de que a garota não alçasse banquetas, prateleiras e afins. A mãe já o tinha visto no cinema, chamava-se *Os pássaros*¹⁰. Uma moça da cidade grande vai atrás de seu namorado numa cidadezinha do interior e, de uma hora para outra, vários tipos de pássaros passam a atacar as pessoas. Recorda que foi um filme assustador. A cozinha estava especialmente barulhenta, o vento zunia entre as frestas da casa e na tela os ataques das aves eram muito realistas. Não havia música na película, só o ruído dos pássaros e os sons cotidianos. Perguntou a mãe se esta situação poderia acontecer ao que ela

pela vida de Scarlett, em uma relação de amor e ódio marcada por conflitos já clássicos e cenas inesquecíveis de amor. Praticamente o inventor das telenovelas, devido aos conflitos constantes de emoções manifestadas e o romance como tema – não necessariamente por uma outra pessoa, e sim por uma causa, lugar ou qualquer outra coisa que se refira sentimentalmente ao personagem. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=284>>. Acesso em: dez/2012.

8 Pedro Correia, num site coletivo chamado *Delito de opinião*, faz um belo texto sobre o filme: <<http://delitodeopiniao.blogs.sapo.pt/tag/filmes+da+minha+vida>>.

9 Neste canal há vários trechos do filme que podem ser vistos. Escolhi a cena em que Rhett vai embora de Tara. Scarlett entra em desespero e pergunta: *o que será de mim?* E ele responde: *francamente minha querida, eu não dou a mínima!* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMynyDzyqe0&playnext=1&list=PL6CDB76BE2E8CA16F&feature=results_main>. Esta é outra película roteirizada com base em um romance homônimo de Margaret Mitchell, o único escrito por esta jornalista norte-americana e publicado em 1936.

10 Dirigido por Alfred Hitchcock (1963), mostra uma pequena cidade (Bodega Bay) em que os pássaros ficam violentos e passam a atacar as pessoas. É baseado num conto de mesmo nome, da escritora britânica Daphne Du Maurier.

respondeu: *é claro que sim*. Uma vontade de ir ao banheiro. Impossível porque era na área externa. Como atravessar a cortina, a cozinha e a porta da rua? E se, à semelhança do filme, houvesse um ataque de sapos? Sim, pois toda a noite eles coalhavam e coaxavam no gramado ao redor da casa. O pai – cuja fobia aos anfíbios só não ultrapassava o pavor nas ventanias – tinha certeza: *um dia eles entram aqui*.

Fato é que tudo isso se passava na cabeça da garota enquanto assistia, era como se fosse um filme paralelo ao filme. Outra coisa interessante foi que o filme não teve fim. O que aconteceria com as pessoas que ainda estavam vivas? Alguém viria salvá-las? Elas foram para outro lugar? Descobririam o motivo dos ataques? A cidade voltaria ao normal? Mas o diretor nem colocou a famosa cartela no final: *THE END*¹¹.

Toda infância se passara assim, entre filmes com a mãe e muitos livros devorados. Os pais trabalhavam o dia todo e a casa era o lugar seguro da TV e dos livros adquiridos e emprestados.

LOCAÇÃO EXTERNA – CASA DOS AVÓS

Quando ia para a casa dos avós passar as férias, dedicava-se, em parte, a atualizar a leitura das revistas do tio. Era uma revista grande, cheia de fotos, chamada *Manchete*¹². Ali descobriu lugares e acontecimentos distantes no tempo e no espaço. Montava as fotos como fotogramas em movimento nas suas ideias. O fluxo dos navios no canal de Suez no Egito, os massacres cotidianos entre israelenses e palestinos, a revolução islâmica no Irã, o holocausto na Segunda

11 Talvez seja um dos primeiros filmes a não colocar a legenda FIM. A tela escurece e aparecem os créditos finais. Sobre este e outros aspectos, ver a crítica de Adney Silva disponível em: <http://multiplot.wordpress.com/2008/05/26/os-passaros-alfred-hitchcock-1963/>.

12 A revista *Manchete* era um periódico semanal, que foi publicado de 1952 a 2000 pela Bloch Editores. Tinha grande circulação e vendagem, e trabalhava muito na linha do fotojornalismo.

Guerra Mundial. Era impressionante como o Oriente Médio era um mundo cheio de conflitos bélicos; como o leste europeu era um lugar misterioso, onde as famílias eram separadas por um muro¹³ e como o povo judeu sofreu na Segunda Guerra Mundial. Ela sonhava com nomes e nomes: Nasser, Rheza Parlevi, Aiatolá Khomeini, Golda Meir, Hitler, Mussolini. O mundo devia ser um lugar muito difícil de viver.

PERSONAGEM ENTRA EM CENA – O AVÔ

O avô era um personagem incrível. Fez ela se apaixonar por lugares secretos e histórias bem contadas. Ele tinha baús, armários e escrivaninhas lotadas de papéis e objetos. Recordava de uma cena repetida à exaustão: *Por acaso o senhor tem...*, e lá ia ele remexer nos seus baús, no porão, no escritório ou na marcenaria e sempre voltava com o que foi pedido. Da porca de um parafuso até um rolamento gigante, do recibo do primeiro caminhão até um manual de datilografia, tudo ele tinha. Tubos de lança-perfume dos carnavais de 1930, os primeiros brinquedos, os instrumentos musicais confeccionados por ele. Quando ele decidiu escrever um livro, aquilo que havia sido perdido ou não resistiu ao passar dos anos, foi habilmente reconstituído e fotografado¹⁴.

Na verdade ele tinha muitos ofícios: marceneiro, engenheiro, fotógrafo, músico, agrimensor, geógrafo, historiador. Havia frequentado menos de seis meses de sua vida os bancos escolares, mas parecia ser infinito o conhecimento que ele possuía. Do que a neta mais gostava? Dos lugares de esconder e descobrir. Em primeiro lugar do escritório, cheio de fotos penduradas,

13 Referência ao Muro de Berlim, que dividia a cidade de Berlim em duas partes: a República Democrática da Alemanha (RDA) e a República Federal da Alemanha (RFA). Foi erigido em 1961 e derrubado em 1989.

14 FONTANA, 1998.

mapas, livros. Tinha uma máquina de escrever de 1938 e um clarinete guardado num estojo, que ele mesmo fez, dentro de um armário fechado a chave. Aquele pequeno espaço abrigava um cofre gigante, verde-escuro e maciço. Sempre que podia pedia ao avô que abrisse. A porta devia ter dois palmos de largura. Lá dentro uma infinidade de objetos feitos por ele e uma pilha de revistas antigas.

Em segundo lugar, do porão. O teto baixo, a umidade e a falta de luz eram assustadores. E ela imaginava cenas de filmes de terror no cenário povoado por teias de aranha. Milhares de ferramentas em cômodas antigas e, no último quatinho, os garrafões do melhor vinho do mundo. Lugar de esconder.

Depois vinha a fábrica. Uma pequena fábrica de fécula, cheia de máquinas gigantes e barulhentas. Era possível se esconder em todos os recintos da fecularia. Numa parte alta, havia carrinhos que deslizavam em trilhos, para carregar as sacas de farinha. Sempre imaginava, quando subia num desses, que estava filmando em movimento o que acontecia nos outros andares. Um *travelling*. Na parte mais baixa encontrava-se uma fornalha e depois dela o depósito, onde era possível – escondido, é lógico – deslizar pelo funil com a farinha branquinha e brilhosa.

Infinitas também eram as histórias do avô. Sobre tudo: da casa que ele fez até a Itália de onde vieram seus antepassados. Das noites de tempestade à luz de velas, ao redor do fogão à lenha, saíam as histórias sobrenaturais. Das conversas com os viajantes, as histórias daquele e de outros lugares. E como ele comemorava qualquer evento, a neta recorda que ele quase sempre organizava um cenário de fundo para a foto: lençóis esticados, cadeiras ou poltronas estrategicamente colocadas dentro ou fora de casa. O cenário era deliberadamente montado para o registro fotográfico. Fascinante.

Podia-se dizer que ele arquivava a própria vida, ou ao menos tentava¹⁵. Para Philippe Artières podemos imaginar um lugar no qual conservamos todos os arquivos da nossa vida, mas este lugar só pode ser imaginado:

Por quê? Primeiro, porque a perda é induzida por certas práticas (a correspondência, por exemplo, é por natureza uma escrita perdida). Depois, porque dessa vida de todo dia, retemos apenas alguns elementos (um diário íntimo, por exemplo, é por definição uma seleção e não é jamais exaustivo). Enfim, porque fazemos triagens nos nossos papéis: guardamos alguns, jogamos fora outros; damos arrumações quando nos mudamos, antes de sairmos de férias. E quando não o fazemos, outros se encarregam de limpar as gavetas por nós. Essas triagens são guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias. (ARTIÈRES, 1998, p. 10).

De toda forma o avô tentava isso à exaustão. Criava suportes materiais para guardar as coisas, comprava pilhas de pastas e criava classificações que tinham que mudar de tempos em tempos. Os códigos de acesso, para que a família não “limpasse as gavetas” tornavam-se tão sofisticados que a filha, mãe da neta, teve que sonhar após sua morte para descobrir o sentido de algumas chaves e letras. Por que ele fazia isso? Artières disse que “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Sem tal racionalidade no momento, talvez a neta fosse a única a entender que eram processos de subjetivação que estavam em jogo. Portanto só ela pode escrever o réquiem de seu funeral.

Tão grande era o seu fascínio pela forma como o avô compilava as coisas que, após sua morte queria que desmontassem o escritório devagar, para saborear cada descoberta. Nem foi preciso tal pedido: o avô criou um labirinto que perdura há oito anos.

15 Cf. ARTIÈRES, 1998.

CENA INTERNA. NOITE QUALQUER. MADRUGADA. SOFÁ DA SALA.

Este filme ela viu sozinha, de madrugada, sem a mãe. Até hoje recorda sonoramente do narrador na cena inicial: AMARCORD, de Federico Fellini¹⁶.

Estava todo mundo lá, naquela pequena cidade na qual se passava a história: o professor, o padre, o tio maluco, a prostituta, o velho tarado... Todas as pessoas da sua própria infância eram personagens do filme. O protagonista era Titta, um garoto que tinha um irmão e, com os pais, vai buscar o tio no sanatório. Mas a história não seguia um percurso linear e ordenado. Era como se fosse um sonho. Lembra que as estações chegavam à cidade e as transformações físicas eram permeadas pelos eventos, pelas mudanças de rotina. As neblinas marcavam o final do inverno e com elas, ou melhor, nelas, sempre aparecia alguém, ou alguém se perdia. Às vezes todos se reuniam por algum motivo, como a chegada de autoridades políticas para um comício na cidade, para um casamento a céu aberto, para ir ao cinema.

Era um filme italiano que provocava uma estranha e familiar afinidade. Reconhecia o tom e a expressão das brigas em italiano – numa cena parecia a bisnonna Joana berrando com o tio maluco – e sentia as descobertas de Titta como se fossem as suas. Mas também reconhecia cenas pelas histórias narradas pelo avô, como se as tivesse vivido. Lembrava-se das fotos dos antepassados em vários enquadramentos da película. A música era a mesma ao longo do filme e parecia fazer o tempo girar em círculos. Era tudo tão familiar na mesma proporção que era surreal. Do nada aparece um grande navio no pequeno cais, por exemplo. Era uma história sem

¹⁶ Trailer de *Amarcord* (1973), uma produção franco-italiana dirigida por Federico Fellini, com música-tema de Nino Rota, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W5PsIpaRIFs>>.

fim. Parecia com os arquivos do avô: cada fio que era puxado revelava o inominável, ou o desconcertante, ou da ordem do infinito.

FLASH-FORWARD. EM ALGUM LUGAR DO MUNDO¹⁷

Quando ficou adulta soube quem era Fellini, que era italiano e que *Amarcord* era uma obra com muitos textos. O contexto era a Itália fascista da década de 1930 e o cenário possivelmente Rimini, cidade-natal do diretor. Mas o que mais a deslumbrou foi descobrir que a palavra *amarcord* é uma expressão dialetal da Emilia-Romagna: a m'arcord - *io mi ricordo* – eu me recordo. Sensacional, porque recordação é sonho e é vida. Como o transatlântico que cruzava a cidade e a tela.

PASSAGEM TEMPORAL – 15 ANOS. VÁRIOS LUGARES. EXT. E INT.

Descrição: o jogo da amarelinha – **diagrama que se lê debaixo para cima**. Pode-se acompanhar o vídeo para melhor entender o jogo (ver no canal *callas2009*, na lista de reprodução *o jardim das veredas que se bifurcam*, o vídeo intitulado *jogo da amarelinha*).

¹⁷ *Flash-forward* é uma cena que acontece no futuro, o contrário de *flash-back*, que é uma cena no passado.



Figura 1 – Jogo de Amarelinha



Figura 1a – Jogo de Amarelinha

EXT. – CENTRO DA CIDADE – DIA E NOITE

Paisagem Urbana – um olhar sobre a Ilha (16 min, SC, 2007)¹⁸

vídeo-cartografia-afetiva sobre o centro histórico da ilha de santa catarina.

paradoxo de transformação. vento sul e meia luz de outono. memórias reinventadas, planos soltos, fora do eixo.

grande angular em zoom aproximando (achatando) o passado e tele nos detalhes. caminhos, pedras, calçadas, vãos e sobrados.

narração monica siedler produção karen christine trilha sonora diogo de haro e franco camusso montagem yannet briggler edição de som rodrigo amboni foto still rodrigo garcia motta roteiro victor da rosa & pedro mc produção fotografia direção pedro mc.

inspirado na obra de rodrigo de haro, manuel bandeira, italo calvino, fernando pessoa e wim wenders.

apropriação de textos de rodrigo de haro, raul caldas e dennis radunz.

vencedor do prêmio funcine florianópolis 2005.

Link: <<http://vimeo.com/33623405>>

Recorte de um olhar sobre o centro da Ilha de Santa Catarina, Florianópolis, lançando sobre o patrimônio sociocultural outras paisagens, rastros urbanos invisíveis, vestígios de memórias transformadas pelo crescimento da cidade. Um mosaico de memórias na subjetiva de um

18 Premiado no Edital do Funcine (Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis/SC) de 2005, foi realizado em 2006. Uma narrativa poética, calcada em imagens e sons da cidade. Aqui, sem utilizar uma imagem fotográfica ou audiovisual do passado, transparecem as paisagens da memória em camadas, num tempo presente. Cada link foi postado numa época diferente e optei por colocar a descrição presente em cada um deles. O *teaser* do youtube foi o primeiro, postado em 2006, depois, em 2011, no canal do diretor Pedro MC (33623405) e no CurtaDoc Acervo (26281020).

flanador, sentindo o espaço urbano como um palimpsesto. Baseado em narrativas dos escritores catarinenses Dennis Radunz, Raul Caldas e Rodrigo de Haro, com citações de Manuel Bandeira e Fernando Pessoa. Vídeo premiado no Edital Armando Carreirão Funcine 2005.

Link: <<http://vimeo.com/26281020>>

Um documentário que retrata o centro de Florianópolis, identificando as referências históricas de sua construção. Lançado sobre o patrimônio cultural, um olhar aprofundado descortina outras paisagens, rastros urbanos invisíveis, vestígios de memórias transformadas pelo crescimento da cidade.

Link do teaser: <<http://www.youtube.com/watch?v=HzIVAOi1Pkk>>

EXT. INT. – CENTRO DA CIDADE / MACIÇO DO MORRO DA CRUZ – DIA E NOITE

MACIÇO (79 min, SC, 2008)¹⁹

Constituído por depoimentos de moradores das comunidades do Maciço Central de Florianópolis. Investigar outras cidades, na mesma cidade. Fora dos cartões postais, longe de uma vista que “alcança”, no entanto, geograficamente dentro do espaço urbano.

Blog de fotos comentadas: <<http://cizaniafilmes.blogspot.com.br/>>

Na busca alegórica por pontos de partida a atividade de rememoração não prescinde da escolha de memórias. Certos acontecimentos são exaustivamente lembrados, assim como outros

¹⁹ Premiado no Edital da Cinemateca Catarinense em 2006. Em ambos a parceria foi com o cineasta Pedro MC. Foi lançado em 2009 e não está em nenhum portal de vídeos.

esquecidos. Essas são algumas condições da atividade mnemônica, sem as quais, estaríamos fadados ao dilema de *Funes, o memorioso*, personagem de um conto de Jorge Luís Borges que, ao lembrar-se de tudo, não era capaz de pensar. E o que emana de toda essa atividade não são todas as lembranças e nem devem ser. Mas como num jogo de amarelinha àquelas que, neste momento, fazem parte da brincadeira, mas que em outros momentos podem ser outras e outras.

Para este jogo de rememoração uso alguns “ajudantes”, na verdade, em toda a tese. Nas *Profanações*, de Agamben (2007), no texto denominado *Os ajudantes*, ele cita vários desses seres. Vejamos: os *gehilfen* nos romances de Kafka; os *gandharva* das sagas indianas; os *gnomos*, *larvas*, *gigantes bons*, *gênios*, *fadas*, *grilos falantes* das histórias infantis; *Ariel* de Próspero; o *Pinóquio* de Gepeto; os *wuzara* do Mahdi (o Messias nas *Iluminações da Meca*); o *anão corcunda* de Benjamin. Desta noção me interessam duas assertivas. A primeira:

TAMBÉM ENTRE AS COISAS APARECEM AJUDANTES.

Lanço mão das memórias e dos suportes que me permitem trazer algumas à tona, como os filmes e a infância, para identificar ali alguns caminhos deste labirinto. Para continuar dando significado às bifurcações, sigo na *parte um* com trechos de outros filmes e volto com força às coisas na *parte três*, ao elencar tudo aquilo que foi sendo abandonado ao longo desta tese (os textos apócrifos), mas que representam as veredas que foram trilhadas. Ou mesmo aquilo que foi insistentemente presente, mas que, devido a sua forma, tinha que tornar-se perdido. Acho que assim eram as coisas do avô: ajudantes.

A segunda assertiva:

O AJUDANTE É A FIGURA DAQUILO QUE SE PERDE, OU MELHOR, DA RELAÇÃO COM O PERDIDO.

Porque o perdido é o que permanece. Então meus ajudantes são os conectores entre o vivido e o que permanece. A educação é uma presença nesta pesquisa, mas sobre ela mal se fala. É neste silêncio que ela reverbera sua força. Está lá, por exemplo, em toda a tessitura da *parte dois*, sobre as imagens capturadas no centro da cidade e

esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso, não é inerte nem eficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. [...] O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. (AGAMBEN, 2007, p. 35).

Há muito mais coisas das quais não se fala ou não se completa. Arrisco dizer que obedeco ao processo sucessivo e desvelador da linguagem na escrita, mas é no inominável, no fragmento, ou na rua sem saída que esta tese revela sua marca e enuncia mais do que eu conseguiria escrever. Ainda acerca dos ajudantes, eles explicam o início deste texto na terceira pessoa. E também de outros começos. Tornar-se outro é fascinante, ao menos para mim. Eu queria ser atriz e virei professora. Na qualificação a banca disse que gostaria de ver a Karen cineasta e não a professora. Então é ela que inicia este texto na sua infância. Mas também podia ser na adolescência, ou como também quando me envolvi com a produção de filmes, ou seja, há várias combinações possíveis. Escolhi esta, podia ser outra. Fernando Pessoa, explicando seus heterônimos, talvez *me ajude*:

Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem

desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (PESSOA, 1982, p. 95).

Fernando Pessoa criava personalidades distintas em seus heterônimos, mas todos eram ele próprio, porque verdadeiramente ele era todos. Para tornar-se outro é necessário sonhar. Mas o universo onírico, tão presente na criança, como já escreveu Deleuze²⁰, é deveras dissociado em nós, adultos de determinadas culturas. Ao estudar os warlpiri, da Austrália, Barbara Glowczewski compreende que:

Entre os aborígenes o sonho é todo o possível, é a condição da vida e de todas as transformações. Ele tem uma função exploratória, e não rememorativa. Não é algo etéreo, interior, imaginário ou subjetivo. Em suma, o sonho é tão relevante quanto o nomadismo real da comunidade, ainda que ultimamente ela tenha sido forçada a sedentarizar-se. (PELBART, 2000, p. 44).

Há quatro anos passados, preocupada com a educação e com a formação de professores²¹, eu perguntava, no projeto para o doutorado: “Será que de posse desses aportes teóricos o sujeito-professor não pode, ele mesmo tornar-se outro, neste processo? Resistir a cristalizar-se num modelo de formação-repetição oportunizando-se como processo – invenção, experimentação e criação?” Uma pergunta que me levava sempre ao mesmo lugar, e talvez, pelo mesmo caminho. Era necessário compor o real com o sonho, posto que um é o outro – como Pessoa e seus

20 Cf. DELEUZE, 1997.

21 Dos 18 anos do ofício de professora, grande parte deles foi dedicado à formação de professores. Destaco estas experiências: *Prática de ensino em História de 1o. Grau*, *Prática de ensino em História de 2o. grau e Metodologia do ensino de História e OSPB*, na UFSC; *Metodologia e Prática do Ensino em História, Didática especial em História, Prática de ensino de Geografia, Estágio Curricular* na UDESC; *Fundamentos e Metodologia do Ensino de História e Prática de Ensino em Educação Infantil e Séries Iniciais* na UNIVALI; *Metodologia das séries iniciais do Ensino Fundamental III (História e Geografia) Prática de Ensino nas Séries Iniciais* na UNISUL e Consultora na Rede Municipal de Ensino de Florianópolis/SC, tendo participado, em 2006, da formação *Repensando o Currículo no Ensino Fundamental* e, em 2007, do *Projeto Diversidade Étnico-Racial*. Na Rede Municipal de Ensino de São José (SC), prestei consultoria na formação continuada, na área de *Ensino de História e Geografia nas Séries Iniciais*, de *Educação Infantil*, como também na Rede Municipal de Ensino de Sombrio (SC), na área de *Ensino de História*.

heterônimos – duas partes “que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel” (DELEUZE, 1997, p. 75)

Assim as rememorações funcionam menos como lembranças, mas mais como explorações, invenções e da mesma forma como símbolos no labirinto e transformando o labirinto e a tese, num *único objeto*. Mas a esta altura, para que se possa agregar uma última noção cara a estes escritos, devo colocar em pauta o próprio título principal:

O JARDIM DAS VEREDAS QUE SE BIFURCAM

Em 2007 havia lido um conto de Jorge Luis Borges, intitulado “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941). Ao pensar no projeto para o doutorado, já em 2008, esta foi a primeira frase que surgiu em minha mente. Confesso que não lembrava ao certo do conto e não quis reler. Pensei: cinema e educação aparentemente são caminhos que se bifurcam. Voltei ao conto depois de começar a entender que a escrita da tese sofria uma constante refração e padecia, no meu ponto de vista, de um *eterno retorno*.

Passei a entender que ao trabalho da pesquisa assomavam-se *revelações*. Ou seja, no encontro da imaginação e do real, encontros teóricos aconteciam, escolhas fílmicas eram feitas, assombrosas descobertas, vários passados sendo atualizados pelo presente. A função exploratória dos sonhos passava a fazer sentido, ou melhor, a descoberta de que tudo já estava ali, de que não havia sintonias aleatórias, pois era um jogo do tempo, um tempo infinito em sua duração, de posse de Aion²². “Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora”, disse Yu Tsun, o protagonista do conto.

²² Estas duas figuras que foram utilizadas para tratar da noção de tempo na Grécia Antiga e que são também encontradas na obra de Deleuze, Aion e Cronos, dão a dimensão do tempo a qual queremos nos referir. Assim, de

Yu tsun é um agente do império alemão na Inglaterra, no início da Primeira Guerra Mundial. Como ele é uma espécie de espião, é perseguido pelo capitão inglês Richard Madden. Tenta fugir de Madden, não para escapar à prisão, mas para arrumar um jeito de, antes disso, passar a informação secreta sobre a localização de um parque de artilharia britânico. Assim, de trem e a pé, chega à casa de Stephen Albert, num subúrbio inglês.

Stephen recebeu Yu pensando que este foi ver o jardim de sua casa, em forma de labirinto: o jardim de veredas que se bifurcam. Ao escutar esta expressão Yu lembra-se do jardim de seu bisavô, e pronuncia seu nome. Ao ouvir o nome de T'sui Pen, Stephen, que era sinólogo convida-o a entrar para falar de seu ilustre antepassado.

Yu disse a Stephen que o empreendimento de treze anos de seu bisavô foi mal fadado: “o livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto ao outro projeto de Ts'ui Pen, seu Labirinto...” (BORGES, 2000, p. 529). Neste momento Stephen aponta o pequeno labirinto de marfim no alto de uma escrivaninha: “aqui está o Labirinto.” Ele disse que só desvendou o mistério quando acessou um fragmento de carta de Ts'ui, que dizia: “deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam.” Dessa forma entendeu que o livro e o labirinto eram o mesmo objeto, que o jardim era o romance e que por sua vez o romance era um labirinto no tempo, não no espaço:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. [...] Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. (BORGES, 2000, p. 531).

maneira simples, Cronos é o tempo sucessivo, da representação, cronológico e Aion seria o da duração, da superfície, do *acontecimento*, da eternidade.

Não vou contar o final dessa história. Mas quero destacar que o labirinto, na forma que o idealizou Ts'ui Pen, orienta a forma desta tese. É um labirinto sem um núcleo central, portanto ele não termina. No entanto, cada começo é um ponto de partida para outras bifurcações. Não se eliminam alternativas, mas compõem-se simultaneamente com todas, ou melhor, com aquelas que derivam das veredas que se escolheu. Dessa forma, tenta se escapar da formulação de modelos e percursos pré-estabelecidos, na tentativa de criar infinitas séries de tempos ou modos de fazer que se aproximam, bifurcam, cortam, se ignoram, se bifurcam perpetuamente para inúmeros futuros.

Nesta introdução fiz uma espécie de edição parcial da vida, um fio de Ariadne perseguido por um breve tempo. Foi uma maneira de entrar no labirinto, entendendo como Rehmann (1999 apud TEIXEIRA, 2009, p. 64) que “a palavra teria o sentido de ‘trabalho para sair (se o labirinto é uma prisão); trabalho para entrar (se o labirinto é uma proteção para um tesouro)’”. Para que ele se tornasse proteção nesta jornada a edição parcial da vida foi roteirizada, tornando possíveis as combinações deste labirinto temporal, tentando garantir que, dessa forma, ele se tornasse infinito.

O personagem Alguém, em *Utopia de um homem que está cansado* (BORGES, 2009, p. 76) diz: – “Os fatos já não tem importância para ninguém. São meros pontos de partida para o pensamento e a invenção.” Como, então, mobilizá-los no mesmo jogo? Giorgio Agamben em *Profanações* (2007), no capítulo denominado “Os Seis Minutos Mais Belos da História do Cinema”, descreve uma cena em que Dom Quixote, assistindo a um filme projetado numa tela, cuja audiência constitui-se de crianças, jovens e adultos, no momento em que aparece uma cena de guerra, avança com sua espada e rasga a tela até que não se pode assistir a mais nada. Contrariados, todos vão embora, não há mais nada para ver ali, menos as crianças que continuam

lá, febris, tomadas pelo gesto heroico do Quixote, abertas para o inesperado do acontecimento. Elas ainda são afetadas pelo novo que irrompe, são atravessadas pelo inesperado.

Nesta passagem encontra-se uma das peças vitais para este deslocamento que é a noção de inesperado. Não à toa esta noção está presente no campo relacional das crianças. Como já inferiu Deleuze (2007, p. 12) “[...] no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta a sua aptidão a ver e ouvir” e é nesta relação das crianças com o mundo que se manifesta o que chamamos de **vidência** – conceito central neste trabalho. Deixar-se atravessar pelo inesperado, atingir o *legível* mais do que o *visível*, ser tomado pelo horror, pela beleza e pela possibilidade do impossível; tudo isto se constitui no exercício da vidência ou em sua manifestação.

UMA FORMA POSSÍVEL

Tomando por empréstimo um aforismo de Paul Klee, *leveí uma linha prá passear*, é possível acompanhar uma linha ou várias, que se definem mas também emaranham-se neste pequeno labirinto-livro que é esta tese. Porém, ao contrário do mito cretense, este fio de Ariadne não garante a volta, quiçá outras saídas. Desse modo, na *parte um* [Vidência e esgotamento num conjunto de fragmentos fílmicos], lida-se com os conjuntos de imagens selecionados a partir de três obras fílmicas. Duas delas, *Umberto D* (1952) e *Alemanha Ano Zero* (1948) estão circunscritas ao que se convencionou chamar de neorrealismo italiano. Portanto, são feitas considerações sobre seu contexto histórico, o conceito, a crítica ao caráter exclusivamente documental, às suas características formais.

Neste bloco, deixa-se claro que a opção por certos filmes não está limitada a um ou outro movimento cinematográfico, mas que esta contextualização pretende destacar o tempo e espaço

do surgimento das referidas obras. O que se quer na verdade é destacar seus elementos fílmicos como vitais na configuração de uma estética e na potencialização das imagens. Neste viés, realço que a opção por escolher conjuntos de imagens e não os filmes como um todo participa deste caminho metodológico que considera a imagem em sua atemporalidade, posto que o conceito de vidência é o que está em evidência nesta pesquisa e não a historicidade da filmografia.

Seguindo esta lógica, a terceira obra fílmica *O preço da ilusão* (1958) alinha-se às considerações acerca da historicidade apontadas acima, bem como reforça a ideia de se trabalhar com conjuntos de imagens, visto que o que restou deste longa-metragem foram apenas sete minutos. Por uma impossibilidade técnica, acabamos nos deparando com um fragmento que, em seu esgotamento, nos faz vislumbrar múltiplas possibilidades de dialogar com o conceito de vidência a partir de imagens cinematográficas produzidas na cidade em que habito e trabalho.

Assim, nesta parte, os conjuntos de imagens dialogam com diferentes conceitos ou noções tais como: esgotamento, intolerável, local narrativo, espaço fílmico, plano sequência, campo, enquadramento etc.

A *parte dois* [Abandonar fatos – criar imagens] versa sobre uma *experimentação* em vídeo em um curso de extensão junto ao Projeto Cinearth (Faed/Udesc)²³, aberto à comunidade. Se na *parte um* o que está em questão é o que eu “aprendo” no diálogo com conceitos/noções e imagens, nesta *parte dois* é o que eu proponho e o que deriva deste movimento. Ao selecionar e visibilizar as imagens produzidas, tento torná-las “legíveis”. Dessa maneira o uso de elementos fílmicos – técnicos e estéticos – como o plano sequência, o claro/escuro/sombras, o enquadramento, o tempo da imagem etc., como referenciais de análise tem como objetivo, mais

23 O CineARTH - Cinema, Artes e Humanidades - além de um Cineclube, é também um Projeto de Extensão vinculado à Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), que visa criar um espaço para debates que envolvam o cinema, as artes e as ciências humanas, bem como criar um cultura cinéfila que contemple não só o mundo acadêmico, mas que envolva toda a comunidade. Naquele momento era coordenado pelas professoras Carmem Suzana Tornquist e Ana Maria Hoepers Preve.

do que a semelhança com as cenas da *parte um*, evidenciar aquilo que escapa do próprio aprendizado anterior, no sentido de apreender o que talvez sejam linhas de fuga.

É importante que se diga que as capturas se dão o tempo todo e em qualquer momento, como por exemplo, nos espaços escolarizados nos quais atuo, imersos que estamos nas redes da informação e da comunicação. Ao enfatizar as pessoas que filmam e como elas filmam quer se realçar as reverberações e proliferações desta experiência com o espaço urbano e no mesmo caminho pensar a educação como proliferação e como experiência do aprendizado, na perspectiva que Orlandi (2011) aponta no texto “Deleuze – entre caos e pensamento”.

Há uma *parte três* [Textos apócrifos]. Das coisas que se deixou pelo caminho, daquilo que não se chegou a lapidar, alguns fragmentos arruinados de ideias edificantes. Filmes, conceitos, elucubrações. É dessa matéria, móvel e viva, que se compõe essa terceira parte. Por sua provisoriedade e não legitimidade, a chamo de *apócrifa*, ou melhor, *textos apócrifos*.

Por último, a *parte quatro* [Considerações iniciais], assim foi denominada pois foi necessário todo esse percurso de leituras, experimentações, escrituras enfim, encontros que fizeram com que eu descobrisse e compreendesse que só a partir daqui as relações entre cinema e educação nesta pesquisa começam a tomar consistência.

Tal como o texto de Benjamin abaixo, esta tese teve suas partes alinhavadas segundo o desenho das flores no papel, cujo objetivo era se aproximar da meta. No entanto, é possível que cedamos à tentação de nos apaixonarmos pelo reticulado do avesso.

A mãe da Branca de Neve costura, e, do lado de fora, a neve cai. Quanto maior o silêncio, tanto mais honrada a mais silenciosa das atividades domésticas. Quanto mais cedo escurecia, tanto mais freqüente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente um grosso fio da lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas – pratos de papel, limpa-penas, capas - e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho

à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta. (BENJAMIN, 1987, p. 129).

OBS: as imagens da *parte um* e da *parte dois* da tese estão nos DVDs. No entanto, se o leitor assim o preferir, também estão disponibilizadas no YouTube. Como acessar: canal *Callas2009* – lista de reprodução: *o jardim das veredas que se bifurcam*. (<http://www.youtube.com/watch?v=b8gO9Lldx4I&playnext=1&list=PLE-1-ND2MVhrnooZSfC4TMg-mjb-g-jNj&feature=results_main>). Cada vídeo tem a numeração ou o nome com o qual foi identificado nestes dois capítulos.

Parte um

O importante é o enquadramento. De qualquer coisa. Quando tiro uma fotografia, pergunto-me se irei revelá-la ou não. Normalmente hesito, mas depois acabo por fazê-lo de qualquer maneira. No instante preciso em que coloco o instantâneo em uma moldura com um passe-partout, ele se torna subitamente mais atraente, e quando olho para ele através do vidro da moldura acho-o perfeitamente plausível. (KIAROSTAMI, 2004, p. 178).

VIDÊNCIA E ESGOTAMENTO NUM CONJUNTO DE FRAGMENTOS FILMICOS

Todos conservamos certos objetos inúteis, metade lembrança e metade talismã, de que nos envergonhamos um pouco, mas aos quais não gostaríamos de renunciar por nada neste mundo. Trata-se às vezes de um velho brinquedo que sobreviveu aos estragos infantis, de uma caixinha de estudante que guarda um cheiro perdido ou de uma camiseta apertada que conservamos, sem motivo, na gaveta das camisas “de homem”. Devia ser algo assim, para Kaine, o pequeno trenó *Rousebud*. Ou para seus perseguidores, o falcão maltês que, no final, revela-se feito da “mesma matéria de que são feitos os sonhos.” (AGAMBEN, 2007, p. 33).

Os ajudantes devem ter aparecido ao longo de toda a vida. Mas para a escrita desta tese, o primeiro ajudante revelado foi o filme *Roma, cidade aberta* (1945). Foi através dele que se deu a aproximação com cineastas italianos do pós-guerra, mais precisamente com algumas de suas obras. *Roma* foi um ajudante eficaz; me conduziu ao cinema de Deleuze e a sua noção de vidência. Sobre ele surgiram meus primeiros escritos e também parte das minhas inquietações. Ele também me levou ao estudo mais aprofundado do *neorrealismo italiano*, bem como ao seu questionamento.

O abandono a uma classificação formal destes filmes não me afastou, no entanto, do interesse pelo tempo e espaço de gestação destas imagens. Dessa forma, se a denominação *neorrealismo* pouco importa como um modelo a se encaixar os filmes, importa sim o contexto de sua produção. Para tanto, evidencia-se um contexto histórico marcado pelas ruínas de uma guerra em suas várias dimensões. Ao mesmo tempo, ao me debruçar sobre alguns fragmentos destas obras e não outros, sigo a lógica do labirinto de Ts’ui Pen. Ao fazer algumas combinações,

descolo-os, em certa medida, de seu caráter temporal, ou ao menos de um tempo de Cronos. Tratando estes fragmentos como mobilizadores de sensações e percepções em qualquer tempo histórico, livrando-os de uma característica exclusivamente documental, como simples testemunhos de um período histórico.

Como já enunciei na *parte zero*, as fontes fílmicas que inicialmente foram sendo agrupadas, foram gestadas num tempo e lugar específicos – Itália, pós 2ª. Guerra Mundial – conjugadas a posteriori no que se denominou como *neo-realismo italiano*. Dessa forma, num contexto espaço-temporal, o que se chama de *neo-realismo italiano* relaciona-se a uma cinematografia do pós-guerra, porém gestada na própria guerra e a partir de seus desdobramentos. De modo geral e generalista, pode-se dizer que há uma ênfase numa postura crítica frente aos problemas sociais, do ponto de vista das temáticas escolhidas como também da linguagem e da relação com o público. Sem abundância nos recursos e com produção modesta, caracterizava-se pelo emprego de atores não-profissionais e tomadas ao ar livre (FABRIS, 1996).

Do ponto de vista formal, suas características foram enunciadas pelo crítico André Bazin, na década de 1950:

- Postura crítica frente aos problemas sociais: temáticas, linguagem e relação com o público.
- Roteiros com personagens simples.
- Sem abundância nos recursos e produção modesta.
- Atores não-profissionais (X as convenções teatrais da atuação dos atores profissionais).
- Filmagem em externas ou em cenário natural (X artifício das filmagens em estúdio).

- Onde a ação se rarefaz (X acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional).

O crítico Fernando Brito, ao apontar as tendências estéticas mais influentes no pós-guerra, no que tange ao cinema, realça o neo-realismo italiano e o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles. No entanto, Fabris (1996) enumera as características prenunciadas por Bazin em obras anteriores, cujo perfil vai se afastando, em parte, de uma estética fascista²⁴:

- A descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais;
- O emprego dos dialetos em alguns filmes;
- O valor de documentário de filmes como *Acciaio* (1933), de Walter Ruttmann, e *Fossa degli Angeli* (1937), de Carlo Ludovico Bragaglia, além de *La Nave Bianca*;
- O uso de atores não-profissionais;
- O gosto pela crônica do dia-a-dia e pelos sentimentos dos humildes.

A predominância de cenários externos e situações cotidianas pode nos fazer crer, num primeiro momento, que o termo *realismo* estava relacionado a esta escolha visível nas obras fílmicas. No entanto, diria que a expressão neorrealismo diz mais respeito há uma outra forma de apresentar o real, como será explicitado abaixo, na escolha destas fontes fílmicas, do que a de mostrar a *realidade como ela é*.

24 O cinema do entre-guerras foi constituindo-se com uma indústria comendo, posteriormente, o *establishment* da cultura de massa. Estados Unidos, União Soviética, Alemanha e Itália, são países cujos investimentos possibilitam a construção de estúdios, o desenvolvimento de equipamentos e técnicas, na maior parte das vezes com objetivos de propaganda política. O que, todavia, não impede que se realizem algumas obras geniais, ou que desponham cineastas autorais, como na Itália. Sobre o cinema como propaganda política neste contexto, ver: PEREIRA, p. 255-269.

O prefixo *neo*²⁵, por sua vez, procurava diferenciar este *realismo* de uma tradição anterior, legada pelo cinema francês da década de 1930, a escola soviética e pelo cinema norte-americano, como também de um realismo literário, legado do século XIX, que vão configurar o que se denominou como cinema clássico, em contraposição ao que passa a se chamar de cinema moderno.²⁶

Por outro lado há um consenso em relação ao impacto da experiência neorrealista cujos elementos apontados acima estão expressos, para muitos críticos, pesquisadores e cineastas, de diferentes maneiras, na Nouvelle Vague francesa²⁷, no Cinema Novo brasileiro²⁸ e, para outros ainda, no cinema iraniano da década de 90 do século XX²⁹.

Voltando a ideia colocada acima, em que considero o cinema neorrealista menos como um fac-símile do real e mais como a criação de uma realidade, o que interessa nesta pesquisa é precisamente partir dessa premissa e discutir como ou o que nos filmes neorrealistas geram o que o filósofo Deleuze chamou de *vidência* e como esta vidência torna sensível esta realidade invisível.

Reforço esta questão, pois assim que defini estas fontes, criei uma aderência à ideia de que este era um movimento cinematográfico incontestável e que minha pesquisa deveria enquadrar as obras fílmicas nas suas características formais. Com o passar do tempo, leituras e,

25 Fabris (1996), ao apresentar as considerações dos críticos da época sobre o movimento, fala do uso do termo pela primeira vez. Ao que parece, mas não é consensual, este foi utilizado pelo crítico Umberto Bárbaro ao escrever sobre o filme francês *Cais de sombras*, de Marcel Carné.

26 Em que pese a diferença entre as características do que se considera “cinema moderno”, entre vários autores, pode-se dizer que cronologicamente este é situado no período final da Segunda Guerra Mundial em diante.

27 No caso da Nouvelle Vague, seus integrantes propõem um cinema de autor, criticam as produções comerciais francesas e realizam obras de baixo custo com outros princípios narrativos. Uma das diferenças no tocante ao movimento neorrealista, é que esta volta-se menos para a situação social e política e mais pelas questões existenciais de seus personagens. No entanto seus diretores assumem a influência neorrealista, como François Truffaut, que inclusive trabalhou como assistente de Roberto Rossellini.

28 Há divergências quanto a esta perspectiva, porém Mariarosaria Fabris faz esta ilação em dois importantes estudos sobre o neorealismo italiano: um de 1996, *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano* e outro de 1994, *Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-Realista?*

29 Algumas ideias-chave do movimento são destacadas pelos críticos em filmes como os do diretor iraniano Abbas Kiarostami.

principalmente das orientações e experimentações, me dei conta de que não precisaria atrelar as ideias que queria desenvolver a estas considerações. Por vários motivos e um deles diz respeito à própria ambiguidade do termo *neorrealismo*. Marc Vernet (1995, p. 134-140)³⁰, no interior de um dos capítulos do livro *A estética do filme*, discute justamente este aspecto, afirmando que, como qualquer escola, o *neorrealismo* é uma criação da crítica. Para tanto, problematiza cada traço específico acima, apontado por Bazin.

Outro aspecto diz respeito ao fato da centralidade da pesquisa caminhar para o conceito de vidência e para as imagens o que, por sua vez, me levou à análise de trechos das obras fílmicas. Assim foi ganhando força, como escolha metodológica, o *fragmento*. Esta escolha descolou a pesquisa da necessidade de definir uma classificação para as fontes – e persegui-la – bem como justificou a escolha de cenas em que certos movimentos, espaços, enquadramentos estão adensados. Neste ínterim, na *parte dois*, nossas filmagens ocuparam um lócus possível para o *pensamento e a invenção*, mais do que para os *fatos*. Um lugar de educação para *desaprender*, pois “tal é a força da irreversibilidade da aprendizagem, que desaprender significa fundamentalmente ‘lembrar’ das coisas aprendidas que querem ser desaprendidas” (FRESQUET, 2007, p. 49). Preve (2013), ao falar das imagens inéditas na cidade, ressaltou a dificuldade de ver a cidade em meio à saturação de informação. É por isso que o fragmento me interessa, pois, talvez nele, ou com ele, possa-se escapar do excesso de informação³¹.

Nesta pesquisa, não se pretende percorrer todos os meandros teóricos da constituição do *fragmento* como um conceito ao longo dos séculos ou, ao menos, por suas características modernas a partir do século XVIII. Dentre os aportes teóricos deste trabalho, há várias referências ao filósofo Benjamin. Aproximo-me da sua noção de fragmento através da imagem

30 Marc Vernet é um dos organizadores da obra *A estética do filme* referida so final como AUMONT, 1995.

31 Preve (2013) faz esta afirmação ao analisar o filme *Tóquio Ga*, de Win Wenders.

do vaso quebrado em *A tarefa do tradutor*. Ao falar do ofício do tradutor, Benjamin (1992) diz que os fragmentos estilhaçados do vaso podem até ser colados, no entanto, ele já seria outro. Num cotejamento entre esta concepção de fragmento e os materiais e ideias aqui apresentados, os fragmentos fílmicos devem – ao menos é o propósito – ser indicadores de que, se há um todo, ele está em potência em cada uma destas peças, mas que também pode ser entrevisto naquilo que se usa para aproximar os fragmentos: nesta aproximação algo salta, escapa a todos os fragmentos e inaugura o todo antes inexistente.

Agregadas a estas considerações, doravante usa-se o termo *neorrealismo* em relação aos excertos de duas das obras utilizadas aqui não como um modelo, mas apenas como uma termo facilitador da escrita e porque o próprio Deleuze, meu mais presente interlocutor, o utiliza. Mais importante que isso talvez seja pontuar alguns elementos desta distinção entre o cinema clássico e o cinema moderno, que nos auxiliam, ao longo de todo o texto a compreender a noção de vidência.

O cinema moderno, no qual estes filmes se situam, estabelece um regime de imagens distintas do cinema clássico. É importante deixar claro este princípio, posto que a ideia de vidência está relacionada a este tipo de imagens. Dessa forma, as situações as quais os personagens estão submetidos decorrem do movimento, do tempo e deste regime de imagens. Em *Ensaio sobre a análise fílmica* (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 35-36) encontramos características do chamado cinema moderno que podem nos ajudar a dar forma a esta afirmação:

- Por narrativas mais frouxas: menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos e ambíguos;

- Por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação;
- Por procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo” (ver Fellini, Bergman, Carlos Saura, todos precedidos por Buñuel); mistura de estilo documentário ou de reportagem com uma filmagem de ficção mais clássica (Rohmer, Godard); manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário (Resnais);
- Por uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas, de sua visão sobre os personagens e sobre a história que conta: comentário narrativo (as vozes off em Truffaut); movimentos do aparelho, rupturas estilísticas bruscas (Godard); primeiros planos insistentes, longos planos fixos (Bergman, Eustache)
- Por uma certa propensão à reflexividade, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação): ver *Oito e Meio* (Fellini), *A noite americana* (Truffaut), *O estado das coisas* (Wenders), *O desprezo* (Godard), *Profissão repórter* (Antonioni), *Viagem a Citera* (Angelopoulos), *Fanny e Alexandre* (Bergman) e muitos outros. Daí o gosto pronunciado pelas citações diretas (filme no filme), ou indiretas (sequências inspiradas em outras sequências), e, em alguns cineastas, pelas pesquisas formais que exaltam o cinema por si mesmo (Antonioni, Godard).

No que diz respeito ao neo-realismo como marco inaugural dessa estética, em uma entrevista para a revista *Cinéma*, em 1985, Deleuze (1992, p.77-78) justifica esta afirmação:

Sim, se a grande ruptura acontece no fim da guerra, com o neo-realismo, é justamente porque ele registra a falência dos esquemas sensório-motores: os personagens não “sabem” mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel...

Para que se compreenda melhor, Deleuze caracteriza dois grupos de imagens: as imagens-movimento e as imagens-tempo. As primeiras, associadas ao cinema clássico, compõem situações sensório-motoras:

há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações. (DELEUZE, 1992, p. 68).

Se, no entanto, as situações nas quais os personagens são colocados “transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação” (DELEUZE, 1992, p. 68) porque, como infere na entrevista acima o filósofo, elas são horríveis, ou belas, ou insolúveis, ou fortes demais, temos aí uma situação óptica e sonora pura: uma *imagem-tempo* se caracteriza por um tempo emancipado do movimento, por uma apresentação direta do tempo, diferente de uma representação indireta, como no cinema clássico. Dessa forma, o cinema pode apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente (PELBART, 2007, p. 13).

Insisto em trazer uma relação com o tempo porque além de estabelecer um outro regime de imagens, também produz um outro tipo de narrativa. Vasconcellos (2008), ao discutir um pensamento do cinema via Deleuze e Godard, da mesma forma nos ajuda a compreender, do ponto de vista técnico, estético e paradigmático a relevância do que o primeiro aponta como imagem-tempo no cinema moderno:

Em suma, este é o primeiro aspecto do cinema moderno: a ruptura do vínculo sensório-motor, que é, na verdade, **a crise da imagem-ação e, mais profundamente, do vínculo do homem com o mundo**. Por sua vez, seu segundo aspecto é a renúncia às figuras de linguagem importadas do discurso literário, como, por exemplo, a metáfora. O corte deixa de ser o elemento de composição predominante do discurso narrativo cinematográfico; **o plano-seqüência iria substituí-lo**. Desse modo, em vez de **os personagens** serem apresentados, acrescentados ou subtraídos das cenas por meio de cortes, inclusão e subtração, utilizando-se o tradicional campo/contracampo, eles **entram e saem do plano em jogo de cena**, o que faz com que a profundidade de campo torne-se fator decisivo para a construção deste novo cinema. **Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas**, invadindo definitivamente a seara do pensamento: há o **encontro do pensamento com a imagem**, ou, como diz Deleuze: um filme deixa de ser uma mera associação de imagens, o pensamento torna-se imanente à imagem. (VASCONCELLOS, 2008, p. 159, grifos meus).

A vidência, tanto dos personagens quanto do público é ativada a partir destas situações, portanto não é a realidade social trágica do pós-guerra que nos mobiliza, a partir de cenários externos reais e situações quase “documentais”, sejam elas as ruínas de uma Roma ocupada pelos nazistas, como em *Roma, cidade aberta* ou a busca incessante de um pai que tem a bicicleta roubada e não pode trabalhar (*Ladrões de bicicleta*), ou mesmo da situação de exploração dos pescadores da Sicília (*A terra treme*). Na explicação de Dinis (2005, p. 73):

A passagem da imagem movimento a uma imagem tempo implica em uma outra relação com o real: no cinema já não se trata mais de representar ou reproduzir um real já pronto, mas produzir novas realidades, novos mundos possíveis nos quais o tempo já não esteja subordinado ao movimento, ou mesmo uma seqüência irreversível de passado-presente-futuro.

Outrossim, é a impossibilidade de agir/reagir diante destas situações, mas sem passividade nem do personagem e nem do espectador, pois ambos lidam com o “intolerável”, com o “insuportável”, nas palavras de Deleuze. Não há ação, mas há pensamento e um pensamento que não se repete, que se expande. Dito de outro modo, o tempo não está subordinado ao movimento

necessariamente, portanto, ao romper com esta noção, este conjunto de imagens, definidas por Deleuze como *imagens-tempo*, proporcionam

puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação e reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há para ser visto na imagem?’ (e não mais ‘o que veremos na imagem?’). (DELEUZE, 1990, p. 323-324).

Assim se estabelece um outro regime de imagens e este, por sua vez, estabelece outras relações. E é neste campo que a vidência “age”:

[...] a imagem mantém novas relações com seus próprios elementos óticos e sonoros: dir-se-ia que **a vidência faz dela algo “legível”, mais ainda que visível.** Torna-se possível toda uma pedagogia da imagem à maneira de Godard. Enfim, a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionais. (DELEUZE, 1992, p. 70).

Maria de Fátima Augusto (2004), ao estudar a montagem cinematográfica e sua relação com as imagens, afirma que neste tipo de cinema ela – a montagem - tem nova finalidade, com reencadeamentos por cima dos cortes. Assim, a gramática audiovisual sintoniza-se com uma outra estética. Ou seja, as imagens não estão ali para serem reconhecidas, mas conhecidas, configurando situações que, ao não se prolongarem em ações, estabelecem outros tipos de relações como “percepção-hesitação-problematização” (BENTES, 1997, p. 166).

O estado das imagens no *neorrealismo* está configurado principalmente pelos *travellings* e *planos-sequência*. Essas funções da câmera – como já realçado acima –, associadas à montagem, entre outros elementos, permite que se concorde com Augusto quando esta autora afirma

evidenciar-se uma nova *pedagogia da percepção*, e para tal, o personagem e o espectador devem tornar-se visionários:

Sob diferentes formas, o cinema inaugurava **uma nova pedagogia da percepção** que começava com Visconti, Rossellini, De Sica e segue com Resnais, Straub, Godard, Antonioni, Duras.

O vidente substitui o actante. Na imagem-ação os objetos e meios têm realidade própria, porém funcional e determinada pelas exigências da situação. Na nova imagem, os objetos e os meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por si mesmos. (AUGUSTO, 2004, p. 101, grifos meus).

No interior desta filmografia – notadamente permeada pelas ruínas do pós-guerra, literal e metaforicamente – observa-se uma impossibilidade de agir, por parte dos personagens. Na *imagem-ação* ou *imagem-movimento* era o que o personagem sentia, na *imagem-tempo* é o que o personagem vê: “a visão não é mais um pressuposto acrescido à ação, ela toma o lugar e faz as vezes da ação.”(AUGUSTO, 2004, p. 106).

UMBERTO D: O NEO-REALISMO ITALIANO E SUA FUNÇÃO DE VIDÊNCIA



Figura 2 - *Umberto D.* Fonte: Filmski leksikon [site]

Numa tentativa de unir uma noção de potência por um lado e, a ideia do “inesperado” (AGAMBEN, 2007)³², por outro, é que se pensou o cinema como produtor de subjetividades e agenciador num campo de análise que entrelace cinema e educação. Na busca por um grupo de obras fílmicas e depois de cenas no interior destas obras que mobilizassem esta pesquisa e os sujeitos que se pretendem envolvidos nesta reflexão, que parte da minha experiência na formação

32 Trecho citado na *parte zero*: Giorgio Agamben, em *Profanações* (2007), no capítulo denominado “Os Seis Minutos Mais Belos da História do Cinema”, descreve uma cena em que Dom Quixote, assistindo a um filme projetado numa tela, cuja audiência constitui-se de crianças, jovens e adultos, no momento em que aparece uma cena de guerra, avança com sua espada e rasga a tela até que não se pode assistir a mais nada. Contrariados, todos vão embora, não há mais nada para ver ali, menos as crianças que continuam lá, febris, tomadas pelo gesto heroico do Quixote, abertas para o inesperado do acontecimento. Elas ainda são afetadas pelo novo que irrompe, são atravessadas pelo inesperado.

docente, uma das escolhidas foi *Umberto D* (1952). Uma película dirigida por Vittorio De Sica e roteirizada por ele e por Cesare Zavattini, responsáveis por outros filmes deste período, como *Ladrões de Bicicleta*, *Milagre em Milão* e *Vítimas da Tormenta*.

O filme é situado na Itália, na década de 1950. A economia do país tenta se reerguer no pós-guerra e os idosos sofrem com miseráveis pensões dadas pelo governo. Em Roma, Umberto Domenico Ferrari, um funcionário público aposentado, passa por muitas situações difíceis até que é despejado por não pagar o aluguel de seu minúsculo quarto numa pensão. Acompanhado de seu único amigo, o cachorrinho Flik, perambula pelas ruas.

A fotografia do filme confere forte dramaticidade, além de plasticidade, pois tem um jogo de luz e sombra fortes, cruas. A trilha sonora contínua pontua também a dramaticidade, mesmo em ações cotidianas e um tanto banais. Os ângulos da cidade sempre são focados sempre em perspectiva e profundidade, as edificações são mostradas em sua grandeza, mas sempre afunilando em pequenas ruas. A cidade é opressora? Na maior parte das vezes sim. Porém mais que isso, a cidade rodeia, cerca o indivíduo. A paisagem atua no neorrealismo, é um componente vivo.

Os diretores que compartilham características neorrealistas são construtores, escultores da imagem. Os diálogos não são necessariamente dramáticos, mas as cenas sim. De Sica, neste filme, constrói cenas que dão profundidade aos diálogos, como a da empregada da pensão depenando uma galinha e conversando com o *signore* Umberto. O enquadramento dos personagens se dá com diferentes planos, que jogam com a percepção de quem assiste. Muitas vezes o plano é aberto, com uma angulação de baixo para cima, ou que compõe com o chão do cenário:

[imagem 1]

Na cena em que Umberto se aproxima da porta da cozinha para voltar ao seu quarto, é a partir do chão da cozinha que olhamos. À direita, vemos a empregada queimando as formigas na parede com um papel em chamas. A mesa está ao centro e Flik o acompanha. O corredor que ele atravessa é sempre enquadrado numa perspectiva que lembra pinturas renascentistas. A cidade que ele vê, abrindo a janela do quarto, é o prédio em frente ao seu com suas janelas. Quando a empregada entra em seu quarto e olha pela janela, usa a persiana como um filtro que, ao invés de ampliar a visão, produz sombras.

Umberto Domenico Ferrari é um senhor aposentado, cuja vida é cercada de obstáculos e todas as fugas destas situações adversas são dadas pelo próprio esgotamento das soluções adequadas ou possíveis. Interessante é que a personagem da empregada tem o mesmo regime de imagens ou ações a que está submetido o *signore* Umberto, quando está no interior da pensão. Uma janela – neste caso, da cozinha – que se abre para outras janelas num prédio. O combate às formigas que assolam a parede da cozinha, todos os dias. Sentir a gravidez ao passar a mão na barriga, moer o café, secar a louça, são ações que tem o mesmo ritmo.

No texto *O esgotado*, Deleuze diz que “o possível só se realiza no derivado, no cansaço [...]. Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair e chinelos para ficar em casa.” (DELEUZE, 1992, p. 68). A empregada está cansada, assim como Umberto. O cansado descansa para permanecer, porque é apenas o mundo do possível que ele habita. E o mundo da realização do possível é pouco, pois é o da repetição:

A questão muda de figura inteiramente quando o foco não é a *realização* de possíveis (dados de antemão), porém a *criação* de possíveis (ainda não dados, portanto desconhecidos). Já podemos perceber a diferença profunda entre o cansado, que realizou os possíveis, e o esgotado, que esgotou os possíveis. O cansado realizou os possíveis dados de antemão, e pode voltar a fazê-lo assim que se tiver recuperado. O esgotado dá cabo dos possíveis, ele os liquida, e forçosamente se coloca na maior impossibilidade. (PELBART, 2009, p. 33).

Quando Umberto volta para a pensão depois de um período no hospital, encontra o quarto sendo desmantelado numa reforma. Toda a cena do desmonte do aposento parece exaurir o aposentado. Mas já não é mais um cansaço de mais uma adversidade: o aposentado senta e, à semelhança do esgotado beckettiano, inclina a cabeça, mas ao invés de apoiá-la nas mãos, apoia na cabeceira da cama:

[imagem 2]

O quarto é eivado por sombras que se formam com as poucas luzes noturnas. Umberto olha pela janela e não são os prédios que ele vê. São precisamente as pedras da rua e o desenho dos trilhos do trem que formam o enquadramento do seu olhar. Ao fechar a janela, é como se o pensamento que surgiu como um lampejo, também se encerra. A cena seguinte parece mostrar a força da monotonia do cansado. Num impulso em meio aos escombros do aposento, Umberto sobe na poltrona e agora é a câmera a enquadrá-lo através de um buraco marretado na parede. Por instantes achamos que o ritual é para o enforcamento, no entanto, ele apanha a mala em cima do guarda-roupa e a coloca sobre a cama.

As mudanças de atitudes dos personagens nos filmes neorrealistas, via de regra, não correspondem a uma redenção – qual seja a mudança de vida, ou mesmo a morte. Neste caso,

Umberto vai embora da pensão com Flik, a intenção passa a ser a de arrumar um lugar para o cãozinho. A última sequência do filme se passa no único espaço urbano em que não há a composição de um cenário externo opressivo em sua dimensão, um parque arborizado com crianças brincando:

[imagem 3]

Umberto tenta de todas as formas doar o animal e, diante da impossibilidade de acomodá-lo com alguém, esgotado caminha em direção aos trilhos do trem. Ali, na paralisia inventiva de seu esgotamento, ao lado do trilho, olhando fixamente para o trem que se aproxima e com Flik ao colo, acontece o inesperado: Umberto é envolvido pelo deslocamento de ar e pela poeira levantada pelo trem em movimento, ao mesmo tempo em que o cachorrinho foge de seus braços.

Não assistimos a um clímax clássico, mas a inversão de uma lógica de encadeamento daquele tipo de ação, “[...] apenas o esgotado pode esgotar o possível” (DELEUZE, 1992, p. 71). Dessa maneira o filme estabelece outra situação a partir de algo insolúvel, forte demais. Há uma intensidade no esgotamento, que dessa forma abre outras formas de percepção. Mais do que um visível, o conjunto de imagens permite um legível, onde a vidência se manifesta.

O neorrealismo é um cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se apreende alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora. Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, **a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável**, inaceitável, que nos impedem de ter uma relação direta com o

real. **A imagem ótico-sonora pura revela o que não se vê, o imperceptível.** (MACHADO, 2009, p. 274, grifos meus).

Em Umberto D, as cenas que nos colocam diante de seu esgotamento também nos colocam diante da *criação* de um possível pelo personagem esgotado: a morte. Não propriamente a morte dele, Umberto, mas a de Flik, para o qual não encontrou abrigo. O inesperado da poeira e da fuga do cãozinho *criam* um outro possível ao esgotado (espectador e personagem) – inventar um viver, seja qual for, ao lado de Flik – enunciando um pensamento-vidência criado naquele filme que esgotou os possíveis, não uma ação realizada por um personagem que se submeteu, cansado, aos possíveis que a vida lhe havia permitido.

É precisamente este cinema que propicia a vidência que interessa a esta pesquisa. Uma suspensão da ação que permite o surgimento das imagens óticas e sonoras puras, imagens inteiras. Dessa forma, pode-se dizer que este regime de imagens, as imagens-tempo do cinema moderno fazem com que o olho assuma uma função de vidência, de ver o que não é visto, ou seja, de pensar o impensado. Este encontro do pensamento com a imagem é o que contingencia a função do olhar como *vidência*:

É preciso buscar o impensado do pensamento, segundo Artaud. Pensar o impensado é fazê-lo encontrar-se com forças que lhe são exteriores, com um *de-fora* do próprio pensamento. É “ver”. Isto é, tornar-se vidente. O homem pára simplesmente de reagir aos estímulos sensório-motores e deixa-se conduzir pela “visão” dos acontecimentos. O cinema abandona a ação e vai ao encontro de um novo psiquismo, que o coloca diante das situações puramente sensíveis, situações óticas e sonoras puras. Isto é o impensável do pensamento para Artaud. Assim, torna-se possível pensar, isto é, “ver”. O cinema moderno é um cinema de vidente. (VASCONCELLOS, 2008, p. 159).

Tanto os espectadores quanto os personagens são potencialmente videntes, dessa maneira, o que se quer evidenciar é este aspecto da *vidência* e sua relação com um outro *pensar*, e que

tudo isso depende da *experiência* que estabelecemos com as coisas e da *memória* que constituímos e acionamos a partir dela. Mas quando a vidência intervém?

A vidência intervém quando já não podemos reagir com o corpo, nem mesmo com o espírito, quando um contínuo sensório-motor foi desfeito, quando já não prolongamos percepções em ações, quando uma certa lógica de encadeamento entre a ação e a reação desmorona, pois um certo mundo também desmoronou. (PELBART, 2007, p. 8).

É justo este mundo desmoronado que a um só tempo esgota personagens e espectadores, exigindo pensamentos outros, uma vez que todos os demais – habituais? – se mostraram impossíveis. É preciso criar aberturas, inventar possíveis, e eles estão na imagem que exige a presença do pensamento. Este encontro do pensamento com a imagem é o que contingencia a função do olhar como *vidência*. O personagem e o espectador tornam-se visionários: *é preciso ser vidente*, diria Rimbaud, *fazer-se vidente*.

ALEMANHA ANO ZERO



Figura 3 - *Alemanha Ano Zero*. Fonte: usine cinematographe [blog]

O drama de *Alemanha ano zero* (1948), dirigido por Roberto Rossellini, é situado em 1947. Como foi rodado nas ruas e nas ruínas de Berlim, o filme não só se passa no pós-guerra. O protagonista da história é o garoto Edmund que, com 12 anos, sustenta a família, fazendo bicos.

[imagem 4]

A câmera faz uma panorâmica da cidade. Foca em um grupo de pessoas fazendo covas e, entre elas, Edmund. Elas o expulsam do trabalho acusando-o de ser criança. Nas ruas da cidade as pessoas catam carvão, mendigam. Neste cenário, o que vemos são destruição e ruínas. Sem

discernirmos o que é pano de fundo e o que sobressai, Edmund continua caminhando. Para em outro grupo que está tentando esquartejar um cavalo morto no meio da rua e também é expulso. A câmera o segue, ele cata o carvão que cai de um caminhão e, quando o plano e fecha é possível ver os traços infantis do garoto. Ele atravessa a rua em direção ao prédio onde mora sua família.

Em boa parte do filme ele caminha, anda, percorre ruas, vive e sobrevive. Para Edmund parece ser possível só pensar e solucionar o momento vivido. O protagonista convida-nos a um outro tempo de infância, o tempo do agora, o tempo dos acontecimentos. É a experiência do personagem caminhando que, no filme, parece tocar-nos; é a experiência como o espaço da incerteza de Edmund. Produzindo sentidos, produzindo modos de vida e produzindo encontros. Mas também produzindo o insuportável.

Com o pai na cama, a irmã sem possibilidades de trabalho e um irmão escondido no pequeno apartamento sob a acusação de deserção das forças armadas alemãs que atuaram na 2ª. Guerra Mundial, ele busca incessantemente nas ruas de Berlim, alternativas de sustento. Encontra um antigo professor que lhe oferece mercadorias para a venda no mercado negro. Emblematicamente, a primeira delas é um vinil com um discurso de Adolf Hitler.

[imagem 5]

Outra panorâmica da cidade em ruínas até a justaposição com soldados estrangeiros. Eles estão visitando as ruínas, como um passeio turístico. No interior de um dos prédios, Edmund oferece o vinil e coloca-o para tocar. As palavras do Fuhrer ecoam pelas ruínas. Um homem e uma criança que andam por um corredor prestam atenção.

O uso da panorâmica³³ quase sempre dá uma sensação de contexto, pois são movimentos na vertical e horizontal, como se fosse o próprio olho a girar em sua órbita. Mas ainda é o olho sem sair do lugar, pois a câmera fica fixa. Quando a câmera acompanha Edmund pelas ruas, por exemplo, o uso do *travelling* – que é quando a câmera se movimenta sobre um carrinho, ou um trilho - é recorrente. Assim, deslocamos o olhar, acompanhamos o personagem, neste caso em sua sobrevivência, em suas fugas, em sua errância.

O *travelling*, assim como a panorâmica, constitui-se em elemento da gramática do cinema³⁴. É um movimento de câmera, com a câmera fixa, num objeto móvel na vertical ou horizontal. Concordo com Godard quando este diz que “um travelling é uma questão de moral. Tem de ser justificado pela dramaturgia. Não se passeia a câmera apenas por prazer [...]” (BRISELANCE; MORIN, 2011, p. 337).

O que quero evidenciar? Que apesar de ser um movimento mecânico, com várias invenções de câmeras e suportes que se movem ao longo do tempo, o uso do *travelling* tem uma intencionalidade e, portanto, tende a provocar várias sensações. A panorâmica, no caso de *Alemanha*, sempre nos descobre as ruínas e o movimento de *travelling*, o acompanhamento de Edmund em sua tentativa de sobrevivência neste mundo em ruínas.

Mas Edmund também é um espectador. A realidade na qual está imerso extrapola sua capacidade de ação. Ele não tem como se esquivar, todavia não tem como se resignar. Em *A imagem-tempo* encontro uma passagem que pontua a diferença entre espectador e personagem na imagem-movimento e na imagem-tempo:

33 Este canal no YouTube chama-se Cinema e Audiovisual e dá vários exemplos. Este pequeno vídeo é sobre os movimentos de câmera <<http://www.youtube.com/watch?v=cPSQqp-Aj6c&list=PL3CFBCEDF31F0D71B>> e este traz um exemplo em uma cena de filme: <<http://www.youtube.com/watch?v=HoWmljQOkYg&list=PL3CFBCEDF31F0D71B>>.

34 Em a *Gramática do Cinema* (2011), Briselance e Morin mostram os movimentos de *travelling* e os equipamentos utilizados, com base em filmes selecionados.

O que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação, ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação. (DELEUZE, 2007, p. 11).

Edmund é um espectador de um mundo em ruínas. Não sei por que Rossellini colocou este título em seu filme. Acho que seria irônico se este *Ano Zero* representasse a reconstrução do pós Segunda. Guerra. Penso este *Zero* como um tempo nenhum, um tempo suspenso ou como a invenção de um lugar. Um aparte: nas pesquisas descobri que Edgar Morin foi viver na Alemanha do pós-guerra. Queria entender/ver/sentir os sentimentos de derrota e sua implicação na vida cotidiana. Sobre isso escreveu um livro intitulado *O ano zero da Alemanha*, em 1946. Rossellini fez *Alemanha, ano zero*, em 1947. Mera coincidência. Ou não.

Voltemos a Edmund, espectador e personagem deste mundo *zero*. Ao reagir, esta reação encontra-se no campo do possível, do visível. É considerado criança demais para os trabalhos formais (pois disputa os postos com toda uma massa de desempregados), mas é visto como adulto no que diz respeito às responsabilidades familiares. Edmund vai sendo deslocado de todos os papéis. Busca os garotos e as garotas das ruas de Berlim, mas não tem a esperteza que eles têm. Sua violência é insuficiente no trato com os adultos. Aparece uma fagulha de esperança no encontro com o antigo professor e, no entanto, ele é assediado, ludibriado e abandonado pelo mestre, tão sobrevivente quanto ele. Quando ele *registra, mais que reage* é que este mundo torna-se *legível* e não somente *visível*. Edmund encara o espectro do horror: é um vidente.

Nota: ele reage e também registra; usa sua capacidade motora mas também a extravasa; está submetido às ações cotidianas e a toda violência que as assolam, ou seja, os esquemas sensório-motores estão ali, a dar base às situações óticas e sonoras ou a conviver com elas, na mesma película. Isto pode explicar, por exemplo, que *Roma, cidade aberta* (1945), do mesmo diretor, tenha uma narrativa clássica – uma das características da imagem-movimento – e ao mesmo tempo cenas/movimentos de câmera/personagens que nos remetem às situações óticas e sonoras puras, que compõem a imagem-tempo.

[imagem 6]

Edmund está sentado à mesa, vestido com camisa e paletó e com os cabelos arrumados. Todos estão à mesa e o pai na cama contígua. Durante a conversa ele sai para fazer o chá para o pai. Somente quando ele sai para o outro cômodo é que a câmera focaliza somente sua ação. É neste momento que ele envenena o líquido e o traz à saleta. O pai suspende o discurso que faz ao filho mais velho, sobre a sua participação na Primeira Guerra Mundial e sobre todas as decepções que a Alemanha passou, incluindo a queda do Terceiro Reich. O pai toma e elogia a atitude do garoto para com ele, e a de todos os filhos, que são o único alento na situação em que ele vive. Nesta hora a polícia chega para prender seu irmão.

Uma das características mais belas neste filme e em outros destes diretores, são os planos abertos, ou de conjunto, nos quais tudo acontece. Quando Edmund levanta para fazer o chá, vemos todas as ações acontecendo ao mesmo tempo na cena. O que poderia ser considerado um erro numa narrativa clássica, aqui é o que nos envolve nas ações cotidianas, cuja profundidade está, entre outras coisas, neste tipo de plano e não necessariamente nos diálogos. Quero dizer que

num cinema dito clássico, o campo/contracampo são muito utilizados para configurar uma ação e estes, por sua vez, necessitam de planos médios, americanos ou de primeiros planos³⁵. Pois bem, ao olhar para a cena como um todo, num plano aberto é possível compreendermos uma máxima de Deleuze: *o que há para se ver na imagem e não mais o que veremos na próxima imagem*. Quem assiste não fica à mercê do jogo direcionado – em boa parte das vezes – do campo/contracampo e dos planos mais fechados. Portanto temos aí um dos afrouxamentos do esquema sensório-motor.

Outra característica potente são os planos sem corte, caracterizando-se como planos-sequência, nos quais é possível acompanhar todos os movimentos/ações acontecendo na cena, naquele enquadramento. No livro *Compreender o cinema e as imagens*, René Gardies destaca a relevância deste tipo de plano:

Tal como a profundidade de campo, o interesse do plano-sequência não diz respeito à virtuosidade técnica de associar espaço e movimentos, mas a sua capacidade inventiva. Daí o facto de poder tornar-se facilmente no momento forte de uma sequência, e até constituí-la em unidade narrativa, como em Welles (primeiro plano de *A sede do mal*), Jancsó e Angelopoulos; alguns filmes como *a Arca Russa*, de Sokurov (2002), constituem longas metragens num só plano. (2007, p. 28)³⁶.

No caso deste filme, bem como de *Umberto D*, há também planos de curta duração, no entanto os planos-sequência são mais utilizados. Estes, além de mostrarem várias movimentações

35 Este site mostra os tipos de planos com fotos, o que ajuda a compreender esquematicamente o que quero dizer: <<http://www.alegaules.com/hdslr/dslr/2011/09/os-tipos-de-enquadramento-cinema/>>.

36 O plano sequência de *A sede do mal* (1958) – no Brasil foi intitulado *A marca da maldade* – de Orson Welles está, em alguns *rankings*, como um dos dez melhores da história do cinema. Pode ser visto neste link: <<https://www.youtube.com/watch?v=DxaR3Je3pGw>>. Quanto à *Arca Russa* (2002), de Alexander Sokurov, o filme todo é um grande plano-sequência. Trata de um passeio pelo Museu Hermitage, em São Petesburgo, num encontro com personagens e cenas da história da Rússia. O que é incrível na produção do filme é que a preparação para as filmagens durou sete meses, foi rodado em plano-sequência único, que dura 97 minutos e atravessa as 35 salas do museu, utilizou mais de 3 mil figurantes e foi filmado em apenas um dia, 23 de dezembro de 2001. Pode-se assistir ao filme todo, com legendas em português, aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=cPFKKrAD9j8>>.

dentro de um enquadramento, também se valem das entradas e saídas de cena dos personagens, portanto o tempo adquire outro movimento, não encadeado necessariamente com o tempo da história. Muitas vezes o tempo da cena muda o ritmo da narrativa, o que nos permite, em vários momentos, sermos arrastados com Edmund em sua errância. Ainda Gardies:

O plano-sequência coloca especialmente em evidência, duas características do filme: o sentimento de duração e a transformação interna do plano, uma vez que as posições relativas dos actores, do cenário e da câmara estão sempre a variar. A dinâmica do campo fora-de-campo, em especial, é aqui necessariamente reactivada pelas entradas e saídas de campo produzidas pelo quadro móvel. (GARDIES, 2007, p. 28).

[imagem 7]

Após a morte do pai e a volta do irmão, desta vez livre, Edmund sai pelas ruas. Brinca sobre as ruínas da cidade. Fade out³⁷. Aparece em primeiro plano em seus contornos definidos pela luz clara ao fundo. Aproxima-se e entra numa edificação parcialmente destruída indo ao encontro do grupo de jovens que vivem nas ruas, como a garota que o protegeu em outra situação. É expulso. Volta a sua caminhada entrando desta vez no edifício no qual habita sua família. Senta na porta, não tem coragem de entrar. Já é de manhã quando ele chega ao prédio em que mora o antigo professor. Edmund confessa ao professor que matou seu pai, conforme ele havia sugerido. Duro golpe quando o homem o chama de louco e lhe dá um tapa. Desce o prédio e a câmara o segue da sacada do professor, pela rua solitária e destruída, como o próprio garoto.

37 De acordo com o *Vocabulário do Roteirista*, organizado por Jorge Machado, *Fade in* é o surgimento da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz e *Fade out* o escurecimento ou clareamento gradual da imagem partindo da sua intensidade normal de luz. Na verdade este manual está disponível no site do Fernando Marés de Souza, que é muito, muito bom: <<http://www.roteirodecinema.com.br/>>.

Edmund em plano médio, com os prédios espectrais ao fundo. O plano-sequência abre-se com os garotos jogando bola e ele tentando unir-se ao grupo. É rechaçado. Segue pela rua enquadrada numa bela perspectiva da destruição. Escuta os sons do órgão de uma igreja. Corta para o padre tocando. Abre para um plano geral e outras pessoas estão paradas escutando. O garoto se vira e continua a caminhar, segue as marcas da rua como se jogasse amarelinha. Senta no paralelepípedo. Corta para a cena em que ele está andando e chutando uma bolinha, possivelmente de papel. Caminha paralelo aos trilhos do bonde e, na encruzilhada dos trilhos olha para cima. Visualiza o prédio e entra. Em meio aos destroços encontra um artefato e simula um tiro na cabeça. Sobe as escadas e para num andar. A luz que atravessa as janelas simula paralelas. Num destes quadrados iluminados ele atira na própria sombra. Atira em direção ao prédio vizinho e joga fora a suposta arma. Ao olhar para o caminhão que estaciona no prédio da frente, descobrimos que é o cortiço onde mora sua família e de onde sai o esquife de seu pai, que é acomodado no caminhão. Este segue e a família vem atrás, sem conseguir alcançá-lo. Os irmãos perguntam por Edmund e gritam seu nome, mas ele se esconde. Desce por escorregador de madeira entre um andar e outro e parece esboçar um sorriso de contentamento. No entanto, caminha até a janela e visualiza novamente o cortiço. Passa a mão no rosto, fecha os olhos e se joga. Um grito ecoa. Quando corta para seu corpo no chão é sua irmã que aparece e pronuncia seu nome. Ao lado do corpo sem vida ela encosta-se à murada de tijolos e o bonde passa ao fundo. A câmera sobe numa panorâmica vertical até o prédio. FINE.

Edmund está aparentemente livre. Para Leite (2012, p. 12), Edmund vive a experiência benjaminiana – *Erfahrung* – “usado no antigo alemão no sentido literal de *percorrer, atravessar uma região durante uma viagem*. Percorrer, atravessar, caminhar, andar, significa, literalmente, deixar o conforto de casa e ir para o mundo — lugar das incertezas, das aberturas, das

exposições.” Na realidade ele nunca teve o “conforto” em nenhum lugar. A morte do pai deveria ser a libertação para toda a família, mas no jogo do “desconforto” do garoto, ela é mais uma peça que se encaixa.

As ruínas estão por todos os lados. Ele não pode ficar entre os jovens, não é acolhido pelo professor, é excluído pelas crianças do jogo de futebol na rua e, aos poucos ele parece cansar destas incertezas: “o cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar” (BARTHES, 1990, p. 109). Edmund em seu vagar e nas situações que enfrenta *realiza os possíveis* o tempo todo, pois este é o trabalho do *cansado*.

No interior de mais um espaço em ruína, à frente do prédio em que habitava, parece que o garoto desvia este curso. Invento o revólver, brinca com a sombra, arremessa pedrinhas, desliza no escorregador. Mais próximo do esgotamento do que do cansaço, Edmund inventa um jogo, rompe a serialização das ações até então, nos mostra talvez, que “a fadiga não é um obstáculo, a fadiga é reveladora, ela faz sinal” (HOPPENOT, 2007, p. 84)³⁸. Ele parece estar entregue a uma visão, mas difícil de desvendar. Em meio à falência de tudo ao seu redor ele esboça um sorriso, enquadra novamente o prédio à frente. Num lapso de segundos, à semelhança da cena final de Umberto D com Flik e o trem, fecha os olhos e atira-se pelo quadro. O suicídio seria a criação de um outro possível?

³⁸ Neste texto, Hoppenot discute escritura e fadiga nas obras de Roland Barthes e Maurice Blanchot. A tradutora deste artigo utiliza a palavra *fadiga* ao invés de *cansaço*, como estava na tradução em português de *O Neutro*, de Barthes. No entanto observa-se que o sentido de *fadiga* tem aproximações com a noção de esgotamento de Deleuze.

O PREÇO DA ILUSÃO: AS IMAGENS DE UMA CIDADE-TEMPO



Figura 4 – Matéria de Jornal. Fonte: Identidade Catarinense [blog]

[imagem 8]

O filme que ninguém viu.

Este é o nome do documentário de Marco Stroisch (2002) sobre o primeiro longametragem catarinense: *O preço da ilusão* (1958). Um filme de três cópias das quais só foram recuperados sete minutos. O filme apresenta duas histórias, com dois personagens. Maninho, um menino de oito anos é engraxate e vendedor e sua mãe é rendeira. O menino e seus amigos almejam montar um grupo de boi-de-mamão (folgado ilhéu) e arrecadam dinheiro com

dificuldade, pois os possíveis patrocinadores estão despendendo dinheiro para o concurso da “Rainha do Verão”. Ao ver sua mãe adoecer e seu pai gastar o dinheiro em jogatinas, o garoto obriga-se a usar o pouco dinheiro na compra de remédios.

A outra personagem, Maria da Graça, funcionária pública, rompe o noivado e aceita o convite para participar do “Rainha do Verão”. O patrocinador de Maria da Graça consegue o apoio dos amigos ricos na compra de votos para sua eleição. Na noite em que vence o concurso é seduzida pelo patrocinador e resolve deixar a cidade. Os dois personagens se encontram na ponte que liga a Ilha (capital do Estado) ao Continente. Ela, no carro do Dr. Castro, que em meio à discussão perde a direção batendo nas laterais da ponte e caindo no mar e ele, o garoto, que vê toda a cena e, ao correr pela ponte deixa escapar da mão o dinheiro, em meio ao vento forte e constante.

Em *Desilusão* (2008), Stroisch e Bob Barbosa realizam um remake, com base no argumento do filme e em entrevistas. Os roteiristas e diretores filmam a história na mesma cidade, 50 anos depois. Mas são precisamente os sete minutos do filme original que me interessam.

Tenho ressaltado que a vidência emerge de um conjunto de cenas, com determinadas características fílmicas e estéticas. Dessa forma não é o filme como um todo que nos desloca como espectadores, mas determinadas cenas. Justifico assim o meu interesse pelos sete minutos restantes desta obra. Se uma das características marcantes do neo-realismo são as filmagens em locações externas, como estas se apresentam neste conjunto de cenas finais do *O preço da ilusão*? Que cidade cinematográfica, mais do que uma cidade histórica ou historicizada é apresentada nestas cenas?

O escritor Salim Miguel, que escreve o argumento com Eglê Malheiros e os diálogos do filme, afirma em uma entrevista que a inspiração veio de *Rio 40 graus*, do cineasta Nelson

Pereira dos Santos (1955). Tanto *Rio 40 graus* como *Rio Zona Norte*, do mesmo cineasta tratam de temáticas sociais fortes e colocam em cena lugares pouco ou nada vistos da cidade do Rio de Janeiro, como deve ter acontecido em *O preço da ilusão*, pois como já disse Salim Miguel (PIRES, 1987) – “praticamente toda a cidade apareceu no filme”.

Mas cá estamos com um fragmento que não nos permite depreender mais do que aquilo que vemos/sentimos. A sequência do bar, onde os amigos do namorado de Maria da Graça tentam consolá-lo, e é através da sua dor e de seu consolo que somos levados por ruas, esquinas, becos e casarios desta cidade. É do POEMA BAR que saem os acordes da música que embala estes símbolos: o cigarro amassado, o cartaz de Rainha do Verão, o marinheiro e sua acompanhante a nos lembrar que estamos no cais de um porto. A música segue entrelaçando os elementos desta noturna cidade:

Boêmio que vives prá lua, buscando uma rua que hás de encontrar

Afasta de mim o teu canto, que é como um pranto a me perturbar

Não fiques parado na esquina, contando tua sina prá lua escutar

Leva prá longe o lamento e pede ao vento para te ajudar

Leva prá longe o lamento e pede ao vento para te ajudar

Voando nas asas do vento o triste lamento vai rebuscar

Coisas que o tempo apagou e já sepultou no fundo mar

Não deixe o teu encanto indolente mexer com a gente que deve dormir

Vai agasalha o teu vinho e toma o caminho que deves seguir

Leva prá longe o lamento e pede ao vento para te ajudar

Leva prá longe o lamento e pede ao vento para te ajudar

O corte para a ponte, que levará a mocinha para outra vida, é acompanhado de um *close* no objeto pendurado no espelho do automóvel, uma pequena gaiola. O amante diz:

Que história de medo é essa? O futuro é o futuro ora essa!

Você tem que se decidir minha filha, o mundo agora é outro!

Ao anunciar o novo mundo, Maria da Graça olha para a frente e esboça o horror. No corte para a outra cena é o menino Maninho estampado. Na simultaneidade possível entre aquelas imagens, este é o momento do encontro.

Deleuze caracteriza a emergência do cinema moderno, a partir de outro status das imagens, as imagens-tempo. Como já foi dito no início do capítulo, não é o tempo que decorre do movimento, mas o contrário. Neste sentido Pelbart (2000), ao falar desta nova função do olhar no cinema moderno, diz de um cinema do tempo, para além do movimento. Indiferença, estranhamento, são características destes personagens: “personagens vagando perdidas por espaços sem identidade, espaços quaisquer”, como o ex-namorado de Maria que caminha pela noite escura e vazia da cidade, do qual sempre são projetadas as sombras, que entra e sai de cena, sem cortes.

Na cidade-tempo do filme os personagens não creem numa ação que pode mudar o mundo, nem as suas vidas. Melhor dizendo, esta crença é hesitante, como o caso de Ma. da Graça, sendo convencida pelo Dr. Castro na ponte: *Você tem que se decidir minha filha, o mundo agora é outro!* Ou como Maninho, que aparece rezando e dizendo que vai dar certo. Eivada de símbolos, a caminhada do namorado traído não leva a nenhum lugar: *Não deixe o teu encanto indolente mexer com a gente que deve dormir.*

Lá se vão os futuros possíveis amassados como o cigarro no chão, o papel amassado no mar, o carro que cai da ponte, o dinheiro que voa das mãos de Maninho. Que milhares de combinações possíveis teriam cada um deles? Ninguém sabe, mas é certo que o movimento aqui é outro, pois a forma como estas imagens nos chegaram – e quais delas chegaram – propiciam estas veredas pelas quais nos podemos nos embrenhar.

Assim, o afrouxamento sensório-motor – característico da imagem-movimento - se torna possível, por exemplo, com os espaços descontínuos: o movimento do bar entremeado com a câmera fixa em sua fachada, ou nos casarios desta cidade noturna; um mundo lacunar que se abre pelo jogo de campo e contracampo³⁹ que é comum nos filmes no interior de uma cena, mas pouco usual entre-cenas, como a conversa no bar e o diálogo entre Maria da Graça e seu benfeitor no interior do carro. Se o filme tinha uma narrativa ou uma gramática clássica pouco importa. O que interessa é que neste fragmento, neste resto arruinado de película, um fio temporal se desfaz, um espaço se abre em descontinuidades.

Nas imagens óticas e sonoras puras “os objetos ganham uma certa autonomia para além de sua função pragmática no interior de uma situação, não servem para nada de concreto, mas são investidos por um olhar que toca, olhar tátil, olhar háptico”, como inferiu Pelbart (2000, p. 95). Assim a ponte que aparece no filme é investida pela força deste olhar que toca. Deixando mais claro o que eu quero mostrar: para a cidade de Florianópolis, a ponte Hercílio Luz é um forte ícone. Como historiadora, poderia caracterizá-la como um símbolo moderno do início do século XX. Possivelmente as pessoas que habitavam a cidade nos anos de 1950, época do filme, dependiam dela, pois era a única ligação ilha-continente. Mas não seria necessária nenhuma

³⁹ Este site coloca inclusive um exemplo do uso político destes dois elementos, como coloca Godard ao falar de israelenses e palestinos, em *Nossa Música*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>>. Em vídeo, de maneira bem simples: <<http://www.youtube.com/watch?v=-8Z9y5jQj0>>.

destas informações. Assim como também ela não está ali a narrar, mas a ser investida por este olhar háptico do casal, do garoto, do ex-namorado de Maria da Graça no loteação na manhã do acidente. Ou mesmo do nosso olhar em *travelling*, no plano-sequência que acompanha seu gradil. A função de vidência é ativada por esta forma de olhar e envolve tanto o personagem quanto o espectador. O olhar tátil libera a percepção da ação. Percepção-hesitação-problematização, diria Augusto (2004). Pedagogia da percepção, diria Godard. Ativar o olhar como vidência não é ver para fazer, mas ver para ver, no sentido bergsoniano, em imagens que se tornam oníricas pelo seu excesso – não de informação - mas de beleza, de horror, de êxtase. Vidência não é passividade:

A vidência mobiliza outras forças, faculdades, já que decorre de uma liberação não só da ação, mas também daquilo que a percepção e a ação fazem com as coisas quando as tornam úteis, classificáveis, quando as transformam em clichês, tornando-as suportáveis. Quando o mundo é o mundo dos clichês ele já foi decodificado e, nesse sentido, aceito tal qual: já não pode revelar sua reserva de intolerável. Nós reduzimos as coisas a clichês para aguentá-las, manipulá-las, prever seu curso, amortecer suas asperezas. Ora, quando o esquema sensorio-motor fica bloqueado, somos obrigados a ver a coisa por inteiro a partir dessa vidência, e a coisa no seu excesso, na imagem e não no clichê. (PELBART, 2000, p. 96).

É sobre o filme *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni, que Pelbart escreve. Nesta película, a personagem principal é uma dona de casa, Giuliana, casada com Ugo, o gerente de uma usina na cidade industrial de Ravenna, na Itália. Ao sair do hospital, após uma tentativa de suicídio, ela parece um tanto desorientada. Numa viagem à Patagônia, ela conhece o engenheiro Zeller, o terceiro personagem dessa história⁴⁰. Giuliana é uma personagem errante num mundo alucinante de lugares coloridos em sua fumaça, suas névoas, dos minérios a céu aberto, das chaminés e dos sons industriais que os acompanham. Ela parece não suportar sua

40 Uma crítica interessante de Ruy Gardnier sobre o filme está disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/dvddesertovermelho.htm>>.

vida, seu marido, seu filho, mas também o amante não lhe basta. Há um autismo na personagem, pois parece que tudo a sua volta é excessivo, espantoso.

Como em *O Deserto Vermelho*, no fragmento de *O Preço da Ilusão* há um ritmo temporal que não deriva da ação e nem necessariamente se prolonga em ação, como a cena do garoto na ponte: ao olhar para frente – imaginamos que pelo jogo de campo e contracampo ele olha para o carro do Dr. Castro com Maria da Graça – e para baixo – imaginamos que no sentido da queda do carro para o mar.

Porque só temos sete minutos deste filme, podemos escapar aos clichês. As poucas imagens associadas ao argumento do filme podem até permitir um esboço de algumas questões postas para aquele grupo de realizadores⁴¹, de inferir as sequências fílmicas inexistentes tal e qual foram roteirizadas e filmadas, mas elas produzem mais sentidos quando consideramos o fragmento que resta e abandonamos as tentativas de recolocá-las – as imagens – em um sentido, em um tempo, em um espaço. Como diz a canção, deixemo-las como *coisas que o tempo apagou e já sepultou no fundo mar*.

Assim, quando a imagem-movimento não pode ser retomada – no caso deste filme – e *quando o esquema sensório-motor fica bloqueado*, fica evidenciada a vidência: “o problema do espectador torna-se o que há para ser visto na imagem e não mais o que veremos na próxima imagem”. (DELEUZE, 1990, p.73).

41 Grupo Sul: grupo de escritores e artistas que atuou de 1947 a 1958, na Ilha de Santa Catarina. O grupo, na verdade, chamava-se Círculo de Arte Moderna, mas com os dez anos da revista *Sul*, os integrantes receberam um novo título, Grupo Sul. O grupo atuava na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema. Sobre este assunto ver:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=vida_texto&cd_verbete=6164>.

Parte dois

Entre o formigário morto e gotejante e o formigário denso e vivo, um intervalo: o tigre. Pode-se mover para evitá-lo, e o que se consegue é uma imobilidade, na qual as relações endurecem e as surras e as ameaças tornam-se a terra de uma eterna reterritorialização, casa morta e gotejante. Ou pode-se tomá-lo numa aliança, vencer o medo e fugir do confinamento correndo o risco, pois os “horrores renovados” são a vida em seu movimento. Para Isabel, a vida é jogo, percursos, é a experimentação feita nos arranjos móveis de sua invenção, sem saber de antemão o que pode acontecer. (GODOY, 2008, p. 269)

ABANDONAR FATOS – CRIAR IMAGENS

É noite na cidade. Em seu quarto Umberto abre a janela e olha para a rua. Lá estão os paralelepípedos e os trilhos do bonde. Qualquer pensamento que tenha passado por sua cabeça é encerrado com o fechar da persiana – ao menos para nós, os espectadores. As sombras da noite movem-se como espectros no teto de seu quarto compondo alegorias possíveis com as expressões de seu rosto.

Alguém vê as sombras no teto da sala da DAPE⁴². O gradil antigo da rua e as árvores da praça projetam suas silhuetas na nossa sala. Elas brincam no teto compondo alegorias por meio de nossos pensamentos. Qualquer um de nós que estivesse em torpor é acordado por estas imagens que se somam as do filme que passa na tela e que se tornam outras e mais outras. A rua entra em nossa sala. A sala entra na tela. O filme transborda na sala. É noite na cidade.

Iniciar por uma das *imagens-momento* do curso decididamente não é começar por algo aleatório. Como apresentar sistematicamente o que se passa num encontro com diferentes pessoas em torno de uma temática comum? A ideia do fragmento, já apontada anteriormente, pode servir para descrever também o curso.

Um dos aforismos que poderia enunciar para esta tese é: *tudo já estava ali, só precisava ser revelado*. Foi trabalhosa a montagem do curso, no entanto as pistas eram apresentadas no labirinto de símbolos. Muitos deles arrolei nos *Textos Apócrifos - parte três*, como o exercício

⁴² DAPE – Departamento de Apoio à Pesquisa e Extensão da Udesc.

escrito sobre *Roma, cidade aberta*. Por conseguinte, me pareceu bastante óbvio que este filme deveria constar neste processo. Foi ele que propiciou o insight sobre as fontes de pesquisa para a tese e era apontado como um dos filmes inaugurais do neorrealismo italiano – quando eu ainda estava muito preocupada com isto.

O intuito era selecionar cenas de filmes que possibilitassem, aos participantes do curso, experiências de vidência por meio de situações e personagens, como já foi pontuado ao longo destes escritos. O segundo filme selecionado foi *Umberto D*, porque apresentava um desfecho inesperado em várias cenas (como pode ser visto/lido na *parte um*). Inesperado no interior da nossa domesticação sensório-motora, relembrando a máxima: “‘o que há para se ver na imagem?’ (e não mais ‘o que veremos na próxima imagem?’).” (DELEUZE, 2007, p. 323). Enfim veio compor com estes dois, *Alemanha Ano Zero*. A errância de Edmund é desoladora, cansativa num mundo em ruínas e sem saída. Essa ambiguidade do personagem – não é adulto, não é criança, ou é os dois – é realçada pelos planos e pelas tomadas escolhidos. Um filme significativo para se destacar o uso da gramática do cinema.

É claro que, ao se escolher alguns materiais excluímos outros, mas que continuam orbitando neste universo como *A terra treme*, *Obsessão*, *O amor na cidade*, *Ladrões de bicicleta* e tantos outros. A ideia era discutir com o grupo alguns conceitos importantes no campo do cinema e das imagens e ao término propor um exercício fílmico no espaço urbano. Na trajetória da formação de professores eu perseguia constantemente o desígnio de que as saídas de campo eram uma potente ferramenta metodológica. Num dos fragmentos arruinados de ideias edificantes da *parte três* escrevi:

Flanar sobre ela (a cidade) ativa rememorações e lembranças. No emaranhado das superposições temporais e espaciais do espaço urbano, a cidade apresenta-se como um texto a ser lido, decifrado, experimentado, como poderia ser o exercício da prática docente.

Então não era apenas colocar em prática o aprendizado do curso, mas criar problemas e acionar o pensamento, olhar a cidade como um enigma. Na verdade era uma aposta na força do espaço urbano à semelhança das locações dos filmes escolhidos: ao flanar por suas ruínas, quais tipos de sensações seriam despertadas, que ações desencadeadas, que reações seriam possíveis? benjaminamente tentando tomar a cidade por seus fragmentos e ao reconstituí-la, perceber que ela é outra, aliás, perceber que ela será sempre outra (1992).

Dessa forma traz-se a pré-produção dos encontros como um caminho delineado do qual se desvia. Sempre. Desde a concepção da forma – curso – que procurava atender a uma preocupação minha de não chamar de oficina⁴³ algo que talvez não tivesse essa força, ou que fosse deveras sistematizado e controlado, que assim não pudesse ser nominado até os arranjos dados por impossibilidades ou por predileções.

O curso tornou-se possível por um convite das coordenadoras do Projeto Cinearth - Faed/Udesc, como já coloquei na *parte zero*. A princípio pensou-se num público-alvo como professores da rede pública. Premissa facilmente abandonada, pois tinha que haver um meio de se trabalhar com processos educativos sem selecionar previamente os grupos.

Mais de 30 pessoas se inscreveram e na data, pouco menos do que isso compareceram. Era um grupo heterogêneo em termos de procedência, geração, interesses, trajetória etc. Foram três sextas-feiras de exposição, debates e trechos de filmes, não necessariamente nesta ordem. É

⁴³ A noção de oficina considerada por mim pode ser compreendida na obra de Guilherme Carlos Corrêa, *Educação Comunicação Anarquia* (2006). Ao final do curso, creio que várias questões nos aproximaram desta noção de oficina, como “a ligação do oficineiro com o tema que escolhe”, sempre do seu interesse, a independência em relação ao “cumprimento de currículos ou por força da sua formação”(CORRÊA, 2006, p. 27-28), entre outras coisas.

com um destes momentos que compus a imagem que inicia esta parte. É importante pontuar que houve momentos desafiadores devido a esta heterogeneidade, o que me levou a pensar que o problema, talvez, seja a “necessidade” que temos, como educadores, de fornecer respostas. Numa situação dessas a gente perde o fôlego. Literalmente⁴⁴.

Um outro destaque é que, ao longo dos encontros, as pessoas foram se dando conta de que aquilo a que chamamos neorrealismo não se sustentava nas obras escolhidas. Em *Roma, cidade aberta*, por exemplo, havia cenas de uma narrativa clássica, mas adensadas por um jogo de luz e sombra impactantes. Já em *Umberto D*, há cenas com um ritmo temporal absolutamente lacunar, mas que por outro lado usavam o campo e o contracampo tradicional. Ou seja, são obras fílmicas que podem ser vistas ou tomadas em alguns de seus fragmentos, pois a criação de sensações *ópticas e sonoras puras* se dá no interior dos planos. Pode-se dizer que são *imagens que pensam* e que por sua vez fazem proliferar pensamentos.

Vale dizer que considero o plano aqui, no caso das obras fílmicas, como uma unidade técnica de tomada e montagem. O plano não é a imagem, ele produz imagens. No caso de nosso exercício de filmagem tratado mais abaixo, as cenas foram capturadas e consideradas em seu estado bruto, portanto o plano inclui as imagens e sons do momento de sua captura, sem uma montagem técnica. (GARDIÉS, 2008, p. 17-18).

O último encontro foi num sábado pela manhã, no centro da cidade. Qual era o “plano”? Sair pelo centro filmando cenas que fossem inspiradas pelo que vimos no curso ou que surgissem a partir de uma questão-problema. Filmar na cidade e também a cidade, partindo das formas de filmar dos fragmentos fílmicos vistos no curso e das noções acerca da vidência. Quais eram os materiais? Câmeras que produzissem imagens em movimento: profissionais, não-profissionais,

⁴⁴ Isto me fez lembrar da campanha de uma rede de TV da região sul, a RBS, afiliada da Rede Globo, cujo título era: *A educação precisa de respostas*. Pode-se identificar que os clichês educacionais são reafirmados não só através da escola.

filmadoras, câmeras fotográficas, de celular etc. Quais eram os procedimentos? Partiríamos de um mesmo lugar e flânaríamos com nossos materiais cada qual escolhendo seus lugares-enquadramento no espaço urbano.

Era final de outono e início de inverno. Saímos andando pela praça dos bombeiros. Alguns de nós preocupados em fazer referências aos filmes neorrealistas, outros preocupados com sua questão-problema, ou então com a falta de conhecimento sobre as máquinas, sobre a técnica, a ausência de enredo e todo o tipo de empecilho com os quais vamos enchendo nossas mochilas. É sempre assim: o jeito com o qual estamos acostumados a pensar as coisas e sobre elas, sempre nos faz hesitar. Minha mochila também estava pesando, afinal, eu era a ministrante do curso e deveria ter várias respostas – clichê professor em ação.

Antes que eu não pudesse mais carregá-la, Deleuze surge como uma aparição: “dá-se um curso sobre aquilo que se busca e não sobre o que se sabe” (DELEUZE, 1992, p. 173). Esvazia-se a mochila pelo caminho. Entra-se em uma espécie de *delírio ambulatório*. Afinal, o que era o delírio ambulatório de Hélio Oiticica? Era uma espécie de relação do andar nas ruas, por meio de seus penetráveis, proporcionando uma experiência de descoberta⁴⁵. As máquinas de filmar usadas como penetráveis, elas mesmas como um suporte que propiciasse descobertas. Creio que na descrição abaixo de algumas filmagens que fizemos ficará claro o uso e abuso das máquinas.

No início do primeiro ensaio do conjunto de textos agrupados sob o título *Infância em Berlim por volta de 1900*, chamado *Tiergarten*, Walter Benjamin diz: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução.” (BENJAMIN, 1987, p. 73). Um tanto intuitivamente, fomos nos perdendo na cidade, mas com muitas hesitações iniciais. Como se fosse preciso um tempo para

45 Disse Helio em entrevista a Ivan Cardoso: “O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas, estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar.” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 224).

*desaprender*⁴⁶. Como diz Benjamin perder-se requer instrução, requer a lembrança do aprendido mas somente para que seja esquecido. Quiçá a cidade pudesse ser explorada como um labirinto, à semelhança do jardim Tiergarten⁴⁷. Benjamin lembra que este labirinto foi o primeiro a lhe ensinar a arte do *perder-se*:

Esta arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. O caminho a esse labirinto, onde não faltava a sua Ariadne, passava por sobre a Ponte Bendler, cujo arco suave se tornou minha primeira escarpa. Perto de sua base ficava a meta: Frederico Guilherme e a rainha Luísa. (BENJAMIN, 1987, p. 73).

E assim nos enveredamos pela cidade, ainda sem soltar o fio de Ariadne, cada qual procurando uma entrada para o seu labirinto.

Ana, de repente, sai filmando o chão. Todo o tipo de textura parece lhe interessar. Caminha por pedras, calçadas tortas, faixa de pedestres. Faz sua própria edição desligando a máquina e ligando novamente em cima de um bueiro ou perseguindo a guia de uma rua. Eu saio atrás das sombras: de folhas, de bancos, de gente, de grade. Gabi aponta a câmera para um grande muro de pedra, do outro lado da rua. Na verdade, quando eu cheguei no curso, bem cedinho, eu já tinha visto a Gabi filmando este muro de pedra. É como se ela tivesse voltado à mesma posição. Num dado momento, todos estamos ao redor de uma escadaria. Sascha sobe e desce filmando o

⁴⁶ A noção de *desaprender*, já citada na *parte um*, está relacionada aos estudos e escritos do grupo do CINEAD – Cinema para aprender e desaprender, sob responsabilidade da Profa. Dra. Adriana Fresquet da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Uma ampla visão das atividades do grupo encontra-se disponível em: <http://www.cinead.org/?page_id=2>.

⁴⁷ Tiergarten, literalmente significa “jardim dos animais”. Fica em Berlim e era um campo de caça da realeza alemã nos séculos XVII e XVIII. É o segundo maior parque da cidade, e tem pontes, ilhas, canais, monumentos. Foi gradativamente tornando-se público e sofreu remodelações nos séculos XVIII e XIX. Durante a Segunda Guerra Mundial, as pessoas praticamente acabaram com as árvores do lugar para fazer carvão e plantar legumes, além dos bombardeios. Nova remodelação depois deste período. Disponível em: <<http://simplesmenteberlim.com/tiergarten/>>.

paletó esquecido de alguém num degrau. Rafael segue filmando o Sascha. Gabi do outro lado da rua aponta para a escadaria, eu perseguindo as sombras de tudo e todos neste vai e vem e a Ana desviando dos nossos passos, como se somente o chão pudesse ser seu personagem.

Assim nos movimentamos pela cidade, às vezes sós, às vezes acompanhados. O que vem abaixo são algumas seleções que fiz a partir do que considereei significativo para discutir aspectos que compõem com a noção deleuzeana de vidência, ou mesmo que escapam dela. Procurei não buscar modelos, mas imagens que para mim proliferaram ideias, desacomodaram sentidos, criaram problemas. Numa análise corre-se o risco de seguir ou compor modelos. Meu objetivo foi o de dialogar com as obras (editadas ou não) e com os autores. Ser inteligível e, quem sabe, *legível*.

O PLANO-SEQUÊNCIA



Figura 5 - Sem título

[imagem 9]

Gabriela percorre com sua câmera fotográfica as paredes em ruínas de uma edificação qualquer que surge em nosso percurso. Acompanha os contornos, os buracos, as reentrâncias. Estamos nós com a cara a arranhar no reboco, nos tijolos expostos. A quase sentir o gosto do limo das paredes brancas. Poucas vezes ela olha para trás; o olhar é quase sempre à frente, se esgueirando pelos acidentes das paredes. Às vezes achamos que ela quer nos levar para dentro dos buracos daquelas ruínas; às vezes parece que ela quer nos estatelar contra as protuberâncias desta parede que ainda avança para o interior da edificação. Avança nas ruínas de cada coluna como se estivesse abrindo portas. Enquadra os buracos das velhas tomadas e dá a última olhada para trás. Ainda tenta acompanhar as fraturas expostas dessa parede, mas para um tanto hesitante na figura de um rapaz com uma pá, que carrega britas de um monte a outro.

Esta atividade ao mesmo tempo marca o som de fundo do plano, no ritmo do barulho das pedras e da pá. Gabi realiza uma panorâmica⁴⁸ e aproxima o foco do rapaz e fica acompanhando sua ação. Volta a câmera para o chão e segue o piso branco e preto e as pedras que avançam sobre ele. Seus pés marcam o trajeto. Dirige a câmera uma última vez ao quadro anterior. No canto direito aparece outra personagem filmando. Dá um zoom no chão e foca numa brita solitária, na junção das lajotas que desenham um círculo, terminando ali o seu longo plano sequencia.

[imagem 10]

Karen inicia pela parede do lado esquerdo, mas gira a câmera para o direito, como a reconhecer o lugar. Fixa a câmera à sua frente. Constitui assim um plano fixo, de conjunto e longo⁴⁹. Ana está à frente, absorta e inclinada em sua filmagem térrea. Ao fundo, à direita, o homem com a pá. Ela sai e entra em quadro. Rafael surge e atravessa a tela de um canto a outro. Vagarosamente Gabriela desponta filmando as paredes da imagem narrada acima. Rafael fixa-se no chão, mas sem se inclinar como a Ana. Esta, ao perceber o lugar que ele filma desvia para o canto esquerdo e agacha. Ele, por sua vez, vira a máquina na minha direção e se aproxima até sumir do quadro. Com a câmera parada, os personagens/capturadores de imagens entram e saem de cena.

[imagem 12]

⁴⁸ Um texto rápido e muito bom sobre os movimentos de câmera encontra-se disponível em: <http://d1tempo.com/wiki/index.php?title=Movimento_de_c%C3%A2mera>.

⁴⁹ Sobre os diferentes tipos de plano, ver: <<http://www.alegaules.com/hdslr/dslr/2011/09/os-tipos-de-enquadramento-cinema/>>.

Ana filma o chão. Parte do pontilhado de britas bordado pelo enquadramento de sua máquina, mas seus movimentos são rápidos e somos aproximados do chão em suas texturas, friccionados. Ela não usa o zoom, movimenta a câmera numa espécie de travelling-in⁵⁰. Reside aí uma diferença ótica importante, pois um travelling de aproximação joga-nos, ela e nós espectadores, contra aquela superfície, percorrendo-a, vendo-a formar-se e deformar-se criando um efeito ótico alucinante. Do piso quebrado emergem terrenos e territórios, mapas políticos e de relevos, formas humanas e da natureza. Sem ritmo cadenciado, Ana monta e desmonta, foca e desfoca através do falso zoom com sua câmera.

[imagem 11]

Rafael filma o chão e ali sua sombra, no movimento com o vento. Ao levantar a câmera, parte da Ana aparece. Aqui o enigma da cena anterior: era a Ana a filmar e aquele era o chão que foi filmado. Aquele soalho arruinado adquire outras formas na filmagem do Rafael. Não parece o mesmo. Desvia para a direita e lá está Karen, estática, com sua pequena máquina. Ao realizar um travelling, Rafael desvenda outro segredo: o plano fixo e longo de conjunto filmado por ela que vira personagem. Mas ao realizar um travelling circular, coloca-se atrás dela e num plano conjunto expõe quase todo o cenário externo. Nele vemos a Gabi colada às paredes, a Ana e seu chão e o rapaz com sua pá a cavar o monte de britas.

⁵⁰ Em *Lendo as imagens do cinema*, Jullier e Marie (2009, p. 33) falam da diferença entre *travelling* e *zoom*: “Distinguem-se em geral dois tipos de movimento no modelo do corpo humano: os **panorâmicos** (que correspondem à ação de virar a cabeça) e os **travellings** (que têm por objeto o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo). Muito frequentemente, os panorâmicos e os *travellings* se combinam. Quanto ao **zoom**, não é muito apropriado chamá-lo de movimento; trata-se de uma variação da distância focal. Entre um *zoom-in* e um *travelling-in* existe a mesma diferença que há entre se aproximar para olhar e permanecer onde se encontra munido de um binóculo.”

[imagem 13]

Do canteiro central da rua, do outro lado, Sascha filma a todos. Vemos o cenário escolhido por todos em outra escala e com outros elementos. Pelo olho de Sascha, de maneira tautócrona, Gabi filma suas paredes, Ana filma seu chão, Karen faz seu plano fixo no qual aparecem Gabi e Ana e Rafael faz seu travelling captando o movimento das três.

Pier Paolo Pasolini, em um escrito de 1967 chamado “Observações sobre o plano-sequência”, aborda este elemento filmico e utiliza como referência para suas “observações”, o curto filme de 16mm da morte de John F. Kennedy – então presidente dos EUA – em 1963, feito por um observador. O plano-sequência sempre se constitui como uma subjetiva, posto que parte do olhar e do ângulo de um observador. Para o cineasta, inclusive, este é o limite de qualquer técnica audiovisual, pois só se pode ver a realidade de um ângulo de cada vez, em sua sucessão. Antes de seguir esta linha é interessante saber que a ideia de subjetiva pode conter uma gradação. Para Jullier e Marie (2009) podemos identificar uma *subjetividade fraca* quando olhamos *com*:

Em *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976): nós estamos “com” Travis, e não em seu lugar, o motorista de táxi que, sentado em seu carro, observa uma briga – nós somos convidados instalados no banco de trás e inclinados para frente. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22).

Uma noção de olhar *no lugar* comportaria uma subjetividade forte, uma filtragem pesada de câmera:

Em *O fantasma do Paraíso* (*Phantom of the Paradise*, Brian de Palma, 1974): nós estamos “no lugar” de Winslow, o compositor desfigurado, e “nós” vamos nos esconder atrás dessa máscara que ele tira nos vestiários do *music hall*. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22).

Nestes exercícios com o plano-sequência muitas vezes estamos *no lugar* do personagem e noutras estamos olhando *com*. De toda forma há sempre um lugar escolhido, que traduz um ponto de vista ótico, mas também político. Dessa forma acompanhamos a subjetiva da Gabriela em um único plano e vemos e ouvimos a realidade num único tempo, o presente. Para Pasolini, se tivéssemos vários filmes do momento do assassinato do presidente e os colocássemos em sequencia, por exemplo, teríamos aí uma multiplicação de presentes:

Obteríamos uma multiplicação de “presentes”, como se uma acção em vez de se desenrolar uma única vez diante de nossos olhos, se desenrolasse várias vezes. Esta multiplicação de “presentes” abole, na realidade, o presente, esvazia-o, postulando cada um dos presentes a relatividade do outro, o seu imprevisto, a sua imprecisão, a sua ambigüidade. (PASOLINI, 1982, p. 194).

Ao olharmos o plano-sequência de cada um de nós, sobre o mesmo espaço em ruínas, pode-se apreender uma realidade uma única vez, de um determinado olhar, mas também pode-se estilhaçá-la, vendo o conjunto destas filmagens em sequência. Pensando como charada a multiplicação de presentes como o esvaziamento deste, acho mister voltar ao jardim das veredas nas suas infinitas séries de tempo. Nossas filmagens permitem estas bifurcações, postulam, como diz Pasolini, cada um dos presentes à relatividade do outro, ao imprevisto.

Ao ver as filmagens numa sequencia, e só podemos vê-las assim, posto que não possuímos o Aleph⁵¹, revelamos quase todos os personagens e ações – Karen que revela Gabi,

⁵¹ O Aleph é um conto do livro homônimo de Jorge Luis Borges, publicado em 1949. O protagonista se depara com a possibilidade de conhecer o ponto do espaço que abarca toda a realidade do universo no porão de um casarão situado em Buenos Aires, prestes a ser demolido – a casa da Rua Garay. Este ponto recebe o nome de Aleph - a letra inicial

Ana e Rafael, Rafael que revela Gabi, Ana e Karen e Sascha que revela todos nós. Todavia, se as vemos como peças únicas *não existimos na maioria desses tempos*, e é por isso que ao multiplicá-los, proliferamos seus passados e seus futuros.

Explica o cineasta que a justaposição de cenas esvazia o presente e a coordenação destas torna o presente, passado, ou numa visão borgeana, vários passados.

Escolhendo os momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-sequencia subjectivos, e descobrindo, por isso, sua ordem de sucessão real. Tratar-se-ia, em palavras pobres, de uma montagem. A seguir a este trabalho de escolha e de coordenação, os vários ângulos visuais dissolver-se-iam, e a subjectividade, existencial, daria lugar à objectividade; já não haveria os pares comoventes de olhos-ouvidos (ou de câmaras-magnetofones) captando e reproduzindo a realidade fugidia e pouco dócil, mas em seu lugar surgiria agora um narrador. Esse narrador transforma o presente em passado. (PASOLINI, 1982, p. 195).

Colocar um narrador na edição de som também é uma escolha política, pois geralmente o narrador confere legitimidade e objetividade à obra. Mesmo antes do sincronismo da imagem e do som, o antropólogo Jean Rouch já se recusava desenhar narrativas documentárias em que uma voz em *off* representasse a “voz da verdade”. Um dos exemplos mais geniais desta postura de Rouch está em *Eu, um Negro (Moi, un Noir, 1958)*⁵².

Ademais o **que não interessa aqui**, no relevo destas cenas é justamente encadeá-las, escolher aquelas as quais julgamos significativas para uma montagem encadeada, para torná-las objetivas. Ou seja, o conjunto das imagens por excelência é aquilo que foi gestado na justaposição das várias filmagens. A possibilidade não de um, mas de vários sentidos parece ser

do alfabeto hebraico, correspondente ao alfa grego e ao a dos alfabetos romanos: *o ponto de onde é possível se ver todos os outros pontos do universo*.

⁵² As discussões sobre o caráter objetivo e subjetivo do cinema deve muito aos debates acerca do documentário, as quais podemos situar, com mais intensidade a partir dos anos de 1960, devido ao início da distinção entre cinema-direto e cinema-verdade. Sobre essa distinção ver: NICHOLS, 2005 e PENAFRIA, 1999.

viabilizada justamente por esta escolha em manter cada mirada singular, cada subjetividade MUITO forte, apostando que elas são disjuntivas, não passíveis de serem montadas numa única versão, narrada por que narrador seja. Por isto estes exercícios em plano-sequência são pensados, na distinção pasoliniana, como cinema, mais do que como filme, ou seja, sem uma montagem encadeada, no máximo como justaposições. Pasolini ainda diz que toda a ação – que por sua vez é a expressão máxima do homem – só tem unidade de sentido quando se encontra concluída (PASOLINI, 1982, p. 196). Tal afirmação encontra-se no paralelo que faz entre a ideia de vida e de morte:

É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidades. (PASOLINI, 1982, p. 196).

A morte funcionaria como uma montagem, a nos atribuir um sentido à vida. Porém é justamente a noção de vida pasolineana nesta contraposição que me interessa. Cotejando com estes exercícios fílmicos, o uso do plano-sequencia, sem montagem pode ser visto como este desregramento, esta proliferação caótica de possibilidades e sentidos. A vida em aberto, *a razão de ser não foi achada* (ARTAUD apud VIRMAUX p. 366).

UM PERSONAGEM EM CENA

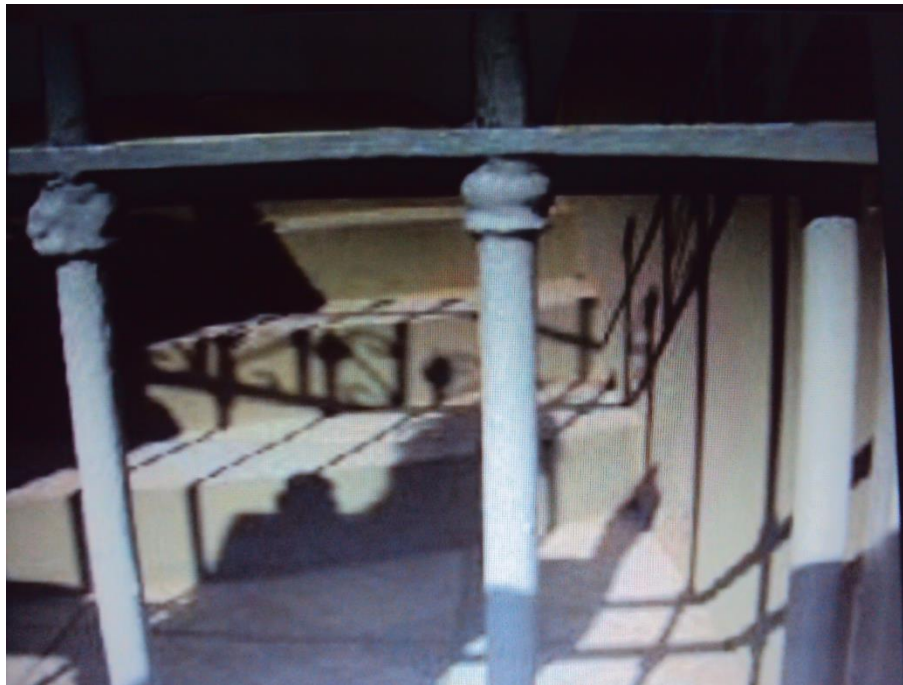


Figura 6 – Sem título

[imagem 14]

Alguém caminha na rua. A câmera acompanha a sombra. A forma humana mantém-se, mas é deformada ao passar pelas paredes. O dismorfismo provocado pelas grades, reentrâncias, protuberâncias, permite outros contornos. Detém-se num portão de grades onde seu rosto é revelado. Ela observa com atenção e interesse o interior do portão. A câmera se afasta, a personagem permanece com a rua ao fundo.

Muitas das cenas selecionadas na *parte um* trazem personagens em estados indecifráveis, ou em olhares indecifráveis a partir de situações-limite. Nesta cena, podemos acompanhar sempre a sua sombra, a qual faz do personagem algo legível, não visível. Desvelar seu rosto foi uma

escolha do personagem atrás da câmera. Mas uma escolha inusitada, indecifrável porque provocada-criada pelos objetos filmados. São eles que (nos) pensam e fazem a sombra tornar-se face visível. É quando o personagem precisa ver que se torna visível: há um nítido interesse pelo que está além do portão. Neste momento, não mais o interesse é filmar a sombra de si mesmo a deslizar-se por superfícies iluminadas, mas sim perscrutar o que pode ser visto além do portão, daí a necessidade dos olhos. Será que a personagem já sabe o que procura? Ou será que algo chamou a atenção da passante? O que nos revela seu olhar e seu corpo? Qual o fim dessa história? Seria este o seu fim: revelar-se enquanto rosto?

Voltemos a Borges em *O jardim das veredas que se bifurcam*. No romance de Ts'ui Pen fica claro que devido aos vários começos, vários desenlaces seriam possíveis:

Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. (BORGES, 2000, p. 531).

As ações da personagem nos permitem criar vários começos que determinariam várias continuidades distintas. Tão potente quanto a personagem desvelada é a sua forma de sombra. Quantas perguntas e estranhamentos ela nos possibilita?

As situações de vidência nos acontecem muitas vezes, por estas situações ou posturas indecifráveis dos personagens ou cenas. Não há ações espetaculares nesta cena, mas há muitas perguntas que nos fazemos e é em meio a estas indagações que a vidência acontece: o “legível”, mais do que o visível.

Volto ao texto crítico que Peter Pál Pelbart escreve sobre o filme *O Deserto Vermelho*, de Antonioni (1964). Ao falar sobre a personagem Giuliana, no movimento deste outro cinema que Deleuze destaca, temos algo sobre os personagens e a vidência:

As personagens já não interagem umas com as outras ou com as situações que se lhes apresentam segundo uma lógica da ação, do ver para fazer, do reagir diante do mundo segundo um leque de clichês, mas elas ficam como que paralisadas diante das situações, diante dos outros, diante do mundo, flutuantes, bestificadas com o que ocorre à sua volta, seja a crueldade da guerra, seja a fúria da natureza, seja a decadência, seja a própria ruína, ou simplesmente o cotidiano. E a partir daí têm acesso a visões, a uma vidência que cresce em dimensões, em círculos concêntricos, adentrando as dimensões do tempo e da memória. É essa vidência superior que caracteriza o olhar de Giuliana, que vê tudo o que existe no seu excesso de cor, de horror, de terror, de deslumbre. (PELBART, 2000, p. 94).

A legibilidade da imagem está justamente naquilo que o olho não vê, porque ele já é parte da imagem. A ação da personagem consiste em parar em frente à grade e olhar – não em andar – e é a câmera que capta este movimento, na posição na qual ela se coloca. Ela é o *terceiro olho*, ou o olho do espírito, como já disse Deleuze (1992, p.73). Então as relações que se encadeiam através do pensamento, como as indagações que me surgiram acima, são produzidas pelo movimento de câmera e pela escolha do enquadramento. Não há um *ver para fazer* por parte da Gabi. Ela segue o primeiro comando da *camerawoman* que é o de andar e depois age por conta própria, olhamos *com* ela. Evidencia-se a força do personagem / de quem filma / dos objetos presentes no campo filmado / do espectador e não de um narrador / editor a ordenar a história, editar as cenas, encadear os planos. Se quisermos escapar ainda mais de uma *imagem-movimento*, temos, neste jardim-labirinto, algumas pistas.

A FECHADURA

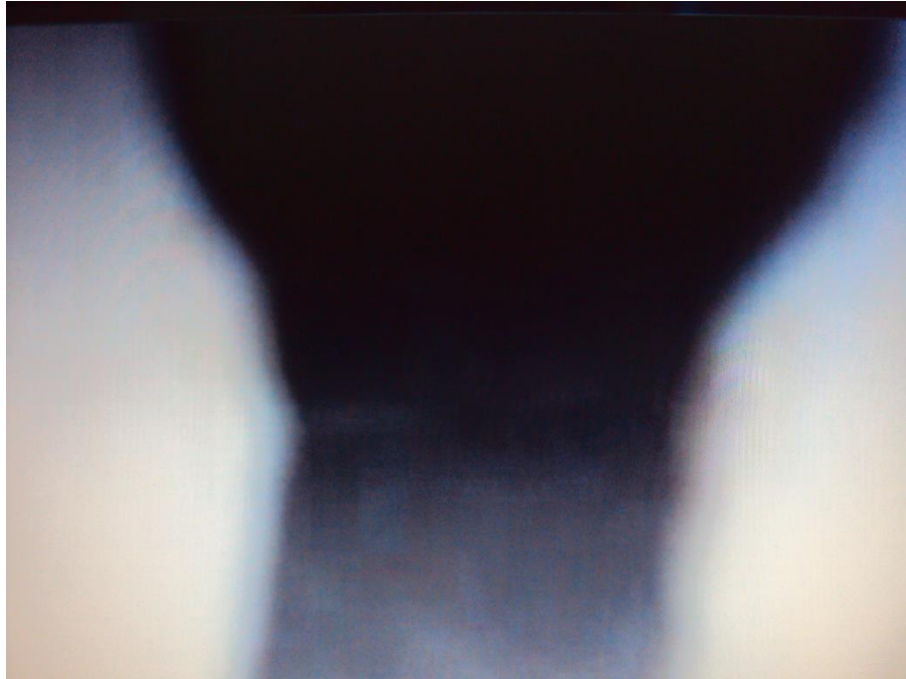


Figura 7 – Sem título

[imagem 15]

No plano são enquadradas duas fechaduras. A câmara escolhe a que tem um buraco. O movimento é de zoom, mas a impressão que se tem é a do olho espiando o máximo que pode, como se quisesse entrar pelo buraco da fechadura à força. É possível enxergar uma seta e uns dizeres ao fundo, no interior do lugar da fechadura. Há um corte. Tomada em um buraco na porta. Do buraco desliza-se pela madeira até a fechadura novamente. Movimento pulsante.

[imagem 16]

Diferente da cena anterior, nesta o plano está tão fechado no buraco da fechadura que a imagem está desfocada. Abre-se o plano e vemos a fechadura encaixada numa antiga maçaneta, numa porta de madeira.

Toda descrição pode ser por demais afirmativa e conclusiva. Pode-se afirmar que é o olho a espiar ou a fechadura a se mover? Na segunda cena saberíamos que era uma fechadura antes do plano se abrir? Se a imagem está “desfocada” como descrevi estou considerando que há algo que seja o foco? A revelação do mistério se dá com a abertura do plano, ou na verdade estamos estabelecendo uma nova sequência?

Estas indagações me parecem necessárias para caracterizarem-se os sentidos, os quais podem assumir as imagens-tempo. Imagens que podem produzir um olhar *háptico*, um olhar que toca, tatear com o olhar, apalpar com os sentidos (PÉLBART, 2000, p. 95). Neste tipo de imagem, as situações óticas e sonoras puras são criadas – neste caso, as fechaduras – por objetos que não se prestam a nenhum fim utilitário, mas que provocam e são investidos por este olhar que não diz respeito ao que a vista vê, ao que é visível somente.

Pelbart vai apontar para dois tipos de espacialidade, o que de certa forma nos ajuda a compreender, de um ponto de vista concreto, a potência destas imagens:

O espaço ótico privilegia a profundidade, perspectiva central, estriamento do espaço com direções, linhas úteis, favorecendo toda uma figuração, uma representação, uma narração de um objeto para um sujeito. O espaço háptico, ao contrário, não contém nem formas nem sujeitos, é um espaço fluido, movente, sem pontos fixos, com variação contínua de orientações, das conexões. Com isso toda a realidade continua sendo realidade, mas torna-se um tanto onírica. (PELBART, 2000, p. 95).

Ana com seus planos abertos e fechados conseguidos através de vários afastamentos e aproximações, forma e deforma os objetos e dá outras orientações ao olhar, tanto em relação aos objetos, quanto aos enquadramentos moventes aos quais ela nos obriga a mirar e seguir com sua câmera, deslocando-nos inclusive de certa acomodação vertical do olhar. Oscilamos entre o espaço háptico e ótico, as filmagens fazendo os objetos excederem-se a si mesmos.

Numa das notas de rodapé da parte *plano-sequencia*, pontuo as diferenças entre panorâmica, *travelling* e *zoom*. Nesta investida cinemática da Ana com a fechadura ela faz uso do *travelling* e não do *zoom*, como seria de se esperar. Entre um *zoom-in* e um *travelling-in* existe a mesma diferença que há entre se aproximar para olhar e permanecer onde se encontra munido de um binóculo (JULLIER; MARIE, 2009, p. 33). Será o *travelling-in* que abrirá o objeto filmado ao nosso toque.

Insistindo na força desta “escolha” aparentemente técnica que desencadeia um olhar *háptico*, não teríamos aí também a sensação de que os objetos nos olham? Assim como no romance caótico de Borges, no qual não se descarta nenhuma alternativa, produzindo passados não coincidentes, a fechadura da Ana não é uma, são várias, que, portanto, mudam de forma no jogo de aproximações e miradas: ela olha e é olhada. Numa ordem temporal estas já foram suas tomadas finais. Talvez aí ela já tivesse estabelecido um vínculo mais com as coisas e menos com o clichê das imagens. Um olhar háptico aprendido neste insistente exercício de olhar para a cidade.

EMARANHADOS URBANOS



Figura 8 – Sem título

[imagem 17]

*Fios de luz com galhos de árvore. Fios lineares, fios cruzados. Prédios filtrados por eles.
Câmera em contra-plongée.*

[imagem 17]

Só as raízes de árvores. Corre-se a câmera em suas extensões. Câmera em plongée.

[imagem 17]

Movimentos laterais e circulares. Raízes, troncos, aproximações e afastamentos.

Para falar do percurso metodológico deste curso citei Walter Benjamin e volto a ele: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução.” (BENJAMIN, 1987, p. 73). O escopo do final deste curso era *largar-se* no espaço urbano para que os aprendizados fossem esquecidos e novos problemas surgissem. Interessante que no dicionário *perder-se* é sinônimo de *desaprender* e *esquecer*. Então este objetivo estava mais fadado ao fracasso que ao sucesso, afinal, o ensino-aprendizagem escolar quase sempre segue o caminho do *encontrar, aprender e lembrar*.

É pertinente dizer que selecionei algumas imagens – e, portanto, abandono outras – para destacar forças que as atravessam e que permitem que eu enuncie e aposte numa educação que produza pensamentos, que incite à criação. Espero deixar claro que esta é uma opção difícil, pois não produz modelos, por isso o perder-se na cidade é uma experiência que vai ganhando força no percurso, expressa nas imagens.

Numa saída a campo pelo centro da cidade, em 2011, com meus alunos do Ensino Médio, cujo tema eram os *Lugares de africanos e afrodescendentes em Desterro*, alguns extremamente contrariados disseram: *Ah profe... no centro? O centro eu já conheço!* Ao que eu respondi: *Faz de conta que você não conhece, porque vocês só vão andar por lugares de mais de cem anos atrás com pessoas estranhas. É uma cidade que vocês nunca viram.* Talvez seja preciso encarar a

cidade como estrangeira. Na *Crônica Berlinense* Benjamin deixa claro que foi em Paris que aprendeu a desorientar-se⁵³. Nas palavras de Gagnebin:

Paris é a cidade estrangeira que torna possível o acesso à cidade natal. Ela opera no espaço o mesmo deslocamento que, no tempo, o olhar do adulto opera sobre sua infância; este deslocamento é essencial para um sujeito que não evoca nostalgicamente um paraíso perdido, mas reúne as imagens capazes de “preformar no seu interior uma experiência histórica ulterior”. (GAGNEBIN, 2004, p. 90).

Operar no espaço as bifurcações no tempo, à semelhança do labirinto borgiano. Ao olhar as imagens que chamei de emaranhados urbanos, indaguei se não haveria aí um desvio, uma perda de orientação propiciada pelas imagens captadas. A começar pelos movimentos de *plongée* e *contraplongée* sem referência de contexto. As imagens feitas dos fios de luz é radicalizada de baixo para cima sem nenhuma referência espacial.

É possível destacar nestas cenas um princípio do condicionamento do nosso mundo óptico que é a verticalidade (DELEUZE, 1992, p. 71). Isto é claro na pintura, por exemplo, o que permitiu uma certa naturalização do olhar e do desenvolvimento de sensibilidades limitadas. Descondicionar este olhar óptico, não só em sua verticalidade, mas também em seu sentido parece ser fundamental para discutirmos outras formas de pensamento sobre o mundo e as coisas. Olhar para os fios de luz em *contraplongée* pode manter a verticalidade, mas muda o ponto de vista. Filmar as raízes em *plongée*⁵⁴ também, mas enquadrá-las num plano sem referências de profundidade, é subverter a lógica do ponto de referência que os objetos comumente têm entre si, no interior das imagens sensório-motoras, imagens-movimento. Ao juntar estas imagens,

⁵³ A *Crônica Berlinense* foi um ensaio autobiográfico encomendado à Benjamin por uma revista alemã em 1932. Benjamin, deixa este ensaio inacabado e acaba escrevendo a *Infância em Berlim por volta de 1900*, em 1933.

⁵⁴ *Plongée*: filmar de cima para baixo e contra-*plongée* e filmar de baixo para cima. De uma maneira objetiva e com exemplos, ver: <<http://cineadcap.blogspot.com.br/2009/06/plongee-e-contraplongee.html>>.

lembramos do diagrama beckettiano: “mais vale estar sentado que de pé, e deitado que sentado.” (DELEUZE, 1992, p. 71).

Qualquer tentativa de inverter pontos de vista, alterar a direção do olhar, capturar imagens pouco usuais, é significativa. Pelbart, ao falar da cidade subjetiva de Guattari, indaga:

o quanto a cidade preserva ainda seu caráter de exterioridade, o quanto ela comporta de virtualidade, o quanto ela constitui ainda um meio a ser explorado, o quanto ela se presta todavia a novos trajetos, a novos traçados de vida? (PELBART, 2000, p. 45)

Há nestes excertos fílmicos, muitas cenas sem começo nem fim. Instantes em que olho parece ver algo pela primeira vez. Olhar da criança na descoberta do mundo, como Benjamin ao escrever sobre a infância em Berlim. Não é apenas o que se vê, mas o que se lembra do esquecido, o que se gesta a partir do que se viveu, mas também do que só se sonhou:

Eu não tenho a menor lembrança. Simplesmente não lembro mais.
Eu sei que estive em Tóquio,
Eu sei que foi na primavera de 1983.
Eu sei.

Wim Wenders faz um documentário, em 1985, chamado *Tokyo-Ga*. Numa espécie de homenagem ao diretor japonês Yasujiro Ozu, ele faz uma viagem de duas semanas para esta cidade, filmando lugares dos filmes de Ozu; a Tóquio dos filmes de Ozu. É claro que a cidade não é a mesma. Mas não é só isso que devemos considerar na análise. Numa parte do diálogo entre Wenders e Herzog escutamos:

Na torre de Tóquio me encontrei com um amigo Werner Herzog...
Conversamos.
Werner Herzog: “Aí está. Restam muito poucas imagens livres. Veja se olho daqui, tudo já está construído. As imagens são quase impossíveis. Você quase

que precisa cavá-las com uma pá, como um arqueólogo, e ver se sobra alguma coisa por encontrar na paisagem destruída. Necessitamos de imagens que correspondem à nossa civilização e ao nosso ser profundo...⁵⁵.

Possivelmente, o grande exercício de estar na cidade seja o de escapar a sua saturação. Saturação de imagens, saturação de informações. Inventar alguns labirintos para achar outras coisas nas quais se inspirar e criar. É necessário esquecer para perder-se. Neste sentido o título desta parte compõe este sentido: *abandonar fatos, criar imagens*.

No conto “Utopia de um homem que está cansado” (BORGES, 2009), o narrador Eudoro Acevedo caminha e neste caminho chega a uma casa sem fechadura, cuja porta foi aberta por um homem alto. Este homem estava séculos à frente. Eudoro se apresenta:

- Sou Eudoro Acevedo. Nasci em 1897, na cidade de Buenos Aires. Já completei setenta anos. Sou professor de letras inglesas e norte-americanas e escritor de contos fantásticos.

Ao que o homem retruca:

Lembro-me de ter lido sem desagrado – respondeu – dois contos fantásticos. As *viagens do capitão Lemuel Gulliver*, que muitos consideram verídicas, e a *Suma Teológica*. Mas não falemos de fatos. Os fatos já não tem importância para ninguém. São meros pontos de partida para o pensamento e a invenção. Nas escolas nos ensinam a dúvida e a arte do esquecimento. Antes de tudo o esquecimento de coisas pessoais e locais. Vivemos no tempo, que é sucessivo, mas procuramos viver *sub specie aeternitatis*. Do passado nos ficam alguns nomes, que a linguagem tende a esquecer. Evitamos as precisões inúteis. Não há cronologia nem história. Tampouco há estatísticas. Você me disse que se chama Eudoro; eu não posso lhe dizer como me chamo, porque me chamam alguém.

O mundo que *Alguém* habita, parece ser o mundo que abandonou o excesso. O excesso com suas certezas e sua atividade mnemônica incessante. Pouco criamos, pois nos apegamos aos

⁵⁵ O trecho encontra-se disponível em: <<http://ceciliamurgelparatodasacoisas.blogspot.com.br/2012/02/tokyo-ga-wwenders-1985.html>>.

fatos, e estes cultivados por uma linguagem sucessiva, usada para que se repita tudo à exaustão. Colocar-se em experiências corporais intenta um deslocamento também no pensamento, pois os fatos, se é que não podemos escapar deles, devem ser *meros pontos de partida para o pensamento e a invenção*.

Eudoro diz que em sua casa há mais de dois mil livros; provoca risos em *Alguém*, que afirma ser impossível alguém ler esta quantidade e sentencia: *além disso não é importante ler, mas reler*. De que nos adiantam milhares de imagens? Importa que possamos inventá-las, lê-las e relê-las, bifurcá-las. Talvez precisemos cavá-las com uma pá, como falou Herzog a Wenders.

Parte três

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, os especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia. (BORGES, 2007, p. 26-27).

TEXTOS APÓCRIFOS

Como já disse na *parte zero*, essa é uma parte das coisas que se deixou pelo caminho, daquilo que não se chegou a lapidar, ou mesmo que se tem dúvidas sobre a sua conexão com o corpo da tese. Talvez seja mais uma conversa com os leitores tentando explicar os sentidos de cada texto na trajetória desta pesquisa. Contém também coisas que não couberam na mochila – das quais falei na *parte dois* – mas que resolvi guardar nos bolsos, à semelhança da criança cuja vida é carregada nestes pequenos bolsos da roupa. Ali tem coisas que ela mesma esqueceu por que recolheu; também aquilo que adquiriu ao longo do dia e que explica as suas diferentes experiências; os objetos que se acabam e que devem ter um fim digno; aqueles outros que são parte de um quebra-cabeça, enfim, tudo aquilo que considera essencial na sua pequena existência. Optei aqui por esvaziar os bolsos, contando um pouco sobre cada um destes fragmentos, essenciais para a existência desta tese.

O primeiro texto, Roma, città aperta, é sobre o filme que foi uma espécie de chave a abrir a pequena porta das fontes com as quais eu me decidi a trabalhar. Foi construído para a disciplina de Cinema e História, e depois reescrito, ocupando um lugar entre os textos da parte um, com os outros filmes, até o ano passado. Foi abandonado por que considerei um excesso, ao mesmo tempo em que ainda via os filmes como um todo, o que me fez excluir este, por considerar a narrativa um tanto clássica.

ROMA, CITTÀ APERTA

A Itália declara guerra à França, ao lado da Alemanha em 1940, sob o comando de Benito Mussolini, *Il Duce*. Em 1943, o governo fascista de Mussolini vai perdendo a hegemonia no país, atribuída a vários fatores. As tropas italianas sofrem derrota em várias frentes, a burguesia retira o apoio ao Duce, há muitas manifestações que acontecem em grandes cidades como Gênova, Milão e uma grande greve operária em Turim, a proliferação de publicações e de reuniões partidárias clandestinas. Este quadro acaba levando a destituição e prisão de Mussolini.

Itália fica dividida em três partes ou domínios:

- Ao sul: presença dos aliados que apoiam o Rei e o governo do marechal Badoglio. No filme, inclusive, os personagens ligados à Resistência são chamados, em certa cena, de “os homens de Badoglio”.
- Ao norte: Mussolini, após sair da prisão, estabelece a República Social Italiana, com apoio dos nazistas, também conhecida como República de Saló (o filme de Pasolini que faz referência a este governo provisório, intitulado “Saló, 120 dias de Sodoma”, crítica contundente ao fascismo apresentada a partir de uma história em três atos cujas doses de crueldade, sadismo, sevícias e torturas são explorada à exaustão).
- A capital Roma, no centro do território italiano é ocupada pelas tropas nazistas, sendo declarada *cidade aberta*, o que a tornava livre de bombardeios aéreos. (FABRIS, 1996).

O papel desempenhado pela Resistência Italiana ou *Partigiana* foi de extrema importância no contexto da Resistência europeia como um todo. Surgiu como um movimento armado e aglutinava homens e mulheres de várias tendências políticas e ideológicas como católicos, anarquistas, monarquistas, socialistas entre outros.

O roteiro de *Roma*, escrito por Sergio Amidei e Federico Fellini, traz uma diversidade de personagens representativos dos grupos atuantes na Resistência. Após a rendição das tropas alemãs em 1945, o movimento se pulveriza e parte dele se organiza no Comitê de Liberação Nacional (CLN). É neste contexto que Roberto Rossellini filma *Roma, Cidade Aberta*, utilizando algumas cenas captadas durante a ocupação das tropas nazistas e toda a produção da filmagem nos dois meses posteriores a libertação, em 1945.

Para Fabris (1996), a Itália saía renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 a abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação. Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação – de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano. Na cultura do imediato pós-guerra, esse papel de cronista será desempenhado principalmente pelos cineastas.

A produção cinematográfica italiana até, pelo menos o final da década de 1940, e os cineastas apontados como neorrealistas contemplam temáticas relacionadas à guerra, ao fascismo e ao movimento de resistência.

Não é a toa que encontramos a expressão italiana *immediatezza*, utilizada para designar a filmagem dos fatos no momento. Esta espécie de *missão*, abarcada por vários cineastas deste período, acaba conquistando o público e as pessoas que faziam cinema em outros países, visto

que *Roma*, por exemplo, é premiado no Festival de Cannes em 1946 – o primeiro efetivo, posto que o de 1939 não aconteceu devido aos conflitos bélicos. (LISBOA, 2007).

O filme inicia com uma legenda falando da ocupação nazista na Itália – *a trágica e heroica história da ocupação* – ao mesmo tempo em que afirma que os personagens e fatos são mera coincidência.

Pasolini, ao dizer que o cinema é a *língua escrita da realidade*, lhe conferiu (*ao cinema*) uma dimensão fortemente política. Os cineastas nomeadamente neorrealistas, alguns contemporâneos a Pasolini ou em sua maioria de uma geração anterior compartilhavam, de uma forma ou de outra, a noção de que o cinema exercia um papel de relevância, ou mesmo de consciência social.

Rossellini, ao responder a indagação acerca da definição do cinema de autor, enunciou:

É o compromisso que um homem na sociedade, se possui talento, se faz esse trabalho (cinema) e tem a possibilidade de comunicar, deve colocar-se a serviço desta comunidade. (Documentário *Roberto Rossellini*)⁵⁶.

Rossellini atribuiu ao que se denominou como neorrealismo muito mais uma tomada de posição, no sentido moral e ético, do que propriamente um estilo fílmico ou uma corrente cinematográfica (MELO, 2009). Tomando como exemplo as locações externas na cidade de Roma, estas constituem muito mais um *local narrativo*, neste caso rossellineano, do que um lugar geográfico:

Todo filme constitui-se de locais, locais narrativos. Descolados da contigüidade espacial e geográfica da superfície planetária, esses locais estão nos filmes a constituir um outra geografia, alinhavada não mais por contigüidade, mas por continuidade na narrativa fílmica. [...] Desta forma, o território do filme é

⁵⁶ Este documentário compõe os Extras do DVD *Roma, Cidade Aberta*.

elaborado pela geografia nele entrevista, encontrada, descrita, imaginada [...] O território, nos filmes, não pré-existe à geografia, mas pós-existe a ela, ganha dela a sua existência. (OLIVEIRA JR., 2005).

Os *locais narrativos* de um filme, mais que lugares geográficos, são fabulações que ganham existência no próprio espaço-tempo do filme e mesmo depois dele. Isto não torna o filme mais próximo do documentário ou da ficção, ou menos produto de seu tempo, ou tampouco menos objeto da História:

Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a História. (FERRO, 1992).

Nesta assertiva de Ferro, não estamos lidando com realidades menos legítimas, posto que criadas na e para a obra fílmica. Não há uma negação dos lugares geográficos em sua materialidade, mas a consideração de que estes são indissociados dos sentidos, das tensões, das experiências que nos atravessam (LARROSA BONDÍA, 2002) e que atravessam os personagens fílmicos:

O cinema não pode, portanto, ser considerado apenas como um meio que descreve cidades e lugares, porque ele assume um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos. Mais que isso, o cinema ajuda a “inventar” essas cidades, lugares. Isso é um fator crucial para o entendimento da cidade cinemática. (COSTA, 2002).

Um local narrativo pode ser externo ou interno, no entanto, é nos cenários exteriores, aparentemente tão “realistas” que se pode observar como diretor compõe significados e sentidos para a guerra, para além de uma descrição dos fatos como eles “realmente” aconteceram.

Rossellini filma em uma cidade em ruínas, cerca de dois meses após a sua desocupação pelas tropas nazistas. Todavia, a memória da guerra em solo italiano que constituímos a partir deste filme é muito mais potencializada pelos personagens e cenas que ele compõe nestas locações do que pela visualidade da paisagem.

[cena 1]

soldados alemães adentram o prédio no qual moram os personagens populares e centrais na trama. Num dos andares um idoso está na cama, impossibilitado de levantar e o padre adentra este apartamento para esconder as bombas e as armas de um dos jovens que no edifício habita. O padre e um garoto escondem-nas sob o cobertor do idoso e montam uma encenação que remete ao rito da extrema-unção.

O prédio se configura como um local narrativo, à medida que as ações ali realizadas compõem uma geografia social deste lugar, notadamente marcado por situações de resistência. Um dos sentidos que parecem emergir do filme: a opressão nazifascista e a Resistência – tanto como movimento coletivo e clandestino na Segunda Guerra, como individual, perpassando toda a obra.

Já os personagens que representam a opressão nazifascista compõe locais narrativos quase sempre interiores e atravessados pela bebida, outras drogas, pela tortura, sevícias sexuais, delações etc. Pode-se perceber que os territórios do filme vão sendo constituídos muito mais pela trajetória dos personagens e pelas suas transformações, do que por uma espacialidade desvelada pelas locações *in loco*. Estes espaços interiores adensam muito mais a ideia de opressão e até

intolerância nazifascista do que a cena das tropas alemãs que aparecem num momento da obra, filmadas meses antes, durante a ocupação.

O filme todo dá maior peso aos planos abertos, que mostrem a interação entre as pessoas, que as enquadre no cenário tão determinante do drama – ou melhor, tragédia, como diz o título inicial – a que estamos assistindo. As crianças, porém, terão um tratamento muito mais poético do que os adultos com seu drama, apesar de aqui não serem os protagonistas. [...] Elas trazem uma certa ingenuidade que, aliada à escolha de planos fechados – onde se faz notar sua expressividade – e à música instrumental lírica que as acompanha em alguns momentos, destoa do distanciamento documental a que o filme quer se propor. (SILVA, 2007)

Participamos, assim, de uma composição da infância na guerra, dada mais pelo filme, com seus sons, imagens e planos do que pelo conteúdo informativo.

[cena 2]

Pina, mãe do menino Marcello, grávida, corre atrás do noivo que estava sendo preso. Não há música e a câmera se afasta quando Pina recebe o tiro. Observamos ao fundo seu filho se desvencilhando do guarda para abraçar a mãe morta.

Há uma outra interpretação para a morte, uma outra forma de considerá-la neste contexto, que nos mobiliza de outra forma. Começa a se esboçar uma diferença em relação ao cinema clássico, avizinha-se a noção de vidência. Se toda produção imagética comporta uma pedagogia, pode-se investigar como, ou o que nestas imagens nos educam, considerando o cinema não como “o último espaço imaginável” (AUMONT, 2004), mas como um potente espaço-tempo do imaginável.

Yasujiro Ozu já estava presente na primeira versão do projeto da tese, pois aparecia como fundamental para pensar uma relação tempo-espço que começava a ser esboçada. Cineasta nascido em Tóquio, no início do século XX, faleceu no dia em que completou 60 anos (1963) e na época em que seus filmes começaram a atingir o mercado ocidental. Uma das características especiais de Ozu, sem dúvida – além da dificuldade em adaptar-se ao cinema sonoro, ao colorido, e mais tarde, aos padrões estéticos de Hollywood – era o uso da câmera em ângulo baixo com o câmera de cócoras, além de, ao longo da vida radicalizar nos planos frontais, dando a impressão de que o ator se dirige ao espectador e não ao seu interlocutor, como observa-se no estilo americano. Resolvi retomá-lo quando descobri que ele também era referenciado por Deleuze juntamente com os cineastas neorrealistas. Tenho a predileção por um filme em especial – Era uma vez em Tóquio – citado abaixo, possivelmente porque trata de ações cotidianas e de uma interseção bem diferente com o espaço urbano.

ENSINAMENTOS DO MESTRE OZU

Para que não fique marcada a ideia de que esta *imagem-tempo* está apenas colada ao *neorrealismo italiano*, que neste caminho é tomado como fonte de pesquisa, Deleuze refere-se também a Yasujiro Ozu, cineasta japonês, com muitas de suas obras contemporâneas as dos

diretores italianos já citados neste texto, e que para o filósofo apresenta muito bem a noção de *imagem-tempo*.

Há um filme em especial – no meu ponto de vista - chamado *Era uma vez em Tóquio* (1953). A história trata de um casal de idosos que viaja a Tóquio. O objetivo é o de visitar os filhos que há anos não veem, porém, todos são muito atarefados e não têm tempo para dar-lhes atenção.

Uma passagem interessante da obra é o passeio que fazem pela cidade. Os filhos têm sua rotina e é a nora do segundo filho (já falecido) que passeia com eles pela cidade, de um ônibus turístico, portanto, neste momento, eles só veem os pontos turísticos, a princípio.

Quando descem do ônibus, Tóquio passa a ser vista de outros lugares, como do chão, de cima de um prédio de lojas etc. Observamos que a cidade se transforma pelos diálogos dos personagens e pelo ponto de vista. A nora, ao tentar precisar algumas localizações, do alto - “por ali”, “naquela vizinhança” – mostra como é difícil traduzi-la em palavras, e essa impossibilidade de precisar as suas localizações, para Yoshida (2003) constitui-se numa *geografia de ausências*. Porém esta geografia de ausências trabalha com a imprecisão, mas ao mesmo tempo com o “vazio do nada”⁵⁷, quando a cidade é abreviada em sua representação pelos dois velhos ao atravessarem o viaduto. Como infere Yoshida (2003), não há mais nada para mostrar.

O que é relevante para esta abordagem e que se aproxima do que pode ser tomado como uma potência no cinema neorrealista é que, na narrativa de Ozu, tanto os elementos espaciais como os temporais são realçados:

⁵⁷ Este “nada”, em sua tradução, não necessariamente é sinônimo de “vazio”, pode significar até o “todo”, das coisas e seres (YOSHIDA, 2003, p. 28).

O nosso presente não é o passado sobre o qual não há ‘nada a fazer’, nem o futuro do ‘vir a ser’, mas sim o intervalo entre eles, que se encontra em processo de contínua transformação. (YOSHIDA, 2003, p. 134).

No tratamento dado ao cotidiano por Ozu, por exemplo, com seus espaços desconectados por planos fixos e de longa duração, somos nós, os espectadores, quem nos relacionamos então com o próprio tempo e, por suposto, com o pensamento.

No neorrealismo esta experiência com o pensamento é tão mais aprofundada, posto que os personagens tornam-se espectadores. Não há planos fixos como em Ozu, mas planos-sequência cuja duração nos torna – personagens e público - espectadores que veem, mais do que agem, ou como infere Deleuze (2007, p. 11): “ele registra, mais que reage”. Situa-se também aí a importância do tempo presente, como um intervalo que ativa campo e contracampo sem cortes e que pode estabelecer dessincronias. É esta relação estabelecida pelo entrecimento de temporalidades passadas e futuras numa imagem do presente e pelos lugares que estas imagens criam que evidenciam a força deste tipo de cinema nos processos de subjetivação.

O pequeno escrito abaixo surgiu de um encontro do OLHO, quando uma colega apresentou sua pesquisa e trouxe o conceito de heterotopia dos escritos de Foucault ao grupo. Como estava pensando o cinema e a formação de professores – muito presente no projeto da tese – como espaços de subjetivação, este conceito parecia ser abrir uma possibilidade de considerá-los como lugares de estar e não estar, de presença e ausência, como na imagem do espelho.

HETEROTOPIAS SÃO POSSÍVEIS NESTA PESQUISA?

Para delinear espaços de subjetivação penso ser necessário aproximar-me do conceito de heterotopia foucaultiano (1999, 2001), na medida em que estes são eivados por relações de espacialidade interiores/exterores, abertas/fechadas. Uma definição de heterotopia, bem como sua relação com o conceito de utopia é dada por Foucault (2001), através da nossa experiência com o espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415, grifo meu).

Dessa forma, as heterotopias são lugares localizáveis, que podem ser aprisionadores ou não, mas que nos constituem no jogo de estar e não estar do espelho, numa virtualidade fluida que pode ajudar a pensar o cinema como um destes lugares e, no interior das obras fílmicas outros e nos interstícios entre estes e a formação docente, por sua vez também vista como um lugar/lugares do possível.

Ao propor uma pesquisa que entrelace estes campos, é significativo apontar alguns caminhos e suas bifurcações, ainda que algumas delas se mostrem provisórias neste percurso investigativo.

A cidade era bastante onipresente no projeto de tese, pois eu partia de uma espécie de cartografia urbana nos trabalhos de saída de campo no curso de Pedagogia. Como a cidade era uma centralidade em meu trabalho docente e, ao longo dos anos possibilitou desdobramentos para dentro e fora da formação de professores, pensei que o entrelaçamento com o cinema – no qual eu já estava imersa paralelamente – pudesse ampliar estes deslocamentos: cidade – formação – cinema. Da mesma forma, o contato com o conceito de local narrativo, desenvolvido por Oliveira Jr. (2005) qualificou e na verdade tornou possível discutir os lugares do cinema para além de uma ideia de lugares geográficos, de locações e até mesmo de campo cinematográfico apenas.

A CIDADE COMO UM ESPAÇO IMAGINÁRIO

A condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem. (SENNET, 2003, p. 18).

É precisamente este movimento, o de “prestar atenção à paisagem”, na contramão de uma “experiência da velocidade”, que apresento como imagem de um percurso na formação inicial. Experimentação de territórios que produzam outras memórias e experiências. Neste sentido, o espaço-tempo da cidade constituiu-se numa estratégia de percepção, apropriação e reelaboração de identidades, lugares de inclusão e exclusão, olhares sobre o patrimônio material e imaterial, sobre aquilo que se quer lembrar e esquecer.

Flanar sobre ela ativa rememorações e lembranças. No emaranhado das superposições temporais e espaciais do espaço urbano, a cidade apresenta-se como um texto a ser lido, decifrado, experimentado, como poderia ser o exercício da prática docente:

Se a cidade é um texto que pode ser lido a partir da materialidade urbana, e se é possível imaginar os pedestres do passado que percorriam este texto em pontilhado – ou seja, que realizavam percursos –, é preciso lembrar que o ato de caminhar através de uma cidade é uma operação complexa que envolve muitos outros gestos e sentidos para além do movimento das pernas e do deslocamento no espaço. Quem caminha observa a paisagem, vivencia possibilidades e interditos, vai ao encontro ou foge do encontro de outros passantes, segrega ou é segregado. (BARROS, 2007, p. 44-45).

Não somos habitantes nem turistas neste momento, mas sim viajantes, portadores de uma bagagem que nos conecta a outros tempos e espaços, mas que, simultaneamente nos lança ao novo, ao desconhecido/conhecido: “A única maneira de ganhar a cidade é perdendo-se nela” (HARO, 2006).

Transitar ou flanar pela cidade e admitir que ela só possa ser pensada pelos seus vestígios, *takes* de personagens e cenas urbanas, conduz-nos ao reconhecimento de que registrar a cidade

também é possível através de seus fragmentos e rasuras/ranhuras e que para traduzi-la é preciso admiti-la como indecifrável⁵⁸.

Tal reflexão prescinde de temporalidade histórica revelada, recuperada ou linearmente apresentada, por mais evidências que acreditemos possuir ou elencar ao longo do processo. Antes se constitui em elaborar uma espécie de enigma, pois no reconhecimento sobre o espaço urbano é um olhar sobre nós mesmos que reincidimos.

Quantas cidades e quais cidades somos capazes de comportar em nossa memória? Como nos planos de câmera-subjetiva, em plongée, podemos focar o invisível à maioria dos que estão de passagem, ou o visível na relação entre lugares geográficos e locais narrativos:

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. Alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias [...] uns estão nos outros. Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos – paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. (OLIVEIRA JR, 2005)

É no contato com as paisagens urbanas e com as paisagens de cinema que podemos perceber o acúmulo, a superposição e a troca de significados no espaço e no tempo, como num *palimpsesto*⁵⁹. Identificar a cidade como um local narrativo em suas discontinuidades e simultaneidades sócio-temporais, *dizer de outro modo*.

Como se, ao experimentar liberações em espaços delimitados, os sujeitos envolvidos possam produzir seu próprio percurso, ampliar possibilidades formativas, que os envolvam no

58 Paul Klee, expressionista suíço, pintou em 1929 uma tela intitulada *Uma folha do livro de registro da cidade*, problematizando a presença das lembranças cifradas sobre um lugar desaparecido. Sua ideia foi superposicionar formas de arquitetura à uma partitura musical, discutindo a impossibilidade de desvendar o mistério da vida urbana.

59 O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.C., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto.

seu processo de formação (no sentido da formação docente, mas também num sentido mais amplo). Atualmente somos todos habitantes das cidades e ao mesmo tempo – e o tempo todo, eu diria – somos habitados por uma cidade de sonho (BENJAMIN apud PELBART, 2000, p. 43).

Por fim, este escrito diz muito do começo de tudo. De quando havia uma preocupação em certificar a pesquisa que se queria empreender. Mas há algumas noções que merecem destaque. O início do texto traz uma discussão sobre formação de professores, questões axiomáticas e dados. Contudo, este texto foi sendo refeito e agregando outros autores e ideias. Dessa forma alio a noção de experiência de Larrosa para discutir os saberes docentes em sua relação com a informação e o conhecimento (só apontada).

Um artigo de Carmen Lúcia Vidal Pérez, “A lógica e o sentido da formação: heterotopias, acontecimentos e sujeitos”, sugerido pelo orientador logo após o meu interesse pelo conceito de heterotopia. Neste artigo, a autora discute a formação docente como um acontecimento, e a possibilidade de deslocamento dentro de um mesmo lugar, pensando a formação e suas ações transformadas em práticas de uma educação menor.

O conceito de memória benjaminiano, que transbordava de minha dissertação de mestrado, foi sendo aos poucos abandonado por recorrer, em demasia neste momento do meu trabalho, a uma alusão muito intensa e diretiva ao passado. Mas por fim, mas talvez mais significativo desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, o jogo dos heterônimos de Fernando Pessoa que, apesar de aparentemente consolidar personagens ao criar personalidades distintas, cria enigmas dentro deles e de suas trajetórias, o que faz com que

também busquemos os seus aspectos desviantes. Tornar-se outro é uma aposta no que entendo por educação.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO DOCENTE

O trabalho com professores tanto na formação inicial⁶⁰ quanto na formação continuada⁶¹, permitiu, ao longo do tempo, algumas constatações. Nos cursos de formação inicial têm se debatido ainda, o papel da transmissão ou construção de conhecimento, a lida com os currículos escolares estabelecidos pelos programas – inclusive os dos cursos de Pedagogia – as representações sociais dos sujeitos envolvidos na aprendizagem, o foco no ensino ou na aprendizagem, a preocupação com as didáticas, as práticas de ensino.

A relação entre a formação e a prática dos alunos egressos pode não apresentar-se como novidade, contudo, trata-se de tema que continuamente tem merecido atenção por parte dos pesquisadores e a respeito do qual há, ainda, muito por fazer.

Atuando em cursos de Pedagogia há pelo menos sete anos me foi possível acompanhar um debate – entre outros – que entrevê a formação inicial, por um lado, como espaço da formação de um sujeito incapaz de uma prática pedagógica transformadora e, por outro lado, ainda, como espaço constitutivo de um sujeito capaz de ações autônomas, com atitudes e estratégias investigativas, que comportem uma materialidade possível em sua atuação profissional.

60 Desde 1997 ministro disciplinas voltadas para a formação inicial, e dentre elas destaco a de Estágio Supervisionado. Já atuei nos cursos de História, Geografia, Ciências Sociais e, desde 2001, em cursos de Pedagogia.

61 Desde 1996 realizo cursos e oficinas para professores das redes municipal e estadual de ensino em Santa Catarina.

Ao mesmo tempo, por ter atuado paralelamente na formação continuada, outra constatação diz respeito a um certo desânimo com a prática cotidiana. Este desânimo pode ser mais bem traduzido como ausência de objetivos na profissão, desvalorização e ao mesmo tempo certo controle tecnicista no trabalho pedagógico, falta de perspectiva no tocante aos procedimentos metodológicos que articulam, ou pelo menos deveriam, o ensinar e o aprender. Ao falar da crise de identidade dos professores, Nóvoa (1998) apontou duas grandes tendências:

- A primeira, externa à profissão docente, tem procurado multiplicar as instâncias de controlo dos professores, por via de uma racionalização do ensino ou de práticas administrativas de avaliação, sublinhando as dimensões técnicas do trabalho docente.
- A segunda, interna à profissão docente, tem procurado reencontrar novos sentidos profissionais, reconstruindo identidades a partir de dinâmicas de desenvolvimento pessoal e de valorização profissional, sublinhando as dimensões reflexivas do trabalho docente. (NÓVOA, 1998, p. 26).

Em que pese o fato de que as reflexões de Nóvoa estejam circunscritas a década de 1990, é notório que ambas as tendências ainda possam ser enunciadas na atualidade.

Marli André, juntamente com outras pesquisadoras, realizou importante levantamento acerca da produção acadêmica sobre formação de professores entre os anos 1990 e 1998 (1999) e, posteriormente, entre os anos 1999 e 2003 (2009), comparando os dois estudos. Destaco algumas constatações presentes na última pesquisa:

As pesquisas dos anos 2000 mostram grande interesse em conhecer o que pensam e fazem os professores: quais suas concepções, suas representações, seus saberes e suas práticas. Dar voz ao professor parece muito legítimo, mas cabe perguntar como têm sido tratados esses dados e o que tem sido feito com os resultados desses estudos. [...]

[...] Foram poucos os estudos que abordaram os processos de aprendizagem dos alunos – futuros professores – nos cursos de *formação inicial* (8). Entretanto, esse número foi bastante significativo nas pesquisas sobre *formação continuada* (60). Parece que aí desponta um novo tema de pesquisa: os processos de aprendizagem do adulto professor ao longo da carreira. (ANDRÉ, 2009, p. 3).

Nos dois excertos realça-se o estudo sobre os processos de aprendizagem e seu aumento no que tange ao sujeito professor, bem como a uma ideia de “escuta”, deste mesmo sujeito apesar de, como a própria autora ressalta, não sabermos ao certo que destinação tem sido dada a estes dados. Por outro lado, os dados apontam para as poucas pesquisas acerca destas temáticas no campo da formação inicial. Desta forma, o que interessa para a presente pesquisa diz respeito ao caminho de aprender, à constituição de experiências, aos saberes docentes e ao que se pode potencializar neste processo, tanto na formação inicial quanto na formação continuada.

Ao falar em constituição de experiências, considera-se também a formação do professor como um processo identitário, à maneira de Nóvoa (1998, p. 28), “graças ao qual cada um de nós se apropria do sentido da sua história pessoal e profissional.” Este processo identitário configura um saber docente que, simultaneamente configura-se como um saber com características comuns e ao mesmo tempo peculiares. Para melhor traduzir o que se compreende por saber docente, Fonseca (2003, p. 63) caracteriza-o como “um saber plural, heterogêneo, construído ao longo da história de vida do sujeito.” Mobiliza, entre outras coisas, o conhecimento específico da disciplina, os saberes curriculares, os saberes pedagógicos e os saberes práticos da experiência. É no interior deste entrecruzamento que residem alguns impasses, mas também possibilidades de pensar, a partir da noção de experiência, caminhos possíveis.

Ao longo de nossa trajetória escolar, muitas vezes desenvolvemos os códigos escritos, mas esvaziamos seus sentidos, o que de certa forma, limita o pensamento, ou ao menos um tipo

de pensamento, do qual se quer aproximar⁶². Cabe ressaltar que este processo não é inerente a escola em particular, mas a toda a esfera que se limita a informar, a confundir *aprender* com *acumular* informação.

[...] pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 21).

Por esta perspectiva, “a de dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”, constituímos saberes da experiência que se relacionam a um aprender com, a uma forma de pensar e, por conseguinte, com a produção de conhecimento. Para Oliveira Jr. (2003), um tipo de conhecimento que se afasta de um aprender através dos *saberes de experiências corporais* é muito mais um aprender sobre as coisas num distanciamento. Na definição do mesmo autor, saberes de experiências corporais relacionam-se “às experiências espaciais cotidianas, entendendo esse corporal como indicativo de algo encarnado, intenso, de modo a diferenciar essas experiências corporais de ‘vivências’ superficiais e fugidias” (OLIVEIRA JR., 2003, p. 38).

No entrecruzamento dos saberes de experiência – práticos ou corporais – de uma relação com um aprender e um pensar, uma noção de memória, à maneira de Walter Benjamin, me parece fundamental. Ou seja, tomando-se como ponto de partida o presente pretende-se investigar o que pode ser ativado nas rememorações, para constituirmos experiências que nos apontem para um devir, um “tornar-se”.

Para uma ideia de “tornar-se”, busquei em Fernando Pessoa e sua explicação dos heterônimos:

62 A ideia de pensamento compartilhada aqui, encontra-se na filosofia de Gilles Deleuze, que o aproxima de outros saberes (Cf. MACHADO, 2009, p. 194).

Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (PESSOA, 1982, p. 95).

Ao fazer essas indagações estou na verdade, a esboçar uma concepção do que é *ser professor*. Pérez (2007), ao discutir a lógica e o sentido da formação docente acredita que:

A profissão docente exige uma postura radicalmente diferente daquela postulada pela racionalidade técnica. Ser professora é estar aberta ao novo, ao indeterminado presente no cotidiano da sala de aula. Toda professora se defronta em seu dia-a-dia com situações únicas, inusitadas, conflitivas, com as quais não foi preparada para lidar, o que lhe exige um exercício permanente da intuição, da imaginação e da expressão de sua criatividade. (PÉREZ, 2007, p. 10).

Ele mesmo tem que estar em constante movimento, assim como os sujeitos para os quais ele se engendra e é engendrado. Em seguida, Pérez ainda completa:

A prática docente é um objeto impreciso, que demanda formas variadas de ação e comporta possibilidades, incertezas e resultados nem sempre previsíveis. Ser professora é transitar no movediço, no deslizante, no sempre imponderável território cotidiano. (PÉREZ, 2007, p. 10).

Para aprender a “transitar no movediço” é que proponho a criação de espaços de subjetivação – a partir do cinema - nos quais as linhas de fuga sejam potencializadas e potencializadoras na produção de subjetividades que por sua vez sejam cambiantes ao longo de toda a formação e desenvolvimento docente.



Figura 9 - Paul Klee. *Uma folha do livro de registro da cidade* (1929). Óleo, 42,5 x 31,5cm. Museu de Arte da Basiléia. Fonte: Uol



Curso de Cinema: 30 vagas - curso gratuito

O Cinema Neo-Realista Italiano e uma noção de vidência

19/05 19h - 22h O presente curso pretende apresentar alguns trechos de obras neo-realistas com os seguintes objetivos:

26/05 19h - 22h - contextualizar estas produções espaço-temporalmente;

02/06 19h - 22h - destacar características comuns desta cinematografia;

04/06 10h - 16h - utilizar elementos técnicos e narrativos para esboçar uma estética neo-realista;

- compor uma noção de vidência deleuziana com base nas imagens selecionadas;

- propor um exercício filmico no espaço urbano.

Ministrante: Karen Christine Rechia
 Profª. do Colégio de Aplicação da UFSC, Doutoranda em Educação na Unicamp e do Grupo de Estudos Audiovisuais - OLHO

LOCAL: DAPE-Faed-UDESC SALA 2
 Rua Visconde de Ouro Preto, 457- Centro-Florianópolis - SC
 CEP: 88020-040, tel:(48) 3222-9168

Inscrições: vinidomingues89@gmail.com

Nome completo/RG

FAED



Figura 10 – Curso de Cinema (Cartaz de divulgação)

Parte quatro

[Considerações iniciais]

Andávamos sem procurar, mas andávamos para encontrar.

Julio Cortázar

Foi necessário todo esse percurso de leituras, experimentações, escrituras enfim, encontros que fizeram com que eu descobrisse e compreendesse que só a partir daqui as relações entre cinema e educação nesta pesquisa principiam uma consistência. Qualquer processo de modificação é um processo educativo: premissa que vale tanto para as imagens em análise neste percurso e os sujeitos envolvidos em sua produção, quanto para o meu próprio *tornar-se*⁶³ neste movimento.

Após a leitura deste trabalho, cujo subtítulo é *cinema e educação*, certamente surgirá a pergunta: por que não se falou em educação ou, por que se falou tão pouco dela? Como constatou Albert: “*O jardim de veredas que se bifurcam* é uma enorme charada, ou parábola, cuja tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção de seu nome” (BORGES, 2000, p. 532). À maneira de Ts’ui Pen, ao não empregar nenhuma vez a palavra *tempo*, pouco se fez uso da palavra *educação* neste trabalho. No entanto, se se compreende educação como processos de modificação, de um *tornar-se*, à maneira de Fernando Pessoa e seus heterônimos, pode-se dizer que se discorreu sobre isso o tempo inteiro.

⁶³ A ideia de *tornar-se* já foi mencionada neste trabalho e baseia-se nos heterônimos de Fernando Pessoa.

Ancorada nas minhas experiências profissionais e nos escritos que para mim fazem sentido, a educação tem muito mais a ver com aprendizagens em processo do que com o ensino de; com a produção de sentidos do que com o conhecimento de definições; que solicita a vidência e sua legibilidade, mais do que um olhar sobre as coisas; que pode usar a escola, mas não é mobilizada necessariamente a partir dela. Os *esquecidos* agiram mais em mim do que os repetidos à exaustão da educação escolarizada. O escolarizado tende a produzir o repetitivo, o mnemônico, o informado... A escola ocupa um tempo e um espaço importante das nossas vidas e, ao mesmo tempo, pode sufocar *o que pode um corpo*.

São precisamente os *esquecidos* que pulsam na introdução deste trabalho: os filmes, as coisas do avô, os lugares da infância. É naquilo que muitas vezes é dado como perdido, ou que necessita dos ajudantes para que venha à tona, que se encontra potencialmente a matéria prima desses processos educativos infinitos, de um tornar-se outro que não cessa, de um labirinto que se percorre e que se constrói a partir das combinações que fazemos.

Volto ao personagem de *Alguém*, no conto de Borges, para cotejar a noção de fato – proferida por ele - com a de um conhecimento escolar. O lugar aonde se chega do ponto de vista do conhecimento escolar ou que a escola enuncia em seus discursos é apenas o ponto de partida para o pensamento e invenção. Romaguera, em sua tese *Vida e arte e educação e(m) criações* (2010), entrelaçando arte, educação, criação, belamente “brinca” com a própria palavra:

desconectar o nome das coisas, entre abrir, em disposição crianceira, recolher a pulsão da palavra-valise educação [...] da palavra educação, nomear os seus excessos de organicidade, dos preenchimentos e “comos”, modos-de-fazer, que saturam de procedimentos e metodologias, pedagogias e fundamentos [...] tratar a palavra educação como conceito, criação, resistência. Tratar a palavra educação como não-orgânica, não-substância/corpo e a-significada. Abrir uma discussão para as possibilidades de pensar uma educação sem substância corpórea. Olhar para a palavra educação como uma obra de arte, resistindo à

possibilidade de criar uma escrita outra. (ROMAGUERRA, 2010, p.163, 164, 167).

Abandonamos os fatos para (re) inventarmos as coisas, as palavras, os sentidos. Para dizer da educação nesta tese, pode-se dizer que se privilegiou a experiência do aprendizado. Sobre esta questão nos conferenciou Orlandi (2011) no *I Seminário Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...* Orlandi usa Zourabichvili para destacar três “motivos pedagógicos deleuzianos” apontados por este, em obras diferentes. Do terceiro motivo extrai-se:

Fazem-nos acreditar que a atividade de pensar, assim como o verdadeiro e o falso em relação a esta atividade, só começa com a procura de soluções, só concerne às soluções [...] Como se não continuássemos escravos enquanto não dispusermos dos próprios problemas, de uma participação nos problemas, de um direito aos problemas, de uma gestão dos problemas. (DELEUZE apud ORLANDI, 2010, p. 147).

Daí depreende-se que aprender está relacionado a pensar e que pensar não está na ordem da busca de soluções. O realizável está na ordem do clichê, com o qual convivemos em todas as instâncias do mundo em que habitamos e, por certo, com muita abundância no campo educacional. O próprio Zourabichvili, ao explicitar a noção de *possível* em Deleuze, afirma a identificação desta com os clichês:

Tudo o que vemos, dizemos, vivemos, e até mesmo imaginamos e sentimos já está, definitivamente, reconhecido; carrega, por antecipação, a marca da reconhecimento, a forma do já visto e do já ouvido. Uma distância irônica nos separa de nós mesmos, e não mais acreditamos no que nos acontece, porque nada parece poder acontecer: tudo tem, de saída, a forma do que já estava presente, do que já está totalmente feito, do preexistente. (ZOURABICHVILI, 2000, p. 349).

Portanto é preciso esgotar o possível, no sentido do realizável, do pré-existente, para que possam se esgotar os clichês. Para que serviram os exercícios fílmicos? Para nada, se pensarmos

numa resposta esperada à realização de uma proposta dada de antemão. Mas se levarmos em conta o que irrompeu no processo desta realização, na produção desmedida de imagens que comportam clichês, mas que também os esvaziam, dos problemas que cada um criou para si, posto que não havia um problema em comum, da não edição, da não transformação num produto palatável ou destinado a explicar algo a outrem, a não ser a si mesmo. Talvez apenas tenhamos produzido um “campo de possíveis”, a tornar palpável a diferença “entre o possível que se realiza e o possível que se cria”. (ZOURABICHVILI, 2000, p. 337).

Os personagens que nos acompanharam até aqui – tanto os dos filmes, quanto os do curso - viveram situações de vidência, conceito fundamental nesta tese. Foram eles que compuseram esta experiência de aprendizado e que, por sua vez também me colocaram diante do *intolerável*, do novo, do desconhecido:

O vidente ou visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; [...] O vidente vê o possível e, com isso ascende a uma nova possibilidade de vida que pede para se realizar. Mas ver o possível não consiste em elaborar um plano: apreende-se a situação atual em sua *potencialidade*, como “campo de possíveis”. (ZOURABICHVILI, 2000, p. 340, 341).

Não nos tornamos visionários porque compreendemos, a partir das evidências e dos fatos o mundo ao nosso redor, mas porque o inventamos, porque podemos criar condições de existência e resistência:

EVIDÊNCIA → COMPREENDER

VIDÊNCIA → INVENTAR

É oportuno que se diga que o que se entende por resistência não é da disposição da negação ou oposição. Oneto, num artigo sobre o fazer artístico, afirma:

Mas a resistência é – antes de qualquer coisa, e como indica o prefixo “re” – repetição de um movimento, e só em segundo lugar um movimento contrário a algo. Resistimos porque insistimos. Resistimos porque “devimos”, porque queremos ultrapassar a nós mesmos. A resistência é primeiramente “em” (no devir), e só secundariamente “a”. (ONETO, 2004, p. 202).

Dessa forma, resistir faz parte do movimento de criação, da sua existência ou re-existência. É todo este movimento que creio compor uma noção de educação da qual compartilho. Ainda que esta aproximação precise ser bem investigada, o que se pode fazer em educação tem de se acerrar do que pode a arte como resistência por meio de sensações e sentidos, de uma experiência estética “como atividade de experimentação do pensamento a partir dos materiais sensíveis que são o que finalmente nos faz pensar”. (ONETO, 2004, p. 207).

Dinis (2005) apontou o que considera alguns equívocos em relação ao cinema e a educação, quais sejam, o cinema como instrumento didático, a função de informação/comunicação, entre outros. Assemelhar-se o cinema e a educação da arte, na perspectiva apontada acima, é um dos pressupostos a que chega esta pesquisa, posto que comunicar é repetir o mesmo, portanto não há interesse na continuidade das palavras de ordem no/do campo educacional.

Numa das primeiras reuniões de apresentação de uma versão do projeto desta tese para o grupo OLHO, sem a presença do orientador neste dia, parte do grupo estava preocupada em como eu conseguiria mensurar a transformação das pessoas no contato com o tipo de trabalho que estava propondo e a outra parte, com o fato de que, ao criticar um modelo de formação docente, eu poderia estar criando outro.

A primeira questão não foi empreendida, pois nunca foi acreditada por mim. Posso crer em coisas que provoquem mudanças e é isso que faz com que muitos de nós continuemos a

encher nossos bolsos, nossas mochilas, nossas cabeças de ideias e compartilhá-las por aí, em cursos, oficinas, em perambulações pela cidade. Sem poder medi-las também não posso apresentar modelos. Mas esta questão só foi compreendida à medida que o trabalho foi se desenvolvendo. Somos impulsionados à criação de fórmulas para dar conta de um possível realizável. Destarte escapar de processos massivos de formação implica a negação de atividades modelares assim como torna difícil o encontro com o novo, este *inesperado que irrompe*.

Avançando para o fim, mas não saindo do labirinto, lembro-me de uma frase de Ana Godoy, numa manhã fria de Mar del Plata:

Digamos que já tenhamos nos visto frente a uma página branca, comprimidos entre o possível do começo e a impossibilidade de começar. Digamos mais: que nesse momento o que se experimenta é o dilaceramento do corpo universal do leitor que tem que enfrentar a leitura banal que o constitui socialmente como público, tanto quanto o corpo universal do escritor que têm que enfrentar a escrita que o constitui politicamente como expressão de um público. Digamos ainda, que nesse momento está-se a beira do abismo como a beira de um combate em que se retoma o ato transgressivo da escrita e se escreve para desfazer as coisas. (GODOY, 2011).

Penso que não cheguei ao ato transgressivo da escrita, e nem com ela consegui desfazer coisas, todavia senti a compressão entre o possível e o impossível do começo. Urdindo ideias entre os meandros de uma escrita escolarizada, no embate com minha formação de historiadora, demolindo as crenças salvacionistas da minha porção professora e sendo confrontada com minhas próprias condições de existência. Fazendo e refazendo as escrituras e as ideias, este foi o processo desta escrita.

O labirinto veio como inspiração para o título, no entanto tornou-se revelação conforme os caminhos se bifurcavam. Tudo virou um duplo: minha história, o cinema, a educação. Ts'ui Pen fez um livro e um labirinto que eram uma mesma coisa. Dessa maneira, possibilitou vários

desenlaces, pois cada tempo simultâneo tornava-se ponto de partidas de outras bifurcações. Criou um *campo de possíveis*, que proliferam e se bifurcam incessantemente. É um duplo da educação, por exemplo, onde seja desejável, talvez, “criar face às impossibilidades”, como disse Godoy (2011), “produzir uma escrita e produzir-se a si mesmo na escrita e as saídas que antes não haviam”. Por isso também este trabalho apresenta os desvios, os restos, aquilo que se procura esconder.

*Ao levar uma linha para passear*⁶⁴, não só me perdi no labirinto – ao contrário de Ariadne – como me deparei com seus sentidos de prisão e proteção. O desafio foi tornar-se a criança benjaminiana que, destemida, só apresenta curiosidade e vontade de exploração como se percebesse “que só poderá se reencontrar se ousar perder-se.” (GAGNEBIN, 2004, p. 91). Volto a uma imagem que me acompanha há muito tempo e que está ao final da *parte zero* desta tese:

A mãe da Branca de Neve costura, e, do lado de fora, a neve cai. Quanto maior o silêncio, tanto mais honrada a mais silenciosa das atividades domésticas. Quanto mais cedo escurecia, tanto mais freqüente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente um grosso fio da lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas - pratos de papel, limpa-penas, capas - e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta. (BENJAMIN, 1987, p. 129).

Este avesso do papel é a trajetória por entre o labirinto que se bifurca perpetuamente, cujo texto é o registro de um destes trechos. O lado direito está indissociavelmente ligado ao avesso, e estava tudo sempre ali, mas tateante, desorientada, era por este reticulado do avesso que decidi.

⁶⁴ Aforismo do pintor Paul Klee (1879-1940).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBORNOZ, Carla Victoria. **Pequenas resistências da narrativa: a microficação em três vozes**. 2008. 144f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/12216/12216_1.PDF>. Último acesso em: dez. 2012.

ALMEIDA, Milton José de. A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. **Pro-posições**, Campinas, v. 10, n. 2 (29), julho de 1999. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/29-artigos-almeidamj.pdf>>. Último acesso em: jan. 2012.

ALMEIDA, Paulo Ricardo. **Campo/Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm>>. Último acesso em: jan. 2012.

AMIEL, Vincent. **A estética da montagem**. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2007.

AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Silvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Orgs.). **Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e...** Petrópolis, RJ: DP&Alli; Brasília, DF: CNPq, 2011.

André, Marli. **A produção acadêmica sobre formação de professores: um estudo comparativo das dissertações e teses defendidas nos anos 1990 e 2000. Formação Docente**. Revista brasileira de pesquisa sobre formação de professores, v.1, n. 1, ago.-dez. 2009. Disponível em: <<http://formacaodocente.autenticaeditora.com.br/artigo/exibir/1/7/3>>. Último acesso em: jan. 2013

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Diário de Luto de Roland Barthes ou A Estética do Fragmento. **Cadernos do CNLF**, v. XIV, n. 4, t. 3, p. 2576-2564.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. **Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061>>.
Último acesso em: jan. 2013.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2004.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papirus, 1995.

_____. **O olho interminável: cinema e pintura**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus, 2008. (Col. Campo Imagético)

_____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Apenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. (Col. Campo Imagético)

BARROS, José D'Assunção. **Cidade e História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Rua de mão única**, v. 2. 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A tarefa do tradutor. Coord da trad. Karlheinz Barck. **Cadernos de mestrado**, série A tarefa de traduzir I, IL, Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O livro dos seres imaginários.** Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Obras completas.** Vol. 1. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **Ficciones.** Buenos Aires: Emecé Editores S. A., 1956.

BORGES, Jorge Luis; COZARINSKY, Edgardo. **Do cinema.** Trad. Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Meneses. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

BRANCO, Lucia Castello (org.). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Último acesso em: jan. 2013.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do Cinema.** Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2010.

BRUNO, Flavia Luiza. Tempo e Memória – Bergson e Borges. **Philosophae**, pp. 2-18, 2009. Disponível em: <<http://www.philosophae.org/philosophaeorg-borgesbergson-artigo01.pdf>>. Último acesso em: mar. 2012.

CANGI, Adrian. **Deleuze:** uma introducción. Buenos Aires: Quadrata, 2011. (Col. Pensamientos locales)

CAPELATO, Maria Helena et al. (Orgs.). **História e Cinema.** São Paulo: Alameda, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico.** Trad. Teresa de Almeida. 2. ed. São Paulo: JSN, 1996.

CARVALHO, Marília Nogueira. **Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim: Do espaço e seus desdobramentos.** 2010. 112p. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CARVALHO, Alexandre F. de; GALLO, Silvio. Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação. **ETD: Educação Temática Digital**, v. 12, p. 280-302, 2010. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/2310>>. Último acesso em: jan. 2012.

CECIM, Vicente Franz. **Ó Serdespanto.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CORRÊA, Guilherme Carlos. **Educação, comunicação, anarquia:** procedências da sociedade de controle no Brasil. São Paulo: Cortez, 2006.

CORREIA, Pedro. O segredo de seus olhos: ver para crer. **Delito de opinião**, 22/10/2013. Disponível em: <<http://delitodeopiniao.blogs.sapo.pt/tag/filmes+da+minha+vida>>. Último acesso em: out. 2013.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade cinemática. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 63-75, jan./jun. 2002. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7426>>. Último acesso em: jan. 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela.** 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2007.

DAMIÃO, Carlos. **O Preço da Ilusão.** Disponível em: <<http://identidadecatarinense.blogspot.com.br/2007/02/o-preo-da-iluso-parte-1.html>>. Último acesso em: out. 2012

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações, 1972-1990.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Sobre o teatro:** Um manifesto de menos / O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DINIS, Nilson Fernandes. Educação, cinema e alteridade. **Educar**, Curitiba, n. 26, p. 67-79, 2005.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Literatura brasileira. **Grupo sul**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=vida_texto&cd_verbete=6164>. Último acesso em: jan. 2012.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-Realista?** São Paulo: Edusp, 1994.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: 1992.

FERNANDES, Daniele. Um paradigma imagético do espaço-tempo contemporâneo: cidade, cinema e hipermídia. **Contemporânea**, v.10, n. 2, p.151-164, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_10_FERNANDES.pdf>. Último acesso em: dez. 2012.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do romance da eterna**. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FERRAZ, Isadora. Jardim do Minotauro. **Casa tomada: espaço de investigação artística**. 2010. Disponível em: <<http://casatomada.com.br/site/?p=5487>>. Último acesso em: jul. 2013.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRESQUET, Adriana et al. (Org.). **Imagens do desaprender: uma experiência de aprender com o cinema**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007. (Coleção Cinema e Educação)

FONTANA, Germano Bez. **História de minha vida:** memórias, imigração e outros fatos. Florianópolis: Agnus, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2001. p. 85-94.

GALLO, Silvio. Identidade, diversidade, universalidade e educação: experimentar minorações na língua e na educação. In: SEVERINO, A. J.; ALMEIDA, C. R. S.; LORIERI, M. A. (Org.). **Perspectivas da Filosofia da Educação.** São Paulo: Cortez, 2011, v. 1. p. 225-238.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens.** Trad. Pedro Elói. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

GARDNIER, Ruy. O Dserto vermelho (crítica). **Contracampo.** Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/dvddesertovermelho.htm>>. Último acesso em: jan. 2012.

GAUDREAULT, André et al. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: UnB, 2009.

GODOY, Ana. Vicente Franz Cecim: andar, Andara, onde começa a viagem? **Revista de cultura,** n. 45, p. 1-7, maio 2005.

_____. **A menor das ecologias.** São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Quando a escrita engendra um meio de combate [ou como a educação devêm uma política de dissolução]. In: PRIMERAS JORNADAS GILLES DELEUZE, 2011, Mar del Plata. **Anais...** Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011 (CD-Rom).

HARO, Rodrigo de. Depoimento. In: BRUGGEMANN, Fabio. **15 escritores – depoimentos.** Fotografias Heloisa Espada. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

HEINZ, Alexandre de Oliveira. Formação como deformação: esgotamento entre Nietzsche e Deleuze. **Mal-Estar e Subjetividade,** Fortaleza, v. 9, n. 1, mar. 2009.

JULLIER Laurent; MARIE Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. Trad. Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LARROSA, Jorge. Trad. Alfredo Veiga-Neto. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf>. Último acesso em: jan. 2012.

LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 21, maio/ago. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36974>>. Último acesso em:

LEITE, César Donizetti Pereira. Experiência, infância e educação: o que nos passa enquanto caminhamos... **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 11, n. esp., p.1-16, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/2086>>. Último acesso em: jan. 2012.

LIMA, Jeferson. O Preço da Ilusão, 45 anos depois. **ANcapital**, 9 de Junho de 2002. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/ancapital/2002/jun/09/1ult.htm>>. Último acesso em: Out. 2011.

MACHADO, Jorge (Org.). **Vocabulário do Roteirista**. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Último acesso em: jan. 2012.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MARQUES, Ana Martins. Berlim revisitada ou a cidade da memória: “Infância em Berlim por volta de 1900”. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 34-43, abr. 2009. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_06/artefilosofia_06_01_dossie_walter_benjamin_04_ana_martins_marques.pdf>. Último acesso em: jan. 2012

MARTIN-JONES, David. O ‘opsigno’ de Gilles Deleuze em Machuca (2004): cinema e história após a ditadura militar. In: AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Silvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. de (Orgs.). **Conexões: Deleuze e Imagens e Pensamento e...** Petrópolis, RJ: DP&Alli; Brasília, DF: CNPq, 2011.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbart. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

MOSTAFA, Solange Puntel; NOVA CRUZ, Denise Viuniski (Orgs.). **Deleuze vai ao cinema**. Campinas, SP: Alínea, 2010.

MELO, Luís Alberto Rocha. Roma, Cidade Aberta. **Revista Contracampo**, n. 62, Plano Geral. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/62/romacidadeaberta.htm>>. Último acesso em: set. 2009.

MUCCI, Latuf Isaias, verbete “Fragmento”. **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1538&Itemid=2>. Último acesso em: dez.2012.

NAZÁRIO, Luiz (Org.). **A cidade imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates)

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? **Revista eletrônica txt - A tela e o texto**, Belo Horizonte, n. 2, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>. Último acesso em: jun. 2008.

_____. Algumas Geografias que o Cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. Texto apresentado na disciplina **Ficções do real: Geografia das imagens**, 2009.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência.** Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2004.

ORLANDI, Luiz B. L. Deleuze – entre caos e pensamento. In: AMORIM, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W.M. de (Orgs.). **Conexões: Deleuze e Imagens e Pensamento e...** Petrópolis, RJ: DP&Alli; Brasília, DF: CNPq, 2011.

PARENT-ALTIER, Dominique. **O argumento cinematográfico.** Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2004.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Revista Poiésis**, n. 12, p. 51-63, nov. 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege.** Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **O tempo não-reconciliado.** São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos)

_____. Imagens do (nosso) tempo. FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** V. I e II. São Paulo: Hedra, 2009.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia.** Lisboa: Cosmos, 1999.

PEREIRA, Miguel (entrevistador). Edgar Morin, o arquiteto do pensamento. **ALCEU**, v. 2, n. 3, p. 5-14, jul./dez. 2001. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n3_MiguelPereira.pdf>. Acesso em dez/2011>. Último acesso em: jun. 2012.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar S.A., 1982.

PIRES, José Henrique Nunes; DEPIZZOLATTI, Norberto Verani; ARAUJO, Sandra Mara de. (Orgs.). **O cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC, co-edição Embrafilme, 1987.

PREVE, Ana Maria H.; RECHIA, Karen Christine. Outros mundos: perversão no planisfério político. **ETD - Educação Temática Digital**: Imagens, Geografias e Educação, Campinas, v. 11, n. 2, p. 146-164, jan./jun. 2010.

_____. Perder-se: experiência e aprendizagem. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de (Orgs.). **Grafias do Espaço**: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013.

QUINTANA, Mário. **Antologia Poética, 1906-1994**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra?** Deleuze e as eras do cinema. Trad. Luiz Felipe G. Soares. [Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001].

RECHIA, Karen Christine. **Lembranças íntimas de minha avó**: partos, parteiras e outras histórias em Treze de Maio-SC. 1998. 161f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil)-Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, Jan./Jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000100011&script=sci_arttext>. Último acesso em: jan. 2011.

ROMAGUERA, Alda Regina Tognini. **Vida e arte e educação e(m) criações**. 2010. 161f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010.

SILVA, Luiz Felipe Andrade. O aprendizado pela guerra: uma leitura de *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini. In: FRESQUET, Adriana et al. (Org.). **Imagens do desaprender**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007. (col. Cinema e Educação)

TEIXEIRA, Claudio Alexandre de Barros. O labirinto contraria o linear. **Psicanálise & Barroco em revista**, v. 7, n. 1, p. 63-88, jul. 2009. Disponível em:

<<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/13/P&Brev13Teixeira.pdf>>. Último acesso em: maio 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 4. ed. Campinas/SP: Papirus, 1994.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

_____. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 155-168, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6692>>. Último acesso em: jan. 2013.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva; Fa'esp, 1978. (Coleção Estudos, 58)

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. (col. Trans)

SITES E BLOGUES

A SEDE do mal (1958). **Plano Sequência**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DxaR3Je3pGw>>. Último acesso em: jan. 2012.

ALE gaules. **Os tipos de enquadramento no cinema**. Disponível em: <<http://www.alegaules.com/hdslr/dslr/2011/09/os-tipos-de-enquadramento-cinema/>>. Último acesso em: out. 2011.

AMARCORD (1973) Trailer. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W5PsIpaRIFs>>. Último acesso em: jan. 2012.

CAMPO Contra Campo (exemplo). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-8Z9y5jQj0>>. Último acesso em: jan. 2012.

CINE Menu. **Dr. Jivago** (trailer). Disponível em: <http://www.cinemenu.com.br/filmes/doutor-jivago-1965#trailer-e-imagens>. Último acesso em: jan. 2012.

CINE Player. **E o vento levou** (sinopse). Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=284>>. Último acesso em: jan. 2012.

CINEAD. Disponível em: <http://www.cinead.org/?page_id=2>. Último acesso em: jan/2013.

CINEMA e Audiovisual. **Movimentos de câmera**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cPSQqp-Aj6c&list=PL3CFBCEDF31F0D71B>>. Último acesso em: jan. 2012.

CINEMA e Audiovisual. **Panorâmica vertical**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1BO6y3YXK7M&list=PL3CFBCEDF31F0D71B>>. Último acesso em: jan. 2012.

CINEMA para aprender e desaprender. **Plongée e contraplongée**. Disponível em: <<http://cineadcap.blogspot.com.br/2009/06/plongee-e-contraplongee.html>>. Último acesso em: jan. 2010.

E O VENTO levou (Cena final). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMynyDzyqe0&playnext=1&list=PL6CDB76BE2E8CA16F&feature=results_main>. Último acesso em: jan. 2012.

FILMES Épicos. **Guerra e Paz** (1956). Disponível em: <<http://www.filmesepicos.com/2009/10/guerra-e-paz-1956.html#.UpTo3sRDtrN>>. Último acesso: jan. 2012.

FILMSKI leksikon. Disponível em: <<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1945>>. Último acesso: jan. 2012.

IDENTIDADE catarinense. Disponível em: <<http://identidadecatarinense.blogspot.com/2007/02/o-preo-da-iluso-parte-1.html>>. Último acesso: jan. 2012.

MULTILOT! **Os Pássaros** (Alfred Hitchcock, 1963). Disponível em:
<<http://multiplot.wordpress.com/2008/05/26/os-passaros-alfred-hitchcock-1963/>>. Último acesso em: jan. 2012.

PARA todas as coisas. **Sobre Tokyo-Ga e as Imagens**. Disponível em:
<<http://ceciliamurgelparatodasacoisas.blogspot.com.br/2012/02/tokyo-ga-wwenders-1985.html>>. Último acesso em: out. 2011.

SIMPLESMENTE Berlim. Disponível em: <<http://simplesmenteberlim.com/tiergarten/>>. Último acesso em: jan. 2013.

TEMA de Lara (trilha). Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=ApRIugmdsxs&playnext=1&list=PL572F0612692570CA&feature=results_main>. Último acesso em: jan. 2012.

TEMPO Digital. **Movimento de câmara**. Disponível em:
<http://d1tempo.com/wiki/index.php?title=Movimento_de_c%C3%A2mera>. Último acesso: set. 2011.

UOL. Disponível em:
<http://download.uol.com.br/vestibular/provas/2006/fgv2007_direito_redacao.pdf>. Último acesso em: out. 2011.

USINE cinematographe. Disponível em:
<<http://usinecinematographe.blogspot.com/2011/05/alemanha-ano-zero.html>>. Último acesso em: jan. 2012.

FILMOGRAFIA

ALEMANHA ANO ZERO. (Germania anno zero). Direção: Roberto Rossellini, ITA, 1948.

AMARCORD. Direção: Federico Fellini, FRA/ITA, 1973.

A TERRA TREME (La terra trema). Direção: Luchino Visconti, ITA, 1948.

DESILUSÃO. Direção: Marco Stroisch e Bob Barbosa, BRA, 2008.

DOUTOR JIVAGO. Direção: David Lean, EUA, 1965.

E O VENTO LEVOU... Direção: Victor Fleming, EUA, 1939.

ERA UMA VEZ EM TÓQUIO (Tokyo monogatari). Direção: Yasujiro Ozu, Japão, 1953.

GUERRA E PAZ. Direção: King Vidor, ITA/EUA, 1956.

LADRÕES DE BICICLETA - Ed. Especial (Ladri di biciclette). Direção: Vittorio De Sica, 1948.

MACIÇO. Direção: Pedro MC, BRA, 2008.

O PREÇO DA ILUSÃO. Direção: Nilton Nascimento. Brasil, 1958. 7'.

O FILME QUE NINGUÉM VIU. Direção: Marco Stroisch. Brasil, 2002. 57'.

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock, EUA, 1963.

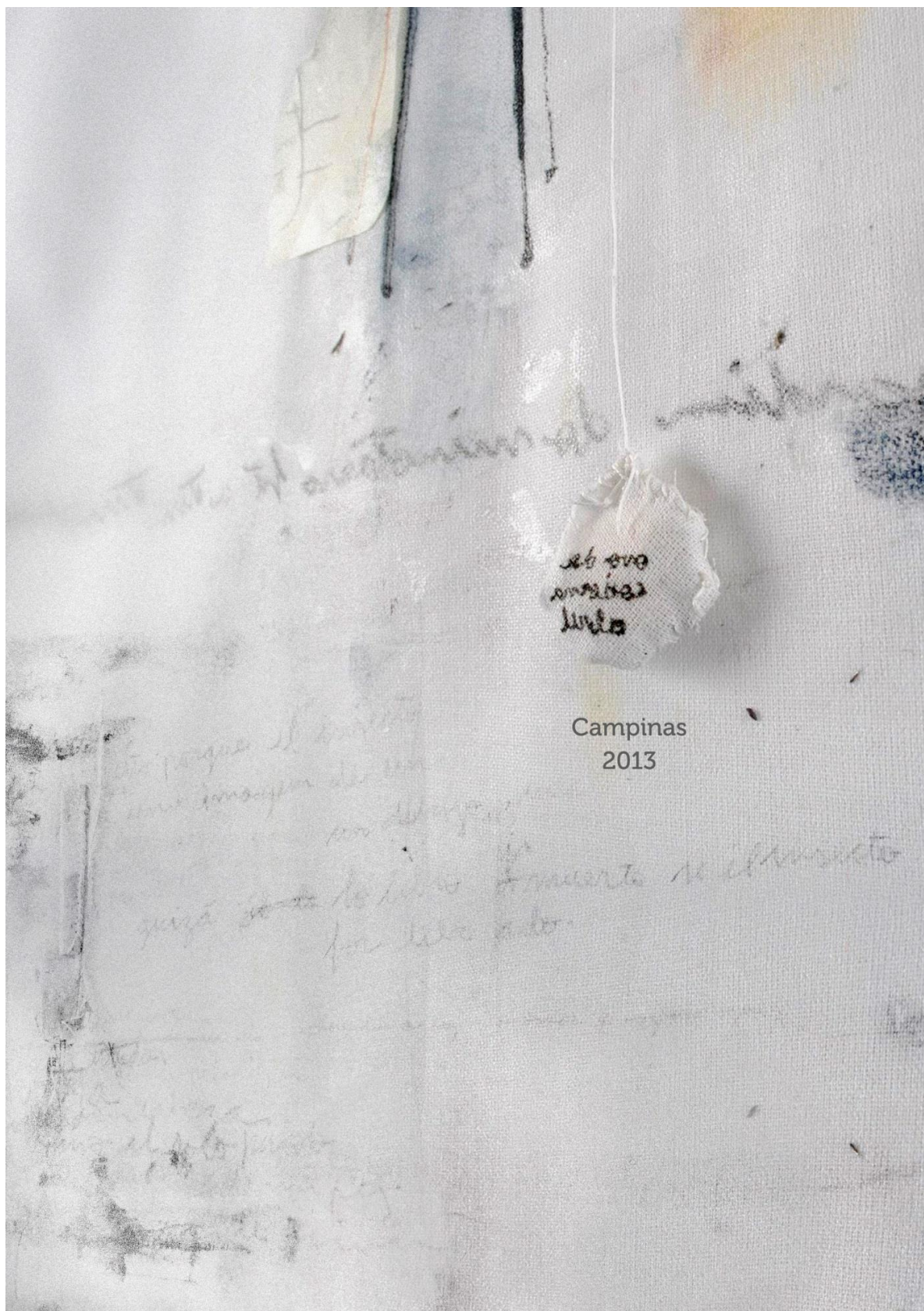
PAISAGEM URBANA – um olhar sobre a Ilha. Direção: Pedro MC, BRA, 2007.

ROBERTO ROSSELLINI [documentário]. Roma, Cidade Aberta. Extras, DVD

ROMA, CIDADE ABERTA - Ed. de Colecionador (Roma, Città Aperta). Direção: Roberto Rossellini, ITA, 1945.

UMBERTO D (Umberto D). Direção: Vittorio De Sica, ITA, 1952.

DO PREÇO À ILUSÃO. Conversando sobre cinema. 03/07/2011. Direção e montagem: Ramon Pacheco. Cinema UFSC. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=InUWLPkanJg>>. Último acesso em: out. 2011.



Campinas
2013

Isadora Ferraz. *Jardim do Minotauro*. Técnica mista. 2010