

**PORTOS DE VISTA:
O SI MESMO E O CINEMA**

**Sandra Espinosa Almansa
Rosa Maria Bueno Fischer (Orientadora)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

Sandra Espinosa Almansa

PORTOS DE VISTA:

O si mesmo e o cinema

Capa: Captura de tela do filme *8½*, de Federico Fellini

Porto Alegre

2017

Sandra Espinosa Almansa

PORTOS DE VISTA:

O si mesmo e o cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Bueno Fischer

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem, Currículo.

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Almansa, Sandra Espinosa
Portos de vista: O si mesmo e o cinema / Sandra
Espinosa Almansa. -- 2017.
176 f.
Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Educação. 2. Cinema. 3. Experiência. 4. Si
mesmo. 5. Formação. I. Fischer, Rosa Maria Bueno,
orient. II. Título.

*Ao meu filho Caio,
com enorme amor, pelo mundo que tornou a começar.*

O homem é um ser das lonjuras.

Jean-Paul Sartre

AGRADECIMENTOS

Meu coração está satisfeito. Alegre, pela realização desta escrita. Grato por apreender algo da serenidade secreta que existe nos fins de ciclo, no mesmo lance em que eles se tornam, dadivosamente, novos começos.

Chegar ao término do doutorado, para mim, é menos dar por encerrada uma tese do que oportunizar o início de uma nova etapa. Oxalá, propícia à maturação de um dedicado trabalho, e, certamente, de uma ainda longa meditação. Por ora, devo sem reservas reconhecer a presença valiosa de pessoas cuja parte foi fundamental nas diferentes experiências que estimularam os movimentos deste estudo, e deram origem à elaboração da tese. Tanto quanto confio na experiência do silêncio, acredito que *nossas palavras são aquilo que respiramos, e é por isso que são sagradas*. É com respeito, intensidade e verdade que, sempre aprendendo a respirar, dedico o meu:

Muito obrigada!

À minha orientadora Rosa Maria, professora a quem admiro profundamente, alma cuja amizade me alegra conquistar. Obrigada, “minha querida” – como diria, com irmandade, tua preciosa Clarice –, pela cumplicidade atenta e pela generosidade genuína, tuas notáveis virtudes. Que a ciranda da vida te torne sempre e cada vez mais sábia.

À professora Gilka Girardello, por suas palavras de encorajamento quando essa tese era ainda um projeto. Obrigada especialmente pelas observações pontuais de leitura, e pelas oportunas sugestões à continuidade e ao desenvolvimento do trabalho.

À professora Luciana Loponte, pela acolhida atenciosa. Obrigada por contribuir novamente com meus estudos e com as questões que têm prendido minha atenção.

Ao professor Alexandre Freitas, pela leveza que se subleva ao proselitismo acadêmico. Obrigada acima de tudo pelo cuidado ao apontar caminhos possíveis à realização da tese, com profunda competência, abertura e grandeza.

À professora Fabiana Marcello, pelas coisas preciosas que aprendi.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na figura de seus professores, coordenadores, funcionários e bolsistas: grata pelas oportunidades de aprendizagem e pela prestatividade ao longo desse percurso de formação.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização do doutorado e igualmente da tese.

Aos colegas do grupo de orientação e pesquisa, Ananda Hilgert, Simone Rasslan, Raquel Leão, Carola Saraiva e Fernando Favaretto, pela convivência, por tantas e tão boas trocas.

Ao professor Clademir Araldi, do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pelotas, por propiciar a realização de *Shoah: Lembrar o passado, Transformar o presente*, minicurso sobre filosofia, educação e cinema o qual ministrei para a comunidade acadêmica no Cine UFPel em 2016, transversalmente em diálogo com o tema e o problema da tese. Obrigada igualmente à professora Cíntia Langie, do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, ao Grupo de Estudos Nietzsche, ao Grupo de Estudos Foucault, ao Grupo de Estudos Hannah Arendt e ao Grupo Cinema, Educação e Contemporaneidade, todos os quais em exercício naquela instituição, pelo apoio a essa significativa experiência de trabalho.

Agradeço uma vez mais ao professor Carlos Skliar, da FLACSO, cuja sensibilidade fez se ampliar o meu olhar, já na trajetória do mestrado, sobre o universo de questões às quais interrogo. Aproveito para agradecer também à professora Cynthia Farina, do Instituto Federal Sul-Rio-grandense, pelos caminhos apontados como possibilidade em dado momento de minha formação.

À professora Kelin Valeirão, do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Pelotas; à professora Belkis Bandeira, do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria; e à professora Rosana Fernandes, do Departamento de Estudos Básicos da Faculdade de Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela parceria, generosidade e confiança.

Ao Leon Cakoff, *in memoriam*, pela dedicação sincera e democrática de uma existência que tanto enriqueceu, e cujo legado inestimável ainda enriquece a cultura cinematográfica no Brasil.

Ao Zé, meu amor, amigo e parceiro, pela presença: por tanta vida, amor, sabedoria e lealdade – que sorte a minha! Obrigada por me ensinar, com teu modo sensível e tão singular de ser, a fineza compreendida na simplicidade e na suavidade. Obrigada por cultivarmos uma relação tão tranquila e bonita, por tudo o que construímos e desconstruímos juntos, por nosso filho, nossa criança.

À minha família, meus pais e irmãos, pela dedicação, por apoiarem meus rumos e respeitarem minhas escolhas. Gratidão igualmente aos meus antepassados, pela dádiva do recomeço.

À Vânia, minha sogra e amiga, pela atenção sempre carinhosa e generosa. À querida avó Wilma, pela sabedoria que reverencia a natureza, e por sua amorosidade incansável. À Carol, Catarine, Marta, Carmen, Luciano e Felipe Crochemore, pelo apoio e carinho.

À doula Zezé Goulart, por me orientar e assistir com delicadeza e firmeza ao longo de minha gestação, durante o parto e após a chegada de nosso bebê. Obrigada por transmitir a tranquilidade e a fé necessárias nesse processo, o que naturalmente reverberou de modo positivo no decurso da tese. Agradeço igualmente à Ana Cláudia Codesso, nossa obstetra, e a todas as pessoas de algum modo envolvidas no cuidado dessa aventura que é gerar uma vida, e dar à luz um ser. Obrigada à pediatra antroposófica Jaqueline Volkmann, pelo cuidado ampliado ao Caio, seu desenvolvimento, bem estar e saúde.

Um agradecimento especial à prima Verusca Espinosa, por me indicar àquele estágio em Dom Pedrito, e aos ex-colegas de trabalho Edgardo Piriz, pelo telefonema que mudaria o curso das coisas, Sara Milan, pelo empréstimo do primeiro aluguel, Nilton Boehme, pela admissão em Pelotas, enfim, pelo gesto inesquecível de apoio, que me abriria tantos caminhos cujos percursos e desvios hoje me trazem aqui. Gratidão interminável.

Às minhas amigas: Beatriz Rodrigues, Luciana Urbim, Luci Cardona, Tatielle (Rita) Souza e Xana Valério; e aos amigos: Fabrício Tavares, Felipe Gonçalves, Felipe Pedron, Madu Lopes e Rodier Mendes, pelas entregas. Agradeço especialmente à amiga Laura Schuch, pelo tempero, o amparo e a palavra, e ao Bruno Barreto, pela acolhida em Porto Alegre quando eu ensaiava um novo começo.

E, por fim, ou para voltar ao início, dou graças ao Grande Mistério, fonte primeira da criação, pelo sopro da vida, os passos de sua jornada, e por suas valiosas lições. Graças pela mestria dos homens e pela sabedoria da natureza, pela valorização da partilha e por tudo aquilo com que me possa guiar e fazer soar minhas palavras. *Nós nos encontramos aqui para aprender uns com os outros.*

RESUMO

Esta tese trata do tema da formação de si, caro à educação, com foco na figura do espectador do cinema. Parto dos depoimentos de alguns espectadores, cujas narrativas foram organizadas em torno de sua memória, em relação a um tipo particular de filmes: *os filmes de uma vida*. Trata-se de filmes que, a despeito de sua importância para a história do cinema, tiveram importância para a “história individual” de cada um, filmes cuja eleição sucede a partir de uma intimidade primeira com o corpo daquele que olha, experimenta, e se dispõe a narrar sua experiência, ou, mais propriamente, as lembranças do que dela resta. Tais narrativas foram selecionadas a partir da coleção de livros intitulada *Os filmes da minha vida*, cuja organização foi iniciada por Leon Cakoff, à ocasião da 32ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Os depoimentos, tecidos por entre imagens que alguém “leva consigo”, indicam que qualquer coisa de *uma vida* se passa no ato de reminiscência de filmes, os quais, por alguma razão, são “carregados” pela vida afora. A tese, portanto, trata do tema da passagem e da invenção do tempo, também de diferentes posturas do corpo e da alma, sobre as experiências do mundo e do ser. Assim, as questões propostas pela pesquisa, relativamente ao que suspeita tratar-se de um movimento ontológico, impulsionado pela experimentação cinematográfica em direção ao si mesmo, surgem de uma conversa com as narrativas e do encontro com as “coisas” que elas trazem à vista. Além disso, ao lado dos depoimentos, integra a tese a atitude estética da própria pesquisadora que, na condição de espectadora e amante do cinema, toma como intercessores também os filmes de seu próprio acervo para, movendo as coisas de um lado a outro, ensaiar a escrita. A necessidade da relação com a palavra de outrem para a composição da própria escritura exprime, assim, certa inscrição benjaminiana na textura teórica e metodológica do trabalho. Não há intenção de reconstituir, a partir dos resquícios da experiência, qualquer totalidade: busca-se antes problematizar o tema a partir da escolha de excertos que, deslocados de sua origem textual, passam a compor poeticamente o texto outro da tese. Por esse caminho de encontros e passagens, mobiliza-se a pergunta que move a tese: como, da “abertura para o mundo” imanente no cinema, pode devir a própria “abertura do mundo”, referente ao plano ontológico, na esfera da recepção – na medida em que tal recepção se encontra tão próxima do tema da formação de si, nas práticas educacionais?

Palavras-chave: Cinema. Filmes. Experiência. Si mesmo. Formação.

RÉSUMÉ

La présente thèse traite du sujet de la formation de soi-même, coûteux pour l'éducation, en mettant l'accent sur la figure du spectateur du cinéma. Sa création prend pour intercesseurs des témoignages de spectateurs, dont les récits, organisés autour de la mémoire d'oeuvres frappantes, exposent une catégorie particulière de films : *les films d'une vie*. Il s'agit de films qui, à l'insu de leur importance dans l'histoire du cinéma, ont eu une importance dans « l'histoire individuelle » de chacun, films dont l'élection se fait à partir d'une intimité première avec le corps de celui qui le regarde, en fait l'expérience, et est prêt à raconter son expérience, ou, plus exactement, les souvenirs qu'en demeurent. Extraits de la collection de livres intitulée *Les films de ma vie*, dont l'organisation a été entreprise par Leon Cakoff à l'occasion du 32^{ème} Festival Internacional de Cinéma de São Paulo, les récits, tissés avec les images qui sont « emportées avec soi », indiquent qu'il y a quelque chose d'*une vie* qui se passe dans l'acte de réminiscence des films lesquels, pour quelque raison, sont « portés » pour la vie. Quelque chose qui concerne le passage et l'invention du temps, les différentes postures du corps et de l'âme, les expériences du monde et de l'être. Par conséquent, les questions proposées par la thèse au sujet de ce qu'elle suppose être un mouvement ontologique, poussé par l'expérimentation cinématographique vers le soi-même, résultent d'une conversation avec les récits et de la rencontre avec les « choses » qu'ils donnent à voir. En outre, à côté des témoignages, compose aussi la thèse l'attitude esthétique de la chercheuse elle-même qui, dans la condition de spectatrice et aimante du cinéma, prend pour intercesseurs aussi les films de sa propre collection pour, en mouvant les choses d'un côté à l'autre, exercer l'écriture. La nécessité de la relation avec la parole d'autrui pour la composition de sa propre écriture exprime, ainsi, une certaine inscription benjaminienne dans la tissure théorique et méthodologique de la tâche. On n'entend pas reconstituer, à partir de vestiges de l'expérience, aucune totalité : on vise plutôt ruminer et problématiser le thème à partir du choix de textes qui, déplacés de son origine textuelle, s'engagent à composer poétiquement le texte autre de la thèse. Dans ce chemin de rencontres et passages se mobilise la question : comment, de « l'ouverture au monde » immanente au cinéma, peut devenir l'ouverture au monde du soi-même, relative au plan ontologique, dans la sphère de la réception – dans la mesure où cette réception est si proche du sujet de la formation de soi-même, dans les pratiques éducatives?

Mots-clés : Cinéma. Films. Expérience. Soi-même. Formation.

ABSTRACT

This thesis deals with the subject of the self formation, expensive to the education, with focus on the figure of the spectator of the cinema. Its creation dialogues with statements made by spectators, whose narratives, organized around the memory of meaningful oeuvres, cover a specific category of films: *the films of a life*. It refers to films that, despite their importance to cinema history, were important in each one's "individual history", films which choice starts at a first intimacy with the watcher's body, who experiments and is willing to tell their experience or, more exactly, its remaining memories. Selected from the book collection entitled *The films of my life*, which organization was started by Leon Cakoff at the 32nd International Film Festival of São Paulo, the narratives, sewed between images "taken with oneself", indicate the happening of something *of a lifetime* in the act of reminiscing films that, for some reason, are "carried" throughout life. Something that speaks of the passage and invention of time, about different postures of body and soul, about experiencing the world and being. Therefore, the questions this thesis proposes relatively to what, it suspects, refers to an ontological movement, driven towards the self by cinematic experience, emerge from confronting these narratives and encountering the "things" they bring into view. Furthermore, composing the thesis alongside with the testimonies, the researcher's own esthetic attitude, as a spectator and film lover herself, integrates her own collection of movies to, moving things from side to side, engage in the writing experience. The necessity of relating to others' writing for composing her own expresses a certain benjaminian inscription in the work's theoretical and methodological construction. The intention is not to recreate, from the debris of experience, any totality: the aim is to ruminate and problematize the theme leaning on excerpts which, dislodged from their textual origin, begin to compose poetically the text *other* of the thesis. Along this path of encounters and passages moves the question: how, from the "opening to the world" immanent in cinema, can take place one's own "opening to the world", relative to the ontological plan, in the sphere of reception – as such reception is so close to the subject of self formation, in educational practices?

Keywords: Cinema. Films. Experience. Self. Formation.

SUMÁRIO

Nota introdutória 14

Introdução 16

1. Uma imagem é mais 28

**1.1 Meu cinema, teu cinema, nosso cinema:
Sobre imagens cinematográficas e educação** 29

O jogo das imagens e sua atualidade - O talento indisciplinar da imagem - A tarefa da educação - Uma realidade complexa e movente e uma “parte interessada” - Qual cinema? - A entrada do sujeito na imagem - Usuários de imagens - Plano ótico e potência visual de coerção ontológica

2. No cinema é possível viajar 53

**2.1 Cinema e viagem:
Um percurso intensivo** 54

O cinema é um olhar sobre o mundo - Características da imagem fílmica - Antes, o visual - Limiares - Alguma coisa se passou - Outros lugares - Matéria humana Matéria-prima - Uma organização em curso - O que muda é a geografia - Aventura entre o vário - Horizonte móvel

3. Histórias do cinema e outras histórias 87

**3.1 Espirais do visível:
Entre o olhar e a cena** 88

Um filme, uma vida - Godard e a história sem fim - Que cada olho negocie por si mesmo - Desde um lugar que não é o do cinema - Uma dimensão diferente - O olho está [também] nas coisas - Uma coleção de pontos de vista - Quando uma imagem arde

4. Dar a voz a quem vê 107

4.1 O espectador cinematográfico diante de si 108

A espectadorialidade como questão - Panorama dos estudos de recepção - O corpo vivo do espectador - Do corpo das imagens fílmicas e do próprio corpo - Prática estética e modo de subjetivação - Da cena para o mundo

**Epílogo
Laboratório cinema** 125

| | |
|--------------------------------------|------------|
| Referências | 131 |
| Filmes Citados | 140 |
| Apêndice | |
| Depoimentos, Excertos, Furtos | 142 |

NOTA INTRODUTÓRIA

Permita-me o leitor introduzir esta nota com uma pequena e tempestiva citação. Daquelas que, quando acontece de as encontrarmos, fitam-nos como se pudéssemos tê-las escrito, tamanha a cumplicidade que se engendra entre nós e as palavras que lemos. Quem a escreveu, porém, foi o professor Robert Stam (2013:2000, p. 15), do Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York. Logo após parafrasear Godard¹, com o entendimento de que se deve colocar, em um livro de teoria do cinema, tudo de que se gosta, ele diz: *se algo existe de que sou partidário é um “cubismo teórico”: o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas.*

Tão logo inicio, sirvo-me dessa inscrição para marcar lúcido e deliberado neste texto o emprego de autores cujas teorias, sabidamente plurais, são muitas vezes colocadas em diálogo menos para que “conversem” entre si, do que para cooperarem com a visão, ela mesma múltipla e descentrada, com que se tecem a hipótese e o argumento desta tese. Ao mesmo tempo em que a imersão naquilo que lemos, que estudamos, é feita com atenção e cuidado, não deixa de reivindicar que façamos nossos, em alguma medida, os conceitos e teorias dos autores que escolhemos para pensar: é preciso nos inscrever neles e criar, com eles, algo próprio (FISCHER, 2005). A utilização de um autor, nessa perspectiva, implica de certa forma sua reescrita, já que ao nos apropriarmos dele continuamos sua obra,

tensionamos os conceitos que ele criou, submetemos à discussão uma teoria, porque mergulhamos no empírico, no estudo de um objeto por nós selecionado, que ultrapassa, vai além dos objetos que o autor escolhido elegeu – justamente porque nossa história é outra, nossos lugares e tempos são outros (FISCHER, 2005, p. 120).

Ademais o cinema, por ser ele próprio uma multiplicidade, recusa qualquer teoria unitária, e torna inevitável o uso de diversas molduras teóricas para sua compreensão, a ponderar a abordagem com que se escolha tratá-lo. Pode-se, com efeito, proceder a uma análise do cinema sob diversos pontos de vista. Como se pode, além disso, abordá-lo a uma distância em que o que se deseja tratar nem mesmo se estreita a questões rigorosamente

¹ *On peut tout mettre dans un film. On doit tout mettre dans un film. Quand on me demande pourquoi je parle ou je fais parler du Vietnam... d'une dame que trompe son mari, je renvoie la personne qui me pose cette question à son quotidien habituel. Tout y est. Et tout y est juxtaposé. Jean-Luc Godard, L'Avant-Scène du Cinéma 70 (mai 1967).*

“cinematográficas”. É o caso deste estudo, em que a “modalidade da distância” a partir da qual se intenta falar de cinema é, nem mais nem menos, *entre cinema e educação*.

A posição que assumo aqui, pois, relativamente ao cinema é, antes de tudo, uma posição de *amadora*, a qual é também uma postura teórica e política que afirma que o cinema, tanto quanto ou mais ainda que aos especialistas, “pertence a todos aqueles que, de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura”. O cinema pertence a todos aqueles que se permitem traçar, entre quaisquer pontos dessa *topografia*, “um itinerário próprio, peculiar”, o qual acrescenta a ele como mundo e ao seu conhecimento (RANCIÈRE, 2012:2003, p. 16).

Dito isso, esclareço ao leitor que, ao me aliar a diferentes matrizes conceituais de filósofos, teóricos ou cineastas de acordo com os interesses, preocupações e objetivos deste trabalho, não subtraio o cuidado e o rigor com que se permita devidamente aproximá-los ou afastá-los quanto a pontos controversos que emulam entre si. Ainda assim, compete dizer que assumo no percurso certo risco antropofágico: admito o perigo de perder em algum momento a imparcialidade da distância, e em algum grau inelutavelmente sorvê-los, na enseada de minhas próprias – e nem só minhas – inquietações.

INTRODUÇÃO

Era uma tarde de quinta-feira. Havia chovido, a luz do dia esmaecia, e as poças d'água ainda reluziam sobre as estrelas. Sobre as estrelas que se destacam nas calçadas antigas da Rua da República, compostas de pequenas pedras negras, diferentes das rosadas que as rodeiam. Por ali eu caminhava. Na companhia de uma amiga, íamos ambas em direção a um brinde: a celebração de uma tese, então há pouco defendida, de um de nossos colegas. Logo mais eu passaria no supermercado, compraria doces e frutas e escolheria algo para beber. Talvez um vinho, por gosto e preito ao filho do deus do dia, Baco. Era quinta-feira à tarde, e era também meu aniversário. À noite eu receberia amigos, conversaríamos sobre coisas da vida e nos contentaríamos num amoroso festim.

No meio do caminho, no entanto, entre as infames e belas estrelas que guardam silenciosas os percursos cotidianos, e espiam o sono dos homens desacomodados das ruas, havia uma discreta livraria. Uma para a outra, não éramos estranhas. Suas vitrines já me haviam visto passar e, lá dentro, um bom tempo me guardara a vasculhar as estantes e ser alegre entre as letras. Naquela ocasião, porém, eu passaria distraída e apressada não fosse o convite de Rita para que ali parássemos por um instante, para apanhar um livro. Ela já o havia escolhido, e ele em breve se transformaria na alegria de um presente.

Enquanto Rita se ocupava da compra, fui espiar alguns livros na seção sobre cinema. Apesar de pequeno, aquele nicho já me tinha propiciado algumas boas surpresas, mas nenhuma comparada ao “lance de dados” que afirmaria, não sei se suficientemente, mas, certamente feito um “dardo de flama”, como diria Nietzsche (2001:1882,1887) de um Ano Novo – de seu “belíssimo Janeiro”, todo aquele acaso. Doze meses antes, há exatos 27 de

fevereiro de 2013, eu defendia minha dissertação de mestrado, no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em diálogo com alguns cinéfilos, homens e mulheres de diferentes idades e variada formação, tornei problemática a experimentação cinematográfica a partir de um conjunto de práticas específicas, através das quais cada sujeito se coloca em relação ao cinema, e aos filmes a que assiste². Foram justamente essas práticas contínuas e, em certa medida, regradas (tais como ler e escrever sobre cinema, frequentar salas e cineclubes e discutir sobre os filmes, baixar filmes em *sites* da internet, construir seu próprio arquivo, transmiti-lo a outros e criar com ele diferentes possibilidades de pensamento e atuação, etc.), que tomei então como critério para selecionar meus interlocutores, os participantes da pesquisa.

Quis com isso construir um campo empírico junto a pessoas que mantêm com o cinema certo vínculo, uma relação ativa, dinâmica, motriz – passível de ser qualificada como uma relação amorosa. Mas, sobretudo, distinta como uma prática cultural, social e discursiva que, ali, parecia-me, se realizava. Meu interesse era investigar o que estaria acontecendo nesses modos relacionais, esquadrihar seus processos de subjetivação e as formas pelas quais, nas práticas descritas, incidiria não apenas a constituição do saber sobre cinema, mas do próprio sujeito que com ele se ocupa.

Dado o problema, o exercício de minhas perguntas não poderia ter sido realizado, a rigor, sem uma espécie de *saída da cinefilia em direção à educação*. Isso porque tenho me dedicado a pensar, em diálogo com alguns estudos da área³, a relação com as imagens, especialmente com as imagens do cinema, em meio ao tema da formação, mais precisamente à borda da noção filosófica do “si mesmo”. No caso da dissertação, busquei problematizar a experimentação cinematográfica em relação a uma atividade a qual, para além do exercício cinéfilo de tomada de atitude com o cinema por si só, pudesse ser pensada como impulsionadora de um exercício do sujeito para consigo mesmo.⁴ Devo dizer que, menos que uma solução, disso ainda me nutre certo desassossego acerca dos modos pelos quais a experiência dos filmes e as práticas com o cinema se configurariam expressivas na constituição de modos de ser sujeito na contemporaneidade. Inquietações dessa natureza me

² Ver ALMANSA, Sandra Espinosa. *O cinema como prática de si: experiência e formação*. Dissertação de Mestrado defendida no PPGEDU/UFRGS, 2013.

³ Refiro-me especialmente às investigações sobre as relações entre mídia, educação e produção de subjetividade na cultura contemporânea realizados desde meados de 1990 pela professora e pesquisadora Dr.^a Rosa Maria Bueno Fischer, a qual, não eventualmente, orienta a realização deste estudo.

⁴ Especificamente a respeito dos modos pelos quais esse retorno a si pode se configurar constitutivo da subjetividade, o trabalho orientou-se à borda dos estudos realizados por Michel Foucault no curso *A hermenêutica do sujeito*. Ver referências.

levam a insistir em votar particular atenção aos “efeitos” das imagens do cinema sobre os espectadores – sobre seu pensamento, seu olhar e a vida. Levam-me novamente a construir um problema: mediante a escuta dessa “voz que vê”, tento ouvir as questões que, nessa direção, uma narrativa formula.

Naquele momento, a pergunta sobre *para que a* cinefilia serviria ao pensamento sobre cinema e educação foi substituída pela indagação acerca de *como* algumas práticas com o cinema são constituídas, e *de que modos* o que nelas acontece pode nos oferecer elementos para pensar a dinâmica dessas práticas na formação de pessoas. Por meio de entrevistas, recolhi depoimentos de pessoas as quais, ao narrar a história de sua relação com o cinema, dão a ver algo de sua tessitura entre os filmes, algo de uma sutil fiação de si mesmos por entre os filmes vistos, amados, pensados, discutidos. O que quero dizer com isso é que foi possível observar, mediante as práticas descritas, modos de subjetivação bastante ricos, do ponto de vista de um trabalho sobre os sujeitos, deles consigo mesmos, formas específicas e profundas de constituir a si mesmo, formas nas quais a relação consigo se efetua, em alguma medida, a partir da relação com o cinema. Em vista disso, busquei – o que creio ter cumprido, a bem dizer, de modo muito incipiente – problematizar o cinema na qualidade de uma prática de si, por sua vez estímulo e princípio de formação. Uma formação como processo, social e culturalmente produzida em meio à experiência de ver filmes.

Do movimento desse estudo, dei-me conta de que seria preciso reconhecer que a interrogação sobre o tema, longe de ser resolvida, havia se tornado para mim ainda mais intrincada. Volto mais uma vez à posição de problema, convencida do axioma de que sempre se voltará à questão para se conseguir sair dela. Mas para isso, é preciso girar em direção a devires que operam em silêncio, devires que são, na realidade, quase imperceptíveis: pois é sobre eles, sobre suas geografias, suas orientações, direções, entradas e saídas, que é preciso pensar (DELEUZE, 1998).

O “homem comum do cinema”, tal como pensado por Jean-Louis Schefer (1980), não conta senão com o hábito de ir frequentemente ao cinema para dele falar. Esse “homem sem qualidades”, que vai ao cinema para se distrair, aprende por acaso outra coisa além daquilo que os filmes “ensinam”. Surpreende-se, ao poder viver simultaneamente em diversos mundos. Decerto o hábito de ver filmes lhe ensina algo, mas sobre o quê? Sobre os filmes, sobre si mesmo, sobre toda a espécie, sobre a memória? (SCHEFER, 1980). Questões dessa natureza, disparadas por Schefer no ponto em que se dedica a falar do cinema emprestando a

própria voz à memória de uma experiência particular do tempo, do movimento e das imagens, ressoam aqui amalgamadas no cerne da intuição de uma partilha fundamental, suspeitada já à deriva da dissertação. Naquele momento, percebi que ao evocar imagens, encontros e situações fílmicas dos quais se guarda a lembrança, a emoção ou a percepção (DELEUZE 2007:1985), os depoentes tornaram expressa sua inscrição em fragmentos de vida íntima, como se a lembrança também os guardasse, junto aos acontecimentos fílmicos e a eles circundantes.

Das brincadeiras da infância às inquietações juvenis, e dessas ao impermanente mundo da vida, aqueles *outros* espectadores, assim como eu, mostravam-se também alguém que aprende *outra coisa* além daquilo que o filme “ensina”. Alguém que em alguma medida resiste a derivar de um discurso, da hierarquia de uma teoria. Alguém em quem as imagens duram mais do que na tela mesma: tomam seu corpo, compõem memórias com que se pode mover numa memória-ser, numa memória-mundo (DELEUZE 2007:1985). E que vivencia transformações – por mínimas que sejam – que não se isentam dessas imagens, dos gestos e dos movimentos que as seguem e das narrativas que as acompanham. Ali, o que de cada narrador emergiu não como uma construção senão como o “enigma de uma origem” (SCHEFER, 1980), por sua vez ligada à experiência visual cinematográfica, menos do que responder aos meus anseios de pesquisa, deixou em aberto um desafio: o de prosseguir o estudo das relações entre filmes e espectadores e seus modos de subjetivação, transversalmente aos campos da filosofia e da educação.



CAKOFF, Leon (org.). *Os filmes da minha vida*, v. 1, 2009, capa.

Justo de volta à estante, eu tinha entre as mãos um livro, curioso, e que até então desconhecia, intitulado *Os filmes da minha vida*. No centro da capa, empunhando sua lança frente ao rosto, estava Corisco “de São Jorge”, o “cangaceiro de duas cabeça” [sic], figura emblemática do segundo longa-metragem de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Em uma fotografia da antológica cena em que, no sertão, à espera de um duelo derradeiro com Antônio das Mortes, benze a si próprio com o punhal, Corisco ali estava a ilustrar o cartaz do filme⁵, reproduzido em miniatura em meio

⁵ Considerado ícone da cultura brasileira dos anos de 1960, e peça importante na história do design mundial, o cartaz é criação do designer Rogério Duarte, cunhado e amigo de Glauber.

a cartazes de diversos outros filmes, igualmente miniaturizados. Ao lado de ilustrações de filmes como *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1960), *Era uma vez em Tóquio* (Yasujiro Ozu, 1953), *2001 - Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), entre outros; e à vista das palavras relativamente soltas que eu lia sem demora, a memória de *Deus e o diabo*, filme “que dá trabalho ao espectador” (XAVIER, 2007, p. 116), coloria de um vermelho intenso – da cor da vida, da energia da vida – meu interesse por aquele “livro de confissões”: assim o apresentava, com desembaraço, seu organizador. Nós preferimos chamá-los, aos livros da coleção, de livros de confidências.

Sob o título *Os filmes da minha vida*, Leon Cakoff⁶ lançara, por ocasião da 32ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2008, um projeto no qual uma série de pessoas, ligadas de algum modo ao cinema – dentre os quais, cinéfilos e não, críticos, diretores, atores, professores, etc. – depõem sobre uma múltipla e apaixonante questão: sobre a marca que o cinema imprime em meninos e meninas, em jovens espectadores, em homens e mulheres de todas as idades. O evento, que integrou a programação da Mostra desde a ocasião até a 39ª edição em 2014, teve sua continuidade com nova denominação – *Memórias do cinema* –, a partir de 2015.⁷ Ao logo dos anos de atividade, a cada vez, foram organizados ciclos de depoimentos sob a forma de encontros nos quais convidados contaram oralmente, em sessões públicas, sobre os filmes que marcaram suas vidas.⁸

Ao contrário do que à primeira vista possa parecer, não se trata, obrigatoriamente, de reunir referências de “clássicos inquestionáveis da história do cinema”, ou, simplesmente, de “listar os melhores filmes”. E, ainda que o fosse, listas de melhores filmes, decerto, “são sempre incompletas” e um tanto “excludentes para uma maioria de títulos que povoam o nosso imaginário, por vezes apenas com uma cena, uma sensação, um fragmento fotográfico”

⁶ Leon Cakoff (1948-2011), crítico de cinema e criador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

⁷ Cumpre esclarecer que os depoimentos dados nos anos de 2013 e 2014, ainda quando o ciclo chamava-se *Os filmes da minha vida*, passaram a ser organizados e editados em livro a partir de 2015, já sob o título *Memórias do cinema*.

⁸ No ano seguinte à sua primeira edição, em 2009, na oportunidade da 33ª Mostra, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo passou a editar, em livros, os ciclos de depoimentos. A coleção que consultamos para compor esta tese conta com cinco volumes: *Os filmes da minha vida* (2009), *Os filmes da minha vida 2 - Cinema de sedução* (2010), *Os filmes da minha vida 3 - O cinema como um ideal* (2011), *Os filmes da minha vida 4 - O real e o imaginário* (2012), *Os filmes da minha vida 5 - Cinema é sonho* (2013). Com a morte de Cakoff, em 2011, a publicação passou a ser organizada por Renata de Almeida, cineasta brasileira e atual diretora da Mostra.

(CAKOFF, 2009, p. 8). O jogo proposto ali, embora nossa memória jamais possa saber por inteiro o que acumula (DIDI-HUBERMAN, 2012), é o de eleger filmes a partir de uma intimidade primeira com o corpo daquele que olha, experimenta, e se dispõe a narrar sua experiência, ou, mais propriamente, as lembranças do que dela resta. Torna-se sensível certo limiar.

Desse modo, pode-se dizer que se formam listas diferentes: de filmes que tiveram importância para a “história individual” de cada um, e *não necessariamente* para a “história do cinema”. Ou seja, com a voz que se empresta às imagens que “ocupam” um corpo, formam-se listas de filmes que, como apreciam os depoimentos, “realmente tocaram”, “tiveram um impacto maior” e “transformaram durante a vida”. Ou simplesmente recusam-se as listas. Fala-se “da vida”, “dos encontros”, “dos acasos” que, às vezes, dirigiram as escolhas. Num caso como no outro, fala-se de filmes que fizeram “parte da formação como pessoa”, ou permitiram “alguma descoberta”. Nas narrativas se percebe, também porquanto é mencionada, a presença de uma forte relação entre cinema e vida, bem para além, contudo, de qualquer pessoalidade. Nota-se o entrelaçamento de histórias do cinema e outras histórias, bem como a insistente ou inventiva memória de filmes que, gostando ou não, por alguma razão, são “carregados” pela vida afora. Ou seja, é qualquer coisa de *uma vida* que se passa imediatamente ali. Em meio a imagens e lembranças, perspectivas individuais, fatos e fabulações, acontecimentos e esquecimentos, fala-se, também, sobre cinema e infância. Conta-se de encontros entre juventude e cinema, linearmente ou não, cronologicamente ou não. Provoca-se a interrogação de quantas vidas cabem em uma única vida – *que vida? Quando eu tinha 20 anos, 40 ou agora, que tenho mais de 60?* Fala-se, de diferentes modos, sobre a passagem e a invenção do tempo, sobre uma experiência particular do movimento, sobre a história pessoal e universal, sobre realidades e emoções. E se abre, para o campo da educação, uma série de perguntas a partir dessa relação engenhosa na qual se inscreve o espectador.

E eis que, nessas passagens pelas palavras e “imagens” de outrem, uma interrogação me persegue, quando seus efeitos vêm, de certo modo, a mim. A escuta dos depoimentos, ou, se preferirmos, dessas narrativas da experiência, põe à vista alguma coisa que traz muitas vezes à tona um rastro sensível do qual algo eu partilho, e diante do qual também eu mesma me percebo a imaginar e a tecer minha própria narrativa. Ou seja, é como se essa escuta pactuasse com uma captura do outro pelo cinema, ainda que sua narrativa, não “interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório”

(BENJAMIN, 2012:1936, p. 221), nunca deixe de envolver qualquer coisa como um esquecimento fundamental, qualquer coisa que permanece incognoscível. Dessa espécie de empatia crucial, digamos, deriva certa inscrição benjaminiana que aqui se afirma na necessidade do impulso do texto alheio, da relação íntima com a palavra de outrem para a composição de nossa própria escritura (SARLO, 2013). É ela ainda, essa empatia, um dos aspectos com que se constitui a seleção propriamente empírica da pesquisa, e que me estimula e conduz ao exercício de *pensar junto* com a coleção de depoimentos de *Os filmes da minha vida*: a combinar minha própria voz às vozes dos outros, e a “furtar-lhes” os fragmentos⁹ que abrem caminho para a tessitura da tese.

Por outro lado, é preciso considerar que tais reverberações, em meio às quais se faz repetir o impacto das imagens do cinema nos espectadores – não têm a intenção, e tampouco seriam capazes, de representar aqui qualquer generalidade. Não se trata de operar o problema da tese por meio de efeitos de reconhecimento. Por entre as imagens que são vistas nos filmes, suas temporalidades e anacronismos, os depoimentos não se apartam das singularidades que caracterizam a experiência, e afirmam uma diferença.

Deve-se ainda elucidar que, não obstante a marca de cada narrador estar impressa em sua narrativa “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012:1936, p. 221), e, com isso, dê ensejo ao que se poderia chamar de tom “autobiográfico”, ou mesmo “identitário”, que percorre de um lado a outro a coleção de depoimentos, nosso traçado é deliberadamente descentrado da personalidade do narrador, pelo simples e nada simples fato de que *a vida não é algo pessoal* (DELEUZE, 1998, p. 14). Paradoxalmente além ou aquém de uma personalização qualquer, o que nos encara é um jogo mais profundo, transversal de memória e linguagem, no qual *uma vida* se opera externa e internamente entre narrativas fílmicas, fragmentos fotográficos, planos ou sequências de planos cinematográficos. Os nomes próprios, portanto, designam menos pessoas do que efeitos, zigue-zagues, “algo que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial” (DELEUZE, 1998, p. 14).

Por entre encontros e distâncias as narrativas expressam – e aqui se inaugura o problema desta tese – traços de uma potência não pessoal em meio a imagens que cada sujeito “leva” consigo: potência cuja força, quase imperceptível, verga-se num movimento de auto(trans)formação. Num quadro em que cada narrador figura nos depoimentos como uma

⁹ Sobre a ideia de “furto como método”, ou dos paradoxais “furtos com arte” – apropriação de algo de outrem ao qual particularmente se recria, ou, em outras palavras, espécie de saque criativo que, ao “entrever o segredo” de uma leitura dela faz nascer outra narrativa, ver: CALVINO, Italo. Furtos com arte (Conversas com Tullio Pericoli -1980). In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [2002], pp. 65-78.

espécie de “lugar de imagens” (BELTING, 2012:2007) e como “lugar de ressonância dos efeitos das imagens” (SCHEFER, 1980, p. 11, trad. livre), a tese se vê operar em meio à impossibilidade de uma experiência completamente solitária, e, ao mesmo tempo, vê-se forçada a uma extrema solidão – do fundo da qual, felizmente, podem-se fazer quaisquer encontros (DELEUZE, 1998). Ao lado das narrativas de corpos que conservam imagens, as recordam, esquecem-nas, as ressignificam; minha intenção, ao mesmo tempo em que propõe uma conversa respeitosa com, e toma parte nessa dinâmica – ao passo que assumo aqui a posição de “alguém que ‘especta’, que olha, que envolve seu corpo nesse jogo de interioridade e exterioridade que concerne ao ato ver, de receber imagens e operar sobre elas” (FISCHER, 2006, p. 166), é problematizar aquilo que presumo tratar-se de um movimento ontológico relativo ao si mesmo, no entremeio de imagens que se reúnem e de sujeitos que se dispersam. E se dispersam não apenas porque a atualização das lembranças dos filmes e do que com eles aconteceu, na medida em que é preciso buscá-las “lá onde tudo se passou”, implica algo como uma saída de si naquela direção. Dispersam-se, também, no sentido de que o movimento presente dessa memória enseja lembranças cuja precedência envolve já um movimento de “saída” de si lá mesmo onde algo aconteceu. Mas se dispersam, sobretudo, na multiplicidade de perspectivas oferecidas por diferentes imagens, planos, personagens, narrativas e montagens, diante das quais levaram algo consigo, e algo de si deixaram.

Ao pressupor que qualquer coisa de uma vida se passa no exercício dessa dispersão, e confiar em uma entrada no sensível para explorar as maneiras pelas quais, por meio de certos filmes, por conta de suas imagens, do crivo de um olhar e de uma linguagem, um corpo pode se inscrever no mundo e um sujeito formar-se, é que convoco os depoimentos a este estudo. Transitarei pelas palavras alheias e as apresentarei com fidelidade e respeito, ainda que em alguns momentos converta as vozes, altere os tempos (verbais), corte, sequencie e associe os fragmentos numa lógica que excede sua organização original, e passa então a configurar o texto outro da tese. Em alguns momentos extrapolarei essas palavras e me aproximarei dos filmes, pela justa necessidade de movimentar o argumento tendo de “residir onde não há mais memória” (DELEUZE, 2010:1992, p. 176), ou seja, tendo de enfrentar criativamente os buracos das narrativas, também elas atravessadas pela “grande falha” que põe irreduzível, de um lado a outro, a disjunção entre ver e dizer (DELEUZE, 2010:1992). Ao lado disso, lanço mão de “minhas” próprias imagens para ensaiar a escrita: convoco filmes que me afetam e aqui me forçam igualmente a pensar de que modos o cinema nos facultaria combinar imagens

que, mais do que uma mera fruição, mobilizam algo do vínculo incerto e variável entre os filmes e nós mesmos.

Nesse exercício não poderia privilegiar, e tampouco abranger completamente, um olhar atento aos filmes em si mesmos, de um ponto de vista estrutural e rigorosamente analítico, por no mínimo, dois motivos. Primeiro, porque isso seria pretensiosamente impossível, e segundo, e mais importante, porque a matéria da tese reside antes, e criteriosamente, numa relação na qual, a nosso ver, o cinema é, à primeira vista, para o espectador, qualquer coisa a mais do que aquilo que as análises de filmes refletem (SCHEFER, 1980). O que se busca ainda quando nos menores recantos questionar passa irremediavelmente pela natureza lacunar dos depoimentos. Se bem que, se assim não fosse, não operaríamos, de qualquer modo, no plano da interpretação, ou tampouco no caminho da correspondência ou da conformidade entre palavras e imagens. Seria preciso antes “buscar em outro lugar”, como sugere Deleuze (2010:1992, p. 125) na esteira de Foucault, a razão que entrecruza o visível e o enunciável e os entretetece em nosso problema. Assim, conquanto seja preciso um *debruçar-se sobre* as formas, sobre a superfície dos depoimentos e dos filmes, é fora delas, talvez, “numa outra dimensão”, que será preciso procurar onde passa o fio que os costura um ao outro (DELEUZE, 2010:1992). Talvez seja precisamente nesse *entre* que nosso problema se situa e se ativa.

Em que pese a brevidade da expressão, já os títulos dos depoimentos põem à vista enunciações que abrem caminho a questões incidentes sobre a tessitura do problema crucial da tese. De início, mostra-se ali um claro-escuro alusivo ao complexo de relações entre homens e imagens (no caso, cinematográficas), na medida em que tais enunciações sugerem uma espécie de passagem corporal e anímica entre ambos, bem como a impressão de uma força qualquer que, nesse contexto, *passa através* de nós. Diz-se: “sou um engolidor de filmes”; “filmes que tocam meu coração”; “o cinema entrou pelos meus poros”; “eu falo e as imagens me vêm inteiras”; “um universo que ronda minha cabeça”; “o cinema ensina-me a ver e viver”; “o cinema como sonho compartilhado”; “quando sonhamos, sonhamos filmes”; “o cinema transforma a nossa maneira de ser”; “no fundo, você busca a si mesmo no filme”, etc. Por ocupar a mente, provocar o olhar, transformar-nos, e criar laços comuns, ele é tratado como “gerador de emoções”, “referencial carismático”, “elemento terapêutico”, “nutriente de sonhos”, “sedutor do imaginário”.¹⁰

¹⁰ Essa série de títulos e “traços”, dentre outros, análogos, pode ser encontrada ao longo dos cinco livros da coleção.

Com efeito, enunciações como essas são facilmente identificáveis nas teorias do cinema. Contudo, se há uma tentativa de aproximar-se delas ainda por outra via aqui, é em vista das realidades que abarcam, dos traços específicos que nelas aparecem “como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo” (BENJAMIN, 2012:1936, p. 213). Por menos distintos que tais traços se afirmem, cumpre observá-los a uma distância que torne possível circundar certas “regiões de troca” nessa “província de muitos olhos”¹¹ em que a tese penetra. O contorno a essas regiões, compostas de passagens entre o visível, o invisível e o enunciável, faz-se em meio à dinâmica entre as operações mediais e estéticas das imagens fílmicas e aquilo que, no tocante ao tema de estudo, a experiência encarnada no narrador “comunica”.¹² Esse traçado metodológico, suspeitamos, pode nos levar a interrogar, com confiança¹³, a respeito dos modos pelos quais se estabelece uma economia formativa entre o si mesmo e os filmes, bem como a discutir as razões pelas quais ela requer que a pensemos.

Dado o volume do *corpus* empírico em questão (um total de 49 depoimentos, nos cinco volumes da coleção), o exercício de pensar junto proposto na tese atribuiu ao “furto” (CALVINO, 2015:2012) uma função filosófica e poética, e o considerou como uma espécie de método para abrir caminhos de discussão. A enorme extensão da filmografia citada, por sua vez, também demandaria um recorte.¹⁴ Por presumir, entretanto, que ambos, depoimentos e filmes que os mobilizam, constituem uma espécie de unidade dinâmica cuja não separação é relevante para o problema da tese, o que tratamos de fazer, por julgá-lo mais conveniente, foi, na realidade, uma incisão criativa sobre o objeto em questão – um pouco à escuta do que sugeria Foucault (2016:2011), um tanto a exemplo do modelo poético e compositivo de Walter Benjamin. Essa incisão foi feita justamente com base nos momentos em que o foco narrativo dos depoimentos envolvia, com maior intensidade e sem a marca precisa de uma “separação”, o aspecto patético de uma “saída para a vida” (DELEUZE, 1985:1983)

¹¹ Jean-Claude Carrière (2006:1994, p. 21) chama brevemente a atenção para tal província como “uma região que nunca é vista por ninguém”, modo pelo qual caracteriza, não sem incógnita, a “relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes”.

¹² Tal traçado metodológico, embora não exatamente conforme a ela, inspira-se na atenção à dinâmica da tríade *imagem-meio-espectador* (também denominada *imagem-aparato de imagens-corpo vivo*), proposta por Hans Belting (2012:2007) para pensar a função da imagem como alternativa à abstração do conceito – sua espécie de “tomada incorporal”, e à sua mera redução técnica. Ver BELTING, Hans. *Op. Cit.*

¹³ Seguimos aqui um dos caminhos intuídos por Didi-Huberman (2013:2015, p. 18) quando considera haver, pelo menos, duas maneiras de interrogar. Ou “podemos fazê-lo com desconfiança e suspeição”, como o policial “que interroga, cegando-nos com a lâmpada dirigida à nossa cara”, ou “podemos fazê-lo com confiança, mesmo se essa confiança é provisória, condicional.” Consultar referências.

¹⁴ O primeiro volume da coleção conta com 352 filmes citados. Na sequência, somam-se 176 filmes no segundo volume, 398 filmes no terceiro, 430 e 431 filmes no quarto e quinto volumes, respectivamente. Embora cerca de 90% do acervo tenha sido catalogado, estando acessível para consulta, a tese os dispõe de acordo com a presença nos testemunhos em diálogo.

relativamente aos filmes e a respectiva experiência com eles. Assim, a extração dos excertos (bem como seus posteriores encadeamento e composição) se realizou sob um olhar não determinado, mas sim buscando constituir-se como um momento mesmo de pensar, de modo que as questões propostas pelo trabalho surgiram da conversa com as narrativas e do encontro com as “coisas” que trazem à vista. Diante delas não tencionamos interpretar, nem falar em nome e no lugar dos outros (DELEUZE, 1998). Nossa intenção é mobilizar algo como uma “atividade de teorização” (STAM, 2013:2000) – na justa proximidade em que teoria [*theoreîn: théa* (através), *horós* (ver)] denota o exercício de olhar – da matéria da tese junto a autores, dentre outros, como Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Hans Belting, Maurice Merleau-Ponty e Michel Foucault.

A tese está composta por quatro seções, cada uma delas abrangendo um capítulo. Na primeira seção, intitulada *Uma imagem é mais*, o capítulo denominado *Meu cinema, teu cinema, nosso cinema: sobre imagens cinematográficas e educação*, começa por situar a perspectiva com que a questão das imagens se inscreve neste estudo. Contextualiza brevemente a atualidade do jogo das imagens, apresenta a fluidez característica do conceito mesmo de imagem, e indaga a respeito da tarefa da educação diante da questão das imagens na(s) realidade(s) contemporânea(s). Inicia-se nele a conversa com os depoimentos. Nesse capítulo é também introduzido o registro teórico em que se inspiram a operação metodológica e, senão todos, alguns interrogantes da pesquisa. Realiza-se um diálogo de aproximações e distâncias com autores tais como Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Jacques Rancière.

A segunda seção chama-se *No cinema é possível viajar*. O capítulo que a compõe, denominado *Cinema e Viagem: Um percurso intensivo* introduz o diálogo com os depoimentos da série *Os filmes da minha vida*. Nele, discorre-se sobre as características compositivas da “viagem” cinematográfica, e sobre sua dimensão formativa, ao lado das reminiscências de diferentes narradores. Embora a abordagem seja filosófica, o desenvolvimento não prescinde de abordar aspectos relativos à historicidade do meio cinema.

Histórias do cinema e outras histórias, a terceira seção, traz o capítulo intitulado *Espirais do visível: entre o olhar e a cena*. Nele o diálogo com os depoimentos é continuado, e a problematização se volta à vivacidade da relação entre filmes e espectadores, bem como à qualidade compositiva entre o olhar e a cena.

Na quarta e última seção, chamada *Dar voz a quem vê*, o capítulo intitulado *O espectador cinematográfico diante de si mesmo* situa a questão da espectadorialidade nos estudos de recepção no Brasil, e esclarece a presença da questão neste estudo em particular.

Desenvolve os pressupostos relativos ao corpo como lugar de imagens e como lugar de ressonância dos efeitos das imagens, e, ao discorrer sobre o vínculo entre uma prática estética e seus desdobramentos éticos, expõe as dobras identificadas no modo de subjetivação tratado na tese. Em meio a elas, tece algumas considerações finais a respeito de um movimento que, a nosso ver, compreende, da abertura para o mundo imanente no cinema, uma abertura do mundo referente ao plano ontológico.

1. UMA IMAGEM É MAIS

MEU CINEMA, TEU CINEMA, NOSSO CINEMA: SOBRE IMAGENS CINEMATOGRAFICAS E EDUCAÇÃO

Tudo se passa na fronteira.

Gilles Deleuze

Mas ele, que é que ele viu?

Georges Didi-Huberman

Em *ABC África* (2001), de Abbas Kiarostami, há uma longa sequência em que, por falta de eletricidade, as imagens que vemos são, na realidade, “não-imagens” – ou imagens apenas sonoras, se quisermos, já que o cinema ainda existe nos diálogos que insistem na escuridão da tela.

– “Como fazem para viver na escuridão?”, pergunta Kiarostami ao anfitrião da localidade em que, à meia-noite, cortam a corrente elétrica.

– “Onde estávamos antes, a 200 km daqui, não havia eletricidade”, responde o homem.

– “E aqui acaba a meia-noite! Imagine uma senhora idosa, que vive com quarenta crianças em uma casa...”, diz o cineasta.

– “O sol se vai, a vida se vai”, o homem replica. “Nada de velas, nada de luz, de televisão ou de internet. Não consigo pensar em nenhum outro lugar do mundo onde o sol seja tão desejado e bem-vindo”.

– “Vivem a metade de suas vidas dentro destas paredes escuras, como cegos. E nós não aguentamos ficar aqui nem cinco minutos”, observa Kiarostami.

– “Porque são cinco minutos. Se fossem cinco ou cinquenta anos nós nos acostumaríamos. Nossa única sorte como homens é que podemos nos adaptar a tudo”, conclui o homem.

Ainda que pareça obsoleto, não é inútil perguntar a respeito dos motivos e dos modos pelos quais estudar atualmente as imagens, em suas diferentes formas e suportes, na educação. Que as imagens são uma avalanche em nosso tempo; que hoje, mais do que nunca, nos mantêm “sob sua lei” e nos envolvem em um vasto jogo de desejos e censuras, em estratégias complexas de poderes e contrapoderes (LAVAUD, 1999), não é difícil concordar. Mas, que sorte de coisas nós na prática conhecemos no tocante às características dessa “lei”, quaisquer que sejam seus princípios e as “formas de governo” às quais ela, por sua vez, diria algum respeito? Ora, é bem possível que, a depender de seu sítio e de suas ferramentas, o método pelo qual se mobilize tal interrogação nos conduza a ler respostas diferentes, talvez mesmo desavindas entre si, para questões dessa mesma natureza.

Parecemos, contudo, convencidos de que o jogo das imagens escava o visível, inquieta o olhar, interroga-o, coloca em dúvida a confiança imediata da percepção. Aparentemente, em nenhum outro tempo a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico, como em nossos dias. Tanto assim que hoje se torna quase impossível resistir aos seus jogos de verdade e falsidade, e aos efeitos, favoráveis ou não, de sua proliferação ou destruição (DIDI-HUBERMAN, 2012). Seja como for, não é impróprio supor que a realidade contemporânea, em sua multiplicidade e descentralização, oscila problematicamente entre uma espécie de iconofilia vazia e os fantasmas de uma iconoclastia às avessas, ou mesmo de uma temerosa indiferença. Panorama que, a nosso ver, torna a questão das imagens seguramente atual e necessariamente digna de atenção.¹⁵

Ocorre que, ao custo de quaisquer consequências, nosso mundo se acostumou às imagens. Kiarostami (2004:2003, p. 255) diria que nosso mundo transformou a imagem “em um hábito”, o que, de seu ponto de vista, é péssimo. É comum julgar que, ao nos

¹⁵ Recentemente, quando esta tese estava a ser elaborada, a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, em cartaz no Santander Cultural de Porto Alegre, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, foi abruptamente cancelada após uma onda convulsa de protestos e censura, sob a alegação infundada de apologia a práticas criminosas como pedofilia e zoofilia, e por profanar símbolos religiosos. A mostra reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam a temática LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual.

“habituar-mos” a algo, corremos o risco de “desver” uma importância, de desperdiçar um valor, ou de ensombrecer a verdade. Com efeito, pensamos que é assim que sucede, ou pode suceder, àquilo que, “habitualmente”, chamamos de hábito. Como se, habituando-nos às imagens, nos tornássemos incapazes de “compreendê-las”, ou, no mínimo, nos tornássemos levianos, sem dar-nos conta, diante de seu verdadeiro valor. Quando tudo é escuro, ou “quando não existem imagens”, pondera o realizador (KIAROSTAMI, 2004:2003, p. 255), “compreende-se o valor delas”. Mas, e quando existem tantas imagens quanto nossa incapacidade de vê-las, ao que estaríamos nos acostumando? Pensar a respeito das implicações da presença, da ausência e do excesso de (e das) imagens em nossa própria vida e em nossa vida comum, parece-me ser uma dentre as tantas necessidades inadiáveis do nosso tempo.

Apesar de ser bastante comum o lugar em que se marca a presença cada vez mais ostensiva da imagem no mundo contemporâneo, a complexidade a ela atinente exige um tempo de que muitas vezes não dispomos, ou mesmo um fôlego que não ousamos inspirar. São sempre tantas as querelas a respeito das funções, das transformações e do destino das imagens, que a tarefa, frequentemente, desencoraja-nos. A começar pela insistente indefinição em torno do conceito de imagem que, longe de consenso, exhibe ele próprio uma trajetória descontínua, farta de aproximações e distâncias, repleta de perspectivas diferentes e com objetivos distintos. Tudo isso, a bem dizer, em campos de conhecimento igualmente diversos.

Dito isso, talvez seja importante reconhecer, de início, que a dificuldade de apreender satisfatoriamente as teorias que circundam o conceito mesmo de imagem, em suas convergências e divergências, atualiza-se ao mesmo tempo em que não para de sacudir nossa capacidade de lidar cuidadosa e atentamente com a questão, ainda que com modéstia. Ao debate sobre as imagens chocam-se, e muitas vezes se mesclam, discursos distintos, e uma variedade de abordagens e diferentes motivações do assunto em um mesmo terreno – seja ele o ensino da arte, a história da arte, os estudos visuais e audiovisuais, a filosofia da imagem, etc.¹⁶ Diante dessa enorme amplitude de discussão, pois, seria preciso ponderar o perigo de embaralhar-se, em algum grau, no curso apressado no qual se fala de imagens muito distintas da mesma forma, e se aplicam, a imagens de mesmo tipo, discursos tão diferentes.¹⁷

¹⁶ A título de exemplo, não haveria nem mesmo maneira de resumir sem desencontro, no terreno específico da História da Arte, as teorias mais recentes, as teorias contemporâneas da imagem. Assim profere Elkins (2013) na abertura do Seminário *What is an image?* (realizado na *School of the Art Institute of Chicago*, em 2008), o qual, não obstante o título empenhou-se em trazer à tona, justamente, as fissuras de algo que se mostra fatalmente obstinado e escorregadio. Para consultar a publicação originada do evento, ver referências.

¹⁷ Sobre o uso do conceito de imagem como um narcótico, ver BELTING, Hans (2012:2007).

Por outro lado, a heterogeneidade dos objetos e dos olhares em torno do assunto torna necessário deixar cair os impulsos de uma antiga pretensão: aquela que empreende definir, com exatidão, *o que é uma imagem*, e a leva a efeito como um campo de saber fechado. Isso porque, resistente à categorização de ser um “campo de saber” como outros, a imagem se afirma, pelo contrário, como um *campo turbilhonante e centrífugo*, “um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013:2002, p. 21).

Pode-se partir da consideração de que uma única imagem é, e isso sim, mais que um mero produto da percepção, que se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva (BELTING, 2012:2007), e que, como unidade simbólica, é (ou deveria ser) também fruída ou, se quisermos, “experimentada”. Produzidas com fins comunicativos, culturais, poéticos, etc., as imagens exercem em toda época uma função cultural, e têm sido “um fenômeno visual vivo”, que “opera na história transformando aspectos da vida do homem e da sociedade” (MAHÍQUES, 2008, p. 59). No limite, pode-se mesmo considerar o conceito de imagem como um conceito “antropológico” (BELTING, 2012:2007).

Bastaria isso para defender a qualidade indisciplinada da imagem, o “talento indisciplinar” que parece forçar a pensá-la no limiar de um horizonte intercultural, e transverso a diferentes disciplinas.¹⁸ Para tanto, pois, talvez seja preciso assegurar-se, sem receio, de que o pensamento sobre as imagens não subjuga suas fugas: das imagens e suas passagens, que não se deixam aprisionar, bem como do próprio pensamento, diante delas agitado. Decidir-se a isso não significa, no entanto, que devamos nos inclinar à moda dos discursos que parecem circular “sem corpo”. Tratando-se de imagens há de se considerar, com bom-senso, a existência de uma história das imagens e de seus meios, e, portanto, de uma dada “corporeidade” a elas atinente (BELTING, 2012:2007). A nosso ver, um estudo com imagens na educação, a depender do que encerre e tencione, torna imprescindível explorar,

¹⁸ De acordo com Belting (2012:2007), teria sido precisamente do círculo de Aby Warburg, em Hamburgo, sob a alegação de que da ciência da arte (*Kunstwissenschaft*) deveria surgir uma “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) de tipo distinto, que se teria ensaiado uma *ciência da imagem* escusa à “pureza” de uma única disciplina e sua competência específica. Warburg estaria cansado de uma “história da arte estetizante”, de sentido restrito, cujos tratamentos formais não davam conta da imagem. Na margem desse horizonte, Belting defende, por sua vez, a necessidade de pensar a respeito das imagens para além de seu caráter e mérito artístico. Nesse contexto, reivindica também a urgência de uma *história da imagem* não circunscrita ao horizonte das imagens da arte e sua história. Sobre a passagem da *Kunstwissenschaft* à *Kulturwissenschaft* em Aby Warburg, ver DIDI-HUBERMAN (2013: 2002). Sobre a “ciência sem nome”, essa disciplina inominada criada por Aby Warburg, ver AGAMBEN (2015:2005). Emanuel Alloa recapitula o “talento indisciplinar” das imagens ao apresentar o livro *Pensar a imagem* (2015), ao qual organiza por resultado de um seminário realizado no *Collège International de Philosophie* em 2007 e 2008.

em algum grau, quaisquer desses campos nos quais se constroem historicamente saberes sobre elas sem, com isso, encerrá-las rapidamente em uma ordem de saberes já estabelecida.

Aqui a imagem cinematográfica, na qualidade de imagem fílmica, é menos um simples objeto de estudo de um campo específico, do que parte propriamente constitutiva de um *corpus* de problemas a pensar, *entre* os domínios do cinema, da filosofia e da educação. É claro que pensar a imagem, em que pesem os pormenores epistemológicos em jogo, requer tangenciar, em alguma medida, fatores que condicionam sua expressividade, e também pontos importantes relativos aos seus caracteres fundamentais – amplamente refletidos na esfera das abordagens fenomenológica e ontológica, por exemplo. Tópicos clássicos como ser/aparecer, presença/ausência, realidade/irrealidade, opacidade/transparência etc., não desapareceram do eixo da questão das imagens, e tampouco têm sua existência omitida no percurso deste texto em particular.

No entanto, esses tópicos aqui se encontram tensionados numa espécie de interlúdio entre os terrenos técnico e estético da criação cinematográfica e o mundo sensível da contemplação, da experimentação e do trabalho da memória. O que pretendemos entre eles não é exatamente ingressar numa discussão elucidativa do estatuto do visível. É, antes, movimentá-los no contexto de uma escrita que interroga a relação entre o visível no cinema e a qualidade das forças do trabalho que esse visível exerce no espectador – aqui compreendido como “lugar de imagens” (BELTING, 2012:2007) e como “lugar de ressonância dos efeitos das imagens” (SCHEFER, 1980, p. 11, trad. livre) – para pensar, sob um viés transversal específico, o tema da formação.

Ainda assim, inconforme ao senso amplamente difundido de que “uma imagem vale mais que mil palavras”, um intrincado silêncio nos confronta diante de imagens que, de fato, nos afetam. Falar, e mesmo escrever, sobre imagens que nos comovem, exige lidar com a dificuldade de trespassar certo mutismo, certa impossibilidade de traduzir a palavras o que não está feito de palavras (LARROSA, 2006, p. 113). Um dos depoimentos mostra bem esse embaraço ao relatar que, quando do convite à participação no ciclo *Os filmes da minha vida*, perguntou-se ao organizador *se não poderia passar umas cenas dos filmes para exemplificar*. A resposta, como se imediata e para sempre cúmplice da negativa da questão, foi um sonoro não: *a ideia não era essa, era cinema falado mesmo, deixar que as pessoas fiquem curiosas e que imaginem a respeito dos filmes que você está falando*.

Cinema falado, pois. Como um confronto em plena linha de partida. Falar *de* cinema, especialmente, eleger palavras e conceitos com que tratar a fugacidade e o ardor de séries de

imagens animadas de filmes, ou trechos deles nos quais elas nos acolhem de forma muitas vezes “inexplicável”, parece constituir, frente à tarefa infinita que se entremete no espaço entre palavra e imagem, um desafio ainda maior. Diante de certas imagens, da experiência de certas imagens, as palavras nos parecem desacostumadas, desacomodadas, desalinhadas. Como nomear, perguntava-se Merleau-Ponty (2014:1964, p. 27), essas operações ocultas entre vidente e visível, onde colocá-las no mundo do entendimento, “e os filtros, os ídolos que elas preparam”? Quem sabe isso possa aqui se referir àquela parcela de solitude partilhada da experiência do cinema, e de sua memória, cuja ilusão acredita ser secretamente individual, porque pactua com uma parte de nós mesmos que resta sem expressão, essa parte destinada ao silêncio e a uma afasia relativa, “como se fosse o último segredo de nossa vida”, apesar de não ser mais, talvez, que “sua última sujeição” (SCHEFER, 1985, p. 12. trad. livre).

Diante disso, talvez uma das tarefas da educação consista em recolher e “oferecer palavras”. Senão para “fazer falar as imagens” – o que, de resto, consiste num trabalho de Sísifo – ao menos para fazer ver com palavras quaisquer efeitos estéticos da experiência que sejam também e ao mesmo tempo éticos, para com isso talvez “oferecer imagens outras”, que deem curso a uma reflexão ética e política do visual, e de sua experiência na atualidade (DUSSEL; GUTIERREZ, 2006). É preciso, pois, continuar a pensar sobre as imagens na esfera da vivacidade de nossa relação com elas, ainda que para tanto se tenha de enfrentar aí o “sem som da voz”, sua medida de silêncio. Para nós, o desejo de falar seriamente sobre a experiência do cinema remete especialmente ao esforço de questionar sua função (relativamente aos conjuntos de sons e imagens) numa seara acaso basilar da formação humana: a esfera do si mesmo.

Descobrir a si mesmo, ter de tomar posição sobre si, conhecer a si mesmo, cuidar de si: todas têm sido ações constitutivas da educação, da vida dos homens em comunidade, a começar da Grécia Antiga, marco “inicial” da história da cultura do Ocidente. Desde o legado da filosofia moral grega, orientar-se no mundo, conduzir-se na vida são necessidades fundamentais das quais o si mesmo não pode esgueirar-se, se almejarmos criar, genuinamente, formas mais livres e melhores de existência. Como questão filosófica, o si mesmo esteve relacionado, desde a origem, à questão do autoconhecimento: uma de nossas necessidades mais radicais, e uma urgência difícil de satisfazer (REALE, 2002:1999).

Gravado na entrada do templo de Apolo em Delfos, o célebre “conhece-te a ti mesmo” – sobre o qual não há unanimidade se era um provérbio, um vaticínio de Delfos, ou uma

sentença atribuída a um dos Sete Sábios (GIEBEL, 2013:2001) – consistia, mais do que isso, numa máxima de sabedoria. “A todos os homens”, afirmava também o pré-socrático Heráclito (2000:séc. VI e V a.C., fr.116), “é compartilhado o conhecer-se a si mesmos e pensar sensatamente”. Em torno da figura de Sócrates, a qual se tornara “o eixo da história da formação do homem grego pelo seu próprio esforço” (JAEGER, 2011:1936, p. 512), e cujo influxo teve imenso alcance sobre toda a tradição ocidental, a arte de conhecer a si mesmo passa a consistir, filosoficamente, num apelo ao ser do indivíduo. Na modernidade, delineia-se com êxito a definição paradigmática de Kant, do homem como fim em si mesmo. Tanto depois, Nietzsche, que “conhecia bem a estranha sedução exercida por Sócrates” (HADOT 2014:2002, p. 120), acentuaria as qualidades de indeterminação e de “invenção” imanentes a qualquer itinerário capaz de conduzir a um si mesmo (LARROSA, 2010:1998).

Com efeito, o motivo do conhecimento de si como matéria de exercício existencial persiste desde a época clássica até sua retomada moderna – não obstante as variações atribuíveis às diferentes matrizes conceituais que o tomaram como tema no correr dos séculos. De modo geral, pode-se dizer que “a história do autoconhecimento – e da ação – do homem consiste justamente na *determinação móvel dos traços in-formes da própria forma*” (REALE, 2002:1999, p. 11, grifos do autor). Salvo as particularidades históricas em torno ao preceito, e relativas às diferentes interpretações com as quais e no interior das quais o homem começou a pensar-se, talvez ainda convenha confiarmos que o “si mesmo”, como questão filosófica que não determina as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as questões e as possibilidades indefinidas de transformação do sujeito (FOUCAULT, 2010:2001 [1982]), encerra uma centelha de possibilidade para a subjetividade contemporânea, uma inspiração relativamente aos modos pelos quais possa um indivíduo colocar-se em perspectiva diante do mundo, e no mundo coexistir. Com essa “confiança”, de certo modo inspirada no vínculo sugestivo entre a análise do ser do homem e a analítica da existência nos textos de Michel Foucault, a tese tece seus interrogantes.

Ao partir da hipótese, genérica, de que a experiência do cinema se dispõe a serviço da educação, interroga-se, por entre imagens e palavras, a suspeita de que, numa contextura hodierna, os processos de subjetivação aí implicados conjuram forças formativas que movimentam o domínio do “si”. Dado que nosso corpo, por certo, não dispõe de um cinematógrafo a ele incorporado, capaz de “botar para fora as imagens de nosso cinema interior” (MACHADO, 1997, p. 42), a mediação da palavra, na voz de cada narrativa, torna-se indispensável neste estudo. Ela é de fato imprescindível para que se possa, em algum grau,

externar as imagens, planos, frases – ainda que mais ou menos “deformados” – que contraímos *do hábito* de ver filmes. Pois é em meio a ambos, palavras e imagens, que se mobiliza a pergunta: como, da “abertura para o mundo” (DANEY, 2007:1983) presente na realização cinematográfica, pode devir a própria “abertura do mundo”, referente ao plano ontológico, na esfera da recepção?

Uma realidade complexa e movente e uma “parte interessada”

Propomos então, desde esse ponto, um estudo com imagens na educação, que se interessa por voltar ao inverso do axioma do que *é* a imagem e apostar, por outro lado, no que a imagem não *é*. Trata-se de um estudo que considera assentir, de início, que “a imagem nunca é uma realidade simples” (RANCIÈRE, 2012b:2003, p. 14), mas sim uma realidade complexa e feita sempre de relações, de alterações e de composições. Pode-se dizer que isso está intimamente ligado à sua própria condição de existência, já que sua criação *exige o outro*.¹⁹ Sua apreciação *exige o outro*. Seu trânsito *exige o outro*. Sua utilização e memorização *exigem o outro*. Sem o outro não há imagem: eis sua alteridade irreduzível, sua obstinada bifurcação. Não abreviar essa característica, significa já desimpedir o saber das imagens de operar com abertura junto ao pensamento e ao domínio do sensível. Desimpedi-lo implica, todavia, ousar experimentar o desamparo e a perplexidade diante de uma imagem que nos interpela, que nos reclama atenção, que espera de nós o intervalo de um tempo e *qualquer* movimento, e *nos espera* justo nesse próprio hiato.

Sob um olhar abrangente, podemos encontrar um exemplo substancial da característica relacional e compositiva das imagens, no extremamente diversificado, perpetuamente provisório, e emblematicamente inacabado atlas de imagens do qual se servia a pesquisa iconológica de Aby Warburg.²⁰ Na forma de exposição do *Atlas Mnemosyne*, que antes de qualquer outra coisa é uma disposição fotográfica na qual, por meio de coleções e montagens, se mostra o “diálogo” de imagens de diferentes épocas e lugares, torna-se visível que mesmo a fotografia guarda um caráter de não fixidez. Mais do que isso, o *Atlas* torna visível que as imagens jamais estão completamente “fechadas” em si mesmas.²¹ Aberta a processos de

¹⁹ A respeito da dependência da alteridade na composição das imagens ver RANCIÈRE, Jacques (2012:2003b). Consultar referências.

²⁰ Composto entre 1924 e 1929, o Atlas pode ser consultado no site Engramma: <http://www.gramma.it/eOS2/atlanter/>

²¹ Cf. Didi-Huberman, (2013:2002, pp. 383 e 389), no Atlas “Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis [...], nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular”. Esse “simples protocolo técnico dos

constelação *sempre* passíveis de ressignificação, e igualmente, para procedimentos cuja lógica abarca um pensamento disposto à temporalização – estes últimos, os quais bastariam para forçosamente desestabilizar sua significação puramente interna, a associação de imagens não dispensa, e não poderia simplesmente dispensar, a presença do observador.

Ao reivindicar metodologicamente justo o contrário de uma “contemplação serena”, o *Atlas* se torna ainda uma espécie de paradigma da substituição do “desinteresse” do pesquisador por uma forma de intervenção ativa no processo de observação e análise das obras. Sob esse “princípio de invenção”, a busca “já não decorre somente de uma postura teórica, mas deve ser pensada como uma prática que almeja reativar seu objeto e, em contrapartida, fica sujeita à atração dele” (MICHAUD, 2013:2002, p. 35). No cinema, o exemplo mais emblemático desse legado pode ser visto na série *História(s) do Cinema (1988-1998)*, de Jean-Luc Godard, na qual se observa, num tom pode-se dizer absolutamente benjaminiano²², que o caráter das configurações obtidas das “constelações” é sempre permutável e transitório.

Um dos aspectos cruciais da metafórica noção benjaminiana de constelação (*Sternbild*, na retradução do autor para o termo latino *Konstellation*) engloba tanto uma contemplação que vê, em relevo, elementos dispersos, quanto a possibilidade móbil e imaginária de estabelecer conexões entre eles – fenomenicamente independentes, as estrelas só formam constelações quando o olhar passa a estabelecer linhas que as ligam umas às outras, e nos permitem então ver uma forma. Das linhas traçadas ensaisticamente por Godard em *História(s) do Cinema*, a forma se afirma, por meio da montagem, em uma dimensão cuja visualidade aponta para fora de si mesma.

Na prática, o *Atlas* – cuja fresta aberta predispõe o pensamento da imagem, pelo menos no Ocidente, a uma transformação profunda – compõe-se menos, em sua qualidade “constelar”, de “conjuntos” de reproduções fotográficas de objetos de sua investigação do que de imagens indefinidamente móveis, combinatórias, e sempre suscetíveis de novas relações entre si. Sua operação não se dá no sentido de estabelecer ordens baseadas em critérios

prendedores, que permitia deixar às imagens sua mobilidade e nunca terminar o ‘jogo’, constitui uma refutação de qualquer síntese, de qualquer estado definitivo”.

²² A noção de constelação aparece pela primeira vez na obra benjaminiana nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, capítulo introdutório de sua tese de Livre-Docência, publicada no Brasil sob o título *Origem do drama barroco alemão* (1984), sob a tradução de Sergio Paulo Rouanet. Recentemente, uma nova edição intitulada *Origem do drama trágico alemão* foi lançada pela editora Autêntica, sob a tradução de João Barrento. Aparece ainda no livro das *Passagens* e no texto *Sobre o conceito de história*. É significativo lembrar que, em Benjamin, a presença da noção em suas reflexões sobre a história marca expressivamente sua característica de não naturalidade. Ambas, constelações, como a história, são formações culturais cuja configuração não prescinde de um olhar humano sobre os fenômenos.

sistematicamente aproximativos, tais como cronologia, ou movimentos e escolas, por exemplo. Ao invés disso, organiza-se por meio de uma montagem e de um pensamento ambos associativos, cujo significado não se isenta de uma tarefa sensível do próprio observador diante de seu “objeto”. Pode-se inclusive dizer que o “quadro” formado no *Atlas Mnemosyne* constitui algo como uma “série de séries” desobrigada de um “ponto final”, ou de um resultado qualquer, convergente a um *pleno* saber.

Se bem que as imagens que compõem nossos depoimentos não sejam neles necessariamente colocadas diretamente umas em relação às outras – conquanto, presume-se, coloquem-se ali em relação ao sujeito que as evoca, e ainda e talvez, para além deles, coloquem-se em relação ao cineasta que as cria –, a tese toma para si a iniciativa de traçar suas próprias linhas, ou modular, no seu próprio exercício, uma espécie de associação. Um traçado, ou uma associação, dos quais seria cordato destacar certo hibridismo: precisamente, no sentido de que não se persegue aqui uma aproximação qualquer entre imagens, senão ao exceder-se a uma questão humana, substancial ao tema desta investigação. Ao convocar, por meio do *corpus* empírico, uma espécie de “saber do espectador”, que difere, pelo menos imediatamente, de um saber analítico, e independe estritamente de erudição, o que persequimos se encontra justamente no ponto de encontro patético entre sujeitos e imagens.

Ponto que mais além de nossa matéria, deve-se dizer, excede o cinema, e as imagens do cinema. Ponto em que, *de um golpe, a vista de uma imagem pode fazer perceber as coisas de outro modo, e o mundo de outra maneira: mudar o ponto de vista*. É instigante, e em certo sentido propício, que o depoimento que expressa de modo mais marcante o *páthos* de um encontro imagético tenha decidido falar menos de filmes marcantes, pois que teriam sido poucos, mas de *imagens que causaram espanto*. *Uma dessas imagens, talvez a primeira, é do Cristo de olhos fechados de Giovanni Cimabue:*

[...] *Cimabue é um pintor do final do século XIII, início do XIV. Ele fez uma coisa absolutamente extraordinária. Não foi o primeiro a fazê-la, mas [...] é dele a imagem mais marcante que resulta desse gesto. O que ele faz é muito simples - eu não sabia nada disso na época, fui saber depois -, mas a força da imagem estava lá, independia de erudição ou do que se sabe sobre a história da arte. A grande novidade, que mudou para sempre a história das imagens [...], é que Cimabue fechou os olhos de Cristo. [...] até Cimabue o Cristo representado é um Cristo que não sofre, um Cristo de olhos abertos, impávido na cruz, alheio a todo tipo de paixão e sofrimento. Ao ver essa imagem, me lembrei de um programa tétrico que [...] fazíamos nas férias que passávamos numa fazenda no interior de São Paulo. [...] ir todo sábado a um matadouro para ver os bois serem mortos. Não sei, era outra época, certamente não é uma coisa que se faria hoje, o que talvez seja uma pena, pois aprendíamos, ali, que a carne que comíamos era consequência de*

violência e dor. O fato é que crianças de sete ou oito anos - e eu era uma delas - acompanhavam o martírio do boi. Víamos quando ele chegava, sabendo que entrava num lugar de sofrimento, e, desesperado, se debatia, tentando escapar da sorte, até que alguém lhe dava uma martelada na cabeça, e então ele caía no chão [...] É brutal. Foi a minha primeira visão do sofrimento, de algo vivo que sofre. Naquele Cristo era isso que vi, fiquei muito impressionado, profundamente impressionado. Essa talvez seja uma das imagens que mais me marcaram. Estudando a história da pintura depois, achei isso muito bonito e, até hoje, me comove - como um pequeno gesto, uma coisa tão pequena como uma piscada de olhos, pode mudar tudo.

Fechar os olhos, para não limitar o que é visto. Do mesmo modo, os filmes podem ser muitas coisas, menos reduzidos a uma essência (de conteúdo, tema ou significado). Ainda que nada em *Mnemosyne*, decerto, decorra da técnica do cinema, sua organização em um jogo de deslizamentos e deslocamentos, ao se dispor “cinematográfica” sobre o fundo negro onde esse jogo se arranja, exerce algo como uma função que solicita uma “intervenção ativa do espectador”. É ele quem, diante dos “quadros” de imagens, deve, por meio de um exercício particular de atenção, recriar “trajetórias de sentido” e “feixes de intensidade” (MICHAUD, 2013:2002) com que se expandam as passagens para um “*saber-movimento* das imagens”, o qual se faz de extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas (DIDI-HUBERMAN, 2013:2002, p. 19).

Também diante dos filmes insiste a potência desse saber não mais conforme a linhas retas, a corpos fechados e a tipologias estáveis (DIDI-HUBERMAN 2013:2002), pois que igualmente não são, de modo algum, fechados em si mesmos. Seu destino exige a relação com espectadores e criadores para a construção de significados e sentidos, dos quais se pode dizer que são sempre, em alguma medida, “constelares”, relacionais, dialógicos. Por essa razão, nem os filmes e tampouco os espectadores estão aqui como “entidades estáticas” (STAM, 2013:2000) – são antes motores no jogo dinâmico e incessante com que se constitui o problema que desejamos tratar.

Qual cinema?

Com as linhas com que compõe seu traçado, este estudo busca evitar o perigo de determinar o sentido de uma imagem ao termo de seu conteúdo ou tema, ou do conjunto de seus elementos, e investe por outro lado no risco, tanto mais rico, de sua abertura, de sua multiplicidade. Não deixa, no entanto, de atribuir importância ao tratamento dos modos *como* algo se coloca como imagem ou se converte em imagem, ou como se cria uma imagem: o que

implica aqui refletir o *meio* no qual as percebemos diante de nós. A nosso ver, a relação entre imagem e meio, proposta por Belting (2012:2007), na medida em que operada sob um deslocamento deste segundo conceito, estimula um estudo transversal que abarque a liberdade imanente ao conceito de imagem – a qual ele compreende não circunscrita às propriedades materiais de um determinado meio ou técnica. Quer dizer, embora o meio possa ser caracterizado, nessa perspectiva, como forma pela qual uma imagem se corporifica, ele não pode, por sua vez, determiná-la. Em outras palavras, conquanto estejamos ocupados com imagens “específicas”, quais sejam, as imagens cinematográficas, não seria possível reduzi-las à forma em que as recebe seu meio portador.

É possível que dessa *não determinação* tome parte alguma coisa da diferença existente entre as propriedades técnicas de criação e transmissão de imagens, e suas (das imagens) propriedades estéticas. Especialmente a respeito dessa diferença, Jacques Rancière (2012b:2003) propõe um liame de *não dependência* entre as propriedades técnicas de um dado aparelho imageador, e as propriedades estéticas das imagens que vemos. Assim que as “imagens” de Bresson, das quais toma de exemplo a sequência inicial do filme *A grande testemunha* (Bresson, 1966),

[...] não são um asno, duas crianças e um adulto; também não são apenas a técnica do enquadramento em plano próximo e os movimentos da câmera ou as fusões encadeadas que os ampliam. São operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas. Essas operações não decorrem das propriedades do meio cinematográfico. Pressupõem mesmo um distanciamento sistemático em relação a seu uso comum (RANCIÈRE, 2012b:2003, p.13).

Por meio desse exemplo, Rancière defende que as imagens não podem ser definidas apenas pela técnica que as permite. Ao invés de considerar as “imagens de Bresson”, em primeiro lugar, como manifestações de um meio técnico, o autor as toma por operações, “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012b:2003, p. 12). Mesmo a ênfase na elaboração de um pensamento sobre a produção técnica, medial, de determinadas imagens, não obriga a negação de sua abertura, de sua não decorrência pura do meio.

Não confundir as imagens com suas técnicas e meios, no entanto, não significa desconsiderar o fato de que as condições de possibilidade de uma imagem específica estejam atreladas, em alguma medida, às especificidades do meio em questão. É claro que, embora as

imagens de um cineasta não sejam apenas a técnica do enquadramento, os movimentos da câmera, etc.; suas operações colocam em jogo elementos visuais e sonoros que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador. Isso se dá, evidentemente, por meio de quadros, de seus encadeamentos, de seus limites e pontos vista, de seus extracampos, dos movimentos que os constituem, enfim, de um conjunto compositivo da imagem cinematográfica. O simples fato de enquadrar, por sua vez, implica a “arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto” (DELEUZE, 1985:1983, p. 30).

Situando com maior precisão a perspectiva de onde fala Rancière, é importante destacar que, à diferença de Belting (2012:2007), ele dispõe sua discussão com um conjunto de imagens específicas, quais sejam, as “imagens da arte”. Ao aludirmos, portanto, a tais considerações – e ainda ao pensamento de autores como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, os quais tecem seus problemas relativamente ao campo da arte *stricto sensu* (muito embora, é verdade, não se “limitem” à arte, mas se excedam a outros domínios) –, é preciso considerar que deixamos essa restrição em suspenso, uma vez que não estamos falando a partir de uma concepção estrita de cinema como arte, nem tampouco assumimos qualquer oposição à sua qualidade artística. Além disso, limitar-se à arte seria mesmo “esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada” (RANCIÈRE, 2012:2003, p.15).

Talvez seja oportuno lembrar que, na chamada “idade de ouro” da cinefilia, essa prática pôs mesmo em questão as categorias dominantes do paradigma moderno em relação à autonomia artística, e com isso levou a uma compreensão positiva, ou “já sem ilusões”, da impureza da arte (RANCIÈRE, 2012:2003)²³. Assim, nosso olhar se dirige, em princípio, ao jogo entre o que fazem os homens com as imagens, e estas com eles, independentemente da Arte – ou seja, independente de as imagens serem qualificadas ou não como parte desse panteão. Naturalmente, isto não é o mesmo que não reconhecer o cinema como parte da história da arte e do pensamento. É, antes, optar por deixar-se olhar um horizonte ainda mais largo, se assim se pode dizer, do que o cinema ou os filmes criticamente legitimados artísticos – mesmo que muitos dos filmes aqui presentes sejam considerados “obras-primas” da filmografia mundial.

Em parte, isso se deve também à escuta do que se enuncia logo na apresentação do livro inaugural de *Os filmes da minha vida*, onde se lê, sem reserva, que ali estão presentes

²³ Cf. Rancière (2012:2003, p. 11), “a cinefilia pôs em questão as categorias do modernismo artístico, não por indiferença em relação à grande arte, mas pelo retorno a um vínculo mais íntimo e mais obscuro entre as marcas da arte, as emoções da narrativa, e a descoberta do esplendor que ela pode ganhar quando projetada em uma tela luminosa no fundo de uma sala escura”.

títulos incabíveis em listas de melhores de todos os tempos. Desse modo, suspensos em alguma medida os critérios segundo os quais o cinema se eleva à condição de arte pelas distinções de uma “alta cultura”, os filmes que ali estão ganham seu lugar e impulso, em primeiro lugar, com a *dinâmica da dialética*. Apesar de impreciso o sentido atribuído à expressão, seu emprego pode ser entendido genericamente, a princípio, por caracterizar um processo dialógico no qual são reunidos filmes “dispersos” que “definem” a ideia a ser comunicada, ou seja, trata-se de compilar aqueles memoráveis no decurso de uma vida, por entre esquecimentos e sobrevivências. Nesse procedimento, é possível perceber que só essa ideia abarca muitas outras, que lhe são de certo modo exteriores; e, mesmo permanecendo separadas entre si, combinam-se, circunscritas nessa unidade. Isso nos induz ao pensamento de que, ao ponto de vista desse ato dialético da reminiscência dos filmes de uma vida, permeiam lembranças, afetos e emoções a nosso ver irredutíveis a um mero corte informativo, mas antes excedentes a uma narrativa em cujo seio o “si mesmo” provavelmente lucile: como invenção.

Em meio à “posta em cena” desses *filmes que não se esvaem* completamente – que ficam guardados, ainda que fragmentados, inexatos e um tanto afásicos nas passagens do tempo que uma vida comporta, a anamnese de um filme marcante (mesmo que destaque pontos tais como som, iluminação, modo de enquadrar e filmar os planos, etc.) alude a pontos que excedem também a originalidade técnica que acaso fica registrada na memória. Em meio a considerações relativas à esfera estética e ao visível, relativamente aos signos imagéticos, evocam-se daí também assuntos que dão a ver uma posição de interesse do espectador em compreender o jogo mais profundo do mundo e da vida que se expressa nas imagens. Das histórias e alegorias fílmicas, expõem-se assuntos ligados às eventualidades da vida e à possibilidade existencial da morte; ao problema do bem e do mal, e da ação; à tomada de decisões éticas e a assuntos de consciência; também enunciações ligadas à questão da sexualidade; e a grandes acontecimentos políticos e sociais, ou a pequenos fatos da intimidade, etc.

Tudo isso nos leva à escuta de palavras entre imagens que, mais do que dos filmes de uma vida, dizem falar, ainda que sob a fugacidade de rastros, de *uma vida* com os filmes – no mínimo expressam a singularidade de uma aproximação com o cinema. Conquanto este possa ser ou não ser um objeto sobre o qual nos debrucemos criativa ou criticamente, diz-se que o ato narrativo faz parte do processo de *revelar o que move a si mesmo nesse universo movente do cinema*, qualificado como um *constante aprendizado e desaprender*, e um *complexo*

exercício de individualidade, em que certos filmes são lembrados por terem sido *seminais para a construção* [de uma] *pessoa*. À vista disso, e manifestando aqui a justa modalidade da distância com que intentamos falar de cinema, qual seja, entre cinema e educação, parece-nos mais apropriado considerar que talvez a dimensão propriamente artística do cinema resida justo no momento em que se possa dizer dele que é arte “contanto que seja um mundo”; que seus planos e efeitos, que se esvaecem das telas, “precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra”, as quais o tornam “um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções” (RANCIÈRE, 2012:2003, p. 15).

A entrada do sujeito da imagem

Em *JLG/JLG Autorretrato de Dezembro* (Godard, 1994), a silhueta em primeiro plano de Godard, de costas para a câmera, tem ao fundo do quadro, diante dele, o retângulo luminoso de imagens em movimento projetadas, as quais, entre ambos (cineasta e imagem, o mais próximo e o mais distante) uma câmera filma. Na cena, ouve-se a voz do realizador dizer que

a imagem é uma criação pura do espírito, ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais os laços entre essas duas realidades sejam distantes e justos, mais forte a imagem será. Duas realidades sem nenhum laço não podem se aproximar proveitosamente, não há criação de imagem. E duas realidades contrárias não se aproximam. Uma imagem não é forte porque ela é brutal ou fantástica, mas porque a associação de ideias é distante. Distante e justa.²⁴

Ao corte que sucede essa sequência surge a imagem de um rastro: numa paisagem nevada, os sulcos que recortam a alvura do gelo são signo de uma fissura, tornam-se vestígios de uma passagem: um trânsito sem começo nem fim. Ou cujo começo é impossível, e os confins, intermináveis; ou cuja entrada e saída apontam ambas, inevitavelmente, para fora da imagem – tal como nas estradas dos filmes e das fotografias de Kiarostami, as quais, ao se estenderem em direção a um lugar que não se pode ver, podem abrir um mundo qualquer, desconhecido. Antes ainda disso, logo nos planos de abertura de *JLG/JLG*, a câmera se aproxima em *zoom* de uma fotografia, disposta em detalhe sobre uma lareira, ao lado de outros objetos. Na fotografia, o rosto de um menino sobre o qual se passa a ação da cena: o movimento de uma sombra humana a ajustar a câmera (da qual só aparece igualmente a

²⁴ Tradução livre.

sombra, fixa sobre o tripé) que registra a imagem que vemos. E registra talvez algo crucial, da criação dessa imagem.

Quando se aproxima da câmera, a imagem indistinta de Godard principia a narração de um exercício (*Exercício 174*), alusivo possivelmente a um processo criativo. Diante do rosto do menino, a voz que ouvimos, sua mesma e outra voz, diz: “escolher o elenco, começar as repetições, resolver os problemas de *mise-en-scène*, aperfeiçoar as entradas e saídas, saber seu papel de coração, trabalhar para melhorar sua atuação, entrar na pele do seu personagem, ter o papel de um...”. Enquanto o exercício é realizado (as palavras pronunciadas), a fotografia com o rosto do menino vai ganhando devagar o plano, entre pequenos cortes, até ser finalmente substituída pelo plano de uma praia.

JLG/JLG Autorretrato de Dezembro é uma espécie de diário filmado de imagens, sons, palavras, paisagens em que Godard aparece e desaparece visualmente definido e não, caminhando a ermo e imóvel em sua biblioteca, entre sombras e luzes. Suas imagens, nesse que se diz um autorretrato, são menos autorreferenciadas do que ambivalentes: característica também do modo como cria a interação entre imagens em seu cinema, ou seja, engendrando ou traçando fronteiras que não pertencem nem a uma nem a outra (DELEUZE, 1985:1983). Há aí, nas imagens desse que para mim é um filme tocante de Godard, uma espécie de espiral do visível capaz de dar acolhida à compreensão de que, diante de certas obras, somos afetados e implicados em algo da ordem de uma força vital que não pode ser reduzida a meros elementos formais e objetivos. Entendimento este, a bem dizer, que se afirma diretamente como uma das heranças mais profícuas do pensamento imagético-iconológico de Aby Warburg, cujo legado não cansa de suscitar reações de historiadores da arte, mas também de antropólogos, filósofos, sociólogos, pesquisadores de cinema e imagem, entre muitos outros.

Desse legado, a “entrada do sujeito na imagem” constitui para nós uma das questões mais intrigantes, quanto provavelmente fecundas. Com ela, Warburg passa a dar ênfase aos processos simbólicos, não mais técnicos nem formais, relativos à figurabilidade – processos mediante os quais o sujeito representado vem inscrever-se numa imagem.²⁵ No momento dessa entrada, o pensamento da imagem sofre uma transformação significativa – nos estudos do autor certamente, mas inclusive no que se desdobraria depois dele (pelo menos no relevo ocidental). Essa transformação se refere à confiança no *poder animista* que sustenta a obra de arte (MICHAUD, 2013:2002).

²⁵ Sobre a nova dimensão que alcança a questão do movimento nos estudos de Warburg, na qual menos do que designar as disposições e os deslocamentos de um corpo no espaço, independentemente das significações, ela passa a remeter, com maior amplitude, à entrada do sujeito na imagem, ver MICHAUD, *Op. Cit.*



JLG/JLG Autoportrait de décembre, Jean-Luc Godard.

Ou seja, nesse horizonte, a relação entre arte e vida se expressaria num jogo oscilatório entre interior e exterior, no qual gestos, posturas, movimentos e expressões corporais humanas assumem a forma de imagem, baseados em pulsões interiores que, de algum modo, os exprimem. Haveria, assim, um enlaçamento do domínio da interioridade com o do exterior, uma sorte de núpcias entre superfície e profundidade. Em outras palavras, pode-se dizer que haveria, de certo modo, uma interioridade do humano, dos movimentos e paixões da alma, na exterioridade da forma; e uma exterioridade do humano na interioridade da forma.

É claro que, a rigor, é preciso notar que as elaborações de Warburg diziam respeito à atribuição do movimento a figuras imóveis. As alusões ao cinema são até hoje pouco conhecidas em sua obra. Se bem que a questão do movimento perpassa o conjunto de suas pesquisas, o interesse de Warburg pela reprodução mecânica do movimento parece bastante marginal. Por outro lado é possível dizer – com a ressalva de que essa é uma questão dada ao debate – que o método por ele elaborado se esteava de algum modo na estética do movimento expressa no cinema nascente em fins do século XIX, com as passagens progressivas, naquele contexto, da observação das figuras em movimento à reprodução animista do ser vivo (MICHAUD, 2013:2002).

A *captação da vida nas imagens*, expressa de maneira tão singela quanto emblemática em dois ínfimos segundos num dos primeiros filmes rodados no Black Maria²⁶, o *Registro de um espirro* (*Edison's Kinetoscopic Record of a Sneeze*, 1894), manifesta a energia vital de um corpo que aparece e se torna imagem, às voltas com suas próprias transformações (MICHAUD, 2013:2002, p. 59). Nele, as modificações produzidas no rosto do ator Fred Ott durante o espirro se externam desde as premissas da sensação à sua intensificação, passando à perda do autocontrole e finalmente à recomposição. Ora, essa energia vital, que se mostra presente de modo tão evidente nesse minúsculo filme, como à ocasião de vários outros filmes experimentais de William Dickson²⁷, e de modo mais amplo, no próprio universo visual dos filmes do primeiro cinema – não seria ela a inventar permanentemente desde então, e de modo um tanto mais obscuro, ou menos óbvio, a magia invisível e a visibilidade pateticamente marcante do cinema?

Essa certamente não é uma questão do gênero das questões-resposta, e é precisamente desse lugar de problema que ela aqui se coloca. Para nós há qualquer coisa de significativo que essa dinâmica anímica da qual falamos acima tenha assumido, já nos seus momentos iniciais, formas como a do autorretrato, em que um indivíduo “se torna imagem”, como fizera precursoramente Dickson noutro de seus filmes, o primeiro que dirigiu, em 1889. Nesse brevíssimo filme, a imagem de si mesmo não reflete mais que a inclinação do próprio corpo, a expressão de um sorriso, um esfregar de mãos e a retirada do chapéu (MICHAUD, 2013:2002). O rosto sequer era ainda um rosto, mas já o sentimento de presença das imagens do corpo cinematografado de Dickson, e a energia vital nelas captada, constituem para nós linhas evidentemente não comparativas, mas passíveis de inspirar filosoficamente nosso

²⁶ Trata-se de um *peep-show* ainda não projetável, filmado no estúdio de gravação de Thomas Edison.

²⁷ William Kennedy Laurie Dickson, assistente de Edison na *Edison Manufacturing Company*.

estudo, no entremeio das imagens e da experiência do cinema, e das esferas da educação e da cultura.

Usuários de imagens

Assim que nos interessa colocar em jogo, pois, nosso próprio corpo como sujeito medial da discussão com o cinema, na condição de espectadores de imagens. Tal enfoque, desde a acepção original que reclama a fundamentação antropológica da imagem – questão que, deve-se notar, excede as intenções deste trabalho –, propõe o homem como *usuário* das imagens, de seus meios e de suas técnicas, e não apenas como seu inventor (BELTING, 2012:2007). Importa, além disso, tomar como orientação o indeterminado âmbito anímico em alguma medida exposto nos círculos da recepção e da criação. Os conceitos de corpo e alma, cuja presença (indireta, não conceitual) nos depoimentos constitui para nós um traço de atenção, justamente por se constituírem como pontos de referência não elimináveis do discurso do conhecimento e da autocriação do homem por si mesmo (REALE, 2002:1999), são aqui mobilizados sob o entendimento de que formam um composto.

No esforço de disparar o problema nessa perspectiva, entendemos pertinente a inspiração no “esquema” imagem-meio-espectador proposto por Hans Belting (2012:2007). Isso porque acreditamos que a dinâmica anímica imanente a essa tríade seja capaz de, ao mesmo tempo, respeitar as singularidades e situar a medida comum que nos conduza a mobilizar as questões aqui colocadas. Embora, como dissemos, a fundamentação antropológica da imagem exceda o fôlego e esteja em alguma medida além do escopo deste trabalho, a inspiração diagramática nessa tríade, também denominada imagem-aparato de imagens-corpo vivo, aponta para a função das imagens desde uma perspectiva antropológica, mas favorável, a nosso ver, a uma compreensão aberta, transversa, ao mesmo tempo, a uma discussão que conjure aspectos filosóficos e educacionais.

Meios e imagens, conquanto estejam separados para o olhar e signifiquem coisas distintas, não se separam e, sob dada perspectiva, podem ser abordados como duas faces de uma mesma moeda (BELTING, 2012:2007). Assim como as imagens têm sempre uma qualidade mental, “como se a invenção de uma imagem, por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um *objeto questão*” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 106, grifo do autor), os meios têm sempre, fundamentalmente, uma qualidade material, mesmo que ambos se nos apresentem como uma só unidade. Através

do corpo medial do cinema, por exemplo, as imagens se tornam animadas, como se vivessem, ou como se nos falassem (BELTING, 2012:2007). Ora, de que maneiras essas imagens corporificadas no meio cinematográfico se tornam parte de arquivos individuais de imagens de um corpo que, diferentemente daquele que as criou, encontra-as imediatamente fora de si?

Nossa aproximação dos depoimentos busca apreendê-los na condição de narrativas de um corpo como se este fosse um meio portador vivente de imagens (BELTING, 2012:2007), por sua vez envolvido num jogo de interioridade e exterioridade que concerne também ao ato de ver, de receber imagens e de operar sobre elas (FISCHER, 2006). Talvez seja possível dizer que exploramos aí qualquer coisa de um *regime de jogo*, prestando atenção aos detalhes dos modos pelos quais se constituiriam passagens entre as imagens das quais tratamos, com suas operações constitutivas, e os afetos que lhes são associados nas narrativas de diferentes espectadores, relativamente ao terreno ético do si mesmo.

Seria preciso partir então do entendimento de que estamos, em todo caso, diante de uma espécie de movimento constitutivo da imagem, e também de certa modalidade do visível, que forçosamente se afirma. Na realidade, é indispensável notar que no conceito mesmo de imagem se assenta já o duplo significado de imagens interiores e exteriores, e que a interação entre ambas as modalidades se caracteriza constituinte da imagem.²⁸ A essa peculiaridade da imagem, no entanto, não é possível entendê-la no marco de uma dualidade, pois desse modo se recolocaria a antiga oposição entre espírito e matéria, consciência e coisa – possivelmente no limite das teses idealista e realista, como apontado por Deleuze (1985:1983). Aqui vale lembrar ainda que a aurora do cinema se preparava num momento de profundas transformações no qual, ao custo de uma “crise da psicologia”, não foi mais possível manter a posição que consistia em colocar as imagens na consciência, e os movimentos no espaço (DELEUZE, 1985:1983). Ele forneceria sua própria evidência de uma imagem-movimento.

²⁸ Na proposição de Hans Belting (2012:2007), em oposição a uma espécie de dualismo negativo (abstração da imagem *versus* confusão das imagens com suas respectivas técnicas), encontra-se uma teorização a nosso ver construtiva a respeito das imagens, nos termos do autor, *endógenas* e *exógenas*. As primeiras, próprias do corpo, seriam diferentes das segundas, no sentido de que essas necessitam sempre de um corpo técnico da imagem para alcançar nosso olhar. Precisamente nesse ponto consistiria, segundo ele, a exigência de uma fundamentação antropológica da imagem, uma vez que “a duplicidade do significado das imagens internas e externas” não poderia separar-se do conceito de imagem (p. 26). Vale mencionar, ainda a respeito dessa discussão sobre a representação interna e externa das imagens, a observação do autor de que a mesma tem sido atualmente levantada também pela neurobiologia, a qual localiza a representação interna no aparato perceptivo, e vê armazenada a experiência do mundo essencialmente na estrutura neuronal do cérebro. Neste ponto cumpre tornar claro, aqui, um distanciamento em relação às neurociências, e a acolhida da questão no contexto das ciências da cultura, sob as alianças que vimos marcando.

Na deriva da duplicidade inerente ao conceito de imagem, pois, mobiliza-se em alguma medida o jogo entre interioridade e exterioridade da imagem de modo que, pode-se dizer, transpassam-se perpetuamente as características *internas* e *externas* como suas modalidades, e o duplo *interior* e *exterior*, como sua condição. Pode-se pensar, por exemplo, nas imagens mentais e físicas de uma dada época: os sonhos e os ícones, imagens inter-relacionadas em tantos sentidos, que seus componentes dificilmente podem ser separados, e isto somente em um sentido estritamente material (BELTING, 2012:2007).

Evidentemente, no tocante a essa questão a respeito das imagens exteriores e interiores, nós a tangenciamos tendo em vista o sujeito que olha e produz imagens. Isso por sua vez não para de passar a outro, não cessa de se transformar em algo que diz respeito ao jogo entre exterioridade e interioridade da imagem mesma, entre o visível e o invisível, entre, no limite, o que vemos, e o que nos olha. É possível que essa necessária condição de troca entre exterioridade e interioridade referente ao universo imagético avive nosso problema, que parece se mover de um lado a outro entre formas e forças, para além dos termos exclusivos de imagens físicas e imagens mentais.

Sem dúvida, ao fazer alusão às expressões “imagens exteriores” e “exterioridade da imagem”, e, do mesmo modo, “imagens interiores” e “interioridade da imagem”, não estamos a torná-las equivalentes umas às outras. Do que se trata, antes, é de marcar a necessidade de suas passagens, a partir da perspectiva de que a *imagem*, por sua existência, e em sua própria natureza, já é um *entre* (BERGSON, 2010:1990 [1939]), e que olhar se estrutura como um *limiar* (DIDI-HUBERMAN, 2012).

A nosso ver, talvez uma multiplicidade se abra ao tomarmos o problema nessa perspectiva. Diante do perfil epistemológico com o qual se propõe abordar as imagens e vertê-las na condição de problema à educação, o sensível e o visual não são reduzidos ao funcionamento informacional de signos (HUCHET, 1998:1992). A problemática sobre uma relação de caráter formativo com as imagens cinematográficas, entrevista por nós na memorabilia dos filmes de uma vida, trama-se na tese num registro em que “o objeto, o sujeito, e o ato de ver jamais se detêm no que é visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 76), e tampouco estariam subjugados a uma lógica da dinastia da representação. Decerto porque o ato de ver, que envolve tanto a imagem quanto o espectador, não é o “ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas”, assim como, por outro lado, o “ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se

apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 77).

Plano ótico e potência visual de coerção ontológica

Entre “imagens internas”, ou imagens mentais, e suas trocas com “imagens externas”, não cessa de incidir, ao que parece, uma dinâmica característica tanto da criação quanto do ato mesmo de ver, o qual só se manifesta, inelutavelmente, ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992). A respeito dessa modalidade, não deixa de ser curioso que, para discuti-la, Didi-Huberman (1998:1992) tenha partido de uma obra literária específica, da qual extrai todos os elementos teóricos capazes de transformar um “simples plano ótico” em uma potência visual de “coerção ontológica”. É na trama de *Ulysses*, de James Joyce, que o filósofo encontra, trabalhado na língua, o paradoxo que inaugura seu ensaio sobre *o que vemos, o que nos olha*. Não por acaso, parece-nos, a obra cujas passagens são problematizadas se inspira numa das maiores narrativas de viagem da literatura ocidental: a *Odisseia*, poema épico de Homero. E não por acaso, igualmente, a ficção de *Ulysses* abarca em sua própria trama o jogo irreduzível da alteridade, a faculdade da memória, a habilidade da imaginação, a transversalidade dos encontros, a alusão a figuras mitológicas e a realidades históricas, etc.

É o personagem da trama denominado Stephen Dedalus (nome sob o qual Joyce já teria escrito, antes, seu *Retrato do artista quando jovem*), o qual faz remissão ao mitológico construtor do labirinto de Creta, Dédalo, quem oferece a Didi-Huberman os elementos para pensar a *inelutável cisão do ver*. “Pelo menos isso se não mais”, diz Dedalus, “pensado através de meus olhos” (JOYCE apud DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 29). Por meio do personagem de Dedalus, Joyce se refere a essa modalidade do visível, a qual pressupõe uma espécie de travessia física (algo que passa através dos olhos), e tem sobre si uma perda (ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias), como “as feridas abertas em seu coração”. Essa abertura, Stephen carrega dentro de si como um *limiar* que a visibilidade mesma diante dele faz abrir.

Nos excertos abordados e teoricamente argumentados por Didi-Huberman, a respeito do que acontece com o personagem quando da passagem, um tanto obscura, do olhar da vista de sua mãe desfalecida ao corpo de sua mãe morta, e, finalmente, ao seu próprio corpo, em sonho, perda e nascimento se misturam no ato mesmo de ver. Não sendo puras em sua

opticidade, as imagens fazem-se novas imagens, justamente nesse amálgama. É o que ocorre com Dedalus quando ele

[...] acaba de ver com seus olhos os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele, implorarem alguma coisa, [...] algo, em todo caso, ao qual ele terá se recusado, como que petrificado no lugar [...] Depois, Stephen terá visto esses olhos se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, “devastado, flutuante”, não mais cessando, doravante, de *fixá-lo*. Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente.²⁹

O que Dedalus vê, portanto, não possui o privilégio de uma plenitude visual isolada. O que o plano ótico nos faz ver é que as imagens não são simples nem sossegadas, mas estruturadas como um *diante-dentro*. Olhar seria compreender isso. Nos sonhos de Stephen não é mais um corpo agonizante que ele vê, mas o mar esverdeado que figura então como uma enorme mãe, a mãe cuja boca lançara acessos de humores verdes antes de cerrar os olhos. Um mar inquietante que aparece a ele numa “dupla distância” que o faz ver *também* uma tigela de humores esverdeados e, com eles, “uma perda sem recurso” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 158, grifos do autor).

Nesse trabalho, que atinge “o visível em geral”, a visão se choca, sempre, com o “inelutável volume dos corpos humanos”, esses “objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 30). Desse ponto, transversalmente aos planos próprios da tese, seria preciso perguntar a respeito dos modos pelos quais atinge, através de imagens de um meio específico, nossos próprios corpos videntes em particular. Quando vemos o que, nas imagens do cinema, está *diante* de nós, e algo nos passa através dos olhos, que sorte de coisas nos olha? E de que modos essas coisas nos impõem um *em*, um *dentro*, onde o olhar se bifurcaria numa dobra das imagens sobre nossa alma, nosso ser mesmo de sujeitos?

De acordo com as proposições lançadas por Didi-Huberman, inauguradas a partir da leitura de Joyce, quando vemos o que está diante de nós *uma outra coisa* sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*. Todavia dessa cisão, que separa *dentro* de nós o que vemos, do que nos olha, não podemos dizer que ocorre dentro do sujeito, mas, sim, que ocorre em sua superfície, no ato mesmo de ver. Ou, se quisermos, *no espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca*. A imagem, por sua vez, seria como uma porta: uma figura da abertura, mas ambivalente, ameaçadora – um segmento de labirinto, um espaço específico “que suporta toda

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32, grifo do autor.

a complexidade e toda a inevitância do sistema do qual ele só apresenta a ‘entrada’” (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 243). Deleuze (1985:1983, p. 78), leitor de Bergson, diz que “todas as imagens se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo”.

O que almejamos discutir não é propriamente a natureza da visualidade cinematográfica, tarefa exaustiva e já tão bem realizada. Assim, ainda que nos valhamos das propriedades técnicas do meio, pois que tratamos, aqui, de imagens específicas, não as reduzimos à forma em que as recebe esse meio, uma vez que as propriedades estéticas das imagens são-lhe por sua vez excedentes. O que nós interrogamos não é a visão ou o cinema, mas a qualidade de uma relação entre ambos, a atmosfera que a envolve, e que acaso nos permita *ver algo* de um percurso intensivo, relativo ao si mesmo e sua (trans)formação.

2. NO CINEMA É POSSÍVEL VIAJAR

CINEMA E VIAGEM: UM PERCURSO INTENSIVO

O que me agrada é que não sabemos aonde vamos.

Michel Foucault

O que existe na viagem?

Gilles Deleuze

No cinema é possível viajar. Essa frase, de aparência tão simples, bem poderia ser reduzida, junto a suas variações correspondentes, a algo como um jargão. Com efeito, não é custoso reconhecê-la, ou verificar sua presença, para não dizer sua insistência, em uma determinada cultura e no discurso que veicula: a cinefilia. Ao lado da expressão, a ideia fixa que Serge Daney atribui a André Bazin (2007:1983), de que o cinema é um olhar sobre o mundo, poderia ter contribuído para torná-las ambas – não fosse a história das teorias do cinema tão propensa a metáforas orientadoras – senão uma prosaica máxima, ao menos um aborrecido clichê.

Mas podemos começar de outro modo. De início, consideremos oportuno voltar com desembrulho os olhos a essa ideia de Bazin, cuja simplicidade dissimula uma aporia. Busquemos ainda apurar um pouco a escuta da sentença que o excede. Antes de tudo, já estamos sensivelmente predispostos a reconhecer como verdadeiro que a jornada pelas imagens da arte e da cultura, portanto, também das imagens cinematográficas, não é percurso feito em céu desanuviado. Confiamos em algum grau que, tanto na criação quanto no ato de ver filmes, engendra-se uma dinâmica finamente viva, ambígua e desafiadora, algo herdeira da duplicidade primeira em que toma pulso o coração do cinema.

Em que pese a gênese automática da imagem cinematográfica, cujo pressuposto básico é o realismo da imagem fotográfica aliado à imagem da duração (BAZIN, 2014:1985), o

que o cinema nos oferece, evidentemente, não prescinde de uma intervenção humana criadora. A imagem cinematográfica, em sua materialidade específica, tem sua gênese marcada, convencionada-se, por uma profunda ambiguidade entre o “real objetivo” e a sua imagem fílmica, motivo pelo qual assume uma realidade particularmente complexa, e uma das razões constitutivas da relação *sui generis* que o cinema mantém com o “real” (BADIOU, 2015:2003). Com efeito, em si mesma, a imagem fílmica é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade. Compreende-se que se trata de uma realidade material de valor figurativo dotada de aparência do real, ao passo que restitui perfeitamente o que se oferece à câmera. Componentes como o movimento e o som, que a integram, são por certo cruciais ao vigor desse caráter “realista” (MARTIN, 2005:1955).

Além disso, à capacidade de reprodução objetiva do real opticamente percebido, interpõe-se algo ao qual se denomina “*equação pessoal* do observador” humano, assim que, noutro plano, a imagem fílmica se situa como uma realidade estética de valor afetivo, marcada decisivamente pela visão do observador (MARTIN, 2005:1955). Por observador, decerto, distingue-se nesse sentido o realizador, aquele que finalmente dirige o papel criador da câmera. Porém, sob outra perspectiva, podemos acrescentar à figura do observador humano, aqui, o *corpo espectador*. Também seu olhar e subjetividade, defendemos, compõem parte de uma dimensão do cinema que se prolonga, para além das puras formas de suas imagens, a um mundo compartilhado. Dessa dimensão, a nosso ver, o espectador participa, senão na composição mesma da imagem e das obras, ao menos relativamente a suas demandas “demasiado humanas” – as quais, suspeitamos, teriam algo a nos dizer relativamente a uma elaboração cultural e educacional, de alguma maneira transpassada pela fruição dos filmes.

De mais a mais, a imagem fílmica coloca-se ainda como uma realidade intelectual de valor significante polivalente. Logo não há na imagem, mesmo se nos limitássemos pensá-la como simples reprodução, indicação unívoca de um sentido profundo inerente ao que “representa”. A representação, bem diria Daney (2007:1983, p. 34), “é sempre uma metáfora”. É evidente que, diante daquilo que se filma, a realização cinematográfica demanda a objetividade fotográfica. Mas, em algum grau, é igualmente notório que a perspectiva subjetiva modula a deliberação do trabalho dos realizadores, desde a imaginação ao roteiro, até a escolha dos planos filmados e dos movimentos da câmera, por exemplo. Por outro lado, diante dos filmes, a experiência do espectador não isenta sua percepção de uma espécie de contígua ambivalência. Ou seja, realizadores e espectadores cinematográficos são, com mais

ou menos intensidade, inarredáveis desse pulsar intensivo que faz viver os filmes – seja material, ou imaterialmente.

Quanto à relação imediata do cinema com o mundo (ancorada na natureza da técnica) à subjetividade de certo modo afirmada no aparato maquínico, e à peculiaridade do mundo da tela em relação ao espectador e à tela finíssima de sua memória, é necessário, pois, que adequemos as distâncias. Antes de tudo, ultrapassar a relação com o real: situar-se na linha do visual: já alguma coisa diferente. Transitar, de algum modo, sobre o legado aporético de Bazin, em que a tela, aquilo que permite a esse olhar sobre o mundo dirigir-se, é ao mesmo tempo esconderijo e abertura: “invisível, torna visível; visto, torna invisível” (DANEY, 2007:1983, p. 33).

Limiares

Diante das narrativas, ocorre que a lembrança associa os filmes a *uma experiência* (não obstante, desta, a diversidade e intensidade) *no qual cada detalhe – desde a maneira de filmar ao trabalho dos atores, desde a colocação da música à composição da cena – configura um mundo.* Filmes que *formam percepções do mundo e configuram modos de estar no mundo:* é disso que se fala: de imagens, de cenas que comunicam universos, e diante dos quais *uma verdade é extraída.* Fala-se de um *cinema cuja presença enriquece a existência, e cuja ausência tornaria certamente mais pobre o mundo que se vê.*

Com efeito, a enunciação que inaugura a série de livros de *Os filmes da minha vida*, a qual intitula logo o primeiro depoimento diz, justamente, “*No cinema eu posso viajar*”.³⁰ Em vertente semelhante, no terceiro livro encontra-se um depoimento intitulado “*O cinéfilo é um explorador*”.³¹ E são inúmeras, na totalidade das narrativas, as referências às viagens: *ao filme como viagem, à sua capacidade de mover-se até ao fim do universo e ao interior do ser humano, à qualidade física e existencial da viagem cinematográfica, às viagens pela memória tecidas em meio aos filmes e à lembrança deles, etc.*

Num primeiro momento, a escuta dessas enunciações nos predispõe a considerar as condições associadas à expressão dessa alegoria inicial da qual partimos. *No cinema eu posso viajar:* ora, a evidente não literalidade da frase abre espaço para um primeiro desvio, que sugere interrogar a respeito de *como* essa viagem se faz. Antes disso, porém, pode-se sempre levantar a questão de que há viagens, dessa natureza, que se produzem na leitura de um livro,

³⁰ Em CAKOFF, Leon (Org.). *Os filmes de minha vida*, 2009. Ver referências.

³¹ Em CAKOFF, Leon (Org.). *Os filmes da minha vida 3*, 2011. Ver referências.

outras que principiam quando se assiste a um espetáculo de teatro; ouve-se um concerto musical; contempla-se uma exposição de fotografias ou de pinturas, etc. Com efeito, a arte de viajar, no seu mais vasto sentido, tipifica-se tanto pela heterogeneidade (e pela liberdade) que lhe é característica, quanto pela singularidade que a transforma.

Ademais, pode-se igualmente reconhecer que diferentes maneiras de viajar sejam, por sua vez, e em alguma medida, capazes de constituir experiências formativas³². E então talvez seja preciso *pensar debruçado* (DIDI-HUBERMAN, 2014), aqui, sobre o que torna a viagem cinematográfica peculiar ao ponto de nela investir uma atividade de teorização sobre a questão da formação. Contudo, embora se admita algo perturbador numa tal pergunta (a respeito da “especificidade” – na falta de outra palavra – da viagem cinematográfica) ela em verdade nos preocupa menos que o processo que a bordeja. Sem pretender uma solução categórica essa interrogação adquire, para nós, o status de uma urgência a ser enfrentada: urgência que recoloca perguntas, que torna a encontrar algumas dúvidas e mobiliza inquietudes. E ela as recoloca, reencontra e mobiliza no passo mesmo em que se transita por palavras e olhares que testemunham “cenas, momentos, fatos, sentimentos, inquietações (históricos, sociais, e ao mesmo tempo tão únicos)” (FISCHER, 2012, p. 148), todos os quais constituintes, em alguma medida, de cada narrativa de experiência. Assim motivada, sua problemática nos prescreve atenção às características distintivas dos encontros entre filmes e espectadores, entre as operações específicas da imagem cinematográfica e aos modos pelos quais exercem seu fascínio sobre o espectador – ainda que, para isso, tenha-se que operar não

³² Cabe um parêntese a considerar que alguns aspectos compositivos do tema da viagem como atividade na qual está implicado um movimento de travessia espaço-temporal capaz de afetar existencialmente o indivíduo viajante, fazem parte da cultura e do imaginário humanos desde a Antiguidade. Na seara mitológica grega, Hermes, o jovem e errante deus mensageiro filho de Zeus e da Ninfa Maia, é o viajante que vem de longe já disposto a partir. Nele nada há de fixo, de estável, de permanente, de circunscrito e determinado. É, ao contrário, a abertura, o que não se pode prever ou reter, o fortuito, o encontro inesperado. No espaço e no mundo humano Hermes simboliza, dentre outros aspectos, o movimento, as passagens, as transições, o contato com o que é outro, com o que é estrangeiro (VERNANT, 1963). Dele descende Odisseu (Ulisses), rei de Ítaca e herói da Guerra de Troia, personagem da *Iliada* e protagonista da *Odisseia*, ambos os poemas épicos atribuídos a Homero. Na *Odisseia* (HOMERO, Séc. VIII a.C.:2014), o herói cuja aura reúne inteligência, cuidado e sobrevivência torna-se um dos mais célebres viajantes da história do ocidente. Com efeito, essa epopeia inaugura a narrativa de viagem na literatura ocidental. Nela, a travessia e temporalidade vividas por Odisseu, por meio de diferentes encontros e do que aí acontece, tornam-no não mais o mesmo, e levam-no a compreender de outro modo o que viveu. Desse modo, a viagem se constitui igualmente como metáfora para outra viagem, por seu turno, subjetiva. A ideia de experiência formativa em que está implicado um retorno para si mesmo contém, na língua alemã, a ideia de viagem. Cf. Jorge Larrosa (1998:2010, p. 53) “experiência (*Erfahrung*) é, justamente, o que se passa numa viagem (*Fahren*). E a experiência formativa seria, então, o que acontece numa viagem e que tem a suficiente força para que alguém se volte para si mesmo”. Em *Pedagogia Profana*: danças, piruetas e mascaradas, o autor percorre algumas obras do escritor Peter Handke para ensaiar com a noção de “viagem de formação” a partir da literatura.

com totalidades, mas com resíduos, com rastros, com imagens e histórias fugidias, e parcialmente desordenadas.

Para perguntar de que se trata quando falamos de uma relação com o cinema, com os filmes, como matéria sobre a qual se põe em jogo o próprio eu, é preciso então interrogar como, de quês maneiras, se constitui essa jornada. Para fazê-lo, dirigimos esse *como* não apenas ao dispositivo visual desse estudo – como se, sozinho, contivesse em si o seu próprio significado. Antes, é indispensável operá-lo de modo relacional, em duas direções: àquilo que mostram as imagens às quais se evocam, em seu modo específico de mostrar, mas, principalmente, àquilo ao que elas nos fazem ver e sentir. Trata-se, portanto, de um texto que se constrói menos na direção das imagens como se elas fossem “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207), do que com base no pressuposto de que mobilizam um campo de forças crucial à elaboração do argumento da tese. Isso porque, presumimos, embora se relacione efetivamente às imagens e ao meio no qual elas são percebidas, *o como a viagem se faz há de conter sempre algo mais.*

Alguma coisa se passou

Da arte da viagem, muitas vezes, de sua cartografia e de sua geografia sentimentais, restam numerosos lugares, acontecimentos e histórias que passam a existir para nós somente em imagens. A persistência dessas imagens, apesar de seus vazios insistentes, requisita-nos algo mais: reclama palavras com que se registram os sentidos, e a “quintessência” da viagem (ONFRAY, 2015:2007). Decerto trata-se de imagens e palavras que, apesar da impossibilidade de correspondência e de seu irresoluto desnível, nos convocam e, por isso mesmo, exigem a sintonia de um olhar e o silêncio de uma escuta. Ali, onde o menino viajante encontrou o fundo do mar, que voltou então com ele para casa, alguma coisa se passou entre imagens, sensações e pensamentos que compuseram essa distância que o narrador rememora, vindo de longe, daquele *filme (20.000 Léguas Submarinas, Robert Fleischer, 1954) que [lhe] havia permitido viver aventuras longínquas, descer ao fundo do mar e lutar bravamente contra feras e privações.* Mas, que sorte de coisas compõe aquilo que restou – entre lembranças e esquecimentos – no olhar caseiro do menino, que tornaram para ele *claro que queria continuar viajando?*

Sair de sua *realidade* e entrar em outras *dimensões*: assim se descreve, sem pormenorizar, uma *aprendizagem* com o *impacto* daquele filme que, desde então, inspiraria

um pequeno espectador a apreciar o cinema com o espírito de viagem – possivelmente, naquela ocasião, sem o distanciamento característico da atitude estética, e com a crença ingênua na “realidade” das imagens que via. Em contrapartida, o lado irreal do filme, ou, melhor dito, seu caráter fantástico, serve também ele de estímulo à viagem como espírito de abertura. A atmosfera fabulosa do filme sobrevive como porto de partida a um mundo de descobertas e perigos nos “Mares do Sul”, e mais além deles, o espaço de liberdade da imaginação (GIRARDELLO, 2011) diante do filme fruído torna possíveis as trocas, as passagens, e pode ser nele inclusive que a viagem “comece”. A imaginação tampouco tem a ver com “uma pura e simples faculdade de desrealização”, dado que seu sentido constitutivo é sua “capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Relatos como esse nos chegam dos olhos de meninos e meninas, de crianças que de certo modo resistem a um tempo que, tradicionalmente, lhes caberia; e afirmam a infância, como o soubera Benjamin, como “o território privilegiado do encontro singular com aquilo que vem de longe” (GAGNEBIN, 2014, p. 228).

De outra parte, a *ruptura* da ordem reconhecida de uma realidade emerge justamente em meio à rememoração de um filme ao qual não se compreende completamente, e do qual o que resta é também a *insuficiência de uma explicação racional* diante dos planos. A epifania de dar-se conta do *infinito* surge diante da sinfonia visual de *2001: Uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) e sua forma narrativa cheia de buracos, de ambiguidades, e de coisas inexplicáveis, cuja força talvez também dimane do fato de não apenas mostrar na tela algo novo, no limite do nunca antes mostrado, mas de expressar o futuro como pura possibilidade, muito embora tenha de fato antecipado um futuro que na verdade já vivíamos – vale lembrar que à época de sua realização, o homem sequer tinha chegado à lua, quanto menos teria explorado viagens interplanetárias.

2001, em que Daney (2007:1983) vira, pelo menos na forma de questão, a necessidade de encarar seriamente a natureza *figurativa* do cinema, dá forma a questões observadas criticamente como parte da “angústia kubrickiana” (CIMENT, 2013:1980). Angústia pode-se dizer, antes de qualquer identidade, filosófica – a qual encerra a interrogação humana mais fundamental sobre a origem e o destino do homem, e sobre o sempiterno paradoxo do “quem sou eu?”.

Um dia fomos ao cinema para assistir 2001, diz outro depoimento.

[...] *Eu saí do cinema, nossa... Ainda tem aquela coisa da pedra filosofal. De volta para casa, todos no carro, conversamos muito sobre o sentido daquele*

filme. Foi um grande marco na época. Também revi esse filme depois, e, embora ache que algumas coisas do filme envelheceram, ainda é espetacular em seu conteúdo filosófico. E tem aquele momento, que meu pai achava maravilhoso, a maior elipse do cinema, quando o macaco joga o osso para o alto e ele se transforma na nave espacial. “Que coisa genial, só o cinema para fazer uma coisa dessas” – dizia ele.

O momento evocado é justo a transição da primeira parte da narrativa (a aurora do homem) para a segunda (quando, quatro milhões de anos mais tarde, um cientista vai para a lua) – uma das elipses cinematográficas que talvez mais bem sintetizem não uma dupla natureza, de partes excludentes, mas a ambivalência profunda da história humana. Da memória tangível de uma animalidade, alusiva a algo substantivo que espelha apenas uma transformação; da árvore ancestral da humanidade à conquista do espaço, Kubrick traça uma viagem que excede a circularidade dos contornos da biologia e da física, e se delinea, poligonal, ao interior do ser humano. Como toda a verdadeira odisseia, *2001* é uma viagem no mundo exterior que compreende também uma descoberta de si mesmo (CIMENT, 2013:1980).

Tudo se passa como se a “potência inexplicável” desse e de outros filmes de Stanley Kubrick fosse ela própria uma espécie de abertura pela qual se acolhe uma parcela de *indeterminação*, nesse jogo intrincado no qual um se vê diante da obra. Na leitura de Deleuze (2007:1985), “há identidade entre mundo e cérebro” no cinema de Kubrick: a grande mesa luminosa de *Dr. Fantástico*, o computador gigante de *2001 Uma odisseia no espaço*, o hotel *overlook* de *O iluminado* são signos dessa similitude em que tanto o cérebro não é um sistema razoável, quanto o mundo não é um sistema racional. A identidade entre ambos não forma um todo, mas antes “uma membrana que põe em contato o fora e o dentro, torna-os presente um ao outro, os confronta ou enfrenta”. Se Kubrick renova o tema da viagem de iniciação, “é porque qualquer viagem no mundo é uma exploração do cérebro” (DELEUZE, 2007:1985, p. 246).

Cérebro e cosmos como dois polos que a um só tempo se misturam para formar toda uma vida movente. Que clarões poderão surgir daí, para o espectador? *Colocar a nossa inteligência, a nossa sensibilidade, a nossa cultura, seja lá o que for; para transformar o filme feito pelo diretor em uma coisa nossa, erigir um monumento para a vida: atitude reivindicada pelo espectador-narrador que tem Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959) como *um filme da vida, um filme que carrega no coração*.

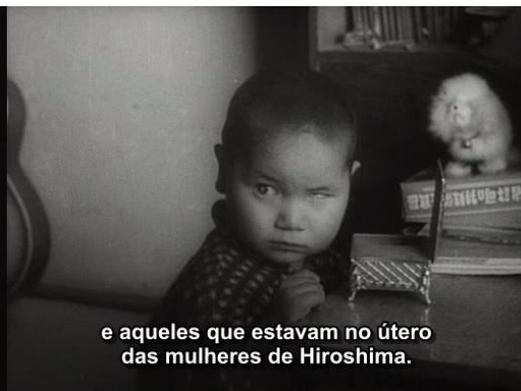


2001 - Uma odisséia no espaço, Stanley Kubrick.

[...] É um filme tão marcante para mim que sei lá... Talvez vocês precisassem ter sido jovens em 1960 – e eu devia ter uns 15 anos quando vi o filme em Porto Alegre – para sentir o que era a emoção de ver aquele filme. Os diálogos até hoje eu sou capaz de repetir. O filme se abre com imagens de corpos, um homem e uma mulher abraçados, e no ardor da paixão, os corpos parecem incandescentes e Resnais filma como se eles estivessem envoltos na poeira atômica. E o filme começa com a voz do homem dizendo: “tu n'as rien vu à Hiroshima”, “não viste nada em Hiroshima”. E aí a mulher, Emanuelle Riva, começa com um fluxo de consciência: “oui, j'ai tout vu à Hiroshima”. Ela começa a falar que viu tudo, que os museus mostram tudo, o horror, o extermínio. E ele, sempre ritmado, a interrompe: “tu n'as rien vu”, “tu não viste nada”.



Vi também os sobreviventes,



e aqueles que estavam no útero das mulheres de Hiroshima.



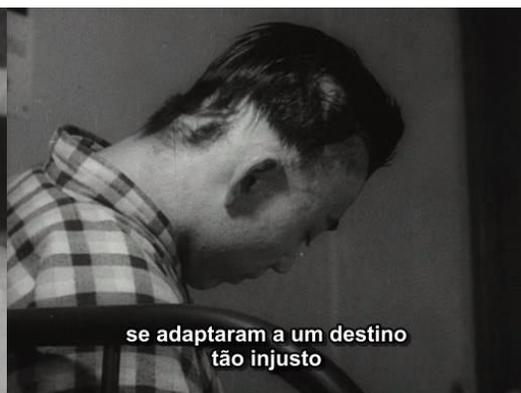
Vi a paciência,



a inocência,



com as quais os sobreviventes temporários de Hiroshima



se adaptaram a um destino tão injusto

Hiroshima, meu amor, Alain Resnais.

Do texto poético dessa abertura evocada pelo depoente, uma consequência simples e, no entanto, incômoda: ela nada viu porque, embora estivesse lá, ela não estava lá. Entre esses belos planos de amor, evocados pelo depoente, Resnais interpõe cenas em que o espectador vê, na superfície do corpo de homens, mulheres e crianças os terríveis efeitos, as lancinantes feridas da bomba atômica. Se há verdadeiramente algo não de imoral, mas de amoral, em mostrar assim o amor ou o horror com os mesmos close-ups (GODARD, 1959), seria acaso do mesmo modo que, diante delas, o espectador reage? Se *Hiroshima* gira em torno, ele mesmo, da dialética da lembrança e do esquecimento, se depois dos horrores da bomba a vida só pode ser retomada graças a uma sorte de esquecimento, as imagens de Resnais não nos desobrigam lembrar-nos dos acontecimentos de Hiroshima. Pelo contrário, é preciso ver, mesmo que esse ter-visto jamais possa nos dar senão uma fração da verdadeira dimensão de uma tragédia. Menos do que o suficiente, talvez o que baste para compor os alicerces de um monumento cuja criação se refere a uma vida.

Outros lugares

O cinema sempre aponta para luzes e saídas na sua “outra extremidade”, diz-se. À capacidade de produzir aproximação e distância, de levar o espectador a outros lugares e paisagens, nos limites entre dentro e fora, se misturam as aprendizagens sobre a vida. Dessa forma, a viagem aqui descrita há de conter uma estilística própria, a qual diz respeito aos filmes, é claro, mas, especialmente também à sua experimentação. Voltaremos, certamente, a isso. Por ora destaquemos simplesmente que, do ponto de vista metodológico, pode-se operar numa lógica da práxis das imagens do ponto de vista de sua criação e transformação, o que se pode fazer de diferentes formas, por caminhos distintos (BELTING, 2012:2007).³³ Mas também se pode interrogar, em um percurso metodológico, no tocante a como se constrói uma relação com imagens específicas. Trata-se de investir numa lógica que aponta para as práticas de criação e transformação com as imagens, a partir e por meio delas. Esta pressupõe, aqui, convocar o que se vê ao lado do olhar que o guarda, e da voz em que insiste esse “olhar que guarda”.

Num caso como no outro, parece-nos, seria conveniente ter em conta que a história das imagens tem sido sempre também a história dos meios da imagem. Disso dimana ponderar

³³ De acordo com as proposições do Hans Belting (2012:2007), por exemplo, pode-se pensar a práxis da imagem de uma perspectiva antropológica, o que, por sua vez, requer um tratamento distinto ao das técnicas da imagem e sua história. Logo, à qualidade específica e particular de uma abordagem, soma-se a demanda de um tratamento diverso.

que, seja qual for a intenção de um trabalho de pesquisa com imagens, haverá sempre, na sombra de um voo qualquer, a história de sua relação (das imagens sobre as quais se focaliza algo) com um meio portador³⁴. Com efeito, nos meios as imagens reúnem uma forma temporal histórica – conquanto sua qualidade (da imagem mesma) anacrônica, e uma qualidade físico-técnica de cujos dispositivos necessita sua constituição – em que pese a “autonomia” estética das imagens.

No caso do dispositivo cinematográfico, a *technè* envolve tanto produção quanto recepção. Logo, não seria incorreto supor que a história do cinema pode nos realçar sinais mais tranquilizadores sobre a natureza da viagem, baseados na especificidade técnica do meio – apesar de sua perene impureza, ou nas propriedades materiais das imagens, sem dúvida. Mas ela também pode nos arremessar indícios de algo mais inquietante, relativo às suas propriedades estéticas, e ao exercício de certa rede discursiva que marcaria o meio cinema já em sua aurora.

A emergência do cinema, como sabemos, deu-se num cenário em que, na segunda metade do século XIX, a curiosidade científica – ou, simplesmente, a curiosidade recreativa – do ocidente arrojava numerosas invenções nos campos da fotografia, da projeção de imagens e dos divertimentos mecânicos. De sua esfera, cada qual teve sua importância no curso da análise do movimento e posteriormente de sua reconstituição, dinâmica fundamental ao universo visual do cinema nascente.

Com a representação realista do movimento por meio da reprodução mecânica da realidade – muito embora o que a câmera crie não seja “neutro” ou isento de interferência, e sim algo diferente de uma simples cópia da realidade –, a novidade fotográfica do cinema inaugura, numa época balizada por mudanças na experiência, uma nova experiência visual, a qual marcaria o início de uma era de predominância da imagem. Essa nova experiência da imagem expressa também uma nova experiência do corpo. Enquanto a vida cotidiana se tornava cada vez mais móvel com a promoção de novos meios de transporte viabilizados pela Revolução Industrial, e, à viagem, guiavam-na novas e ousadas velocidades, “a invenção do

³⁴ Sobre a qualidade indissociável da história das imagens e da história de seus meios, ver Hans Belting, *Op. Cit.* Para o autor, em sua ação simbólica, contudo, uma imagem não pode ser reduzida à forma recebida no meio que a porta. Quando as encontramos em seus corpos mediais, nós animamos as imagens “como se vivessem ou nos falassem” – o que é feito de maneira muito distinta nas diferentes culturas, ou mesmo nas técnicas contemporâneas da imagem (BELTING, 2012:2007, p. 16, trad. livre). Desse modo, o conceito de meio, tal como o compreende Belting, adquire seu significado quando toma a palavra no contexto da imagem e do corpo. Em um primeiro sentido, na medida em que concebe os meios como corpos simbólicos das imagens, e em um segundo enfoque ao sugerir que os meios, mediante o ato de observação, circunscrevem e transformam nossa percepção corporal. O enfoque medial das imagens, na perspectiva antropológica por ele entabulada, reintegra o corpo como sujeito medial da discussão.

cinema foi também a de uma nova forma de *olho viajante*” (AUMONT, 2008:2007, p. 57 grifo meu) cujo fascínio havia envolvido todo o século XIX. O deslocamento de espaço e tempo que enceta uma nova experiência física do corpo e da percepção humana características da modernidade, incorpora-se como movimento às imagens cinematográficas e é intensivamente experimentado pelos espectadores dos primeiros filmes.

Algo herdeiros dos variados dioramas e panoramas, muitos desses filmes frequentemente apresentavam simulacros de viagem por paisagens estrangeiras.³⁵ Com isso, aspiravam engendrar uma sensação de deslocamento no espectador, ou conduzir o olhar do público por meio dos conhecidos “passeios fantasma”. Os *phantom rides*, de George Albert Smith, preludiavam um efeito que viria a se tornar uma das maneiras mais eficazes de o cinema colocar o espectador no lugar de um viajante. Contemporâneo dos irmãos Lumière, Mr. Smith passou a filmar, em 1898, com a câmera montada em um tripé colocado na frente de um trem em movimento, “como se ela fosse um *olho fantasmagórico* avançando pelo ar” (COUSINS, 2013:2004, p. 26, grifo meu). Desse modo, oferecia ao espectador a perspectiva da viagem do ponto de vista do próprio trem, em deslocamento.³⁶

Smith também libertou a câmera de sua imobilidade, modificando o ponto de vista na mesma cena, ao passar muito livremente de um plano para outro³⁷, abrindo assim caminho para transformações significativas na linguagem e estética fílmicas. Ao tornar a câmera “móvel como o olho humano” (MARTIN, 2005:1955, p. 38), o cinema passou a propiciar ao espectador diversos pontos de vista, ao invés da unidade de ponto de vista que até então guiara seus realizadores. Daí em diante os *travellings*, por exemplo, inicialmente utilizados com interesses cênicos e de ação objetivos, não demorariam a exprimir pontos de vista também (e cada vez mais) subjetivos, abrindo precedentes importantes também à ampliação do estudo da subjetividade do espectador diante da imagem fílmica.

³⁵ Atrações visuais anteriores que utilizavam imagens, fotográficas ou não, para simular viagens no tempo e no espaço. Uma revisão pormenorizada desses que os contemporâneos denominavam “espetáculos totais” ou “ultrarrealistas”, pode ser consultada em COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Consultar referências.

³⁶ Em 1905, imagens similarmente filmadas eram projetadas numa tela posicionada à frente de um vagão artificial de trem. Apesar de estacionário, o trem simulava características de movimento, fascinando os espectadores do *Hale's Tours and Scenes of the World* – atração noviciada por George C. Hale, nos Estados Unidos.

³⁷ No filme *The kiss in the tunnel* (George A. Smith, 1899) Smith combina o *phantom ride* filmado anteriormente por ele no filme *The kiss* (1898) com o plano de um casal se beijando no interior de um cenário que reproduzia um vagão de trem, numa das primeiras tentativas de montagem paralela do cinema. Cf. Cousins, *op. cit.*, p. 25. As livres e inovadoras mudanças de plano geral a primeiro plano, realizadas por Smith, podem ser vistas em filmes como *Grandma's reading glass* (1900) e *The sick kitten* (1903).

Os *travellings* (ou os “planos-feito-viagem”) podem ser descritos como a “alma do cinema”, justamente por imprimir nas imagens, e nelas exprimir, “movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move”, e inclusive de exacerbá-los a ponto levar o espectador “para além de todo o humanismo da visão” (DUBOIS, 2004, p. 185). É claro que, por mais maquínico que seja o movimento, há na criação “um olho em jogo”, “a marca de um olhar” que se forma com a disposição de um corpo em meio a um horizonte perceptivo, sensitivo e cognitivo qualquer. Toda técnica, como escreveu Merleau-Ponty (2014:1964, p. 26), é técnica do corpo. O modo como a câmera se locomove para mostrar as pessoas em *Hiroshima, meu amor* ou para situar o espectador em *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), por exemplo, envolve dispositivos tecnológicos essencialmente associados à “corporeidade do ponto de vista” (DUBOIS, 2004, p. 186).

No filme *Shoah*³⁸, cujas imagens levo comigo para além das retinas, o realizador Claude Lanzmann faz um dos usos esteticamente mais profundos desse recurso. Por meio dele, apresenta-nos objetivamente os diferentes espaços que assentaram a hecatombe nazista, e nos envolve radicalmente na interioridade da imagem, inscrevendo-nos na visualidade desses espaços senão como os sujeitos mesmos da visão que nos é oferecida, ao menos como suas indeclináveis testemunhas. Diante de suas imagens deslizamos sobre os trilhos das sinistras “estações da morte”, do interior de veículos diferentes espreitamos as paisagens já transformadas de vilarejos e cidades; contemplamos, dando-lhe a volta toda, o vazio insustentável dos campos de concentração e de extermínio. Avançamos e recuamos sobre as camuflagens da grama nova que cresce sobre pastagens verdejantes, penetramos em florestas recentes, contornamos penosamente as feridas abstrusas, para sempre abertas, de rostos e corpos que, do âmago da fantasmagoria que os habita, tornam-se nossos. Muitos destes movimentos com que “nos deslocamos” colocam-nos *diante-dentro* da expressão espaço-temporal de lugares e de sua história por meio dos próprios modos de construção (objetiva ou subjetiva) da imagem. Mas também, por outro lado, nos apõem os fantasmas de uma cultura, e as perspectivas éticas e políticas de um realizador, presentes na criação ou, se quisermos, nas propriedades estéticas das imagens que vemos.

Não satisfeito com a impossibilidade de realizar um filme sobre a radicalidade da morte nas câmaras de gás, pois que ninguém jamais delas retornou para testemunhar,

³⁸ O documentário *Shoah* (1985) é o segundo filme de uma trilogia realizada por Claude Lanzmann, cujo documentário anterior é *Por que Israel* (1973) – o qual envolve uma reflexão sobre o Estado de Israel e o significado de ser judeu; e o ulterior é *Tsahal* (1994) – sobre as Forças de Defesa de Israel. *Shoah* narra, por meio das vozes dos sobreviventes do Holocausto, o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O filme levou mais de uma década para ser concluído, e tem a duração de nove horas e meia.

Lanzmann constrói o filme contra essa própria impossibilidade. E o faz fundamentado na necessidade de nos mostrar, sobretudo, *o que nós não podemos ver*. Tendo de lidar com a ausência de vestígios, com o desaparecimento, com o fato de não haver quase nada, pois praticamente tudo havia sido arruinado pelos nazistas (que se empenharam em apagar todos os vestígios materiais do que de pior ocorria nos campos), o realizador recusou toda a regra do jogo cênico e cinematográfico em prol justo desse “impossível”.

Recusou todos os lugares realizáveis de que a história do cinema é repleta. Resistiu aos lugares inventados, reinventados, reconstruídos, transfigurados: recusou toda uma “festa perpétua de espaços possíveis” que o cinema oferece (DIDI-HUBERMAN, 1995). E, no entanto, colocando-nos “no lugar do trem”, faz-nos testemunhar os mais sombrios *phantom rides* jamais filmados, e todos os fantasmas do extermínio nazista inelutavelmente nos encontram. Ademais, ao nos colocar por meio da câmera subjetiva “no lugar de cada corpo sobrevivente” que retorna a esses espaços e volta sobre eles o olhar, torna a nós, espectadores, menos observadores passivos do que indivíduos indiretamente (ou não?) participantes do cenário que avistamos, e, necessariamente, suscetíveis a suas implicações éticas. Algo, no entanto, parece certo: as imagens de *Shoah*, assim como as imagens de filmes tais como *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1956) e *Nostalgia da luz* (Patricio Gusmán, 2010), por exemplo, seriam como uma nova morte, se não se tornassem vivas em nossos corpos.

Ao prefaciá-la a memória do horror no livro homônimo de Claude Lanzmann, sobre o *Shoah, Vozes e Faces do Holocausto*, Simone de Beauvoir (1987:1985) diz que “há magia nesse filme”. E diz mais: diz que “magia não pode ser explicada”. Ora, se não um paradoxo, essa enunciação comporta, no mínimo, a força de um paradoxo. Envolve uma intensidade que emerge entre termos heterogêneos: o extraordinário, o chocante, o assombroso; e a razão, a faculdade de compreender, de tomar consciência, de elaborar. Uma das raízes mais antigas da palavra “magia” é encontrada no persa *magush*, termo que carrega um sentido de sabedoria, de conhecimento, de compreensão. Nas palavras de Beauvoir, o filme sintetiza uma compreensão, algo compreensível que, no entanto, não poderia ser explicado. Mas apesar do inexplicável, do impensável, é preciso estar disposto a compreender – o que não significa, como escreveu Hannah Arendt (2012:1951), negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito ou, ao explicá-los, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o abalo da experiência. Compreender significa, antes, examinar. No caso da *Shoah*, significa, ainda mais, suportar conscientemente o fardo que o século XX colocou



Shoah, Claude Lanzmann.

sobre nós – sem negar sua existência, nem vergar humildemente ao seu peso (ARENDDT, 2012:1951). Significa encarar a realidade e resistir a ela, seja ela qual for.

Certamente, depois da Segunda Guerra nos chegaram, e nós conhecemos, estamos cada um de nós, em seu tempo, a conhecer, inúmeros testemunhos sobre os guetos, sobre os campos de concentração e de extermínio. Nós os conhecemos por meio de narrativas orais ou escritas, por meio de documentos, de fotografias, de imagens perturbadoras e de filmes chocantes, os quais operam com imagens, de arquivo ou não. Mas, ainda nas palavras de Beauvoir, diante do filme de Lanzmann nós nos damos conta de que “não soubemos nada”. É claro que essa é uma afirmação perigosa, dado que muito abrangente, e também em vista dos muitos relatos e análises existentes antes mesmo do documentário *Shoah*, sobre os horrores da Segunda Guerra, e mesmo sobre a história dos movimentos políticos totalitários, como no caso, exemplar, do livro citado de Hannah Arendt. Mas é possível compreender o que Beauvoir (1987:1985, p. 7) diz quando ela sugere que, apesar do que julgávamos até então conhecer (o filme é de 1985, portanto, foi lançado cerca de quarenta anos após a Libertação), “a experiência permanecia distante de nós”. E na esteira do que julgou Beauvoir nesse mesmo ano de 1985, portanto, hoje, pouco mais de trinta anos depois do lançamento do documentário, é preciso, ainda é preciso, que nós trabalhemos por diminuir essa distância.

É preciso, e é urgente, que nos lembremos do passado, para transformar o presente, e aqui utilizo a precisa expressão de Jeanne Marie Gagnebin. Esse presente que, resguardada toda diferença, ganha não só no Brasil, e nas instituições brasileiras, mas também no mundo, contornos cada vez mais conservadores, cada vez mais hostis e cruéis, a cada dia, mais intolerantes, mais totalitários, cada vez mais. É claro que, dito brutalmente, “nós conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz”: aliás, disse Gagnebin (2014:2006, p. 99), “dadas a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram o que essa estranha palavra ‘Auschwitz’ representa”.

Para mais, o impacto do filme de Lanzmann atinge-nos com ainda mais força quando nos divisamos aturdidos na presença de cada rosto sobrevivente que, ampliado pela lente, quase a nos encostar, a câmera anima diante de nós e passa a nos emprestar a geografia penetrante do olhar. Também diante da imagem desses rostos, tantas vezes destoantes do estatismo que os enquadra – dado o dinamismo de suas emoções, de suas vozes e de seus silêncios, a jornada do espectador pelas imagens de *Shoah* não é capaz de se isentar da dor dos tão terríveis acontecimentos que suas narrativas nos contam.

Pelo contrário, essa jornada sustém a distância que nos separa, interpela-nos sobre as alternativas facetas da perversidade e da dignidade humanas, e nos oferece uma autêntica possibilidade de pensar criticamente a nós mesmos e às nossas ações no mundo. *Shoah* põe-nos formalmente (esteticamente) diante de uma retomada do passado que, menos que de ordem epistemológica ou científica, é especialmente de cunho ético e político (GAGNEBIN, 2013). Justamente, porque dá trabalho ao espectador, porque exige de nós que (e se) a isso nos dispomos, um exercício do olhar e um retorno em direção a nós mesmos. Comove-nos e nos convoca a um trabalho que implica pensar de que maneiras nos olhamos e como nos portamos uns em relação aos outros, as formas com que coexistimos e com que habitamos os lugares – os que criamos para nós, e ao nosso redor.

Matéria-humana Matéria-prima

A relação “maquinismo-humanismo”, atinente à criação de imagens, certamente não é uma questão exclusivamente cinematográfica (DUBOIS, 2004). Contudo, o que estamos a marcar é o valor da relação entre a maquinaria do cinema e as propriedades estéticas do objeto cinematográfico – relação da qual a imagem fílmica, técnica e esteticamente, guarda certa historicidade –, no que concerne ao exercício imediato da viagem, e aos efeitos da experiência na subjetividade do espectador. Podemos, além disso, tomar de empréstimo a ponderação do realizador Abbas Kiarostami (2004:2003) ao considerar que (assim como a imagem fílmica obtém suas condições da maquinaria do cinema) é também a “matéria-humana” a “matéria-prima” de um diretor.

De *ABC África* (Kiarostami, 2001) as imagens nos interpelam feito “pontos cardeais” capazes de reorientar nossa percepção, descerrando-a dos reduzidos estereótipos que muitas vezes constituem aquilo que sabemos, ou que pensamos saber, sobre um povo ou país, e sobre suas culturas. Observador inquieto, atento aos pormenores das diferentes paisagens que o cercaram e em meio às quais circulara, Kiarostami imprimiu nas imagens algo das forças do homem e do “inteiramente outro” da natureza (ISHAGHPOUR, 2004:2001). Essa visibilidade extraída pelo realizador, parece-nos, contribuiu para que a artificialidade cinematográfica de fato alcançasse em seus filmes, sejam eles documentais ou ficcionais, “uma verdade maior” a qual ele perseguia, e na qual apostava.

Disposto simplesmente a circular alguns dias por Uganda “e dar uma olhada ao redor”, Kiarostami (cuja experiência de África limitava-se a matérias infelizes lidas em jornais ou

mostradas por televisões como a CNN), filmou *ABC África* introduzindo ali, e dali extraindo, uma potência diversa.³⁹ O drama, em suas diversas faces, certamente, acompanha a vida. Da desigualdade social à guerra civil, da inumanidade à miséria humana, do abandono ao fim: à época da realização do filme já se contavam mais de um milhão e quinhentas mil crianças órfãs, e dois milhões de mortes por consequência da AIDS no país – então com pouco mais de vinte e dois milhões de habitantes.

Diante das imagens de *ABC África*, no entanto, a sensação se dissuade. Ao ver-se implicado entre a gravidade das informações que recebe logo nos planos iniciais do filme, e a “percorrer” de dentro de um pequeno veículo (cujo rádio toca uma canção vibrante) as faixas rudimentares de asfalto que recortam florestas, o espectador é surpreendido por uma leveza intolerável. Como seria possível dançar, no cenário em que se adentra? Decerto, apenas a jovem estrangeira da equipe de filmagem, flagrada balouçante pela câmera, o consegue. Um pouco mais, e numerosos rostos de crianças reunidas a cantar em uníssono, a capela, afrontam nossa percepção distorcida. O vigor das mãos que se espalmam converge com a cor intensa de suas vestes, e com a vivacidade dos corpos que vemos dançar. Tudo se passa como se o espírito se insurgisse contra toda a representação (ARTAUD, 2008:1970).

Kiarostami (2004:2003) conta ter pensado muitas vezes em Gauguin diante dos meninos vestidos de amarelo, e diz que, para ele (o cineasta), a cor significa, na verdade, o desejo de viver. Mais do que aprazer, de fato, a dança das crianças interroga. Ela suspende nosso olhar de tudo que observamos: da aridez das estradas transitadas, da luz quente e quase insuportável dos dias, do enérgico colorido das roupas à nudez insustentável dos corpos. Descontinua o desarrimo do horizonte ao qual se olha. Torna apertados nossos sapatos, diante de seus pés descalços. Essa, como outras cenas em que crianças e adultos agitam a contento os corpos diante do olhar estrangeiro do cineasta, e também do nosso, deixam como rastro a matéria da liberdade, a qual parece inspirar o movimento incessante com que tudo nos é dado a ver.

O que se passa sobre esse corpo dançante, que é invisível para nós, em nosso cotidiano de retinas tão centradas e cansadas? Kuniichi Uno (2014:2012, p. 52), ao falar sobre o corpo do ponto de vista da interrogação sobre o que se passa entre corpo e dança – e “não se trata

³⁹ Kiarostami realizou *ABC África “sob encomenda”*, ao aceitar a proposta de que fizesse, como mostra a passagem do fax no plano de abertura do filme, um filme sobre o problema da AIDS em Uganda, e sobre um projeto da Uwesio (Força das Mulheres da Uganda para Salvar Órfãos) em que, sob o empenho de mulheres africanas, são criadas ao seu redor pequenas comunidades, em que é oferecido apoio econômico e afetivo a um grande número de órfãos.

somente do corpo de um dançarino, mas do corpo que é nosso corpo na vida” –, problematiza qual o lugar que o corpo ocupa na vida que é nossa.

Com uma câmera de vídeo⁴⁰, a filmar os “apontamentos” iniciais daquilo que por si só se tornaria o filme (ainda que naquele momento sem o saber), Kiarostami e seu operador de câmera registravam “a realidade que viam”. Filmado sem tempo e nem necessidade “de criar embelezamentos” (KIAROSTAMI, 2004:2003, p. 253), os planos de Kiarostami testemunham, apesar do tema em questão, um gesto afirmativo da existência: diante da realidade da morte, das cenas insuportáveis em que crianças acamadas, visivelmente fragilizadas, dividem o mesmo ar com moscas que sobrevoam o espaço hospitalar como que à espreita de despojos, o que se vê no filme “são os vivos que se movimentam perante a câmera” (KIAROSTAMI, 2004:2003, p. 254). Qual então nosso papel, ou, que perguntas devemos nos fazer, diante daquilo que existe, ou que não existe mais?

Diz um narrador que *Kiarostami ensina algo da poética do cotidiano, onde uma vida pode virar filme*. Ao que seria preciso perguntar: e um filme, pode ser matéria para uma vida afirmativa? Ante a realidade proeminente da morte de dois milhões de pessoas, em *ABC África* ele prefere, ao invés de afirmar que um em cada dez habitantes já morreu, “sublinhar que vivem nove pessoas em dez” (KIAROSTAMI, 2004:2003, p. 253). Sim, os aflitivos planos de Kiarostami extraem da morte o desejo de viver, uma potência inconformada de vida que irrompe nas crianças órfãs nas quais, paradoxalmente, a força da vida nota-se mais. *Existe um grande respeito pelo ser humano que não intimida o cineasta, um respeito que não inibe a curiosidade*. Resta que, diante das imagens, as impressões dolorosas do espectador não se tornam mais brandas. Se há verdade a ser extraída dessas impressões, talvez ela tenha de ser retirada, senão naquele momento, em algum tempo, da tensão entre humanidade e crueldade, tão pungente nessas cenas. Cenas da qualidade daquelas às quais nos inclinamos, das quais ue se lembra para se “endolorecer” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 134), “para respeitar a originalidade do sofrimento sem se comprometer a embelezá-lo ou apaziguá-lo”. Essa espécie de dor da experiência estética,

deixa emergir a estranheza, a resistência, a adversidade das coisas, e é justamente pelo impacto que nos chega pelos sentidos, que nossos afetos podem ser mobilizados, constituindo-se nisso a possibilidade de rever nossas

⁴⁰ O leitor perceberá que a tese não se ocupa das diferenças, conceituais ou estruturais, entre cinema e vídeo.

crenças, de conhecer como as paixões agem sobre nós e aprimorar nossa sensibilidade ética (HERMANN, 2017, p. 12).



ABC África, Abbas Kiarostami.

A viagem humanitária de Kiarostami, com suas pobres imagens esplêndidas, lembramos sem sossego de que “no cinema somos todos [] e cruéis” – como escreveu Artaud (2008:1970, p. 170), sem extinguir a lacuna que deixou na escrita. Quem sabe essa lacuna afirmar, justamente, o vazio central, um núcleo de não conhecimento relativo à possibilidade

de invenção do que outra coisa somos nós quando nos defrontamos cindidos, diante de certas imagens e das narrativas de certos filmes.

Uma organização em curso

Um filme, diz outro depoimento, assim como fazem as histórias, *sempre organiza algo*. E *essa organização não estaria nem apenas na tela*, como objeto a perceber, *nem na cabeça do espectador*, ou em sua solidão como pura interioridade. Isso que o filme organiza coincidiria, para a depoente, com a qualidade impura do filme: *nem na tela nem na cabeça, mas no encontro entre ambas*. O que supõe a imagem privilegiada do corpo em que a experiência se fia, com uma sensibilidade e a realidade de afetos originados diante de um mundo que não é mais que sua derrisão (SCHEFER, 1985).

Ligada ao que se vê e às condições do que se vê, a experiência fala de imagens relativamente a um campo, para todos, da maior importância: a própria existência. Nesse curso, *certas imagens atuam circunstancialmente na maneira de estar no mundo, inscrevendo-se de modo marcante na maneira de ver a vida e conceber a existência*. A abordagem da morte realizada em *O sétimo selo* (Bergman, 1957), em que a vida pode ser vista como certo trajeto a ser percorrido evitando o erro fatal, traz da reminiscência uma *descoberta absoluta*, como uma sorte de brusca revelação que impôs uma abertura, deixou um rastro de atuação no senso de **relatividade da vida**: “a vida que consiste apenas em tomar seu lugar, todos os seus lugares, no cotejo de um ‘Morre-se’” (DELEUZE, 2005:1986, p. 102).

A morte soturnamente humanizada *que joga xadrez com o cavaleiro*: uma imagem que, na narrativa da experiência, *imprime-se num modo de sentir a vida*. Woody Allen (2013:1988, p. 8), que elege esse como o seu filme favorito de Bergman, diz que diante dele “o espectador fica tomado como uma criança diante de um conto de fadas fascinante”.⁴¹ Ainda segundo Allen (2013:1988, p. 9), Bergman teria criado sonhos e fantasias e os misturado à realidade de maneira tão habilidosa, que criou um estilo “para lidar com o interior humano” e explorar plenamente o “campo de batalha da alma”.

O sentido do “interior” do humano que emerge de seus filmes, o qual seria preciso relacionar ao fascínio exercido pelas imagens no espectador, certamente não prescinde do modo pelo qual o cineasta mostra a “paisagem da alma” nas imagens que cria. Para dar forma ao tema “tratado com paixão e prazer” de *O sétimo selo* (BERGMAN, 1996:1990), Bergman se move nas recordações de sua própria infância, mas move-se também – e suas imagens

⁴¹ No prefácio de sua autoria em *A lanterna mágica*, autobiografia de Ingmar Bergman. Ver referências.

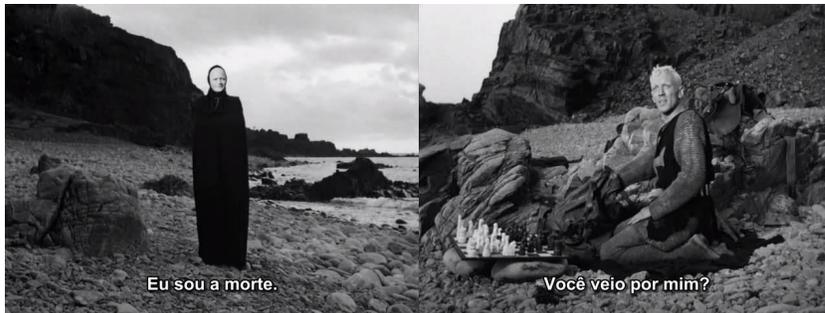
movem o espectador – numa espécie de memória oceânica, cuja iconografia alude às profundezas invisíveis do espírito.

À estrutura dual (subterrâneo e celestial) que caracteriza a cena – a qual culmina no episódio da partida de xadrez evocada no depoimento –, e mais do que a ela, tipifica o filme mesmo, trespassam os “muros das igrejas da infância” do cineasta, “com todas as suas imagens”: “o cavaleiro joga xadrez com a Morte, e a Morte que corta a árvore da Vida, onde um pobre diabo, sentado na copa, torce as mãos em pânico; a Morte empunhando a foice como uma bandeira e conduzindo a dança para a Terra das Trevas...” (BERGMAN, 1996:1990, p. 229). Fonte permanente de medo para o realizador, a ideia de que, se morresse, passaria do estado de ser a não ser, isto é, não existiria mais, imprimiu-se nas imagens desse filme que, ao se espalhar pelo mundo, refletiu as dúvidas e angústias de muitas pessoas – que o teriam “confessado abertamente” ao cineasta (BERGMAN, 1996:1990).⁴²

Em parte, talvez se possa fazer uma relação com a época em que o filme foi realizado, a mesma, inclusive, de *Hiroshima, meu amor*: período ainda marcado pelo signo traumático da Segunda Guerra, sobressaltado pela ameaça de uma tragédia nuclear irreparável. Assim, *O sétimo selo* reflete, a seu modo, as inquietações e angústias de seu tempo. Não exatamente o conflito medieval entre os domínios da fé religiosa e da razão, senão, do fundo de uma “vontade sem nome” que o criou e sob uma alegria de artífice o “passou para o mundo dos sentidos” (BERGMAN, 1996:1990), como alegoria dos limites obscuros a que poderia conduzir, diretamente ou não, o radicalismo das crenças ideológicas e políticas então vigentes.⁴³

⁴² Dentre essas imagens de culto, e ainda outras, o afresco pintado por Albertus Pictor em Tåby kyrka, diocese de Estocolmo – *A morte jogando xadrez* (*Döden spelar schack*, 1480), e a pintura renascentista *A parábola dos cegos* (*De parabel der blinden*, Pieter Bruegel, O Velho, 1568), a qual inspira a imagem final da dança da Morte, sob a fotografia magistral de Gunnar Fischer, vivificam intempestivamente o poder icônico do filme.

⁴³ Num relato surpreendente e sincero, porém, Bergman (2013:1987, p. 135) fala de sua paixão juvenil por Hitler: “Eu o amei também. Durante muitos anos estive ao lado de Hitler, alegrando-me com suas vitórias e me entristecendo com as derrotas. Meu irmão foi um dos diretores e organizadores do partido nacional-socialista sueco; meu pai [um rigoroso pastor protestante] votou diversas vezes nos nacional-socialistas. [...] Quando as declarações das testemunhas dos campos de concentração me alcançaram, não compreendi e não aceitei o que meus olhos registravam. Como muitos outros, chamava as fotos de montagens propagandísticas. Quando a verdade finalmente venceu minha resistência, fui tomado de desespero, o desprezo por mim mesmo [...] cresceu até os limites do insuportável. Não percebi senão muito mais tarde que apesar de tudo era inocente”.



O sétimo selo, Ingmar Bergman.

Fiquei muito impressionado com esses filmes do Bergman, diz um depoimento.

Eles eram ainda melhores que minhas aulas de filosofia. O sétimo selo [...] trouxe com ele o golpe mais pesado, e deixou a marca mais profunda. Seus filmes lidavam com a vida e a morte, e eu os entendia. Eles eram capazes de chegar ao núcleo da minha existência: não apenas representavam a realidade, como também eram capazes de representar um método de vida, de transcender a própria vida e realidade.

Bergman (1959, p. 48), quis fazer filmes para exprimir os estados da alma, as emoções, as imagens, os ritmos e os personagens que se agitavam no fundo de si mesmo, e que de alguma maneira o preocupavam. O domínio de detalhes, a economia de recursos, a simplicidade e a perfeição técnica, no entanto – pilares para ele indispensáveis para criar cada cena ou sequência, não eram suficientes por si mesmos. A eles faltaria sempre o essencial: “uma centelha de vida” (a qual, da esfera das várias peças da criação, se inscreve na imagem) que, embora crucial, permanece misteriosa e indômita (BERGMAN, 1959). Cuidar dessa centelha era sua “responsabilidade” para que o espectador pudesse ter, diante do filme, uma experiência intensa, vivaz.

Se seus filmes estiveram ou não à altura de sua ambição, não compete à tese julgar. Um depoente, no entanto, *que não conseguiu, ao deixá-los, ter a sensação de que lhe disseram algo fundamental* poderá divergir e julgar que *o que ele se propõe a discutir em seus filmes, o cinema é incapaz de alcançar. As alegorias da vida e da morte, o escrutínio da angústia da existência, do silêncio de deus, da falta de sentido, do inominável e do segredo da vida, toda uma lógica da profundidade, não o convencem. Mas sim o Bergman de Cenas de um casamento [Scener ur ett äktenskap, 1973], que se dedica a investigar as relações humanas, o casamento, o afeto, a dificuldade de convivência. Este é extraordinário, diz, como Godard. Justamente por estar na superfície.*

O que muda é a geografia

Menos do que um mero contraponto de gostos pessoais, o que emerge aqui é uma espécie de tensão entre duas distâncias: profundidade e superfície. Mas voltemos daqui, por enquanto, a filmes dos quais se fala que, assim como os de Bergman, só *de assistir já é uma grande experiência*. Rainer Werner Fassbinder se inscreve entre eles.

Como Fassbinder abordava temas muito à frente de seu tempo, essas histórias hoje são modernas. Um dos filmes que gosto muito é O direito do

mais forte [Faustrecht der Freiheit, 1975], com o próprio Fassbinder como protagonista. É a história de um homossexual, que se prostitui na estação de trem de Berlim, e que ganha na loteria, atraindo a atenção de um empresário do ramo gráfico, também homossexual, com o qual passa a se relacionar. A homossexualidade é tratada naturalmente, embora seja uma produção de 1970. Outro filme de Fassbinder do qual gosto muito é O medo devora a alma [Angst Essen Seele Auf, 1974]. É uma história surpreendente sobre um jovem árabe e uma mulher de sessenta anos, com inclinações nazistas. É um filme tocante, com todas as crises vividas pelo personagem. Ele quer ficar com aquela mulher e ela o trata como um empregado doméstico. Os filhos dela também não aceitam que a mãe se relacione com um negro.

Outro depoente diz lembrar-se de todos os filmes do Fassbinder, *Roleta chinesa* [Chinesisches Roulette, 1976], *O casamento de Maria Braun* [Die Ehe de Maria Braun, 1979], *O amor é mais frio que a morte* [Liebe ist Kälter als der Tod, 1969], como filmes tão estranhos que não entendia alguns deles na época. É ele quem diz que há filmes aos quais não entendemos e ficamos querendo ver novamente para talvez entender mais; mas só assistir, já é uma grande experiência.

Rainer Werner Fassbinder, cineasta do Cinema Novo Alemão⁴⁴, não apenas realizou filmes como refletiu, muitas vezes, sobre temas importantes que circulam em torno à arte do cinema. Um desses temas se refere a sua preocupação com os efeitos possíveis de um trabalho que visa sempre, no limite, ao espectador. Fassbinder tomou esse problema a partir de um ponto preciso, qual seja: por meio da relação do espectador com a ficção, à qual incorpora uma preocupação dialética que abrange a necessidade de criar, ao mesmo tempo, condições de aproximação e afastamento do espectador em relação à obra. Essa aproximação – Aumont (2004:2002) dirá “identificação”, abrange em alguma medida o aspecto “realista”, no sentido ético do termo, de sua concepção do cinema: sendo a sociedade o que é, a possibilidade de interessar um espectador por um filme se relaciona à necessidade de lhe oferecer certo “alimento ficcional”. Mas é o outro polo, por sua vez, que permanece bem mais essencial: uma espécie de desvio do espectador da história contada “para voltar à sua realidade própria” (AUMONT, 2004:2002, p. 105), um distanciamento capaz de provocar uma postura mais crítica diante da obra.

⁴⁴ *Neuer Deutscher Film*: movimento cinematográfico da Alemanha das décadas de 1960 a 1980, cujo Manifesto de Oberhausen, documento assinado por um grupo de 26 cineastas, reivindicava novas condições de criação para a realização de um cinema não comercial e com liberdade autoral, que compreendesse o papel das narrativas na vida da sociedade. Entre os novos cineastas alemães estavam Rainer Werner Fassbinder, Alexandre Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, cuja geração renovou o cinema alemão, e refletiu sobre a situação da Alemanha e do mundo de seu tempo.

Preocupado com as relações entre indivíduos e grupos, Fassbinder quase sempre via as relações pessoais sob uma perspectiva social. Seu cinema é como um campo de forças humanas, sociais, culturais e históricas que torna seus filmes signos não apenas de um tempo, mas portas de entrada para mundos que se emolduram dentro de um mundo, apesar de um mundo, e de um estado de coisas. Seja no registro do cotidiano de personagens marginalizados, seja com um olhar sobre a pequena burguesia, ou em meio aos efeitos dos acontecimentos políticos de seu país (sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo), Fassbinder criou filmes que, mais do que levarem ao reconhecimento de uma dada realidade e contexto, oferecem ao espectador a possibilidade de uma escolha de existência *apesar das imagens* que vemos.

Como é que, diante do limitado interior do ateliê de Petra von Kant (*Lágrimas amargas de Petra von Kant*, Fassbinder, 1972), pode-se aprender sobre algo que excede os limites do privado? Ou, de que maneiras as imagens bombardeadas no entorno de Maria (*O casamento de Maria Braun*, Fassbinder, 1979) convocam um olhar sobre a intimidade, por meio das fraturas de uma guerra? Como o interesse de Emmi (*O medo devora a alma*, Fassbinder, 1974) por um “estranho” nos estende a mão em direção contrária ao entorpecimento social em relação ao estrangeiro, ao não autóctone? De que maneiras, diante do questionamento de Effi (*Effi Briest*, Fassbinder, 1974) ao marido, sobre o tipo de vida que levariam, colocam-se em questão, para o espectador, interrogações a respeito da condição feminina?⁴⁵ O que se pode recolher, diante de tais imagens interrogadoras, diante de narrativas nas quais não há consolação possível?

Diante dos filmes, vemo-nos mediante outro, o qual se afirma vigorosamente nos entreolhares, na dissonância dos gestos, na arbitrariedade das relações, na disparidade de sentimentos, no antagonismo dos encontros. Algo da vida se coloca necessariamente em questão ante o jogo entre hostilidade e convívio em *O medo devora a alma*, filme citado no depoimento, e para mim também muito marcante, cujo tema é uma história de amor entre a viúva alemã Emmi (Brigitte Mira) e Ali (El Hedi ben Salem), um imigrante muçulmano, vinte anos mais jovem. Estruturada em torno, justamente, da agressividade dos gestos dos demais personagens à união da “senhora da limpeza” com o “estrangeiro bastante escuro”, a narrativa começa com o encontro fortuito entre Emmi e Ali em um bar, no qual ela adentra para se

⁴⁵ Fontane - *Effi Briest*, de Fassbinder, adaptado do romance homônimo de Theodor Fontane, publicado na Alemanha em fins do século XIX, diz, no longo subtítulo: “Ou os muitos que fazem uma ideia das suas possibilidades e necessidades, porém, aceitam através das suas ações a ordem dominante, ajudando, dessa forma, a sustentá-la e a fortalecê-la”.

proteger da chuva. O espaço figura como a furtiva possibilidade do encontro e prenuncia, através de uma *mise-en-scène* fortemente estilizada nos gestos e na postura dos corpos, a disposição de um mundo emoldurado pela mentalidade antagônica e cruel a pessoas e culturas não autóctones na Alemanha pós-guerra.

A questão da imigração, extremamente complexa e de difícil solução, desloca a relação dos protagonistas e seu microcosmo à interrogação de uma esfera política de maior grandeza. Ao passo que expressa “uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico” (XAVIER, 2003, p. 87), relativamente ao universo sociocultural em que se insere, uma potente situação filosófica se institui entre a eventualidade do amor, a brusca reviravolta do destino, e a ordem estabelecida – para as quais não existe medida comum (BADIOU, 2015:2003).

Embora incorporem traços do melodrama, o que prevalece nos filmes de Fassbinder é um tom reflexivo e irônico com que se dá certo trabalho ao espectador: o “drama sério” no qual, diante da tela, ele se vê, extrapola os enlevos românticos e os característicos maniqueísmos do melodrama canônico. Para o diretor, um cineasta tanto “pode divertir, fazer compreender, formular medos” (*apud* AUMONT, 2004:2002, p. 105), quanto criar condições de possibilidade para a elaboração dos sentimentos suscitados pela narrativa. A criação de uma possibilidade real de liberdade, tão importante a qualquer possibilidade de invenção de si mesmo, é um compromisso assumido pelo realizador. Ao espectador essa liberdade essencial inspira, por sua vez, um movimento de orquestração do filme em direção à sua própria vida, no qual o outro está sempre presente.

A conjectura dessa margem de liberdade, a nosso ver, se opõe a um modelo da simples eficiência ou do gênero ação-reação tanto quanto a um “modelo” de espectador. Trata-se de criar condições para que a experimentação fílmica ajude o espectador diante do mundo: não aceitando sua alienação, mas sendo capaz de vê-la diante dele e fazer distinções. Com isso ele talvez possa, em alguma medida, tornar-se um pouco mais livre e mais capaz de pensar sobre si mesmo, em meio a uma arte por si mesma ontológica e paradoxal, que se constitui poderosamente como um *novo pensamento do outro* (BADIOU, 2015:2003). Em filmes como os de Bergman e de Fassbinder, todos os quais tão diferentes entre si, é verdade, veem-se *dramas existenciais muito fortes*, cujas linhas atravessam nossas distâncias. Como se diz, *o que muda é o clima, a geografia*.



O medo devora a alma, Rainer Werner Fassbinder.

Uma aventura entre o vário

Voltemos daqui às pistas da história do meio. Pode-se dizer que a nova “aventura” do cinema estava intimamente relacionada a uma desditosa ambivalência do par identidade/alteridade, fomentando a marcação de fronteiras reais e simbólicas entre “o próprio sujeito” e o “outro”. Isso num quadro em que, é significativo lembrar, no contexto da emergência do meio, sucedia o apogeu do projeto imperialista e de suas motivações básicas. Países como Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha, cuja produção fora a mais prolífica no período mudo do cinema, estavam também entre as nações de maior poder imperial, controlando vastos territórios alóctones e colonizando um grande número de povos. Sob o lume de um regime pan-óptico numeroso e diverso, a organização imperialista do planeta ligava-se a uma busca sistemática e intervencionista por mercados, e coincidia com a apropriação capitalista dos recursos – estando em sincronia, além disso, com os planos de controle científico e estético da natureza por meio de superfícies ordenadas e esquemas classificatórios.⁴⁶

No contexto dominante da Europa e dos Estados Unidos, aparatos visuais como a fotografia e o cinema faziam ver o poder da ciência em exhibir, “decifrar” e organizar o mundo. A preparação do caminho para a “representação” cinematográfica de outros territórios e culturas deve muito, nesse sentido, ao discurso antropológico e suas “inclinações visuais”. Nessas circunstâncias, a então nova tecnologia se empenhou a explorar novos territórios, sendo fortemente levada pela palavra que a precedia. Inúmeros filmes sejam eles documentais, etnográficos, ou ficcionais atestam essa relação. No que concerne ao primeiro cinema, até mesmo os filmes de Georges Méliès, cineasta, dentre outros, não associado à celebração imperialista, divulgaram o discurso comum ao império.

Para mais, o meio cinema inicia fazendo parte de um *continuum* discursivo que incluía também disciplinas como a geografia, a história, a arqueologia e a filosofia. Como o cartógrafo, o cinema era capaz de produzir um mapa do mundo. Mostrou-se apto a contar histórias e fazer crônicas de acontecimentos, como o historiador; eficiente para trazer o

⁴⁶ Cf. Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006:2000), p. 141. Na obra, os autores chamam à atenção a coincidência histórica entre o surgimento do cinema, suas primeiras projeções em 1895, e a política de expansão imperialista, cujo pleno ímpeto se deu em 1884. Ainda pouco explorada em relação a outros “começos conjugados”, tais como de cinema e psicanálise, ou de cinema e nacionalismo, a eclosão do cinema no momento do apogeu imperialista levou o meio a unir narrativa e espetáculo para contar a história sob a perspectiva do colonizador.

passado de civilizações remotas ao presente, como o arqueólogo; hábil e engenhoso para narrar os hábitos de diferentes povos, como o etnógrafo (STAM, 2013:2000, p. 34).

É claro que essa brevíssima recuperação histórica do meio, em que pese sua contextura específica no regime de visão moderno, não visa “corresponder” ao elogio da viagem que se questiona. Mas não se perde por considerá-la elucidativa da força dos filmes e de suas projeções, nas impressões dos espectadores, nos traços de emoção neles provocados, na distinta e longeva capacidade do cinema que, ao criar e recriar o mundo em seus planos coloca-nos também “diante” de terras distantes e dos outros espalhados pelo mundo. Também não se perde por aferir importância à relação entre o meio – sua função e a amplitude de seu alcance, e os modos pelos quais a qualidade do que é outro se entrançam na criação de um plano de pensamento que conjura experiência sensível e inteligível, sendo capaz de por concretamente em jogo a relação entre os homens, e no mundo do qual fazem parte.

Tudo isso para explorar um problema que envolve os modos pelos quais ver filmes, e falar sobre eles se tornem, pela experiência de uma travessia, uma espécie de *infinito tangível* onde o olhar e o pensamento se atingem rumo ao si mesmo, diante e por entre a poderosa disponibilidade do cinema de mapear o mundo e de criá-lo, de escavar o tempo e de inventá-lo, de narrar acontecimentos e mostrar costumes e descontinuidades da vida e dos homens.

Horizonte móvel

Em essência, uma viagem se faz em meio a aproximações e distanciamentos, em meio a deslocamentos e conexões. Ela se compõe, e se realiza, por entre passagens e paragens, mediante entradas e saídas, em velocidades relativas e condições particulares. Mas, ainda que o movimento, como atributo da viagem, não seja separável de sua efetuação, o traçado de sua cartografia nem sempre exige do viajante que saia, literalmente, do lugar. A viagem imóvel, como nas palavras de Deleuze (2006:2002, p. 328-329), “feita num mesmo lugar”, “sobre o corpo” individual ou coletivo; e ligada aos seus movimentos imperceptíveis e subterrâneos (FEITOSA, 2006), onde trabalham mascaradamente forças não-aparentes, poderia sem dificuldade expressar a natureza do dito que relaciona o espectador de filmes à figura do viajante⁴⁷. Nessa ótica, o sentido da viagem teria menos a ver com locomoção do que com

⁴⁷ De origem latina (*viator*), o vocábulo viajante designa “aquele que pertence à via” (FEITOSA, 2006, p. 279), que a ela concerne. A esse lugar em que o viajante penetra, o qual difere tanto do lugar de partida quanto daquele a que avista, Michel Onfray (2015) denomina “entremeio”. Na *Teoria da viagem* do autor, o entremeio funciona como uma espécie de “mundo intermediário” onde se partilha um “espaço comum” nas passagens que constituem a viagem; um lugar de cruzamentos, gerador de uma “geografia particular”.

disposição, mais a ver com *intensidade* do que com mobilidade. Trata-se de uma disposição cuja expressão, ao mesmo tempo em que encerra certo estado de espírito, remete a certa concretude ao passo que o desejo de viagem se relaciona diretamente ao desejo cinematográfico. Desejo que “não é apenas intrapsíquico, é também social” (STAM, 2013:2000, p. 256), no sentido de empreender uma aventura sensível nesse passeio, uma relação de ordem afetiva com o exterior, não subordinada a um fim determinado. Se tomarmos a concepção de Deleuze (1996:1988) sobre o desejo (*désir*), podemos presumir que ele (o desejo) remete menos a algo ou alguém do que se relaciona sempre a um conjunto, a uma região, à envoltura numa paisagem. Distinto de uma determinação natural e espontânea, ligado a um contexto de vida, o desejo corre sempre para um agenciamento em que está incursa uma construção, põe sempre em jogo vários fatores, as paixões que o maquinam. Nessa perspectiva, todo desejo procede e se constrói num encontro, é uma experimentação; uma atividade de produção que envolve um elo (do desejo) à realidade (DELEUZE; GUATTARRI, 2004:1972).

Em certo sentido, talvez se possa dizer que o desejo de viagem dá ensejo a uma maneira de ir em direção ao real, ao passo que “ele nos constrói tanto quanto o construímos” (ONFRAY, 2015:2007, p. 32). Desejar viajar se refere menos a reter novas paisagens do que a predispor-se (a) e se desapossar (de) outras imagens, outros territórios, outros corpos; envolve o abandono provisório de uma morada, de sua segurança e familiaridade. Voluntariamente ou não, viajar implica suspender a permanência e, em certo sentido, romper: deixar algo para trás, dar começo a algo novo. Pôr-se a percorrer ou quedar-se, fazer escolhas. Pressupõe deixar para trás o porto em que nos inscrevemos e ser requisitado por lugares, pessoas e acontecimentos que sequer imaginamos, ou “cujo sinal carregamos às cegas” (ONFRAY, 2015:2007, p. 32).

Ocorre que, assim como a vida, mesmo se a isso resistimos, a viagem é, amiúde, “algo que acontece à revelia de nossos planos” (FEITOSA, 2006, p. 280). Nela encara-se o que é estrangeiro, e inclusive a própria condição de sê-lo, numa realidade qualquer. Embarca-se numa jornada admirada na alteridade, num fluxo que abarca uma infinidade de corpos em situação, uma multidão de vistas, emoções, histórias, e atmosferas outras, lugares e espaços de natureza distinta.

O que se experimenta no entremeio é, para Onfray (2015:2007, p. 38), da ordem de uma “subjetividade radical”, a qual “dá impulso a lógicas desconhecidas de cada um”. Entretanto, o autor presume que nada aí é durável, uma vez que, de seu ponto de vista, o entremeio induz “ilhas de sentido” onde se produzem “arquipélagos aleatórios destinados à decomposição” (ONFRAY, 2015:2007, p. 39).

Embora nossa terminologia em alguma medida fracasse ao distinguir lugares e espaços, à nossa época Foucault (2009:1967/1984, p. 411) aludiu como talvez, preferencialmente, a “época do espaço”. Época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso: “momento em que o mundo se experimenta [...] menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2009:1967/1984, p. 411). Do pequeno texto em que começa por apreciar a mudança de significado do espaço na experiência ocidental, até a substituição da localização pela extensão no século XVII e, à substituição atual da extensão pelo posicionamento, gostaríamos de reter alguns pontos.

Primeiro, o fato de estarmos vivendo “em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”. E, segundo, o fato de que, apesar de todas as técnicas nele investidas, e de suas redes de saberes, o espaço contemporâneo não foi ainda suficientemente “dessacralizado” (FOUCAULT, 2009:1967/1984, p. 413). Isso significa que, embora Bachelard, dentre outros, tenha nos ensinado que o espaço em que vivemos nada tem de homogêneo e que ele é, pelo contrário um espaço carregado de qualidades, um espaço povoado de fantasmas, e que

[...] o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem eles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo,

talvez

nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho (FOUCAULT, 2009:1967/1984, p. 413).

Foucault deixa claro, nessas passagens, que se refere a dois espaços diferentes: o de dentro e o de fora, e que também este último é organizado de maneira heterogênea e descontínua. Quando lemos com atenção que, tanto quanto é importante problematizar esses espaços exteriores a análise dos primeiros é igualmente “fundamental para a reflexão contemporânea” (FOUCAULT, 2009:1967/1984, p. 414), ficamos frente a frente com algo

desafiador, que talvez constitua quaisquer problemas para o pensamento educacional enfrentar. Espreitar como se constituem as relações entre esses espaços, que tão distintos podem ser, perscrutar seus caracteres de intimidade, comunidade, existência e resistência, os amores com que se tecem e os fantasmas que os fazem gritar, parece-nos de certo modo uma pista e um convite que se prolonga do texto de Foucault. Que espaços realizamos, e com quais realizamos nossas “trocas de lugar”?

3. HISTÓRIAS DO CINEMA *E* OUTRAS HISTÓRIAS

ESPIRAIS DO VISÍVEL: ENTRE O OLHAR E A CENA

Mas qual é o filme da sua vida?

Leon Cakoff

Tudo não está dado.

Gilles Deleuze

Já há vários anos, o apelo mais forte das chamadas de rádio para a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é: “o filme de sua vida pode estar aqui”. Um filme, uma vida, dispostos na linguagem sobre um mesmo plano. Um modo de pensar com imagens e uma atividade criadora, que nos atravessa e anima. Ao invés de imaginar que um filme, e um único filme, daria conta de “representar” uma vida, essa enunciação sugere a possibilidade de uma “tomada” vital da obra. Como se por uma sorte de apropriação, levando conosco o filme, algo se sustenha vivo fora das imagens: assim o filme volta os olhos para nós, que o olhamos.

A história do cinema, como pondera Robert Stam (2013:2000), não é apenas a história dos filmes e cineastas: é também a história dos incontáveis sentidos que os espectadores têm atribuído ao cinema e aos filmes. Como o teatro, a pintura, a fotografia, e tantos outros mais, o cinema é um dispositivo que articula o olhar e a cena. A seu modo, no jogo particular nele organizado, está implicada a presença de um espaço de interações (a diegese) em que está sempre em pauta uma “outra cena” (XAVIER, 2003), que remete por sua vez à exterioridade da imagem. Para o homem comum do cinema, de Schefer (1985), não é um saber técnico, ou teórico, que os filmes mobilizam – este não seria essencial. O que o cinema desperta, ou é

capaz de despertar, para além de saber como se produz o visível na tela – como se, mesmo atentando a isso, sucedesse um momento do qual se diz: *chega uma hora [...] que me esqueço de ver o plano que o diretor pensou, a atriz...vou embora mesmo, sou tomada pela vida que está ali* –, é algo mais complexo.

Assim, tanto quanto a vida não é sua história (DELEUZE, 1998), e a memória é mais do que “nossa” memória – toda a memória do mundo, como inclusive se pode ver no belo curta *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1957), é ao mesmo tempo um eterno processo e uma batalha contra a morte –, seria preciso insistir em pensar as implicações éticas da experimentação cinematográfica; isto porque, nesta, incidiria uma espécie de dupla distância, da qual fala Didi-Huberman (1998:1992, p. 148), fazendo remissão a Benjamin, que nos inspirasse a dizer: “isto me olha”. E então? Então, possivelmente, a história em que penetramos através dos filmes já não seja mais, pura e simplesmente, aquela do cinema como uma totalidade fechada em si mesma, mas sim, uma inflexão, ou um desvio, que passa ao sujeito.

Godard e a história sem fim

Alguns autores, ao escrever sobre as *Histoire(s) du cinéma* de Godard, série de filmes realizados em vídeo que abrange, possivelmente, a maior coleção de imagens cinematográficas, fotogramas, fragmentos, pequenas sequências – produzidas desde a invenção do cinematógrafo em fins do século XIX, ao entardecer do século XX – destacam delas (das *Histoire(s)*) uma originalidade inédita no cinema. Sarlo (2005:2003, p. 35, trad. livre), embora comente apenas os dois primeiros capítulos da série, sintetiza que no cinema “ninguém enunciou em primeira pessoa como enuncia Godard nesse filme”. A autora conclui sem deixar de indicar que Godard o faz, no entanto, ao mesmo tempo em que se ocupa de mostrar que o cinema é memória da história, e história da memória de um século.

Com efeito, Godard se coloca em cena como primeira pessoa na voz, como suplemento da própria imagem, na imagem do corpo como suporte da voz (SARLO, 2005:2003), e mais. Exterior aos filmes, ele se torna de certo modo interioridade das *Histoire(s)* que cria e transforma: sua própria imagem se entremeia a imagens outras que coleciona e às quais associa. Godard está presente ao longo de cada narrativa, ao lado de estantes cheias de livros dos quais ele recolhe frases, passagens, fragmentos. Pode ser visto sentado diante da máquina de escrever, ruidosa e insistentemente repetindo palavras com as

quais dá sentido as histórias, na voz que surge desgarrada de sua própria imagem compondo textos, pensando com as imagens que nos dá a ver. Está na assinatura sonora que complementa as trilhas musicais com sua voz reconhecidamente “cavernosa, assertiva, grave, às vezes imprecisa, às vezes extremamente cortante” (SARLO, 2005:2003, p. 36, trad. livre).

Em cada um dos quatro capítulos da série, cada um deles composto de dois filmes, as imagens “alheias”, em sua imensa maioria, não permanecem intactas, pois Godard delas se apropria, torna-as próprias.⁴⁸ Isto significa que ele “as destrói e reconstrói a todas”. Não apenas simplesmente as corta e reúne novamente, pois “tudo, antes de ser cortado e reunido, foi destruído e reconstruído” (SARLO, 2005, p. 38, trad. livre), tudo se diferencia em sua montagem. A mais decisiva marca enunciativa do filme, portanto, é esta: alguém em um momento *toma* uma imagem: não apenas a elege e confronta, não apenas a põe em relação a outras, mas a experimenta ao custo de uma perda: a imagem se perde de si mesma e com ela se produz algo novo. Como se num duplo movimento de aproximação e distância.

As inscrições textuais, os jogos de palavras que muitas vezes sobrepõem imagens, ou que constituem, eles mesmos, imagens outras: jogos tais como “*memoire, histoire, toi, moi, cinéma, ma, cine*”, tornam igualmente visível que o “método Godard”, o qual põe em primeiro plano o processo de enunciação e o lugar desde onde se fala, assume sua importância teórica também na medida em que sugere a diferença que ali irrompe no jogo mesmo entre interior e exterior, entre palavras, imagens, pessoas... A mobilidade estética, semântica e histórica dos planos cinematográficos mostrada por Godard em *Histoire(s) du cinéma* se engendra sob um regime de infinita dispersão.

Como procedimento dispersivo e associativo, em uma espécie de desvio, o cinema se torna para nós uma questão relativamente a uma experiência em que também se engendram, a seu modo, jogos imanentes às palavras “*memoire, histoire, toi, moi, cinéma, ma, cine*”, as quais Godard associa às (então suas) imagens em *Histoire(s) du cinéma*. *Os filmes que passei a gostar*, diz um depoente, *eram justamente aqueles que deixavam lacunas entre suas linhas. Eles me permitiam sonhar dentro deles; deixavam espaços entre as imagens*. Espaços vazios pelos quais diz ele *ser capaz de entrar na narrativa*.

Possivelmente, sejam espaços dessa natureza que esvançam as fronteiras que se atrevem a delimitar o significado e o “entendimento” de um filme. Kiarostami (2004:2003, pp. 182-183) creditava precisamente a esses espaços, que antecipam um cinema “in-finito” e incompleto, a promessa do espectador. Para ele, em vez de sólida e impecável, a estrutura do

⁴⁸ Sobre o duplo gesto “apropriativo e arqueológico” de Godard em *Histoire(s) du cinéma*, ver a tese recentemente elaborada por ALMEIDA, Gabriela. Consultar referências.

filme deveria “ser enfraquecida”, para não “deixar escapar os espectadores”. Se quiséssemos, poderíamos situar essa discussão direcionando-a no contorno dos moldes e das diferenças entre a experiência do cinema clássico, e a experiência do cinema moderno. É claro que a narração clássica, mais expositiva e adequada a soluções do que o contrário, deixa menos espaços para essa que Kiarostami (2004:2003, p. 183) reivindica por “presença ativa e construtiva” do espectador. Esse tipo de filme, a respeito do qual meditou o realizador, deveria presumir os espaços pelos quais pudesse o espectador, por ele mesmo, criar as coisas que não são visíveis no filme.

Por outro lado, como prever definitiva e estruturalmente os espaços, senão apenas roçar os atributos que qualificam espaços quaisquer pelos quais, diante do filme, possa o espectador não ver tão só aquilo que se mostra, mas criar coisas de acordo com a sua própria experiência? Coisas que já não se limitam ao espaço fílmico, mas se excedam ao que os olhos dali alcançam? Trata-se antes de marcar a presença de uma articulação, no dispositivo cinematográfico, de uma negatividade imanente que não preenche esses vazios. Ou se trata talvez, e simplesmente, de Acaso. No limite, Kiarostami (2004:2003, p. 185) observa que “ao contar uma historia, conta-se *uma* historia”. E entre as histórias que vemos e ouvimos se emaranham também as “nossas” histórias, por meio das quais nos tornamos o que somos.

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988), filme mencionado como catártico por um depoente, cujas *cenas de declaração de amor ao cinema na cena final, aquelas cenas cortadas e o personagem revendo aquilo e voltando ao [seu] tempo de infância*, se torna emblemático, em alguma medida, do “serviço” que o cinema presta ao congelar o tempo numa memória afetiva e emocional. No filme Totó (Salvatore Cascio), após recheiar os bolsos com fragmentos de películas que surrupiara do cinema, passa a inventar com eles suas próprias histórias. Em casa, à noite, enquanto a mãe costura, Totó saca de uma velha lata seu amontoado de fotogramas (censurados pelo padre, e à vista disso cortados dos filmes pelo projecionista Alfredo (Phillippe Noiret)), lança-os todos sobre a mesa, e um a um os vai tomando frente ao candeeiro, criando situações e personagens. Cria-se um mundo a partir daquelas imagens fragmentadas, agora descabidas de um único sequer encadeamento.

Essa “apropriação” da imagem, disposta às pesquisas com que venho compondo também a tessitura desta tese, convida-me a pensar sobre as “tomadas” que fazemos daquilo que os filmes nos mostram e carregam consigo. Ao interrogamos as narrativas da experiência do cinema desde o lugar da educação, nós o fazemos também ao lado do pressuposto de que uma história, assim como uma imagem, não descansa sossegada no reino das formas puras, as

quais não existem, por sua vez, “para quem faz da imagem uma questão *vital*” (DIDI-HUBERMAN, 2013:2002, p. 355, grifo do autor). Para Godard, uma vez na tela, só o olhar do espectador é capaz de insuflar vida ao que se vê (KIAROSTAMI, 2004:2003).

Que cada olho negocie por si mesmo

No plano de abertura de *Histoire(s) du cinéma*, inscrito sobre uma imagem em que Jeff (James Stewart) olha para fora da janela de seu apartamento, em *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), começa a inscrição do texto primeiro da série, suas palavras inaugurais: “que cada olho negocie por si mesmo” (*que chaque oeil negocie pour lui même*). No único e vasto cenário de *Janela indiscreta*, todo o filme é visto pelos olhos do homem imóvel, que olha para fora. Por meio da montagem paradigmática de Hitchcock, nós vemos o personagem, depois o que ele vê, e logo em seguida a sua reação.

Em um dado momento da longa entrevista de cinquenta horas que realiza com Hitchcock, François Truffaut (2004:1983) diz que James Stewart está ali na situação do espectador assistindo a um filme. De sua janela (imóvel, mas não a salvo, como se verá afinal, no filme), ele avista do outro lado do pátio uma quantidade de pequenas histórias. Observa todo gênero de conduta humana, um pequeno catálogo de comportamentos, mínimas geografias, o espelho de um pequeno mundo.

A experiência da imagem, a qual excede uma leitura, como diria Merleau-Ponty (2014:1964, p. 30), “sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível”, resulta de um sistema de trocas que abrange, pode-se dizer, um “processo em que intervêm não só as *mediações* que estão na esfera do olhar que produz imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe” (XAVIER, 2003, p. 35, grifo meu): participante armado, e ativo, do jogo. A produção do acontecimento imagem que nos é dado a ver nos filmes, bem como nosso encontro com as narrativas, constituem dois momentos distintos, separados por todo um processo. É claro que, diferentemente de um prazer e um poder de quem tem o privilégio de escolha na filmagem, “o espectador tem acesso à aparência registrada pela câmera sem o mesmo risco ou poder, ou seja, sem a circunstância” (XAVIER, 2003, p. 35). Contempla-se uma imagem sem ter participado de sua produção, privados da escolha de ângulos, distâncias, perspectivas de observação – situação, de acordo com Xavier (2003, p. 36), contrária às situações da vida em que estamos *presentes no acontecimento*. Do ponto de vista de Jeff, limitadamente enquadrado em sua janela, no filme de Hitchcock, o espectador

não teria “o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo” (XAVIER, 2003, p. 36), pois tudo se faria em seu nome, e antes da intervenção de seu olhar.



Janela indiscreta, Alfred Hitchcock.

No entanto, essa abertura que medeia seu olhar oferece a ele uma espécie de “olhar privilegiado”, ao passo que permite escrutinar olhares e gestos, explorar ambientes de longe e de perto, saltar de um ponto a outro (XAVIER, 2003, p. 36), passar de uma a outra história. Do olhar do cinema como mediação, esse olhar que tanto pode estabelecer pontes quanto se interpor entre nós e o mundo (XAVIER, 2003), nós aqui nos aproximamos como meio de passagem das imagens produzidas por um olhar exterior ao nosso menos como uma instância

limitadora, de sujeição do espectador à estrutura mesma do olhar cinematográfico, do que como uma instância liberadora, como a realização de uma abertura. Do mesmo modo que, no desfecho de *Janela indiscreta* o homem invade o apartamento de Jeff e, na penumbra onde nenhum rosto se identifica, pergunta ao protagonista “o que você quer de mim?”, a experiência do cinema inclui forças e conjunções “que não se ajustam ao programa do sistema” (XAVIER, 2003, p. 51).

Nosso partido, como se vê, toma parte na expansão da ótica do espectador à quimera do “puro olhar”. Dá a ele a devida distância, ao seu olhar e ao seu corpo inteiro, da postura dubiamente imóvel e contemplativa de um corpo que, “já sentado” não teria o trabalho de buscar novas posições para olhar o mundo. Mesmo porque a esse trabalho se impõe uma busca cuja energia já não coincide com a produção formal da cena, pois que se trata de acolhermos o que de nós está a certa distância, e que “em nosso corpo desperta um eco” (MERLEAU-PONTY, 2013:1964). Não é a ausência do privilégio da escolha na produção da imagem que importa aqui, mas a valorização de um “olhar mediador” do cinema como potência estética de abertura para uma nova estética de nosso próprio lugar no mundo. Abertura a qual só poderia admitir uma “visão devoradora”, para além dos dados visuais: justo a que “dá acesso a uma textura do ser” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 24).

Marcamos, assim, uma discordância em relação à perspectiva de que o espectador usufruiria “sem riscos” da liberdade pela qual o cinema invade a intimidade, dá a ver detalhes, gestos, acontecimentos (XAVIER, 2003). Não nos parece possível seguir esse pressuposto, sem aderir a uma sorte de separação na qual o corpo, passivo e determinado, detido sobre a poltrona, não fosse privado de liberdade, pensamento e atividade. “Não que o corpo pense, mas obstinado, teimoso, ele força [e é forçado] a pensar” (DELEUZE, 2007:1985). Qualquer dimensão de passividade do espectador não é sinônima de insensível, na medida em que o corpo vivo, ainda que imóvel, torna-se empático, e é mobilizado por diferentes afetos diante dos filmes.

O que impulsiona nosso problema, pois, são possivelmente esses riscos, constitutivos em maior ou menor grau de qualquer negociação entre corpos, numa região de muitos olhos, possivelmente de fantasmas, de possessão de nosso próprio corpo, de insistência e de assombro. Estar a salvo da interioridade da orquestração da produção imagética não poderia significar, em tempo nenhum, estar a salvo de seus efeitos, quando a nós nos cabe, em alguma medida, ser-lhe o exterior. *Entre* o olhar e a cena há uma intensiva multiplicidade em que a subjetividade transita e se produz, capaz de constituir novos modos de ver, sentir, pensar e

conhecer, capazes de produzir uma estilização, a expressão de diferentes modos de vida.

Desde um lugar que não é o do cinema

Em sua defesa, para se manter vivo, ou no mínimo íntegro, diante do homem que penetra seu apartamento e intimida seu sossego com *uma presença*, Jeff dispara flashes de sua câmera fotográfica, em direção ao rosto do invasor. Luz que tanto pode cegar aquele que ali adentra e ao mesmo tempo privar de sua visão também o outro, como pode, ao lançar alguma claridade sobre o elemento perturbador, perceber-lhe a sombra, dilatar de certo modo o tempo, ainda que no átimo de um intervalo. Se não pode imediatamente tomar outra posição, Jeff ao menos confronta, desse modo, o perigo.

Quando falamos em *histórias do cinema e outras histórias*, enfatizamos a presença de, no mínimo, três camadas narrativas, que acreditamos estarem presentes na problemática da tese. Estamos diante da história do cinema, diga-se, de uma história assim estabelecida e de sua memória, da qual são parte constitutiva filmes e espectadores; estamos diante das histórias que os filmes nos contam, com suas formas específicas de dizer e mostrar; e, finalmente, estamos diante de cenas outras. Cenas intervalares, linhas variadas, derivadas, diferentes – onde o cinema pode se tornar “o território do fora de campo, da montagem, [...] do lugar do espectador” (DANEY, 2007:1983, p. 26).

Debruçar-me sobre a coleção de depoimentos *Os filmes da minha vida* fez notar certo registro desse lugar, num composto de livro de confidências e uma espécie de diário de bordo memorialista. Sem ter sob seu olhar quaisquer imagens, no momento em que narravam suas memórias, cada depoente teve, no entanto, de convocá-las para pensar. Como se, ao extrair do visível a instância dos filmes de uma vida, se evocassem paisagens que já haviam “captado o espírito com o olhar” (MERLEAU-PONTY, 2013:1964). Diante dos relatos, tivemos oportunidade de escutar no espectador cinematográfico certo tipo de “narrador privilegiado”, do qual se pode dizer que guarda quaisquer traços referidos por Walter Benjamin (2012:1936) em seu célebre ensaio *O narrador*.

A importância da narração, em Benjamin, pode ser compreendida e problematizada, para além da dimensão pertinente à teoria literária, em sua dimensão antropológica, como ousa dizer Jeanne Marie Gagnebin (2014). Ao observar que “a palavra *Erzähler*, traduzida por ‘narrador’, remete ao verbo *erzählen*, narrar, contar em geral”, e distinguir os diferentes usos

do adjetivo “épico”⁴⁹, a autora pondera que Benjamin “trabalha a questão do épico em geral” ao caracterizar o narrador autêntico, “que já não pode existir” como o narrador épico (GAGNEBIN, 2014, p. 220). Apesar disso, esse narrador teria suas raízes

[...] numa longa tradição de memória oral e popular, o que lhe permite escrever e contar aventuras representativas de experiências (*Erfahrungen*) das quais todos os ouvintes/leitores podem compartilhar numa linguagem comum. O modelo originário desse tipo de narrativa é, para Benjamin [...] a Odisseia, relato exemplar de uma longa viagem cheia de provações e descobertas, da qual o herói sai mais rico em experiências e em histórias e, portanto, mais sábio (GAGNEBIN, 2014, p. 220).

Muito embora, como expõe Gagnebin (2014), o ensaio benjaminiano *O narrador* trate de várias questões específicas de teoria literária, inclusive a partir da análise da obra do escritor russo Nicolai Lescov, seu alcance é inegavelmente mais amplo. Com efeito, o texto nos mostra, com uma luminosidade distinta, que a narração tem a ver, tipicamente, com ações da experiência e com *estilos de vida*. À causa disso pode-se imaginar que cintile, também nessa direção, a inquietação de Benjamin e suas perguntas “sobre as dimensões antropológicas da necessidade e da atividade humanas de narrar e de contar” (GAGNEBIN, 2014, p. 222). O reino narrativo ali evocado, figurado pelo camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante, seus representantes arcaicos e tipos básicos de narradores, mostra-se constituir na interpenetração dessas duas posições, seus saberes, e as condições das quais emergem.

No tocante aos depoimentos de nosso *corpus*, o relato dos efeitos dessa interpenetração (obviamente em deslocamento de seu senso original, mas conservando a essência do movimento entre ficar e partir, permanecer e sair) favorece inserir a escuta das narrativas das memórias da experiência do cinema na esfera do discurso vivo da educação, na chave das discussões sobre uma formação que transgride de algum modo um registro espaço-temporal específico, linear, totalizador, e com um fim *a priori* pressuposto. A riqueza pedagógica capaz de se tornar problema nesses relatos advém justo desse descerramento, em que se podem ver, nas reminiscências, processos de subjetivação nos quais o próximo se difunde no distante e o distante faz vibrar o próximo (MERLEAU-PONTY, 2004:1964),

⁴⁹ A autora faz referência, precisamente, ao sentido amplo do termo épico ao seguir as distinções da Poética aristotélica, onde ele se opõe ao dramático e ao lírico, e designa de modo abrangente o gênero narrativo do “epos como o relato, em prosa ou em versos, dos feitos ou acontecimentos que envolvem um herói ou um povo”; e às diferenciações feitas por Lukács, “entre o *epos*, o romance clássico e a desilusão” (GAGNEBIN, 2014, p. 220).

processos relativos a momentos diferentes da vida, nos quais, em alguma medida, o ser e a aparência se confundem (MERLEAU-PONTY, 2004:1964).

Ao lado da vida – ao menos, uma vida que se mostra porosa aos efeitos da experiência do cinema, surge à vista uma dimensão, além disso, comunitária. Fala-se de filmes que marcaram uma vida, e se nota que alguns desses filmes *marcaram também a história de toda uma geração*. Uma geração que *ainda respirou o vento que soprou nos anos 1960*: evoca-se Maio de 68, a revolução dos costumes, as consequências da guerra do Vietnã, a chegada do homem à lua, a agitação política no mundo, a ditadura militar no Brasil e os diversos regimes antidemocráticos e mordazes na América Latina e em outros continentes, o genocídio judaico, o genocídio de populações indígenas, os movimentos de cultura e contracultura eclodindo ao redor do mundo. E fala-se também de amor, de uma *geração que aprendeu a amar no cinema, que descobriu os arquétipos das relações amorosas em filmes como Dr. Jivago* [David Lean, 1965], *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942], *My fair lady* [George Cukor, 1964]. De uma geração que via, no entanto, em filmes como *Nós que nos amávamos tanto* [Ettore Scola, 1974], o seu próprio retrato.

Deus e o diabo na terra do sol [Glauber Rocha, 1964], *do qual não se teria escapado*, é mencionado em um depoimento como um filme a que se assiste habitualmente para colocar-se de algum modo em jogo, deliberadamente, diante das imagens: *Deus e o diabo assisto a cada dois anos para não esquecer quem eu sou, para sempre lembrar quem eu sou*. Ao lado dele, filmes como *Vidas Secas* [Nelson Pereira dos Santos, 1963], *A hora e a vez de Augusto Matraga* [Roberto Santos, 1965] e *Os fuzis* [Ruy Guerra, 1964], todos eles obras do Cinema Novo⁵⁰ brasileiro, são citados ainda relativamente ao contexto do momento político repressivo vivido no Brasil nos anos de 1960, e à tentativa dos filmes de elucidar a vida por meio do cinema. Ora, não será possível pensar que outro, que não viveu esse contexto, ao portar em seu corpo as imagens da experiência de filmes como esses, possa também ele elaborar uma compreensão do passado, saber “de onde veio”, “quem ele é”, “quem são os outros”?

Sob a marca do “compromisso com a verdade”, o Cinema Novo enfrentou de modos distintos a tarefa de trabalhar a tradição popular, e examinar criticamente a realidade social. De *Aruanda* [Linduarte Noronha, 1960] a *Vidas Secas*, Glauber Rocha (2004:1963) notou a construção de uma poética sobre os temas da fome. Diante do “miserabilismo”, antes escrito

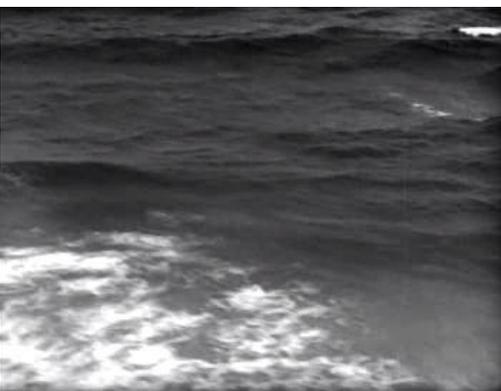
⁵⁰ Um dos principais movimentos cinematográficos latino-americanos, iniciado por um grupo de jovens cineastas inconformados com o modelo cinematográfico nacional vigente. Sob os ideais de realização de um cinema mais substancial, menos dispendioso e feito com mais realismo, foi inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo *Neorealismo* italiano.

como denúncia social pela literatura de 1930, e então discutido e fotografado como problema político em 1960, o movimento mostrou que “o comportamento exato de um faminto é a violência” (ROCHA, 2004:1963/1966). Trata-se de uma miséria cuja fome é diversa. Personagens comendo terra, comendo raízes, roubando para comer, matando para comer, “personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras” (ROCHA, 2004:1963/1966, p. 65): uma estética da fome e uma estética da violência, cuja moral anticolonialista e revolucionária tem uma de suas máximas expressões em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Se tivesse que escolher um filme, seria esse, diz outro depoente: o filme me impactou muito, aquela geografia, o vazio, o desejo daquele vaqueiro de melhorar a vida; aquele universo, de alguma forma, achei tão próximo [...] achava tão possível e tão crível tudo aquilo. Em uma terceira narrativa, lemos que Deus e o diabo causou o maior impacto porque ali era como se tivesse tudo o que [o depoente] esperava do cinema, tudo aquilo que almejava. Um filme profundamente político, entranhado na realidade social e na cultura do país, sem prescindir de uma generosidade estética e de uma inventividade fantásticas. Um filme que não se acanhava diante de nada. Era como se ele misturasse ali toda a história do cinema.

“Toda” a história do cinema misturada em um filme profundamente político e esteticamente inventivo, cujas imagens e narrativa confiam ao espectador talvez menos uma moral humanista explícita⁵¹ do que um horizonte de pressupostos éticos. Para resumir a fábula, *Deus e o diabo na terra do sol* se organiza em torno da vida do casal Manuel e Rosa (Geraldo Del Rey e Yoná Magalhães), ambos camponeses. O filme “fala de sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço” (XAVIER, 2007, p. 92). Da trabalhosa e descontínua travessia existencial de Manuel e Rosa, ao longo do filme, a sequência final compreende, na brecha aberta pela corrida do casal e a metáfora do mar, uma potência de transformação que tanto está de um lado como do outro. Diante dos acontecimentos e rupturas que caracterizam uma “realidade que solicita a violência como condição de humanidade” (XAVIER, 2007, p. 111), a insurreição está no curso do corpo (que corre), mas também sempre, espriada, no horizonte.

⁵¹ Como entoam no final os versos de cordel do narrador: “Tá contada a minha história/Verdade, imaginação/Espero que o sinhô/Tenha tirado uma lição:/Que assim mal dividido/Esse mundo anda errado/Que a terra é do homem/Não é de Deus nem do Diabo!



Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha.

Uma dimensão diferente

De filmes que preenchem todo o espaço, pouco ou nada se leva do que se vê. Filmes que preenchem todos os espaços talvez não suportem forças desviantes por onde entrar nas imagens e narrativas, dar-lhes a volta, delas partir, evadir-se em outras direções. *A liberdade total de movimentos, de narrativa, os personagens diferentes, surpreendentemente vivos, e as reviravoltas constantes do filme A regra do jogo [Jean Renoir, 1939],* recorda-se o depoente, levaram-no a perceber que o cinema podia ter *um potencial maior além de entreter e divertir.* Potencial que, a partir de sua fala, pode ser entendido como passagem, jogo ou lugar de troca.

No filme de Renoir, diz ele,

havia uma leveza, uma linguagem – na falta de uma palavra melhor, que me mostrava de repente que o cinema poderia criar não só uma realidade própria, como nos westerns, mas também personagens, um estado de espírito, um estado mental que poderia pular da tela e me mudar estruturalmente. Foi o primeiro filme intoxicante e contagioso que assisti. Por três dias seguidos, e mesmo depois destes três dias, o filme me impressionou não só pela forma como aqueles personagens eram livres, mas também por sua capacidade de me libertar.

Como se, nesse jogo em que se viu envolvido, as imagens não só ganhassem certa independência em direção ao seu corpo, mas ele próprio passasse de certo modo a habitá-las. Talvez se trate de certo tipo de filmes que, como diz outro depoente, *diferentemente daqueles aos quais se assiste, diverte-se e depois de uma semana ou duas, se os esquece, ficam “batendo” na cabeça dias e dias, meses e anos. Filmes que instigam a imaginação e a emoção, que provocam a memória.*

Num gradiente em que do que se fala é também de certo limiar de liberdade, por entre circuitos de verdade não extintos da ficção, outro depoente evoca *nos filmes de Woody Allen,* os quais *abordam contradições, grandezas e mesquinhasias,* certa expressividade do modo como *o cinema funciona,* a seu ver, *enquanto síntese de reflexão contemporânea.* Dentre outras cenas, de diferentes filmes, ele relembra a cena final de *Annie Hall [Noivo neurótico, noiva nervosa [Woody Allen, 1977],* em que

[...] o personagem está conversando com o psiquiatra e diz que o irmão está completamente louco, porque pensa que é uma galinha. E explica: o irmão fica correndo de um lado para o outro, cacarejando, está mesmo maluco. O psiquiatra concorda que o irmão está mesmo mal e questiona porque ele

ainda não fez nada para ajudar o irmão. Ao que ele responde que gostaria, mas ele precisa muito dos ovos que o outro bota.

A ironia do cinema de Allen insiste no relato como uma possibilidade de refletir sobre onde somos nobres e onde estão nossas pequenezas, como se fosse mais um meio de que dispuséssemos para questionar a vida. Essa força (a ironia), ela própria, figura como motriz, no depoimento, do tempo à parte que se dedica à memória dos filmes do realizador na narrativa. Dessas comédias românticas, filmes sobre lealdade, sobre histórias de família, memórias e fantasias, sobre relações deterioradas e sobre a imprevisibilidade do amor (LAX, 2008), nos quais se discutem a intimidade das pessoas, esmiúça-se o nosso psiquismo, revela-se o substrato da sociedade ocidental, resultaria para o depoente alguma coisa como uma reflexão terapêutica. Como se saísse do cinema com uma dimensão diferente de si próprio enquanto ser humano. Como se o cinema, como disse outra depoente, tivesse um poder de renovar a vida da gente.

Em meio a reminiscências desses filmes, o narrador pondera que Allen nos obriga a refletir e tomar uma decisão. O tipo de provocação que o cinema faz quando nos mostra duas pessoas conversando num bar onde uma delas diz que “viver é como comer num bar de quinta categoria, numa espelunca”, e logo faz aparecer duas mulheres comendo num lugar destes, onde uma vira para a outra e diz “puxa vida, a comida é tão ruim, nesse lugar a comida é péssima”, e ouve a resposta “pois é, e vem tão pouquinho” é: afinal, vamos aproveitar a vida ou ficar reclamando? A gente reclama tanto da vida, mas vem tão pouquinho.

Em Manhattan [Woody Allen, 1979] há uma cena muito bonita, recorda-se. Nela o personagem se apaixona por uma garota mais nova, linda, interpretada por Mariel Hemingway.

Na história, ele está deitado no sofá, sozinho, conversando consigo próprio e se questiona pelo que vale a pena viver. E começa a responder: vale a pena viver para ouvir o sax do Louis Armstrong, para ver o parque na primavera... [...] vale a pena viver para ver o sorriso de Tracy, a garota pela qual ele é apaixonado. Vale a pena viver realmente por alguns momentos que são fantásticos, que ficam na memória.

Iniciada com o detalhe de um antigo gravador portátil, a sequência evocada tem ao fundo a voz de Isaac (Woody Allen), cujo corpo imóvel sobre o sofá captura sonoramente uma ideia para uma pequena história sobre as pessoas em Manhattan. Pessoas que, segundo

ele, estão constantemente criando “problemas neuróticos desnecessários”, para evitarem enfrentar algo de maior grandeza, ou seja, “problemas indecifráveis e terríveis” sobre o universo. Quando pergunta a si mesmo *por que vale a pena viver*, suas respostas têm todas elas referências artísticas, musicais, literárias, cinematográficas: Groucho Marx, Mozart, Louis Armstrong, Flaubert, filmes suecos (dentre os quais provavelmente os de Bergman, um dos diretores preferidos do próprio Allen), Marlon Brando, Cézanne, e o rosto, o rosto de Tracy. O rosto do amor – adivinhação e verdade.

O olho está [também] nas coisas

Em uma bela passagem de *Duas ou três coisas que eu sei de mim*, Kiarostami (2004:2003, p. 184) comenta que em persa há um ditado que diz: “tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados”. Tal provérbio é utilizado quando alguém olha algo com verdadeira intensidade, ocasião em que os dois olhos tomados emprestados tocam àquilo que se captura, àquilo a que se deseja. Ora, que outros olhos, mais verdadeiros, poderíamos emprestar para ver, senão aqueles que, ao mesmo tempo, nos olham? Se nosso corpo é verdadeiramente feito do mesmo tecido do mundo, do mesmo estofado das coisas, “cumpra que sua visão se produza de alguma maneira delas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 21).

Tudo o que vemos, para Merleau-Ponty (2014:1964), está, por princípio, ao nosso alcance. Pelo menos, ao alcance de nossos olhos. No entanto, “só se vê o que se olha”. Vê-se, em certo sentido, por subtração. O olhar extrai, da intensidade do que furta. Ao enigma que consiste no fato de sermos, ao mesmo tempo, videntes e visíveis, é preciso ainda e sempre contorná-lo; especialmente, dar-lhe a volta, quanto à gravidade desse laço para a educação. Nós, que olhamos todas as coisas, somos vistos, e podemos também nos olhar.

Talvez seja possível dizer que outros pares de olhos, vivamente dispensados, tenham participação na experiência de um filme do qual se diz que nos *toca em cordas muito profundas*. Por uma série de motivos, diz um depoente, *quando me perguntam qual é o filme da minha vida, respondo sem hesitação que é 8½ do Fellini* [Federico Fellini, 1963].

[...] *Aquele filme foi me fascinando gradativamente, a história de um diretor que está tentando fazer um filme e não consegue, e à medida que ele vai persistindo, todas as contingências e contradições da vida dele vão aparecendo. O filme vai se desenrolando, criando uma fascinação constante*

e nos preparando para aquele que considero o maior final da história do cinema: aquela ciranda imaginária do cineasta protagonista do filme em que todos os personagens, mesmo os opostos, são colocados, em absoluta conciliação - o que é uma das grandes fantasias que todos levamos dentro de nós. A música circense do Nino Rota sinaliza o seguinte: “levem isso muito a sério, mas não a sério demais”.

Com esse final, Fellini teria atingido, na visão do depoente, *a realização do anseio fundamental do ser humano: a imaginária conciliação de todos os contrários*. De sua parte, a ambição de Fellini (1983), ao realizar seus filmes, consistiu sempre em que cada um pudesse “encontrar em si mesmo e em torno de si casos semelhantes a resolver”, e que os filmes, por sua vez, lhes trouxessem “meios, sobretudo o desejo de fazê-lo”. Desse modo, seu esforço – com as histórias que imaginou e tornou filmes, os quais intentaram mobilizar uma inquietação, um desconforto, um estado de fricção nas relações entre as pessoas – “não teria sido inútil” (FELLINI, 1983, p. 59).

Ao invés de buscar desenvolver nos filmes uma concepção particular da vida, com imagens tomadas de um turbilhão e de certo tumulto lírico, Fellini (1983, p. 131) não quis dizer “nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens”. Muito embora *8½* retrate, particularmente a outros, certa interioridade da crise criativa vivida à época pelo realizador, nele o que é mais pessoal torna-se o que pode ser de todos, de qualquer um: a angústia que está na origem da criação. Como se, na debilidade de um só homem, incidisse a fragilidade de todos os outros.

Daí talvez a impossibilidade de esquecer as cenas de Macabéa (Marcélia Cartaxo) em *A hora da estrela* [Suzana Amaral, 1985], quando a personagem *conversa com o homem que deseja seduzir, eles caminham e ela não tem o que falar, porque o personagem dela é destituído de qualquer forma de articulação de ideias para falar. Ela passa por uma loja de ferramentas, vê parafusos na janela e fala para ele “Você gosta de parafuso?”. Quando vi essa cena, relata um depoente, fui tocado de uma forma tão profunda que nunca mais esqueci esse filme. Porque fala dos momentos da nossa vida que a gente quer mais esconder, as nossas imperfeições*. Se há de fato uma espécie de partilha impossível da visão e do visível (MERLEAU-PONTY, 2013:1964), talvez ela possa ser ao custo de um profundo paradoxo.

Uma coleção de pontos de vista

Pode-se ver tudo no cinema. De perto, de longe, de passagem, detidamente, ligeiramente. Podem-se ver acontecimentos, situações, corpos e relações a partir de uma

coleção de pontos vista usualmente privilegiados (XAVIER, 2003). Pode-se ver tudo e, no entanto, é claro, “não se pode fazer um inventário limitativo do visível” (MERLEAU-PONTY, 2013:1694, p. 23). Mas se pode ruminar o mundo à força de ver e ouvir, tê-lo diante dos olhos e exercitar o dom do visível, deixar-se potencialmente disposto a se deslocar, a colecionar tantos olhares quanto possíveis, com que se possa talvez variar nossos próprios pontos de vista, criar novas paisagens e aperceber-se de outras. Pode-se imaginar alhures, poder que “recorre ainda à visão, reemprega meios que obtemos dela” (MERLEAU-PONTY, 2013:1964, p. 52).

A certa altura de *JLG/JLG Autorretrato de Dezembro*, Geneviève Pasquier, que aparece como assistente de direção de Godard na montagem de “um filme que nunca foi feito”, “um filme que ninguém viu”, reflete:

Se minha mão esquerda pode tocar a direita enquanto ela toca as coisas, o toque do toque, tocando a mão de outro não estarei eu tocando o mesmo poder de unir as coisas que eu toquei com minhas mãos? No entanto, o domínio, percebemos rapidamente, é ilimitado. Se nós pudermos mostrar que a carne é uma noção fundamental, que não é nem ilusão nem composição de duas substâncias, mas pensável por ela mesma, se o visível tem uma relação consigo mesmo que me atravessa e me constitui como vejo, observando este círculo que não sou eu que crio, mas que cria a mim, essa espiral do visível com o visível pode seguir em frente e animar outros corpos assim como o meu. E eu poderia compreender como essa onda nasce em mim, como o visível adiante é simultaneamente minha paisagem. Eu poderia entender que em alguns pontos, também, ele se fecha sobre si mesmo, e que há outras paisagens além da minha.

Essa fala começa sobre o close do rosto de Geneviève, que baixa então os olhos em direção às mãos sobre a mesa de montagem. Prossegue num corte sobre o close das mãos, noutro corte outra vez ao rosto sombreado, um tanto indefinível, da mulher; em outro mais, sobre a descida novamente à mesa, com a moviola agora em movimento, até insistir na escuridão total, que preenche a tela no momento preciso em que se está a observar, do círculo do visível, a possibilidade de criação. Nesse momento, nenhuma imagem se mostra em sua exterioridade, nenhuma luz incide sobre o movimento espiralado do visível, que anima os corpos. Logo depois, é sobre a imagem de uma paisagem – cujo término do caminho, que nela vemos ao centro, perde-se novamente no horizonte além das margens do quadro – que se vislumbra o início de uma compreensão: a qual só poderia ser finalmente, uma abertura. Por último, a imagem de uma praia aponta a possibilidade de tantas paisagens quanto possíveis, imprevisíveis como uma rede que se lança ao mar sem saber o que recolherá (MERLEAU-

PONTY, 2013:1964) em meio ao movimento ao mesmo tempo superficial e profundo, visível e eternamente invisível que agita as águas.



JLG/JLG Autorretrato de dezembro, Jean-Luc Godard.

Quando uma imagem arde

Para Merleau-Ponty (2013:1964, p. 21) um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, produz-se uma espécie de “recruzamento”: “quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que

não cessará de queimar”. Uma vez dado esse sistema de trocas, de onde se pode se inferir que deriva certa “ardência”, muitos problemas se colocam. Didi-Huberman (2012, p. 208) propõe a hipótese de que a imagem “arde” em seu contato com o real. Precisamente aí, “inflama-se e nos consome”. Para o autor, nós não só nos orientamos melhor, no pensamento, depois da pergunta de Kant “que é orientar-se no pensamento?”, como é difícil, hoje, pensar sem ter que “orientar-se na imagem”.

Essa situação ardente das imagens, da qual traçamos um breve panorama no primeiro capítulo da tese, complica-se ainda mais devido ao fato de que, de início, uma só imagem é capaz de “ser entendida como documento e objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não-saber e objeto de ciência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209). Ora, a que tipo de conhecimento, pois, ele se pergunta, pode dar lugar a imagem? Dessa pergunta, desdobra-se ainda uma segunda, a respeito de que tipo de contribuição esse conhecimento seria capaz de aportar ao conhecimento histórico. Sem respondê-la, mas sugerindo uma via problemática, o autor faz alusão à necessidade de reescrever, talvez à moda de Foucault, uma arqueologia do saber das imagens, segundo ele a única capaz de responder corretamente à questão acerca do tipo de conhecimento a que pode dar lugar uma imagem.

A imagem que arde é antes de tudo a imagem que nos faz ver algo que não tínhamos visto, e que sempre remete a um porvir. A imagem arde pelo real, arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pelo incêndio que quase a pulveriza, por seu intempestivo movimento, por sua audácia, por sua dor, pela memória (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). “Mas para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. [...] Como se, da imagem cinza, elevava-se uma voz: não vês que ardo?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

4. DAR VOZ A QUEM VÊ

O ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO DIANTE DE SI MESMO

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que vejo.

Maurice Merleau-Ponty

Não é apenas uma questão de quem se é ou de onde se vem, mas também daquilo que se deseja ser, de onde se quer ir e com quem.

Robert Stam

A espectadorialidade é um dos grandes temas da teoria do cinema. Assim como a mimese e a autoria, essa questão tem sido reiterada e reelaborada ao longo do tempo, ainda que com objetivos variados, e à diferença das linhagens teóricas adotadas.⁵² Seja nas ideias de Hugo Münsterberg a respeito da relação entre o funcionamento da narração cinematográfica com as operações mentais do espectador, na crença de Sergei Eisenstein nas rupturas epistemológicas provocadas pela montagem intelectual, na visão de André Bazin da democrática liberdade de interpretação do espectador, praticamente todas as teorias do cinema contém implícita uma teoria do espectador (STAM, 2013:2000). A interrogação a respeito do que acontece na experiência audiovisual do cinema foi, desde a aurora até o crepúsculo do século XX, posta ao lado do esforço em demonstrar as afinidades imediatas entre a estrutura

⁵² Exemplo da longa coleção de ideias sobre o espectador e seu vários percurso pode ser lido na introdutória antologia *A experiência do cinema* (XAVIER, 1983), na qual é possível encontrar um recorte de textos “clássicos” e contemporâneos sobre o tema, escritos entre 1916 e 1980, por autores cuja contribuição é marcante no desenvolvimento dos debates sobre cinema no século XX. Consultar referências.

do filme e as estruturas próprias ao campo da subjetividade (XAVIER, 1983). Esse vínculo, em alguma medida comum mesmo em diferentes contextos e sob pontos de vista distintos, atravessa, sem jamais se esgotar, o pensamento do cinema.

No verbete em que se dedicam ao termo “espectador” no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2010:2001) constataam que, à exceção da abordagem sociológica⁵³ – em que pese a seu ver, não muito desenvolvida – “são poucos os estudos experimentais sobre o espectador de cinema”. Já à primeira vista, essa observação externa algo significativo: ao figurar, na frase, como adjetivo para estudo, o termo “experimental” indica não haver muitos estudos *fundados na experiência*, sobre o espectador cinematográfico. Ora, se não se fundam na experiência, os estudos que não fazem parte desse pequeno grupo, ao que parece, tampouco poderiam se dispor ao espectador “encarnado”, aquele que, por sua vez, *experimenta*. “Os estudos teóricos”, lemos no verbete, “se interessam pouco pelos indivíduos de carne e osso, que assistem a projeções de filmes, e até mesmo pelos grupos ou classes de espectadores” (AUMONT;MARIE, 2010:2001, p. 105).

Passados alguns anos dessa publicação francesa, precisamente no ano de 2005, uma publicação brasileira apresentava uma espécie de mapeamento, sobre questão similar.⁵⁴ Atento ao panorama nacional, o pesquisador propunha ali alguns aspectos teóricos, e político-institucionais, segundo ele determinantes à marginalização do interesse pela recepção cinematográfica nos estudos de cinema no Brasil. Tais estudos estariam – de seu ponto de vista, e à parte, talvez, um pessimismo exagerado – em “condição de abandono” pela universidade brasileira. Valendo-se de dados históricos quanto ao surgimento e à ampliação do campo de estudos de comunicação no Brasil, Mascarello sugere que a carência de análises sobre recepção cinematográfica não estaria atrelada a um incipiente caso dos estudos brasileiros de cinema, mesmo porque estes datam, sobre temáticas diversas, desde os anos de 1960. Ocorre que, no que diz respeito aos estudos de recepção, é ainda pouco expressiva, década após década, sua realização.⁵⁵ A situação internacional – conclusão à qual chega com o auxílio de pesquisas estrangeiras – revela-se não muito distante da brasileira. Ou seja, é

⁵³ Se nos anos de 1970 a teoria se deteve nos liames intrapsíquicos da psicanálise, a partir da década de 1980 o interesse se desloca para os estudos culturais: das formas socialmente diferenciadas de espectadorialidade, formas “não separadas do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores historicamente situados [...] e atravessados por séries de relações de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade” (STAM, 2013:2000, p. 256).

⁵⁴ Ver MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? Consultar referências.

⁵⁵ A esse respeito, o autor toma por base estudos aos quais denomina “cartografias da área”, tais como os de Jacks et al (2002), Mauro Wilton Souza (1997), Ana Escosteguy e Jacks (2004), entre outros. Ressalta, entretanto, a “ainda tímida”, mas recorrente, constituição de mesas sobre o tema, em congressos. Ver MASCARELLO, *Op. Cit.*

ainda esmagadora a prevalência de estudos teóricos, e daqueles que contemplam análises fílmicas, em detrimento dos que se ocupam do espectador.

No texto, o autor se mostra ocupado, e preocupado, em última instância, com o campo da comunicação, e com o pouco exame da questão da recepção nos programas de pós-graduação em comunicação no Brasil. Dá a ver, ainda, alguns objetivos e inquietações específicas, relacionadas às políticas desse campo. Apesar disso, é possível considerar que seu desassossego repercute, de algum modo, em outros lugares, dando ensejo a outras questões não estritas às molduras do tema da recepção, e abrindo o tratamento da espectadorialidade a outras perspectivas e problemas. Pode-se dizer, dentre motivos possivelmente ainda mais abrangentes do que os que nos cabe por hora enumerar, que suas colocações são provocativas ao campo da educação, por exemplo, se entendemos verdadeiros os perigos a enfrentar diante das relações entre os meios de comunicação e os processos de subjetivação na cultura (FISCHER, 2012). Especialmente, se nos preocupam do domínio estético suas implicações éticas, suas relações com o pensamento, com nossos modos de vida, e com a educação como formação. Elas nos provocam ainda na medida em que entendemos igualmente necessário o seguimento e o fortalecimento de uma discussão transversal sobre as relações entre cinema e formação, e sobre as possibilidades de proposição educacional com o cinema nas instituições de ensino.

Em parte porque a pergunta sobre o que o cinema faz conosco tem sido “respondida”, de maneiras particulares e na chave de suas próprias reflexões, em outros âmbitos: pelas teorias da comunicação, pela semiologia, a sociologia da cultura, ou os estudos culturais (SERRA, 2006). Consequentemente, em muitos casos, essas respostas têm sido dadas alheias à dimensão pedagógica.⁵⁶ A nosso ver, isso aponta uma inadiável necessidade de investir no esforço de pensar as imagens e narrativas cinematográficas, os filmes, na educação, de um modo relacional em que não se prescinde do *corpo vivo* do espectador. Como se fosse preciso apostar nesse corpo a potência de via da reversão filosófica: acolhê-lo, no sentido em que escreveu Deleuze (2007:1985), não mais como um obstáculo que separa o pensamento de si

⁵⁶ Cabe destacar, por outro lado, a realização de estudos de grande contribuição e rigor dentro da temática, como as pesquisas “Educação do olhar e formação ético-estética: cinema e juventude” e “Juventudes e narrativas visuais: por uma ética da imagem na educação”, desenvolvida desde 2008 pela professora Dr^a. Rosa Maria Bueno Fischer, sob financiamento do Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no NEMES (Núcleo de Estudos de Mídia, Educação e Subjetividade), da UFRGS. Importante nomear também a contribuição dos estudos feitos por alguns pesquisadores, atuantes em diferentes Grupos de Pesquisa da ANPED (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação). Lembro principalmente de Gilka Girardello e Antônio Carlos Amorim, pela preocupação genuína com questões das narrativas ficcionais e das teorias da imagem. Recentemente, a dissertação de mestrado de Luciana Caldas traz também um importante levantamento dos Grupos de Pesquisa sobre Cinema, em exercício no Brasil. Consultar referências.

mesmo, como aquilo que deve ser superado para que se consiga pensar. Ao contrário, tomá-lo como aquilo em que o pensamento mergulha, ou deve mergulhar, “para atingir o impensado, isto é, a vida” (DELEUZE, 2007:1985, p. 227).

Obviamente, não estamos com isso a assumir o papel de censores ou de legisladores dos estudos sobre cinema e educação, e tampouco nos interessa desqualificar aqueles que consideram antes, em geral, a função-espectador. Não, definitivamente. O apelo ao empirismo aqui se assume, e isso sim, fiel a uma sensibilidade intelectual que sente avançar lentamente, em meio a desdobramentos internos das questões dos estudos com que se ocupa, ainda que a passos orientados a regiões talvez, e felizmente, ainda por vir. Não deve ser entendido como um simples apelo à experiência vivida ou como uma investida de verificação empírica “direta” dos pressupostos teóricos. Mas sim, como um modo de orientar o pensamento, e o trabalho conceitual, relativamente a partir de um horizonte que aposta na observação da dinâmica anímica imanente às relações entre filmes e observadores, a nosso ver, capaz de respeitar os processos singulares e incomensuráveis a partir dos quais um espectador coloca a si mesmo em questão.

Por um lado, os filmes agem sobre os espectadores, e o fazem em diversos níveis: influenciam-nos, formam-nos, transformam-nos. Seus efeitos sobre nós também são variados: de emotivos a racionais, de intelectivos a espirituais. Por outro lado, os espectadores agem emocional e intelectualmente sobre os filmes, processando com eles a subjetividade, aderindo a eles em maior ou menor grau. Essas premissas, que nos soam imediatamente tão factuais, fazem parte de modelos teóricos prioritariamente ideais, e em menor medida, pragmáticos, da relação entre filme e espectador. Se não podemos dizer, no entanto, que seu pensamento prescindem do corpo espectador, podemos imaginar que, transversalmente, ou de esquelha ao padrão, ainda se espera por ele. E essa linha transversal, ela sim, talvez anseie pelos arquivos de imagens que se encontram fora de si mesmas, pertencentes a um corpo outro que agora as porta, e as leva consigo a outros lugares.

Tendo em vista, portanto, a intenção de fletir uma discussão semelhante em questões filosóficas relativamente ao campo da educação, o que vimos fazendo aqui, ao valorizar o corpóreo, é reivindicar a voz desse corpo animado envolvido no jogo entre interioridade e exterioridade que concerne às imagens, e ao ato de ver e de criar imagens. Colocamo-nos de saída no solo do sensível tal como se apresenta em uma vida, em nosso corpo e no corpo de outros: não em corpos exclusivamente possíveis – embora pudéssemos, e seria legítimo. Contornamos as palavras proferidas por esse “corpo que viu” e rememora o que viu, e

observamos, em meio a imagens que lhe habitam, paisagens frequentadas por outros corpos, aos quais também se visita, e com os quais se frequenta “um único ser atual” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964).

Do corpo das imagens fílmicas e do próprio corpo

Lugar no qual se criam, conhecem-se e se reconhecem imagens, esquecem-nas e as recordam, transformam-nas: o corpo “conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 20). É um lugar no mundo e ocupa um lugar (BELTING, 2012:2007, p. 72): “*topia* implacável” que está, paradoxalmente, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os lugares do mundo, e em parte alguma (FOUCAULT, 2013:1966). É em torno dele e relativamente a ele (meu corpo), como ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, que as coisas estão dispostas (FOUCAULT, 2013:1966).

Através desse lugar, nós falamos, somos videntes e visíveis, atuamos. No interior desse espaço que nos está reservado, o próprio corpo “volta contra si seu poder utópico” e faz entrar todo o espaço outro, como o corpo de um dançarino se dilata segundo todo um espaço que lhe é interior e exterior ao mesmo tempo (FOUCAULT, 2013:1966). Estranho começo e recomeço, escreveu Kuniichi Uno (2012, p. 51), o corpo “pode colocar em questão um pouco de tudo: o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui”. Corpos dançantes, catastróficos (UNO, 2012), estranhos, estrangeiros, mais ou menos fortes, flexíveis, nós nos movemos numa memória-ser, numa memória-mundo, com as imagens que se apossam de nosso corpo, que insistem fora delas mesmas em nós.

A participação do corpo na origem das imagens é múltipla, tanto ao portá-las quanto ao produzi-las. Essa origem, ao invés de julgá-la como fonte ou gênese, seria preciso entendê-la no sentido de *paradigma histórico*, tal como Didi-Huberman (1998:1992, p. 170-171) sugere, ao invocar Walter Benjamin: “nem ideia nem fonte – mas um *turbilhão no rio*”. Ou seja, origem como

[...] uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio [...] e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta (DIDI-HUBERMAN, 1998:1992, p. 171, grifos do autor).

De modo diferente a todos os aparatos, sejam eles passados, ultrapassados ou atuais através dos quais criamos, transmitimos e armazenamos imagens, Hans Belting (2012:2007, p. 71, trad. livre) presume o ser humano como “lugar no qual as imagens recebem um sentido vivo”, revestido de uma qualidade temporal, e resistente a um controle submisso às pretensões normativas e técnicas de um dado aparato. Desde a perspectiva antropológica que o autor propõe, o ser humano, homem ou pessoa humana, escapa ao dualismo que o corresponde (e ao próprio termo antropologia), ora ao universalismo filosófico, ora à investigação etnológica. Ao rejeitar conceber o homem como “um ser universal apadrinhado em segredo pela pessoa humana ocidental da modernidade, [...] ou como uma espécie local, do modo como tem sido estudada em culturas primitivas [...] em benefício da ideia de evolução das espécies universais” (BELTING, 2012:2007, p. 72, trad. livre), Belting assume outro ponto de vista. É de uma sorte de deslocamento que parte, ao exibir a *diferença* como marca de pensamento: devido às suas imagens, o ser humano não apenas se diferencia de outros seres vivos, como se diferencia, intimamente, de si mesmo, e de qualquer cultura.

Pelo menos dois pontos de vista, igualmente variáveis, podem ser assumidos ao problematizar-se a questão da imagem no corpo. Pode-se pensá-lo como portador e produtor de imagens através de sua aparência exterior – sendo o corpo pintado, tatuado, ou mascarado, seus testemunhos mais antigos; ou pode-se tomá-lo como sendo um *lugar de imagens* pela via de *outras forças* (BELTING, 2012:2007), como as forças de imaginar, de conceber, de recordar, de querer, etc. no homem (DELEUZE, 2005:1986).⁵⁷ Um dos pressupostos com os quais partimos desde os primeiros contatos com os depoimentos de *Os filmes da minha vida*, compreendia que cada narrador figurava nos depoimentos como uma espécie de “lugar de

⁵⁷ No exemplo das máscaras africanas, pode-se ver tanto um exemplo dessa diferença da práxis da imagem, quanto sua posterior apropriação como forma “puramente” estética. Descobertas e utilizadas como modelo por artistas do século XX em lojas parisienses, as máscaras africanas teriam perdido, sob esse deslocamento histórico, o caráter artístico de sua função original, restando como uma sorte de forma da qual se esquecera de que havia sido portada por corpos que se transformavam em imagens, durante as danças dos mascarados. Ao conferi-las como simples objetos estéticos, os colecionadores ocidentais estavam “longe de poder entender o corpo vivente como imagem em seu justo direito” (BELTING, 2012:2007, p. 64, trad. livre), deixando então atrás de si uma insuficiência que só seria transformada no momento em que já não se quisera ver apenas a forma senão, igualmente, percorrer-lhe os sentidos, conhecer seu significado. Como se um demônio cartesiano dispensasse-nos de compreender “como a pintura das coisas nos corpos poderia *fazê-las* sentir à alma” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 30, grifo do autor. Na pequena e bela conferência *O corpo utópico*, proferida no ano de 1966, Foucault (2013:1966, p. 12), chama atenção ao fato de que “[...] usar máscaras, maquiar-se, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível. Tatuar-se, maquiar-se, usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. [...] A máscara, a tatuagem, o enfeite coloca o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro”.

imagens” (BELTING, 2012:2007) e como “lugar de ressonância dos efeitos das imagens” (SCHEFER, 1980, p. 11, trad. livre). O espectador, com seu corpo que é ele próprio uma imagem (BERGSON, 2010:1939), seu campo de questões e sua narrativa, com seu lugar na experiência individual e coletiva disparou, por meio da reminiscência dos filmes (todos os quais definiram, para nós, um campo visível e seus limites), nossas questões. Foi nessa voz polifônica, que fala de imagens cujos *filmes estão no sangue, no DNA, que fala de filmes que falam ao coração e iluminam a alma*, que tomamos impulso: talvez menos para oferecer respostas do que para perscrutar o segredo.

Logo na introdução da tese nos referimos ao fato de que, em nosso *corpus* de depoimentos, já os títulos das narrativas punham à vista enunciações que sugeriam uma espécie de passagem corporal e anímica entre ambos, bem como a impressão de uma força qualquer que, nesse contexto, *passa através de nós*. Dizia-se: *sou um engolidor de filmes; filmes que tocam meu coração; o cinema entrou pelos meus poros; eu falo e as imagens me vêm inteiras; um universo que ronda minha cabeça; o cinema ensina-me a ver e viver; o cinema como sonho compartilhado; quando sonhamos, sonhamos filmes; o cinema transforma a nossa maneira de ser; no fundo, você busca a si mesmo no filme*, etc. Como se esses filmes, “tintos” da substância mesma da vida, tivessem algo a ver com *o poder*, ou a intensidade, *de um mergulho de boca aberta numa tela*, imersão com que talvez se decupa a extensão, de acordo com o tamanho de nossa boca e de nossa visão, do que Kuniichi Uno (2014:2012, p. 51) denominou, a partir de Clarice Lispector, uma “monstruosa carne infinita”.

Assim como nosso corpo ocupa um lugar e se movimenta no mundo, ele também figura como um lugar de comunicação, no qual as imagens que captamos deixam atrás de si marcas invisíveis (BELTING, 2012:2007). Relativas a uma experiência ocorrida no tempo e no espaço, mas também sob a força de sensações e pensamentos, as imagens de nossa memória corporal são percebíveis como nosso corpo, embora possam permanecer “armazenadas” em nós o tempo que dura uma vida (BELTING, 2012:2007). Na África, há um costume muito bonito, em que é possível perceber também o aspecto coletivo que envolve esse “corpo que porta”. Lá, quando morre um ancião, diz-se que uma biblioteca inteira se consome – ao que Hans Belting (2012:2007, p. 74) acrescenta que também se poderia dizer: “um arquivo de imagens inteiro”. Sendo verdadeiro que nós nos orientamos, também, por meio de imagens, então se pode ver aí uma interação entre as esferas individual e coletiva.

Desde a perspectiva com que se elabora esta tese, e de onde provavelmente prosseguirão nossos estudos relativamente ao tema em questão, entende-se que algumas

imagens fílmicas se inscrevem mediante a questão do sentido (seja ela positiva ou negativa) e da dimensão simbólica, em nossa memória corporal, de modo diferente de outras as quais talvez apenas se as “consumem” e se esquecem. Não se trata de atribuir mais ou menos valor a umas do que às outras, mas de tornar problemático o valor atribuído às primeiras, na medida em que, de um corpo individual, possa comportar, propiciar, uma partilha. Se podemos, como sugere Belting (2012:2007, p. 42), encontrar no corpo algo do sujeito que somos como lugar de imagens, então talvez venha a propósito problematizar o corpo como uma “*pièce de résistance*” não apenas contra as atuais circunstâncias de inundação de imagens que nos circundam, mas valendo-se disso ética e politicamente, no exame e criação de uma vida.

Num dos depoimentos do documentário *Vida examinada* (Astra Taylor, 2008), criado a partir do dito socrático “uma vida não examinada não vale a pena ser vivida”⁵⁸, Sunaura Taylor, ativista e artista norte-americana, nascida com *arthrogryposis*, caminha em sua cadeira de rodas pelas ruas de São Francisco, ao lado de Judith Butler. As duas conversam sobre o que significa, para cada uma, o ato de caminhar. Butler pergunta sobre como Sunaura se movimenta no espaço social, dada sua deficiência física, sobre o que significa para ela “mover-se”. – “Posso ir a uma cafeteria e pegar a xícara com minha boca, e levá-la até minha mesa”, um ato simples, que se torna difícil por conta dos padrões sociais de normalização do uso do corpo humano. Para Butler, essa questão dos movimentos recoloca a interrogação a respeito do que pode um corpo, para além da essencialidade ou da idealidade da forma. A partir da lembrança de que, quando criança, ouvia de outros que caminhava “como um macaco”, Sunaura se pergunta quando, nos interstícios entre masculino e feminino, entre morte e saúde, segue-se contando como “humano”. Ao que Butler diz ter a sensação de que o que está em jogo é a necessidade de pensar ao humano como um espaço de interdependência.

Prática estética e modo de subjetivação ética

Deleuze (2010:1992, p. 119) nos lembra de que, quando Foucault chega ao tema final da “subjetivação”, esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida – ou de modos de vida, em que podemos encontrar uma espécie de “vitalismo sobre fundo estético”. Nesse bojo se operam as problematizações e as práticas – as quais, voltando-se a uma história do pensamento, Foucault (1984) empreende analisar – através das quais o ser (e

⁵⁸ Cf. PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [séc. IV aC]. Coleção Os Pensadores

o mundo no qual ele vive) se dá como podendo e devendo ser pensado. Entre uma epistemologia e uma pragmática, pode-se dizer, situa-se a estética da existência e do *cuidado* de si, temas desenvolvidos tardiamente pelo filósofo (a partir de textos de filósofos antigos), cujas análises contemplam práticas concretas, historicamente localizáveis, “pelas quais os indivíduos se produzem na imanência de determinadas condições” (HERMANN, 2005, p. 59).

No plano em que existimos, na esfera da moralidade, propõem-se a indivíduos e grupos conjuntos de valores e regras de ação, conforme a matriz axiológica de diferentes aparelhos prescritivos – família, instituições educativas, igrejas, etc. (FOUCAULT, 1984, p. 26). A esses códigos morais, seus preceitos, e às regras que podem tanto ser formuladas em doutrinas coerentes e ensinadas explicitamente, ou serem transmitidas de modo difuso e assistemático, os indivíduos se submetem mais ou menos completamente.

De modo distinto, a ética se constitui, na perspectiva de Foucault, como a maneira pela qual um indivíduo deve se constituir a si mesmo como sujeito moral, relativamente aos elementos prescritivos que constituem o código. Desde aí, haverá diferentes maneiras de se conduzir. Essas diferenças concernem “ao que se poderia chamar *determinação da substância ética*”, ou seja, podem dizer respeito ao modo de sujeição em relação à regra, ou são possíveis nas “formas da elaboração do trabalho ético que se efetua sobre si mesmo”, não por mera conformidade a uma regra dada, mas para “tentar se transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta” (FOUCAULT, 1984, p. 27, grifos do autor).

Desde a tradição grega, a constituição de um si mesmo ético não é possível, no entanto, sem “modos de subjetivação”, sem uma “ascética” ou sem “práticas de si” que a apoiem (FOUCAULT, 1990:1981, p. 28). Ocupar-se com seu próprio eu, ocupar-se consigo mesmo (*heautoû epimeleîsthai*) é atividade indispensável à autoconstituição de si. Foucault fala-nos de uma lenta formação dessa hermenêutica de si na Antiguidade, época à qual ele recorre para pesquisar as formas e modalidades através das quais o indivíduo se constitui, e se reconhece como sujeito, por meio de jogos de verdade na relação de si para si, constituídos de maneiras e com finalidades diferentes.

É através da noção de cuidado de si mesmo (*epiméleia heautoû*) que Foucault passa então ao estudo das relações entre sujeito e verdade, deslocando-se, com isso, daquela que parecia, suficiente e consensualmente, na história da filosofia e também do pensamento ocidental, a fórmula fundadora da questão do conhecimento do sujeito por ele mesmo: o conhece-te a ti mesmo (*gnôthi seautón*) – preceito délfico com o qual se ocupa, não sem um

desprendimento de seu sentido original, a filosofia socrática. Não é propósito nos ocuparmos aqui das transformações históricas sofridas pela noção de cuidado de si, ao longo do período estudado por Foucault (sabe-se que neste período é possível distinguir diferentes momentos e significações desse cuidado, diferentes finalidades do preceito e diferentes práticas dentre as quais se o observa). O que importa é retê-lo aqui, como uma atitude humana por meio da qual se torna possível uma laboriosa trajetória de constituição moral do homem por si próprio (JAEGER, 1986:1936). Desde o momento em que surge na filosofia, o cuidado de si é um princípio de movimento, uma “espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens”, um princípio, enfim, de “permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2010:2001 [1982], p. 9), estreitamente vinculado ao conhecimento de si. Essa ressalva não desconsidera, por certo, a existência de todo um *corpus* constitutivo da noção de cuidado de si, com que se definem maneiras de ser, atitudes, formas de reflexão e de existência, e, igualmente, de práticas extremamente importantes na história da subjetividade (FOUCAULT, 2010:2001 [1982]).

A problematização que circunda a ontologia do si mesmo, no entanto, tal como a elabora Foucault, é ainda bastante cifrada e “carrega lições ainda insuspeitas” (FREITAS, 2015, p. 303). Freitas (2015, p. 303) considera que “o próprio termo permanece mergulhado em uma obscuridade ontológica”, a reclamar “maior envolvimento da parte dos pesquisadores preocupados com a formação humana”. Com efeito, o próprio Foucault (2010:2001 [1982]), já num “sobrevoo” em que antecipa o tema a ser desenvolvido ao longo do curso da *Hermenêutica* diz, nas primeiras horas de aula, algo ao qual considera que se devesse reter. Em suas palavras, “parece claro haver [...] alguma coisa um tanto perturbadora no princípio do cuidado de si”. Princípio que foi formulado, convertido em uma série de fórmulas como “ocupar-se consigo mesmo”, “ter cuidados consigo mesmo”, “retirar-se em si mesmo”, “cuidar-se”, “prestar culto a si mesmo”, entre várias outras formulações (FOUCAULT, 2010:2001 [1982]). A questão é assim colocada justamente no momento em que Foucault interroga por que, “a despeito de tudo”, a noção de cuidado de si foi desconsiderada, em detrimento do conhece-te a ti mesmo, “no modo como o pensamento, a filosofia ocidental refez sua própria história” (FOUCAULT, 2010:2001 [1982], p. 13). A conclusão a que chega, e na qual quase se pode ouvir o “tom metálico” de sua resposta, é a seguinte:

Ora, nós bem sabemos, existe uma certa tradição (ou talvez várias) que nos dissuade (a nós, agora, hoje) de conceder a todas essas formulações, a todos esses preceitos e regras, um valor positivo e, sobretudo, de deles fazer o fundamento de uma moral. Como soam aos nossos ouvidos essas injunções a

exaltar-se, a prestar culto a si mesmo, a voltar-se sobre si, a prestar serviço a si mesmo? Soam como uma espécie de desafio e de bravata, uma vontade de ruptura ética, uma espécie de dandismo moral [...]. Ou então, soam aos nossos ouvidos como a expressão um pouco melancólica e triste de uma volta do indivíduo sobre si, incapaz de sustentar, perante seus olhos, entre suas mãos, por ele próprio, uma moral coletiva [...] e que, em face do deslocamento da moral coletiva, nada mais então teria senão ocupar-se consigo (FOUCAULT, 2010:2001 [1982], p. 13).

De que modos, então (e essa parece ser uma flecha por ele lançada), atualizar, problematizar na nossa direção, o sentido positivo que o preceito “ocupar-se consigo” possuía no pensamento ético antigo? Sobretudo no pensamento da educação – e da filosofia da educação, se quisermos –, *como*, sob quais formulações e pressupostos, poder-se-ia perfurar o sentido paradoxal de uma espécie de reversão histórica do preceito em direção ao *negativo* (com que passamos a qualificá-lo como egoísta, por exemplo), e torná-lo de algum modo matriz em problematizações éticas que nos concernem, e que medeiam as relações com que as pretendemos pensar?

Parece não restar dúvidas de que a discussão de Foucault em torno da noção de cuidado, além de abrir uma “crítica radical à pedagogia como saber” (FREITAS, 2014, p. 123) como suficiente para formar, aponta para outros modos de mover ações educativas: compreende o saber e a educação de modo distinto da lógica normalizadora enunciada em *Vigiar e Punir*, em que “educar se realiza pelo apoio estrito da lei e da norma, do controle e da disciplina” (FREITAS, 2014, p. 123). De volta à Hermenêutica, porém, tanto a hesitação de Foucault no tratamento que confere à alma-sujeito a partir da análise do Alcibíades, quanto o silêncio dos comentadores e estudiosos a respeito, contribuiriam para “obstruir o eixo modal do diálogo: os fundamentos onto-antropológicos do si mesmo, alvo das práticas do cuidado de si e da parresia” (FREITAS, 2014, p. 132).

Em dado momento do curso *A hermenêutica do sujeito*, quando busca, a partir de passagens do *Alcibíades* de Platão, chegar a uma conclusão sobre quem é o eu com o qual é preciso ocupar-se, Foucault (2010:2001 [1982]) pergunta, para começar, sobre o que fazemos quando olhamos alguma coisa. Quando olhamos alguma coisa, “servimo-nos dos olhos” e, de modo geral, “quando o corpo faz alguma coisa, há um elemento que se serve do corpo”. Esse elemento que se serve do corpo, não poderia ser, no entanto, o próprio corpo. O único elemento capaz de servir-se do corpo, de suas partes, dos seus órgãos, e conseqüentemente dos instrumentos e finalmente da linguagem, “é e só pode ser a alma” (FOUCAULT,

2010:2001 [1982], p. 52). Bem entendido, essa alma nada tem a ver com uma alma prisioneira do corpo, a qual seria preciso libertar; também nada tem a ver com uma alma que seria preciso conduzir em boa direção, ou harmonizar segundo uma arquitetura de instâncias determinadas, como é possível encontrá-la problematizada em outros textos platônicos, como o *Fédon*, o *Fedro*, e mesmo *A República*. É a alma, sim, enquanto “sujeito da ação”, enquanto se serve do corpo. É a “alma-sujeito” descoberta por Platão, quando ele se serviu da noção de *khṛêsis* (a qual, dentre numerosas significações, tem o sentido de servir-se, de comportar-se de determinado modo ou do modo como convém, de abandonar-se a algo), para buscar qual é o eu com que nos devemos ocupar (FOUCAULT, 2010:2001 [1982], p. 53), o eu elementar do cuidado de si.

O eu, do registro em que buscamos torná-lo problemático, não o temos como dado, e mesmo seria preciso dizer que buscamos pensar sua inscrição transgredindo algo como um “mínimo eu” (FISCHER, 2012), por diferentes que sejam suas inquietações narcísicas. Do mesmo modo, nós o buscamos pensar na contramão de qualquer “culto ao eu”, que não esteja senão relacionado a uma atividade na qual *cultus* se refira genuinamente a *cuidado*, nesse caso, a um cuidado consigo. *Cultus* – o verbo latino *colere* – designa, antes de tudo,

[...] o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão [...] é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155, grifo do autor).

Em Foucault, a subjetivação se refere a um campo ontológico tanto quanto social (DELEUZE, 2011:1992), pressuposto que desloca a ontologia de seu clássico lugar, e a coloca em relação à história. Os processos de subjetivação, como pondera Deleuze (2010:1992, p. 127), “são inteiramente variáveis, conforme as épocas, e se fazem segundo regras muito diferentes”. Assim que, mais uma vez, não nos parece demasiado repetir o quanto acreditamos necessária a pergunta sobre os nossos estilos de existência, sobre as nossas possibilidades de vida, sobre os nossos processos de subjetivação (DELEUZE, 2010:1992). Nosso interesse tem se voltado, como vimos mostrando, para o exame das relações com o cinema, de onde temos buscado suscitar questões para pensar maneiras de nos constituirmos como “si”.

Muito embora tenham tratado de formações históricas, os estudos de Foucault acerca da constituição do sujeito são fonte de inspiração e de referências para que possamos pensar a

nós mesmos, hoje. As formações históricas, na ótica de Deleuze (2010:1992, p. 135), só teriam interessado a Foucault “porque assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem”. Antes de tudo, seria preciso reter, dos estudos éticos de Foucault, a perspectiva de que “o indivíduo não nos é dado”, e que a consequência prática disso é nada menos que a necessidade de “criarmos a nós mesmos” (DREYFUS; RABINOW, 1995:1982, p. 306). É dessa diagonal que este trabalho parte, ao lado da confiança de que é preciso trazer, para o campo da educação, maneiras de estudar e pesquisar com que voltemos os olhos aos modos pelos quais inventamos e experimentamos a nós mesmos, “na singularidade das próprias travessias” (FISCHER, 2012, p. 22). Nesse sentido, Foucault nos oferece não alternativas, mas importantes problematizações que propõem pensar, para além ou aquém delas, sobre as possibilidades de elaboração ética dos sujeitos na contemporaneidade.

Parece-nos óbvio que não se trata de abeirar-se da estética da existência grega como de algo a que pudéssemos retornar, como se fosse possível solucionar problemas na solução de outros problemas, que já não são os nossos, e nem de nossos dias. No limite, pode-se inclusive duvidar que o modelo ético adaptado ao homem de nosso tempo possa ser o de uma estética da existência (HADOT, 2016:2001). Assim que “não são os gregos”, mas sim a nossa relação com a subjetivação, as “nossas maneiras de nos constituirmos como sujeito” (DELEUZE, 2010:1992, p. 136) que, colocadas em jogo por Foucault, faíscam daí como questões das quais se ouve o eco.

Seria preciso percorrer o legado de Foucault em que ele nos mostra que, dentre toda a sorte de invenções culturais da humanidade, haveria um vasto “tesouro de dispositivos, técnicas, ideias, procedimentos, etc.” (DREYFUS; RABINOW, 1995:1982, p. 304) nos quais, não certamente para reativá-los, podemos encontrar motivos que nos ajudem a constituir pontos de vista úteis como ferramentas, para analisar práticas e acontecimentos de nossos dias. Do conjunto de seus instrumentos, podemos extrair elementos para pensar sobre os nossos modos de vida, e sobre as maneiras que encontramos de constituirmos a nós mesmos hoje, em meio à “pluralidade de estilos de vida que caracteriza a realidade contemporânea” (HERMANN, 2005, p. 60).

Não dependente de um conceito de natureza humana, mas de práticas (culturais, e que envolvem uma dimensão de liberdade) e escolhas que as pessoas fazem e nas quais está em jogo uma relação consigo, a problematização foucaultiana da ética grega, na medida em que substitui os fundamentos pela experiência, demanda que nos tornemos “artífices de nosso

próprio *êthos*” (HERMANN, 2005). Nesse sentido, a criação de si mesmo é uma atitude experimental (HERMANN, 2005), que exige uma ocupação com nosso eu: o qual se colocou inicialmente como questão, para nós, desde o caráter de *intimidade* (do latim *intĭmus*, um superlativo de *in* – interior, em, dentro, o que está mais no interior) atribuído às narrativas da série *Os filmes da minha vida*, por seus organizadores e participantes. Parecia claro, portanto, que partiríamos da escuta de uma subjetividade, cuja exterioridade envolve circunstancialmente o cinema, e mais precisamente, por afeto e confiança, os filmes com que ela se produz.

De certo modo se pode dizer que as questões problematizadas nesta tese fazem eco a inquietações as quais, inspirada em Foucault, Fischer (2012, p. 52) formula, quando pergunta sobre “qual o modo de existência” – e poderíamos, sem trair a questão, torná-los plurais – “desse voltar-se para si mesmo hoje”. A partir de uma passagem de Deleuze (2005 [1986], pp. 112-113), referida ao pensamento de Foucault sobre o sujeito na sociedade contemporânea, em que o primeiro se indaga sobre o que sobraria para a nossa subjetividade, se é verdade que nossa vida cotidiana, nossa interioridade e individualidade são cada vez mais investidas pelo poder (que, por sua vez, se faz mais individualizante), e que o próprio saber é cada vez mais individualizado, “formando hermenêuticas e codificações do sujeito desejante”, a autora vai desdobrando questões tais como:

Estariamos vivendo um momento semelhante àquele que Foucault investigou – da Antiguidade Clássica –, em que se tornaram tão presentes as “técnicas de si”, essa reflexão sobre os modos de existir e reger a própria conduta, segundo determinados fins que o homem fixa para si mesmo? Ou estariamos mais próximos da apropriação feita pelo Cristianismo, dessas mesmas técnicas de si? Ou ainda: estariamos aperfeiçoando aquilo que o homem dos séculos XVII e XVIII tão bem conseguiu, ao produzir um fardo material, analisado por Foucault, no qual se registrou à exaustão a intimidade de vidas “infames, obscuras e desafortunadas”? [...] Por que aquilo que nos é mais íntimo [...] deve permanecer classificado como tal, íntimo e privado, e desse reino, ser alçado à “coisa pública”? (FISCHER, 2012, pp. 51-52).

Dentre essas, e ainda outras perguntas às quais se incorpora o modo foucaultiano de perguntar (como, de que modo), a dimensão da intimidade nos desassossega. A palavra intimidade, decerto, poderia parecer estranha a uma filosofia como a de Foucault, que não deixara de “submeter a interioridade a uma crítica radical” (DELEUZE, 2005:1986, p. 103). No entanto, deve-se notar que ele atribuía à filosofia o papel de “fazer aparecer o que está tão perto, o que é tão imediato, o que está tão *intimamente* ligado a nós mesmos que exatamente

por isso não o percebemos. [...] fazer ver o que vemos” (FOUCAULT apud ARTIÈRES, 2004:2002, p. 15). Que isso tenha sido dito num contexto em que, do que se tratava, era de interrogar as relações de poder, não nos faz ela uma questão cerceada, soa-nos antes como um disparo que atravessa o modo mesmo de pensar do autor.

Além disso, na medida em que nos abeiramos do tema do interior e exterior, tão caro a Foucault, é preciso reter: trata-se de compreender “dentro como operação do fora”, ou seja, “o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar” (DELEUZE, 2005:1986, p. 104). Talvez se possa dizer que isso toma parte, em alguma medida, em nossa suspeita de que muitas coisas importantes aconteçam na intimidade ou, se quisermos, “no interior do exterior” – onde nos encontramos, acaso, à moda do louco lançado em sua nau, prisioneiros no meio da mais livre e mais aberta das estradas: passageiros por excelência, ou seja, prisioneiros das passagens (FOUCAULT, 1978:1972).

Da cena para o mundo

Tendo em vista que a operação própria à subjetivação, aquilo que constitui sua base, é “a dobra e a desdobra” (DELEUZE, 2010:1992, p. 143), e que o afeto de si para consigo (característica mais geral dessa relação consigo), constitui-se, na subjetivação, sobre a dobra de forças (DELEUZE, 2005:1986), nosso propósito foi tomar o corpo e a visão, na condição imediata do espectador de cinema, como uma primeira dobra de subjetivação. Corpo do qual nos aproximamos, não sem passar “pelos desvios ou pelas dobras da memória” (DELEUZE, 2005:1986, p. 106). À pergunta colocada por Deleuze (2010:1992), evidentemente disparada pela obra de Foucault, a respeito de qual seria a “nossa ética”, de quais seriam os nossos processos de subjetivação, irreduzíveis, por sua vez, a nossos códigos morais, nós recebemos como se fosse preciso que a ouvíssemos sob o conselho imperativo de Clarice (1998): que a ouvíssemos com o nosso corpo inteiro – essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de interior e exterior, entre o mundo e nós (UNO, 2014:2012). A segunda dobra, estética, refere-se à experiência do cinema. Uma terceira dobra seria a do saber, como memória. E uma quarta dobra, por fim, a dobra do ser informe, do sujeito sempre por se fazer: o devir-espectador.

Nesse ponto, podemos lembrar que o material com o qual nos propusemos a conversar – os depoimentos da série *Os filmes da minha vida* –, inscreve-se, em alguma medida, no território da cinefilia: um terreno de práticas culturais, de uma cultura que engendra modos e

ritos de olhar, de fala, de escrita (DE BAECQUE, 2010:2003). Sobretudo, podemos enfatizar sua qualidade expressiva, estreitamente relacionada ao domínio da subjetivação, a qualidades sensíveis e a valorações de ordem existencial que podem, acaso, delinear a singularidade de uma aproximação com o cinema (RANCIÈRE, 2012:2003). Em que pesem as transformações sofridas pela própria noção (de cinefilia) ao longo de sua história – desde sua origem, a cinefilia se viu atrelada a uma concepção canônica do cinema, em que a experiência se associava, à risca, à experiência da sala escura, ao passo que hoje as formas de recepção se transformam de acordo com outros dispositivos de presença do cinema para o espectador (DUBOIS, 2013) –, ela não deixa de envolver atitudes e práticas pertinentes ao âmbito do olhar e da linguagem, passíveis de atuação na criação de modos de vida.

O problema de um *êthos* – de um agir ético em que, embora tecida sempre contextualmente com códigos morais, a relação ética se desenvolva numa relativa autonomia – situa-se aqui como potencialidade no entremeio das imagens e narrativas cinematográficas, a partir do ponto de vista de sua experimentação e reminiscências. Diante dos depoimentos e suas reminiscências, vemos o eu surgir e ocultar-se em meio à ação de ver filmes: ação, dizemos, porque se trata de uma atitude à qual se dispõe um corpo, criando inclusive condições práticas de possibilidade para isso – pode-se mesmo dizer que se trata, antes de tudo, de *uma prática física* (ARTIÈRES, 2004:2002), a qual um corpo habita e por efeito dela é habitado. Vemos surgir alguém que fala de si mesmo, que se serve da linguagem com os filmes que experimenta e evoca: muito embora logo se disperse, e logo volte a aparecer, e assim ciclicamente. Alguém que fala de sua experiência com o cinema: ou seja, que fala de um espaço não apenas de acontecimento, mas de atuação, na medida em que intimamente relacionado ao ato de ver algo que, já em si, constitui-se como um ato poético: um filme. O sujeito espectador é o sujeito da ação na medida em que se permite sofrer a ação.

Das reminiscências, e ao lado de um olhar fragmentado sobre os filmes que “restam”, é possível observar que, da abertura “in-finita” da cena para o mundo, abrem-se passagens empáticas importantes, cujas forças, por menos indagadas que sejam, dizem respeito a um si, não por transparência, mas a um si por confusão, espanto, ambiguidade, “inerência daquele que vê ao que ele vê” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 20) ao custo, no entanto, de sua dispersão entre o próximo e o distante, entre um passado e um futuro. Na derradeira cisão entre espectadores e narradores, a alomorfia entre experiência e lembrança envolve também uma metamorfose entre mundo e imagem, em que esta última, além disso, se dissipa, fissura-se no corpo outro, e talvez, nesse momento, afirme verdadeiramente sua potência ética.

O cinema é um meio de ver privilegiado para, como escreveu Merleau-Ponty (2014:1964, p. 24), conquistar “o dom do visível”, ao qual só se conquista pelo exercício. Como se, ali, cada cosmo particular (*ídios kósmos*) desse acesso pela visão a um cosmo geral (*koinòs kósmos*): “que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão”, ou “uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão” (MERLEAU-PONTY, 2014:1964, p. 24).

Da abertura do cinema para o mundo, a abertura do mundo ontológico devém na medida em que se torna aberto o circuito do corpo vidente ao corpo visível. Se tudo o que tenho de mais secreto passa pelo rosto no espelho (MERLEAU-PONTY, 2014:1964), se o acesso ao si mesmo no cinema compreende um mínimo eu narcísico (pois que é desde um plano fechado e aberto que se pode ver e conhecer a si mesmo), talvez uma tarefa da educação seja oferecer condições de mediação à ampliação da percepção desse si, na medida em que solicita o outro para além da instância da identificação e do reconhecimento. Que se possam “tornar humanos”, desse universo, os problemas da semelhança e da diferença, do particular e do universal, do eu e do outro, parece-nos, nesse momento, uma possibilidade de afirmar, num tratamento educacional do cinema, sua potencialidade ética e formativa. Se, como se diz, *ouvimos histórias e vemos filmes para colocar um espelho na vida, a partir do qual se fala “a vida é assim”*, talvez fosse valioso investir na capacidade de transformação do espelho.

EPÍLOGO

LABORATÓRIO CINEMA

A imagem mental, a vidência que nos torna presente o que é ausente [...] é uma abertura ao coração do ser.

Merleau-Ponty

Há no Livro I de *A Gaia Ciência* um aforismo em que, com a astúcia que lhe era peculiar, Nietzsche (2001:1882-1887) intitula *Algo para homens trabalhadores*. Nele, lê-se que “quem hoje pretende estudar as coisas morais, abre para si um imenso campo de trabalho” que não prescinde, em absoluto, de um exame individual de “todas as espécies de paixões” (FW/GC §7). Paixões às quais seria preciso perseguir meticulosa e pacientemente através de tempos e povos, de grandes e pequenos indivíduos; espreitá-las em suas circunstâncias e minúcias ao ponto de trazer à luz sua razão e as condições sob as quais se tecem suas valorações. A tudo aquilo que dá “colorido à existência” – por problemáticos e plurais que sejam seus matizes, como, por exemplo, o amor, a consciência, a crueldade, a piedade, a alimentação, a amizade, etc., Nietzsche reclama a história. Também aos costumes dos artistas e dos artesãos, aos quais dentre outros menciona, suas palavras reivindicam pesquisadores. “Já encontraram seus pensadores?” – nós o ouvimos indagar, e em seguida exclamar: “há tanto a pensar aqui!” (FW/GC § 7).

Contemplando esse aforismo, no qual é preciso insistir para manter presente o desafio da tarefa, percebo a cada vez a curvatura que o persegue. Como se para apreender, ou para ter olhos de ver essa visão multicolor da existência humana, permeada de afetos, não fosse possível dispensar uma postura. Seria claro ver todas essas coisas de cima, ao longe num grande e afastado plano, na generalidade de uma perspectiva? Ou mais preciso talvez fosse *debruçar-se*

sobre elas, curvar-se ao estado sempre móvel das paixões, ainda que implique pender à distância em que quase já não se pode vê-las distintamente, perto que estão?

Num de seus recentes ensaios, *Pensar debruçado*, Didi-Huberman (2015) reflete o vínculo existente entre a operação de apreender uma forma de visão e os quesitos: *sobre* que é que a focalizamos, *porque* a convocamos, *como* a utilizamos, e qual *orientação* nós lhe damos. Podemos ver as coisas de cima, enfartados do controle sobre elas – sob o eventual risco de tombar, e aperceber-se aflitivamente dos perigos do campo. Num “sobrevoo maníaco”, ele nos previne, o aviador do bombardeiro destruiu Hiroshima sem ver nada com exatidão, isto é, “sem estar à altura dos homens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23) para os quais se voltava. Ver de cima, de uma conveniente falésia, de um mirante em que se avista a natureza sem risco, “visto que tudo não são senão potências formais a contemplar”, mas sob o risco de ver-se preso numa cavidade do abismo, e atinar-se absorvido por suas “terríveis potências materiais” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

Contrária à pretensão de ver tudo, a postura de debruçar-se para ver e pensar melhor, na qual a vista de cima se desenrola aproximativa e tátil (DIDI-HUBERMAN, 2015), foi nossa escolha nesta tese, e consiste num modo pelo qual, a nosso ver, seja apropriado aceitar as provocações e o convite do aforismo de Nietzsche. Assim que temos apostado na descida (a), ou na criação (de) – ainda que arriscada e frágil em alguns aspectos, uma espécie de plano de imanência para ver e pensar as relações com o cinema, com a prática de ver filmes, com a paixão por uma arte que se torna mundo. A entrada no sensível que propomos é uma tentativa, dentre tantas outras possíveis e igualmente válidas, de tornar inteligível uma experiência que acreditamos verdadeiramente operadora, ou no mínimo, impulsionadora, de um trabalho sobre si mesmo.

Das várias formas de ver as coisas, é certo que a impressão e o anseio de dominar um campo se esvaecem no domínio das paixões. Desde onde escolhemos olhar, no entanto, assumimos de bom grado essa impotência. Optamos pela escuta das narrativas da experiência dos filmes de uma vida para insistir na contemplação de uma questão precisa, a qual como problema e pergunta nos persegue. Uma questão a que não se pode resolver em solidão e por isso é colocada como uma travessia junto a outros. Uma questão pela qual vimos deslizando com atenção e paixão entre a voz própria e a voz distante.

Desde onde olhamos para as relações entre o olhar e os filmes, e desde onde essas relações nos olham, nada parece haver de definitivo senão a presença de uma linha, movediça,

em que se cruzam disposição, a incidência de uma dobra, a montagem de um saber e uma parcela de não-saber. Desde onde olhamos para essas relações e elas nos olham, o gesto de debruçar-se já não começa em nós: ele se origina no ato mesmo de narrar, quando de cada narrativa da experiência, do ato de se lançar na memória de um cinema falado, surge algo mais que os filmes tomados por aquilo que são: algo em que se investe o corpo, algo em que se envolve a alma.

Qualquer conclusão à qual pudéssemos chegar envolveria o caráter paradoxal de um saber que só sobrevive ao custo de um desaparecimento. Das memórias dos filmes, das “viagens” e suas passagens, vimos observando que, no mais das vezes, resta um buraco: não há uma grande e luminosa entrada no universo fílmico, que confortasse suavemente nossos ouvidos e perguntas. O que se observa, pelo contrário, é a coextensividade entre memória e esquecimento, uma presença de imagens às quais já não alcançam lembranças exatas, ainda que as imagens pareçam arder (DIDI-HUBERMAN, 2012), e suas cinzas aderirem ainda ao corpo. Se na dialética do ato reminescente coabitam destruição e sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2015), também confrontar esse par nos foi necessário para interrogar os modos pelos quais a criação de arquivos pessoais de imagens (BELTING, 2012:2007) comporta passagens estéticas e éticas, por meio das quais poderia um sujeito formar-se e se [trans]formar. Esse foi um compromisso assumido na presente tese.

Antes e ao lado disso, no entanto, toma relevo um ponto visível desde a pesquisa realizada no mestrado. Naquele momento, o disparo da questão deu-se em torno da ideia de “ir ver o que estava acontecendo” nas práticas com o cinema, as quais foram mencionadas na introdução da tese. O que fizemos foi circundar uma questão, da qual é possível se aproximar e, a respeito dela, imaginar diferentes respostas: o que acontece quando se abrem os olhos? Desde ali essa questão foi direcionada a “amantes do cinema”, ou seja, trata-se de uma questão que tem a ver com “abrir os olhos amorosamente”, o que não é o mesmo que simplesmente “abrir os olhos”. Seja como potência capaz de marcar uma diferença substancial na experiência estética, ou como simples (porém, não tão simples) gesto afirmativo, gesto que ao abrir os olhos diz “sim”, dá vida, faz com que algo se contraia e se expanda, com que algo dure, insista para além dos planos luminosos da tela. Não é imotivada, portanto, a linha “amadora” da cinefilia, na trajetória dos estudos até aqui feitos. Se, por meio dela, através dela, cria-se alguma distância compreensiva relativamente à experiência do cinema, que marque uma diferença, foi para melhor nos aproximarmos da problemática educacional e filosófica da pesquisa.

Por isso seguimos perseguindo, num movimento irregular de ida e de volta, a escuta de narrativas de experiência as quais envolvem este gesto de abrir amorosamente os olhos com o cinema. Ocorre que, desse movimento, impôs-se outro, um fechar os olhos em que as imagens são guardadas, cristalizam memórias. Um duplo movimento que nos trouxe ao problema e tessitura da tese. Se tudo o que nós podemos ver e ouvir até aqui não é outra coisa que uma resposta singular a uma pergunta geral, encontramos justamente aí um fundamento com que confiar na racionalidade e na contemporaneidade do estudo, como também os pressupostos da dimensão formadora problematizada. Diante das narrativas, do gesto observado no ato reminiscente de narrar a experiência do cinema por meio do fino e ondulante fio dos filmes de uma vida, vimos corpos saírem ao mundo, retornarem com o cinema no corpo e com a memória povoada de imagens, criarem conversações, vivenciarem pequenas ou grandes transformações. Sempre singular, a dobra de subjetivação cinematográfica no corpo só poderia ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando (DELEUZE, 2010:1992).

A aposta na escuta dessas narrativas tem certamente ainda mais a transmitir ao pensamento sobre educação e cinema, sobretudo em forma de problemas, de questões que merecem ser pensadas, por mais simples e menos “úteis” que pareçam ao olhar ligeiro. Por isso, a importância de se aproximar do corpo dessa figura viajante que é o espectador cinematográfico, se entendermos que viajante é também aquele que nos coloca em relação com o longínquo – essa relação de distância e aproximação, que, de acordo com Benjamin, está na base da narração, e de onde suas reflexões nos permitem tecer laços com questões filosóficas, antropológicas, pedagógicas, poéticas, etc.

A tese não comporta, e tampouco almeja uma questão-resposta. O que a conversa com os livros de confidências “sem interlocutor possível” (DELEUZE, 1998) de *Os filmes da minha vida* nos deu a ver, nesse momento, é que a dupla captura entre cinema e educação, do ponto de vista da educação como formação de si, demanda um traçado em que há a instauração da imanência de um “sempre-outro” (DELEUZE, 2005:1986). Ao invés de uma projeção do eu, o corpo espectador assume seu sentido genuíno de expectante, encerra o lado de fora como “interioridade de espera” (DELEUZE, 2005:1986). Nesse sentido, é sempre outro e um não-eu, onde o outro, o longínquo, é também o mais próximo. O que emerge da tese, a nosso ver, é a força de um devir-espectador, no qual talvez seja preciso entrar para sair das teorias em outras direções. Trata-se talvez de um devir-minoritário: tornar-se um

espectador “para inventar novas forças ou novas armas” (DELEUZE, 1998, p. 13). *É como na vida.*

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012 [1971].
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In:_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [2005], pp. 111-131.
- _____. O eu, o olho, a voz. In:_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [2005], pp. 83-95.
- _____. Vocação e voz. In:_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [2005], pp. 71-81.
- ALLEN, Woody. O percurso sombrio. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. In: BERGMAN, Ingmar. *A lanterna mágica - uma autobiografia*. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1988], pp. 5-12.
- ALMANSA, Sandra Espinosa. *O cinema como prática de si: experiência e formação*. Dissertação de Mestrado defendida no PPGEDU/UFRGS, 2013.
- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema, de Jean-Luc Godard*. Tese de Doutorado defendida no PPGCOM/UFRGS, 2015.
- ALMEIDA, Renata de (Org.). *Os filmes da minha vida 4: O real e o imaginário*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema da São Paulo, 2012.
- _____. *Os filmes da minha vida 5: Cinema é sonho*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema da São Paulo, 2013.
- ARTAUD, Antonin. Feitiçaria e cinema. In. GUINSBURG, J.; TELESÍ, Sílvia Fernandes; NETO, Antonio Mercado. *Linguagem e vida / Antonin Artaud*. Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1970].
- _____. Resposta a uma pesquisa. In. GUINSBURG, J.; TELESÍ, Sílvia Fernandes; NETO, Antonio Mercado. *Linguagem e vida / Antonin Artaud*. Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1970].
- ARTIÈRES, Philippe. Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004 [2002], p. 15-37.

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004 [2002].
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2008 [2007].
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010 [2001].
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo. *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. Tradução de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [2003], pp. 31-82.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1985].
- BEAVOIR, Simone. A memória do horror. In: LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1985], pp. 7-11.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducción de Gonçalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2012 [2007].
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 [1936], pp. 213-240.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERANGER, Jean. Les trois métamorphoses d'Ingmar Bergman. In: *Cahiers du cinéma - revue mensuelle de cinéma*, n. 74. Paris: Editions de l'Étoile, 1957.
- BERGMAN, Ingmar. *A lanterna mágica - uma autobiografia*. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1989].
- _____. Chacun de mes films est le dernier. In: *Cahiers du cinéma - Revue mensuelle de cinéma*, n. 100. Paris: Editions de l'Étoile, 1959.
- _____. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1990].
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1939].
- CAKOFF, Leon (Org.). *Os filmes da minha vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema, 2009.
- _____. *Os filmes da minha vida 2: Cinema de Seduções*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 34ª Mostra Internacional de Cinema da São Paulo, 2010.

- _____. *Os filmes da minha vida 3: O cinema como um ideal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema da São Paulo, 2011.
- CALVINO, Italo. Furtos com arte (Conversas com Tullio Pericoli -1980). In: _____. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Artigos, conferências e entrevistas. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [2002], pp. 65-78.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006 [1994].
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução de Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [2004].
- CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1980].
- COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005 [1995].
- COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013 [2004].
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1983].
- DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [2003].
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983].
- _____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985].
- _____. *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Peter Pál Perlbart. São Paulo: Ed. 34, 2010 [1992].
- _____. *Foucault*. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1986].
- _____. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entrevista realizada por Claire Claire Parnet, filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo 202 Éditions Montparnasse, 1996 [1988]. Tradução de Tomaz Tadeu.
- _____. Pensamento nômade. In. LAPOUJADE, David. ORLANDI, Luiz B. L. (Org.) *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006 [2002].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004 [1972].

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].
- _____. Le lieu malgré tout. In: *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire, pp. 36-44.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1992].
- _____. O saber movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002], pp. 17-28.
- _____. *Pensar debruçado*. Tradução de Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.
- _____. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, pp. 204-219, nov. 2012.
- DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 [1982].
- DUBOIS, Philippe. DUBOIS, Philippe. Aula Magna do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina em 02 de Abril de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bq8nYh6DWhA&list=LL1oFT-A9Q2zsBdz5iBM2s9w> Acessado em abril de 2014.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela. Introducción. In: _____. *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, pp. 11-20.
- ELKINS, James. Introduction. In: ELKINS, James; NAEF, Maja (Edit.). *What is an image?* Penn State University Press, 2011, p. 1-12. (Series The Stone Art Theory Institutes)
- FEITOSA, Charles. A educação do filósofo através das viagens. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel Angel de; Pinheiro, Paulo (Orgs.). *Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 279-288.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Tradução de José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Edição de Christian Strich e Anna Keel. Porto Alegre: L&PM, 1983 [1974].

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cine-autobiografia em Agnès Varda: a potência de fragmentos desordenados de memória. In: Cleuza Maria Sobral Dias; Lúcia Maria Vaz Peres (Org.). *Territorialidades: imaginário, cultura e invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, v. 7, pp. 141-159.

_____. El ejercicio de ver: Medios y educación. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela. *Educación y la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, pp. 165-177.

_____. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel E. (Orgs.) *Caminhos investigativos III: Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.117-140.

_____. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. In: _____. *Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b, pp. 51-71.

FOUCAULT, Michel. _____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, Sexualidade, Política*. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

_____. *A hermenêutica do sujeito*: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010:2001 [1982].

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966].

_____. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1972].

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. Poder e saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967/1984], pp. 411-422.

_____. *O belo perigo*. Tradução de Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [2011].

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013 [1966/1967].

_____. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e escritos III. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967/1984], pp. 411-422.

_____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Traducción de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990 [1981].

FREITAS, Alexandre Simão de. As lições ainda insuspeitas de Michel Foucault acerca da formação humana. In: *Revista Educação e Realidade*, v.40, n.1, p. 299-315, 2015.

- _____. O cuidado de si e os perigos de uma ontologia ainda sem cabimento: o legado ético-espiritual de Foucault. In: *Pro-Posições*, v. 25, n. 2, p. 121-138, 2014.
- GIEBEL, Marion. *O oráculo de Delfos*. Tradução de Evaristo Pereira Goulart. São Paulo: Odysseus, 2013 [2001].
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GIRARDELLO, Gilka. Imaginação: Arte e Ciência na Infância. In: *Pro-Posições*. Campinas, , v. 22, pp. 75-92, 2011.
- GODARD, Jean-Luc, et. al. Hiroshima notre amour. In: *Cahiers du cinéma - Revue mensuelle de cinéma*, n. 97. Paris: Editions de l'Étoile, 1959.
- HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Tradução de Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações Editora, 2014 [2002].
- HERMANN, Nadja. *Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre educação ético-estética*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.
- _____. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- _____. *O enlace entre corpo, ética e estética*. Anais 2017: Democracia em risco: a pesquisa e a pós-graduação em contexto de resistência. São Luís - MA: ANPEd, 2017.
- HUCHET, Stéphane. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1992].
- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [2003], pp. 83-155.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1936].
- KANT, Immanuel. *Antropología en sentido pragmático*. Versión española de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [1798].
- KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim*. Tradução de Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [2003].
- LARROSA, Jorge. Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela. *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, pp. 113-134.

- _____. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 [1998].
- LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1988].
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e Iconología: la historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.
- MARTIN, Michel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005 [1955].
- MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 3, n.2, p. 129-158, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2013 [1964].
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1964].
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2001 [1882,1887].
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007 [1992:1872].
- OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015 [2007].
- PAGNI, Pedro Angelo. Formação humana e cuidado de si: um encontro explosivo ou a possibilidade de pensar de outro modo a racionalidade e a ética na educação? In: *Revista Espaço Pedagógico*, v. 18, n. 2, Passo Fundo, p. 309-323, 2011.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. In: PLATÃO. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [séc. IV aC]. Coleção Os Pensadores

- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 [2003].
- _____. *O destino das imagens*. Organização de Tadeu Capistrano. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b [2003].
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c [2008].
- REALE, Giovanni. *Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Paulus, 2002.
- ROCHA, Glauber. Estetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1965], pp. 63-67.
- _____. O cinema novo e a aventura da criação. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1968], pp. 127-150.
- SARLO, Beatriz. A oficina da escritura. In: _____. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013 [2011], pp. 29-40.
- SARLO, Beatriz. La originalidad de las Histoire(s) du cinéma. In: OUBIÑA, David (Comp.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 25-43.
- SCHEFER, Jean Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- SERRA, María Silvia. El cine en la escuela. Política o pedagogía de la mirada? In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela (Orgs.). *Educación y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, p. 145-154.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [2000].
- SKLIAR, Carlos. Ensayar. In: _____. *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado*. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, pp. 121-129.
- SOUZA, José Cavalcante de. (Org.) *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2013 [2000].
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2004 [1983].
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VERNANT, Jean-Pierre. Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs. In: *L'Homme*, 1963, tome 3 n° 3, pp. 12-50. Disponível em

http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1963_num_3_3_366578 Acessado em Março de 2017

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1893-1929:2010].

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMES CITADOS

- ABC África. [Abbas Kiarostami. Irã, 2001, 85']
- ACOSSADO. [*À Bout de Souffle*. Jean-Luc Godard, França, 1961, 90' min]
- A HORA da estrela. [Suzana Amaral, Brasil, 1985, 96']
- A HORA e a vez de Augusto Matraga. [Roberto Santos, Brasil, 1965, 106']
- A REGRA do jogo. [*La règle du jeu*. Jean Renoir, França, 1939, 110']
- AS LÁGRIMAS amargas de Petra von Kant. [*Die bitteren tränen der Petra von Kant*. Rainer W. Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1972, 124']
- AUTORRETRATO de Dezembro. [*Autoportrait de décembre*. Jean-Luc Godard, França, 1994, 62']
- A GRANDE testemunha. [*Au hasard Balthazar*. Robert Bresson, França/Suécia, 1966, 95']
- BLOW UP. [Michelangelo Antonioni, Reino Unido/Itália/EUA, 111']
- CENAS de um casamento. [Scener ur ett äktenskap. Ingmar Bergman, Suécia, 1973, 283']
- DEUS e o diabo na terra do sol. [Glauber Rocha, Brasil, 1964, 120']
- DR. FANTÁSTICO. [*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*. Stanley Kubrick, EUA/Reino Unido, 1964, 95']
- CASABLANCA. [Michael Curtiz, EUA, 1942, 102']
- DR. JIVAGO. [David Lean, EUA/Itália/Reino Unido, 1965, 197']
- EFFI Briest. [*Fontane - Effi Briest*. Rainer W. Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1974, 135']
- ERA UMA VEZ em Tóquio. [*Tôkyô Monogatari*. Yasujiro Ozu, Japão, 1953, 132']
- GRANDMA'S reading glass. [George Albert Smith, Reino Unido, 1900, 2']
- HIROSHIMA meu amor. [*Hiroshima, mon amour*. Alain Resnais, França/Japão, 1959, 90']
- HISTÓRIAS do cinema. [Histoire(s) du cinéma. Jean-Luc Godard, França 1988-1998, 268']
- JANELA indiscreta. [*Rear window*. Alfred Hitchcock, EUA, 1954, 112']
- LARANJA mecânica. [*A clockwork orange*. Stanley Kubrick, Reino Unido/EUA, 1971, 136']
- MANHATTAN. [Woody Allen, 1979, 96']
- MORANGOS silvestres. [*Smultronstället*. Ingmar Bergman, Suécia, 1957, 91']

MY FAIR lady. [George Cukor, EUA, 1964, 170']

NOIVO neurótico, noiva nervosa. [*Annie Hall*. Woody Allen, EUA, 1977, 93']

NÓS que nos amávamos tanto. [*C'eravamo tanto amati*. Ettore Scola, Itália, 1974, 124']

NOSTALGIA da luz. [*Nostalgia de la luz*. Patricio Guzmán, Chile, 2010, 90']

PICKPOCKET. [Robert Bresson, França, 1959, 75']

POR QUÊ Israel? [*Pourquoi Israel?* Claude Lanzmann, Itália/França, 1973, 195']

O AMOR é mais frio que a morte. [*Liebe ist kälter als der Tod*. Rainer W. Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1969, 88']

O CASAMENTO de Maria Braun. [*Die Ehe der Maria Braun*. Rainer W. Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1979, 120']

O DIREITO do mais forte. [*Faustrecht der Freiheit*. Rainer Werner Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1975, 123']

O MEDO devora a alma. [*Angst essen Seele auf*. Rainer W. Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1974, 94']

O ILUMINADO. [*The shining*. Stanley Kubrick, EUA/Reino Unido, 1980, 146']

O SÉTIMO selo. [*Det sjunde inseglet*. Ingmar Bergman, Suécia, 1957, 96']

ROLETA chinesa. [*Chinesisches Roulette*. Rainer Werner Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1976, 86']

SHOAH. [Claude Lanzmann, França/Reino Unido, 1985, 566']

THE KISS in the tunnel. [George Albert Smith, Reino Unido, 1899, 1']

THE SICK kitten. [George Albert Smith, Reino Unido, 1903, 1']

TODA a memória do mundo. [*Toute la mémoire du monde*. Alain Resnais, França, 1957, 21']

TSAHAL. [Claude Lanzmann, França/Alemanha, 1994, 316']

VIDAS secas. [Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963, 103']

2001: UMA ODISSEIA no espaço. [*2001 A Space Odyssey*. Stanley Kubrick, EUA/Reino Unido, 1968, 160']

20.000 LÉGUAS submarinas. [*20.000 Leagues Under the Sea*. Richard Fleischer, EUA, 1954, 127']

APÊNDICE I

DEPOIMENTOS, EXCERTOS, FURTOS

LIVRO 1 - OS FILMES DA MINHA VIDA

LEON CAKOFF - NO CINEMA EU POSSO VIAJAR

Criador e diretor da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo até 2011, ano de seu falecimento. Formado na Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

[...] Tudo isso faz parte do processo de revelar o que me move nesse universo do cinema - que é um constante aprendizado. Se eu ainda tenho energia é porque cada filme que vejo me acrescenta alguma coisa, eu sinto que posso continuar sendo útil. E eu quero propagar essas ideias. Acho que a essência da democracia é isso. É um exercício para nunca ser egoísta. [...] eu me lembro da primeira referência, da primeira memória afetiva, lembro do filme *20.000 Léguas submarinas* [*20.000 Leagues under the sea*, Richard Fleischer, 1954]. Há um motivo especial para ele ter resistido em minha memória seletiva: na época eu devia ter uns quatro ou cinco anos e minha mãe me levou para ver esse filme. Ao voltar para casa, encontramos ali alguns parentes e minha mãe contou que havia me levado ao cinema. Logo depois eles me fizeram a pergunta clássica que deve torturar qualquer criança: o que eu queria fazer quando crescesse; e respondi: cinema. Sem saber o que era fazer cinema. A pergunta seguinte foi: por quê? A resposta: porque no cinema eu posso viajar. Não sabia o que estava dizendo. Estava ainda naquele filme que me havia permitido viver aventuras longínquas, descer ao fundo do mar e lutar bravamente contra feras e privações. Estava claro que queria continuar viajando. Nem imaginava que havia um gênio criativo por trás do filme, tanto o escritor Jules Verne, como um diretor igualmente genial, o Fleischer, além de uma indústria, Disney, etc. A verdade é que esse conceito ficou. Não é viajar literalmente, mas sim sair da minha realidade e entrar em outra dimensão. Foi o que o cinema me ensinou com o impacto daquele filme. Claro que é um filme de ficção científica, que ajuda também. Mas, desde então, eu estou sempre passando para outras dimensões pelas luzes do cinema, pelo túnel escuro do cinema que sempre aponta para luzes e saídas na sua “outra extremidade”. Penso que não é uma experiência exclusiva minha, acho que outras pessoas também passam por isso. [...] Fui crescendo e vendo que o fascismo, o nazismo, o totalitarismo em várias partes do mundo usaram e ainda usam o cinema para se promover. Hoje há outras mídias também para manipular mentes. Hitler, Mussolini, o Estado Novo, todos se serviram do cinema. [...] Também aprendi com tudo isso que qualquer imagem de qualquer época, mesmo que seja manipulada, pode ter seu valor enquanto documento. Acho que nenhuma imagem produzida no cinema deve ser incinerada, destruída. Faz parte do nosso imaginário, do inventário da humanidade depois de um século tão fértil e profícuo de cinema. Todas as imagens têm uma função. [...] O passo seguinte foi a descoberta do Neorrealismo italiano. Meu vizinho, menino de mesma idade, era de uma família de imigrantes italianos e mergulhei na cultura italiana graças a ele. [...] Porém, mais que com o Neorrealismo, eu aprendi com os filmes do Totó. Com ele aprendi uma coisa que é muito valiosa para mim - mesmo na maior das misérias, nossa nobreza não está na riqueza material, mas sim na riqueza espiritual. E a gente se identificava muito com a miséria pós-guerra de Totó e do cinema neorrealista. Nós também éramos filhos do pós-guerra. Meus melhores amigos eram justamente três garotos descendentes do chamado eixo do mal - um menino italiano, um menino alemão, e um menino japonês. Massimo, Hingo e Rubens. Viviam nesse microcosmo de pós-guerra [...] e seguia descobrindo o mundo por meio das verdades do cinema. [...] O cinema constrói muito da nossa matéria inconsciente. A coisa mais forte, que eu valorizo muito, e a Mostra sempre traz, são os filmes antigos restaurados. É o registro do passado, uma forma de respeitar as gerações anteriores. [...] Resumindo: não acho que exista um só filme que faça a nossa cabeça. São muitos e o aprendizado é infinito.

HUBERT ALQUÉRES - UMA NOVA GERAÇÃO DE CINÉFILOS

Professor, Diretor presidente da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Minha paixão pelo cinema me acompanha desde o primeiro filme a que assisti muito menino, morando em Recife. Levado pelo meu pai fomos ver *As grandes aventuras do Capitão Grant* [*In search of the castaways*, Robert Stevenson, 1962], da Disney. Lembro-me de tudo daquele dia, das sensações, de cada detalhe. Compramos o ingresso, atravessamos a catraca e encontramos uma escadaria que me assustou no primeiro momento. Subimos e desembocamos no meio da sala de projeção, o filme já havia começado. Na nossa frente, a tela gigantesca e o exato momento em que os personagens tentavam escapar das lavas de um vulcão em erupção. Foi um espanto, um deslumbramento, meu pai encantado com a minha surpresa: a aventura do cinema nos olhos de uma criança para sempre. [...] Lembro também de um filme da Stanley Kubrick, *2001: Uma odisseia no espaço* [*2001: A space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968], a ficção científica colocada no plano de reflexão sobre o homem, sua história, o avanço da tecnologia, o domínio da máquina. [...] Esses anos de ensino médio foram fundamentais para o despertar desse gosto pelo cinema e por aquilo que de mais combativo e politizado era produzido. [...] Nessa época houve um filme que gostei muito, o *Z* (1969), de Costa-Gavras. Uma história que se passa na Grécia sobre a ditadura militar se implantando no país e o julgamento de um militante. O final era muito bonito, porque como a ditadura ganhava a parada, nos letreiros finais é relatado tudo o que havia sido proibido durante o regime de exceção. Constatar o que um regime ditatorial tem a ousadia de fazer com a vida das pessoas foi muito impactante, nos revoltou, gerando entre nós muita discussão. Além das costumeiras proibições contra jornais, televisão, rádio e cinema, era proibido também usar cabelos compridos, uma simbólica e violenta agressão às liberdades individuais. E a última proibição era o uso da letra Z, que na Grécia quer dizer vida, e que, durante a ditadura naquele país e mesmo proibida, era pichada nos muros como forma de expressão, como forma de reação. [...] Outro filme que me marcou muito e sempre aparece nas listas de grandes filmes de todos os tempos é o *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, 1941], de Orson Welles. É original sob todos os pontos de vista. Começa com a morte do protagonista, que deixa cair um objeto que segurava em suas mãos, dizendo a palavra 'Rosebud'. O filme inteiro é uma tentativa de descobrir o que é Rosebud. O enigma está na busca do significado da palavra. Para descobri-lo, o filme vasculha a vida política, amorosa e empresarial do personagem. Destacam-se ainda o foco, a iluminação, a maneira como Welles filma os planos e faz os enquadramentos. Ele coloca muito teto, filmando de baixo para cima, o que não se vê muito em cinema. Esse recurso reforça propositalmente a sensação de esmagamento, de opressão. Em algum momento do filme vemos o protagonista, menino, na neve com seu trenó, pouco antes de ser retirado do curso natural de sua vida. Ao final, temos a cena na casa do morto e pessoas separando objetos valiosos e os que seriam descartados do inventário. Sem dar maior importância, descartam o trenó, jogando-o na fogueira. É quando o espectador - e não as outras personagens - vê que nele está gravado o nome Rosebud. Para mim, ficou para sempre a pergunta do que teria sido o destino do magnata se sua infância não tivesse sido perdida. [...] Também gosto de filmes que discutem a sexualidade. Um exemplo é o filme *Meninos não choram* (*Boys don't cry*, Kimberly Pierce, 1999) [...] é um filme sobre lesbianismo e hoje em dia o cinema tem se dedicado a discutir essas questões de forma abrangente. [...] Gostaria de terminar esse bate-papo falando mais um pouco sobre Woody Allen. Seus filmes apresentam situações de que gosto muito. Abordam contradições, grandezas e mesquinhas. Isso tem a ver com a maneira como o cinema funciona enquanto síntese de reflexão contemporânea. Assim como o romance é a história privada das nações, como citou Balzac, o cinema - nos filmes que discutem a intimidade das pessoas, esmiúçam o nosso psiquismo, revelam o substrato de nossa sociedade -, resulta como uma reflexão terapêutica. Você sai do cinema com uma dimensão diferente de si próprio enquanto ser humano. O cinema das comédias e das grandes ironias me faz sempre chegar em Woody Allen, essa maneira como ele nos faz refletir sobre onde somos nobres e onde estão nossas pequenezas. Lembro sempre de uma cena de um filme no qual o personagem diz que a esposa dele é tão infantil, mas tão infantil que foi ao banheiro e afundou todos os barquinhos de papel que flutuavam na banheira. Gosto dessa ironia. Em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall*, 1977) ele mostra duas pessoas conversando num bar. Uma delas diz que "viver é como comer num bar de quinta categoria, numa espelunca" e então aparecem duas mulheres comendo num lugar destes. Uma vira para a outra e diz "puxa vida, a comida é tão ruim, nesse lugar a comida é péssima" e ouve a resposta "pois é, e vem tão pouquinho..." A gente reclama tanto da vida, mas vem tão pouquinho... Esse é o tipo de provocação que o cinema faz. O filme de Allen nos obriga a refletir e a tomar uma decisão: afinal, vamos aproveitar a vida ou ficar reclamando?

No final de *Annie Hall*, o personagem está conversando com o psiquiatra e diz que o irmão está completamente louco, porque pensa que é uma galinha. E explica: o irmão fica correndo de um lado para o outro, cacarejando, está mesmo maluco. O psiquiatra concorda que o irmão está mesmo mal e questiona porque ele ainda não fez nada para ajudar o irmão. Ao que ele responde que gostaria, mas ele precisa muito dos ovos que o outro bota. [...] Em *Manhattan* (1979) há uma cena muito bonita. O personagem se apaixona por uma garota mais nova, linda, interpretada por Mariel Hemingway. Na história, ele está deitado no sofá, sozinho, conversando consigo próprio e se questiona pelo que vale a pena viver. E começa a responder: vale a pena viver para ouvir o sax do Louis Armstrong, para ver o parque na primavera... [...] vale a pena viver para ver o sorriso de Tracy, a garota pela qual ele é apaixonado. Vale a pena viver realmente por alguns momentos que são fantásticos, que ficam na memória.

RUBENS EWALD FILHO - A IMPORTÂNCIA DO CINEMA EM MINHA VIDA

Crítico de cinema

Vou fazer uma viagem pela memória, para tentar entender a importância que o cinema teve em minha vida. [...] Sempre brinco dizendo que minha vida é uma mistura de *A Rosa púrpura do Cairo* [*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985] com *História sem fim* [*Die Unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen, 1984]. *A Rosa púrpura do Cairo* porque nele a Mia Farrow ia ao cinema e vivia todas as histórias dos filmes que assistia, e isso acontecia muito comigo. O cinema para mim era minha droga, minha válvula de escape, minha maneira de fugir do cotidiano que era infeliz. Tudo o que via na tela era o que eu queria viver e ser e conseguia me projetando nos personagens. Eu era o Fred Astaire, eu era o pirata... [...] Quando eu fui a Casablanca, fiquei muito chocado ao perceber que não tem nada a ver com o filme. É só uma cidade pintada de branco. Não tem nada de mistério e o filme foi rodado em Hollywood. Mas *Casablanca* existe na cabeça da gente e isso é que é bacana. [...] Por outro lado, o cinema é muito sábio. Mas as pessoas nem sempre captam as lições do cinema. De vez em quando liga uma amiga minha e diz que está namorando um homem casado. Você não viu no cinema como termina? Não vai dar certo. É *A esquina do pecado* [*Back Street*, Robert Stevenson, 1941], vai acabar mal. Está tudo lá, no filme. [...] Outro grande cineasta é Ettore Scola. Tudo o que ele fez é interessante. *Nós que nos amávamos tanto* [*C'Eravamo Tanto Amati*, 1974], retrato de uma geração com o qual todos nos identificávamos. [...] Não há outro que tenha a mesma humanidade e sensibilidade. Ele é absolutamente único. [...] Gosto muito de Michelangelo Antonioni. Eu não sei porque *O Eclipse* [*L'Eclisse*, 1962] foi um filme que me cativou tantas vezes. Aquela história de os dois marcarem um encontro e nunca aparecerem é contada de forma totalmente visual. Me tocou, em parte, porque esse conceito de paranoia, de tédio, é comum na adolescência.

CARLOS REICHEMBACH - SOU UM ENGOLIDOR DE FILMES

Cineasta. Trabalhou como ator, operador de câmera e diretor de fotografia.

[...] Qualquer comentário sobre a gênese, sobre o fascínio com o cinema, sempre passa pelo aspecto absolutamente impressionista. [...] Evidentemente, os primeiros filmes das nossas vidas são importantes mais por questões sentimentais e vivenciais. Descobri depois que o grande filme da vida na infância tem uma grande importância no sentido da criação, de ser muito original. É um filme chamado *os 5,000 dedos do Dr. T*, de um diretor chamado Roy Rowland. É uma fantasia surrealista sobre um garoto que estuda piano, torturado por um professor rigoroso, quase brutal. Na imaginação do garoto tem uns duzentos, trezentos pianos com garotos tocando ao mesmo tempo e o professor de palmatória na mão. Confesso que tive alguns pesadelos na minha infância assistindo a esse filme. Ele nunca saía da minha cabeça por uma razão óbvia - também fui aluno de uma professora sádica. Hoje com a distância e a cópia na mão, descobri que o filme me chamou tanto a atenção devido a essa incrível inventividade onírica que ele possui. [...] A produção de um filme tem de ser movida por algo genuíno: uma angústia, a necessidade intrínseca de expressão ou um exercício do diretor. [...] Um dos melhores filmes que vi na minha vida é *Crepúsculo*, de G. Aravindan [...]. contava a história de um ativista político, que vai se decepcionando com os acontecimentos. Os hindus dizem que o crepúsculo é a hora da loucura e o personagem, depois de perder tudo, vai para uma praia, na hora do crepúsculo,

e enlouquece de vez. Nunca tinha visto o recurso usado pelo diretor. O plano do personagem observando o crepúsculo dura uns seis minutos, fixo naquele lugar. De repente usam um efeito especial maluco e a água do mar se incendia. Isso tudo feito com pobreza de recursos e grandeza de encenação. São exatos setenta minutos de filme até o personagem pirar. E o diretor coloca na banda sonora um guitarrista tocando, como se fosse um mantra seguindo cada perda do personagem, e o espectador vai embarcando, não consegue desgrudar o olho da tela. Quando o personagem enlouquece, o diretor elimina o som, como se o plugue tivesse sido tirado da tomada. Quase caí da cadeira, ele me tirou o chão. Conseguiu trabalhar com meus sentidos mais primitivos. [...] Acredito que as grandes obras de arte nascem assim, da necessidade do diretor de fazer aquele filme, movido pelo instinto. Quando F. W. Murnau fez *Aurora* [*Sunrise: A Song of two Humans*, 1927], você acha que foi feito pensando em obra de arte?

DANIELA THOMAS - O CINEMA ENSINA-ME A VER E VIVER

Cineasta, diretora da arte e cenógrafa.

[...] Listar os filmes da minha vida foi um sofrimento que se estendeu por dias. Primeiro eu tive que optar entre dois caminhos: o afetivo ou o intelectual. O cinema, especialmente na infância e adolescência, é fundamental para a nossa vida emocional. Antes de aprender sobre cinema - vendo cinema - a gente aprende sobre a vida. A gente vive vidas - projetando nossas emoções naqueles personagens tão imensos. Seria essa uma lista sobre filmes que me ensinaram a viver? [...] a minha geração não aprendeu a amar nos livros, mas sim no cinema. Foi com os filmes que eu descobri os arquétipos das relações amorosas. Olhando pra trás eu me dou que aprendi a amar com *Dr. Jivago* (David Lean, 1965), *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942], *My fair lady* [George Cukor, 1964], para começar. [...] Estes eu acho que não assisti, na verdade eu os vivi. [...] Lembro de ver o filme *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles, e meu pai dizer “é puta, vai morrer”. Ele era infalível em relação às estruturas de roteiros típicos da dramaturgia americana. [...] Eu me lembro do dia em que o cinema entrou de maneira avassaladora na minha vida. Eu tinha dez anos de idade, meu tio, que era um pouco mais velho do que eu, me levou para ver *2001: Uma odisséia no espaço* [2001: *A space odyssey*, 1968], num cinema com uma tela muito grande. Foi uma epifania. Uma criança se dando conta da imensidão do cinema pela arte de Stanley Kubrick. Uma viagem ao fim do universo e ao interior do ser humano. Depois disso a televisão começou a perder sentido, devido à questão do horizonte, da imensidão da tela, da capacidade que a tela tem de nos abduzir, nos levar para outro lugar, numa viagem extracorpórea. [...] Mas quero me estender um pouco mais sobre *2001*, porque é um filme do qual meu pai não saberia dar conta, que inaugurou para mim uma forma narrativa cheia de buracos, de ambiguidades e de coisas inexplicáveis. Eu me satisfiz plenamente com o filme, embora não o tenha entendido completamente. Eu era criança - ainda hoje não sei se o entendo. Lembrando Clarice Lispector: “Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo”. [...] Outro filme é *Klute: o passado condena* (1971), com Jane Fonda, de Alan Pakula. Também desse filme meu pai não daria conta: a puta não morre. Aqui ela é o centro da ação, forte, interessante, ambígua. Importantíssimo: É preciso colocar ao lado da epifania de ver *2001* a epifania de ver os filmes do John Cassavetes, como *Noite de Estreia* [*Opening Night*, 1977], *Uma mulher sob influência* [*A woman under the influence*, 1974], *Amantes* [*Love Streams*, 1984], *Os maridos* [*Husbands*, 1970] e *Faces* [1968]. Eu diria que o cinema que eu amo é aquele que tem noção do tamanho do cinema, da dimensão da tela, da dimensão da viagem que se pode fazer, que é o cinema do Kubrick, com aquele que tem a capacidade de ir ao interior do ser humano, sem mediadores, com urgência e vitalidade, como é o cinema de Cassavetes. [...] Foi minha mãe que me apresentou ao cinema de autor, muito impactante e formador da minha cabeça. [...] Então eu praticamente pulo dessa época para hoje. Alguns dos filmes da minha vida são os que vejo atualmente. Minha avó [...] quando lhe perguntavam como era no tempo dela, respondia “meu tempo é o tempo todo”. Eu acho que a minha vida é agora também. Então tem os filmes de agora. São filmes que estão no meu sangue, no meu DNA, quando eu vou pensar em cinema. [...] como os do Eduardo Coutinho [...] Um de seus filmes mais recentes, *Jogo de cena*, me impactou muito, porque discute essa fronteira entre a verdade e a veracidade, tão cara para mim. Outro filme é o do Cristian Mungiu, 4 meses, 3

semanas e 2 dias, vencedor de Cannes em 2007. Um cinema fascinante, sucinto, profundo, impactante e filmado de uma maneira que me encantou.

BRUNO BARRETO - FILMES QUE TOCAM MEU CORAÇÃO

Cineasta

[...] O primeiro filme da minha lista é *O último tango em Paris* [*Ultimo Tango a Parigi*, 1972], do Bernardo Bertolucci. [...] mexeu muito comigo. Eu estava em Paris em 1972 e o vi por várias razões, por apresentar o sexo como compensação da perda, como resgate da vida. É um tema difícil, como fazer um filme se, ser descritivo, vouyeurístico, porque a nudez e o sexo filmados tendem a ficar vulgarizados. Ao mesmo tempo é um filme extremamente romântico. O mais incrível é a maneira como Bertolucci filma. Sempre fico fascinado quando existe uma integração entre a estética, a forma, a sintaxe usada e a história que está sendo contada [...] Mas vou falar dele em conjunto com outro de Bertolucci, o *1900* [*Novecento*, 1976]. [...] Para mim é um épico intimista, porque Bertolucci conseguiu achar o sentimento épico no coração dos personagens. É um filme extremamente político, mas muito generoso. A partir de uma matriz dramática clássica, ele fala da condição humana. Uma das cenas mais emocionantes é aquela em que o Burt Lancaster, já velho, aparece no curral, sentindo saudade do cheiro do estrume das vacas. [...] O filme tem momentos que nunca vou esquecer. A aparição da Dominique Sanda no filme me deixa arrepiado. Ela acabou de sair do banho, surge com o cabelo molhado sobre o rosto, fumando uma cigarrilha. Meio *Gilda* [1946], joga aquele cabelo ruivo para trás, andando pela casa. Outro momento é quando o menino caça rãs, colocando-as numa corda que tem em volta do chapéu que está usando. Existem momentos de pura poesia e encantamento e ao mesmo tempo a história está sendo contada. O cineasta deixa transparecer o exibicionismo, mostrando-se por meio do movimento de câmera, mas também desaparece e deixa a história ser contada por si só. [...] O clássico de todos os tempos, que vejo e revejo sempre: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, é impressionante. [...] Quando vejo Abbas Kiarostami, eu me lembro de Nelson Pereira dos Santos, da coisa econômica, parcimoniosa, do domínio do seu métier. [...] Existe um grande respeito pelo ser humano que não intimida o cineasta. O respeito não inibe a curiosidade. A morte da cachorra Baleia é muito emocionante. Na época não existia computador nem os recursos atuais, e é das cenas mais impressionantes. O filme seria premiado no Festival de Cannes, mas a sociedade protetora dos animais foi contra. Foi preciso levar a cachorra para Cannes para provar que ela estava viva. [...] São poucos diálogos e eu acho que o grande cinema é mais subtexto do que texto. Há grandes momentos de silêncio que tem significado. Até então o sertão era fotografado com filtro, porque havia luz muito forte, um contraste muito alto entre luz e sombra. E pela primeira vez se deixou o sol estourar, dando ao espectador a sensação de estar no sertão. [...] Agora vem meu lado romântico. Eu sou muito romântico e até fiz um filme que homenageava este filme, que é *A mulher do lado* [*La femme d'a coté*, 1981], de François Truffaut. Acho que ele foi o último grande cineasta romântico. Ele era *O homem que amava as mulheres* [*L'Homme qui Aimait les Femmes*, 1977] que também é o título de outro filme dele. *A mulher do lado* é uma obra-prima, embora seja uma história pequena, de dois vizinhos, o marido de um casal e a mulher do outro casal tinham tido uma história de amor há algum tempo. Truffaut consegue mostrar a gravidade do amor, da paixão e a falta de ar quando você se apaixona e ao mesmo tempo mostra um distanciamento, uma coisa racional. Quando um cineasta conta uma história com contraponto, ele consegue a cumplicidade, o que para mim é tudo o que uma obra de arte precisa ter. [...] o conjunto da obra do Kazan e *Vidas amargas*, que para mim é o expoente maior, é o melodrama, mas no bom sentido da palavra, é o melodrama que ilumina a alma. É o grande cineasta humanista do cinema americano. [...] De todos os filmes que ele fez é em *Vidas Amargas* que a forma e o conteúdo se casam melhor. Há imagens incríveis, como o James Dean em cima do trem, voltando para casa, depois de ver a mãe. A história tem vários momentos que poderiam ser melodramáticos, mas se apresentam dramáticos, poéticos. É um filme que consegue emocionar e fazer pensar. Fiquei muito impactado, muito emocionado. Vi esse filme quando tinha 15 anos, depois revi aos 25, mais uma vez aos 40 e há uns três anos revi novamente e mostrei ao meu filho, que chorou muito no final, quando, na história, o pai morre. Quando a gente se emociona e não se sente manipulado ocorre o grande cinema. Para mim o maior diretor do cinema americano foi o Elia Kazan. Quero deixar bem claro que tenho críticas ao comportamento político dele, todos nós sabemos que ele

teve um comportamento questionável na época do mccarthismo, da caça às bruxas, mas como artista, inegavelmente, ele é um dos grandes do século XX. Outra coisa importante é que *Vidas amargas* é um grande retrato da sociedade americana, do puritanismo, de como reprimiram a sexualidade para construir um império. Uma sociedade muito fundamentada nua religião protestante, na ideia de que o trabalho purifica o homem, e outras questões. Por meio da história de uma família, ele fala da sociedade. Mais uma vez, acho que o cinema se faz quando do micro você fala do macro. Do cotidiano, do específico, ressoa e vira universal. [...] para contar uma boa história é preciso viver. Experimenta a vida, sofrendo por inteiro, a vida faz o trabalho melhor.

INÁCIO ARAÚJO - FILMES QUEBRAM PRECONCEITOS

Crítico de cinema e escritor.

[...] Então não fiz listas. Vou falar um pouco da minha vida, dos encontros, dos acasos que, às vezes, dirigiram minhas escolhas. [...] Tem um filme que marca minha ligação com o cinema brasileiro e foi o acaso que me levou a assisti-lo. Estava flanando pela cidade e vi as fotos de um filme chamado *A margem* (1967). Fui vê-lo e achei uma maravilha. Primeiro filme do Ozualdo Candeias, é extremamente marcante para mim, porque pela primeira vez não trazia aquela discursividade do Cinema Novo. Revi há pouco tempo e quase não tem palavras. É um filme feito sobre a imagem e a ideia daqueles personagens marginais. Revê-lo é interessante porque dá para perceber o quanto mudou a paisagem paulista nesses quarenta anos. [...] Eu não trazia essa coisa da infância, não havia sido um cinéfilo infantil. Foi quando morei na França, de 1976 a início de 1980, que descobri a maior parte dos filmes da minha vida e dos cineastas que marcaram a minha maturidade. Filmes que marcaram a infância de outras pessoas marcaram a minha maturidade, porque só os vi quando já era adulto. À medida que você vê os filmes você vai quebrando preconceitos. [...] Um cineasta que aprendi a admirar muito é o Douglas Sirk, cineasta alemão que ficou conhecido pelos melodramas que fez para a Universal nos anos 1950. Se você assiste sob a ótica do preconceito, vai achar os filmes imbecis. [...] Outro cineasta que me marcou muito foi o Howard Hawks, que até hoje eu acho o maior de todos, extremamente sóbrio. Um dos filmes da minha vida seria *Levada da breca* (1938), comédia com Katherine Hepburn e Cary Grant. [...] É um filme que me dá um imenso prazer e me intriga. Eu sei porque gosto de Hitchcock, de Robert Bresson, de Jean-Luc Godard, mas não sei porque gosto de Hawks, de onde vem o prazer de ver. Tem uma frase do Jorge Luis Borges, muito libertadora, que diz “arte é o que te dá felicidade”. Acho que isso aparece muito na exibição de filmes de Abbas Kiarostami, quando metade da sala sai antes do término do filme e a outra metade fica, apaixonada. [...] Gosto muito desses filmes que dão a impressão de serem quase bobos. Prefiro intimamente como os filmes da minha vida. Claro que adoro filmes do Orson Welles, ele é um gênio. Só que estampa muito esse gênio. A genialidade é jogada na nossa cara. Prefiro aqueles que se escondem um pouco, deixam o mundo acontecer, como o Roberto Rossellini. Acho que esse meu gosto por Howard Hawks vem daí. Quando vejo *Levada da breca* percebo que aquilo é um monólito. É muito difícil descobrir o pensamento que está no filme. Mas existe um pensamento sobre o homem, sobre as relações humanas, sobre estar no mundo, sobre o que é ser homem. Engraçado porque o Hawks é assimilado à ideia da câmera à altura do homem, que ele dizia ser a coisa mais simples do mundo. Mas qual é a altura do homem? O que nós precisamos fazer para estar à altura da humanidade? Tudo isso está colocado no filme de uma maneira leve, como se fosse uma brincadeira. E está presente desde *A levada da breca* até *Rio bravo* (1959), que acho um prodígio de filme. Gosto também de filmes que não são muito sérios, que brincam com as coisas da vida. Acho Glauber Rocha um gênio, adoro *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), mas não é um filme de minha vida. *Filmes da minha vida* são aqueles que eu gosto não pela relação intelectual que tenho com eles, mas sim pelo afeto. [...] Ao falar de filmes sérios penso no Ingmar Bergman. Foi um cineasta que amei intensamente aos vinte anos de idade. Agora que há uma retrospectiva de seus filmes não quero ver. Porque o Bergman só fala da morte, do fim, e quando você é jovem isso é uma maravilha, mas quando você tem a minha idade não quer falar sobre isso. O Bergman é muito soturno. Mas acho *Mônica e o desejo* [*Sommaren med Monika*, 1953] um filme muito vital. Ganhei uma cópia de *Noites de circo* [*Gycklarnas Afton*, 1953], mas não tive coragem de abrir, porque não quero mais gostar do filme.

MARCO BECHIS - CINEMA É UMA URGÊNCIA

Diretor e roteirista.

[...] Não sou cinéfilo, não cresci pensando em cinema. [...] A minha memória de cinema vem da época em que eu era só espectador. [...] Os filmes que eu mais gosto são aqueles em que a emoção me domina e eu esqueço a análise crítica. O primeiro filme que me veio à mente foi *A última gargalhada* [*Der Letzte Mann*, F. W. Murnau, 1924] que conta a história do porteiro de um hotel. Ao ser despedido, ele negocia com os patrões a possibilidade de continuar usando o uniforme, porque não quer contar para a família a sua situação. Ele passa, então, a trabalhar nos banheiros do hotel. É um final que ficou em minha mente. [...] Da minha infância me lembro de *Um clarão nas trevas* [*Wait Until Dark*, Terence Young, 1967], com Audrey Hepburn, a qual interpreta uma cega atrapalhada que se envolve com drogas. Ela se defende dos mafiosos, que querem resgatar a droga, destruindo todas as luzes da casa, deixando-os na mesma condição que ela. É um filme sobre a visão e Audrey está extraordinária. [...] Um filmes espanhol, *O sol do marmeleiro* [*El Sol del Membrillo*, Victor Erice, 1992], é outro que acho maravilhoso. É um filme sobre a criação e a vida. Conta a história de um pintor, que está pintando um marmeleiro. Ele conversa com os amigos sobre a pintura e a árvore vai se alterando conforme as estações do ano, obrigando o pintor a sempre alterar o quadro, seguindo as modificações da natureza. E assim não consegue terminar a pintura. [...] Do cinema alemão havia dois diretores que eu gostava muito, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders. [...] Como Fassbinder abordava temas muito à frente de seu tempo, essas histórias hoje são modernas. Um dos filmes que gosto muito é *O direito do mais forte* [*Faustrecht der Freiheit*, 1975], com o próprio Fassbinder como protagonista. É a história de um homossexual, que se prostitui na estação de trem de Berlim, e que ganha na loteria, atraindo a atenção de um empresário do ramo gráfico, também homossexual, com o qual passa a se relacionar. A homossexualidade é tratada naturalmente, embora seja uma produção de 1970. Outro filme de Fassbinder do qual gosto muito é *O medo devora a alma* [*Angst Essen Seele Auf*, 1974]. É uma história surpreendente sobre um jovem árabe e uma mulher de sessenta anos, com inclinações nazistas. É um filme tocante, com todas as crises vividas pelo personagem. Ele quer ficar com aquela mulher e ela o trata como um empregado doméstico. Os filhos dela também não aceitam que a mãe se relacione com um negro. [...] Para finalizar quero falar de filmes conhecidos, como *Sangue de Condor* [*Sangre de Condor*], produção boliviana dos anos 1970, que conta a história das tentativas dos Estados Unidos de controlar a natalidade indígena na Bolívia, por meio de esquadrões que esterilizavam as mulheres indígenas. A teoria americana era que, se diminuísse a população indígena, os problemas também diminuiriam. O filme de Jorge Sanjinés conta essa história e conta também a reação dos indígenas que matam os integrantes do esquadrão. É um filme muito forte do cinema militante da época, que hoje é pouco lembrado, mas que marcou uma geração e continua atual. [...] Mais recente, o filme *Três lugares de melancolia* [*Melancholien 3 huonetta*, Pirjo Honkasalo, 2004] é absolutamente extraordinário. São três momentos da vida de meninos que se preparam para a guerra. Eles estão nas academias militares do Exército russo e moram nas regiões de conflito na Chechênia. O foco é total nos meninos, que são as verdadeiras vítimas do conflito. A produção mostra bem a manipulação que o exército e os poderes políticos fazem sobre os meninos.

HECTOR BABENCO - CINEMA TEM MUITO A VER COM DESCOBERTAS PESSOAIS

Cineasta

Estou aqui para falar dos filmes da minha vida. Mas vou falar um pouco de minha vida com os filmes. A minha vida no cinema e a minha vida com a descoberta de ver filmes. [...] Quando você começa a ver numa mesma semana *Rocco e seus irmãos* [*Rocco i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960], *Vera Cruz* [Robert Aldrich, 1954], um western com Burt Lancaster, e *Sete noivas para sete irmãos* [*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954], você cresce de uma forma extremamente democrática aprendendo a ver cinema. [...] O mais interessante foi que ver todos esses filmes na mesma sala eliminou de mim os conceitos de cinema comercial, cinema de entretenimento, cinema de arte ou cinema mais hermético. Meu DNA de cineasta funde as minhas memórias com as minhas visões. Basta fechar os olhos que as imagens voltam, como um filme. Eu me lembro de há alguns anos, num domingo na casa de Francis Ford Coppola, ele ter me dito que não importa quantos filmes

fazemos ao longo da vida. O importante é saber se dentro daqueles filmes conseguimos lograr algum momento que fique eternamente no inconsciente do espectador. É fechar os olhos e pensar sobre o que me restou de Rocco e seus irmãos. A cena dos dois irmãos chorando na cama vem muito forte porque faz parte da minha construção do ser. Se ao longo da minha vida conseguir deixar a mesma impressão que Luchino Visconti deixou, com uma ou duas cenas daquele filme, impressas na memória de um moleque de 15 anos, a minha missão como diretor de cinema estará realizada. [...] Talvez o cinema seja o exercício de individualidade mais complexo que exista, mexe com tantos segmentos da criatividade, mexe com a ficção, pois mesmo sendo documental, ainda é ficção. Mexe com música, com dramaturgia, com mentira. [...] Grandes ícones como Ingmar Bergman, Stanley Kubrick e Martin Scorsese se transformaram em ícones porque tiveram a capacidade de dizer algo de forma tão contundente e inovadora como outros não fizeram antes. [...] Cinema tem muito a ver com descobertas pessoais, porque passa a ser um jogo de cartas marcadas. Bastam sete ou oito filmes para alimentar de informações uma pessoa. Eles se tornarão seminais para a construção daquela pessoa. Cresci de forma eclética, sem mestre e sem escola. Sem cartilha, nunca li um livro de cinema. Quando fiz meu primeiro documentário, lembro que o fotógrafo me perguntou qual lente eu queria na câmera e eu nem sabia que existia mais de uma. [...] Nos meus filmes aparecem fatos da minha vida, da minha infância. Não preciso fazer documentários de forma explícita. Os filmes que tenho feito mostram muito do que sou. [...] *Pixote* foi o resultado da minha indignação com uma situação que via aqui no Brasil. Não foi nada planejado. O meu lado racional, que é muito explícito, funciona no operacional. O meu lado profissional é meramente instintivo, depende totalmente da vontade. E a minha vontade não se prende ao que estudo ou penso. É como se existissem dois seres, uma relação muito esquizofrênica. *Pixote* é o exemplo mais contundente de mim mesmo, é um espelho. Tudo no *Pixote* foi bom e como nada pode ser perfeito, algo teve que ser destruído, e o ator principal - Fernando Ramos da Silva - foi morto pela polícia e isso é uma dor que tenho até hoje. E sempre me pergunto se deveria ter feito o que fiz.

RENATA DE ALMEIDA - NÃO SEI DE ONDE VEM ESSE ENCANTO PELO CINEMA

Diretora e Produtora da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Sempre tenho dificuldade quando me perguntam qual o meu filme predileto. Não sei responder. Tenho um branco, não consigo achar meu filme preferido, pois são tantos. Por que tenho que escolher só um? Uma lista de dez? Definir os dez melhores filmes de todos os tempos é uma coisa impossível para mim. Inicialmente, não queria participar dessa série de depoimentos, mas mudei de ideia porque entendi que a proposta não é falar sobre os melhores filmes da história do cinema, de algo do tipo os vinte filmes que você tem que ver antes de morrer, mas sim dos filmes da nossa memória emotiva. Então encarei este desafio como um exercício de memória, como uma tentativa de lembrar filmes que fizeram parte da minha história pessoal, sendo eles importantes para a história do cinema ou não. [...] Tive a oportunidade de ver alguns depoimentos, ler entrevista, onde pessoas tentam explicar porque se envolveram com o cinema. Muitos relatam dificuldades na infância, existe a história emblemática do Scorsese que se refugiava no cinema porque era hemofílico e a mãe não permitia que ele brincasse na rua com outras crianças. Não tive grandes dificuldades na infância. Tinha liberdade. Não sei de onde vem esse encanto pelo cinema. Não é só história ou estímulo, acho que, como tudo em nós, tem algo de genético. Ainda na infância, lembro de dois filmes que fui ver com meus pais. Um é *Na idade da inocência* [*L'Argent de Poche*, 1976], de François Truffaut, que ele fez com crianças. Eu lembro ainda da minha surpresa e do meu encantamento com esse filme. Eu devia ter uns 10 ou 11 anos, ainda tinha dificuldade para ler legendas. O outro é *Dersu Usala* (1975), de Akira Kurosawa. Lembro da sala, das cadeiras, quase do cheiro do cinema, mas não sei qual é. Recordo que meu pai, que é alto, se abaixou na cadeira e eu perguntei por que, ele explicou que era para dar visão a uma pessoa que estava atrás dele. Acho que, por causa disto, do filme guardo a cena da caixa de fósforos. Os personagens estão saindo de uma cabana na neve e um deles deixa os fósforos no local. O outro questiona sobre isso, ao que ele responde estar deixando para o próximo que vier. É um cinema humanista, o filme que tenta contribuir para a convivência com o outro. Pode parecer piegas, mas todos temos problemas e somos condenados a viver uns com os outros e por que não, então, tentar que seja da melhor maneira possível? [...] Penso que *2001* foi o primeiro grande filme em que fiquei pensando que não o havia entendido. Mas o filme de Kubrick que mais me chocou foi *Laranja mecânica* [*Clockwork Orange*, 1971], não sei se pela idade que eu tinha, ou por perceber que certezas absolutas podem ser

derrubadas, mesmo que seja cruel. Kubrick mostra que as pessoas não são naturalmente boas, que a maldade pode existir. Eu era ingênua, para mim foi um choque, uma coisa perturbadora. Achava que todo mundo com chances na vida seria uma pessoa boa. Um pensamento humanista. E o filme revelou que não. É uma característica humana, é preciso encarar a maldade, o sadismo, a crueldade. É um cineasta de poucos filmes, mas depois de vê-los demoramos para nos recuperar. É difícil ficar indiferente. [...] *E La nave va* (1983) [...] ainda tão forte na minha memória [...] é uma coisa mágica. Acho que por eu estar estudando teatro na época, a fantasia absoluta e assumida do filme me impressionou. Aquele mar, que é óbvio que não é o mar e ninguém está tentando fingir que é o mar, ele se assume como fantasia e o espectador também. É um pacto entre diretor e espectador, eu finjo e você finge acreditar. Mais do que filmes inteiros, acho que são cenas que marcam a nossa vida. Desse filme são duas cenas que ficaram na minha memória: o mar e a sequência dos copos, quando velhinhos fazem música na boca dos copos de cristal. Para mim é poesia. [...] Uma coisa que me agrada muito no cinema são os filmes nos quais se pode ver uma vida por inteiro, ter a noção da passagem do tempo. [...] Gosto bastante desses filmes fora de moda. A vida transcorre no dia a dia, sem nos permitir a percepção que muitas vezes a distância nos dá. É mágico. Nessa linha adoro *Era uma vez na América* [*Once Upon a Time in America*, Sergio Leone, 1984], *Nós que nos amávamos tanto* [*C'Eravamo Tanto Amati*, 1974) de Ettore Scola, e *1900* [*Novecento*, 1976], de Bernardo Bertolucci. [...] *Era uma vez no oeste* [*C'Era una Volta il West*, 1969), mas gosto também de outros *western spaghetti* do Sergio Leone. Gosto da amplitude, dos espaços vazios enormes. Se você não pode ir até o deserto, é o cinema que te dá essa sensação, a consciência de que o ser humano é muito pequeno. [...] Outra cena marcante é de um filme do Carlão (Carlos Reichembach), *Alma corsária* (1993), e é de novo também pela surpresa. Um homem negro, grande e forte, chega carregando o piano. O espectador pensa que ele é um carregador de piano. Então, ele senta e começa a tocar maravilhosamente. A câmera abre e vemos também um halterofilista que tem a leveza de um bailarino. Lembro desta cena entre tantas que já vi, por isso acho que fazem parte dos filmes da minha vida. Gosto de um filme quando ele me surpreende, quebra um preconceito mostrando algo novo. [...] Provavelmente amanhã lembrarei de outros filmes, de outras histórias. Estes são os filmes da minha vida hoje, lembranças que a minha memória resolveu escolher agora. Acho que é quase como se a memória escolhesse as lembranças, os filmes, que estamos precisando em um determinado momento. Amanhã poderemos estar diferentes, abrir outras portas, mas acho que o básico, a essência, continuará conosco.

LIVRO 2 - CINEMA DE SEDUÇÕES

ISAY WEINFELD- GENIAL EM 10 MINUTOS

Formado em Arquitetura. Cineasta.

Quando o Leon me chamou, perguntei se não poderia passar umas cenas dos filmes para exemplificar, e ele disse que não, a ideia não era essa; era cinema falado mesmo, deixar que as pessoas fiquem curiosas e que imaginem a respeito dos filmes que você está falando. Então separei aqui dez tópicos e falei rapidamente sobre cada um deles. Acho que a primeira coisa que me ocorre da minha formação, quando falo sobre cinema, é o tríptico Bergman, Fellini e Buñuel, que não são os três maiores diretores para mim, mas são pessoas que me influenciaram bastante - principalmente Ingmar Bergman. Toda a minha paixão pelo cinema começou quando aos 14 anos eu estudava em um colégio chamado Rio Branco, aqui em São Paulo, e eu tinha um professor de português muito ousado na época, chamado Haroldo, que era fanático por cinema. Ele geralmente parava as aulas de português e alugava sozinho um filme e levava os alunos da classe inteira para assistir a alguma coisa que ele achava relevante. E foi assim, com 14 anos, que eu vi *Morangos silvestres* [*Smultronstället*, 1957], do Bergman, pela primeira vez, um filme que mudou a minha vida inteira. É incrível saber que um filme pode fazer isso com uma pessoa, isso realmente aconteceu comigo. [...] Mas esse era um mundo com o qual eu me identificava. Eu era fanático por toda a simbologia que o cinema dele carregava, todos os detalhes, a colocação da música, o trabalho dos atores [...] A solidão, o tique-taque dos relógios, aqueles relógios sem ponteiros na cena quase inicial do sonho de *Morangos silvestres*, quando ele está sonhando e anda por uma rua deserta e vê uma loja que tem um relógio redondo sem ponteiros na fachada... Aí ele pega o relógio dele e vê que também está sem ponteiros... Isso é uma coisa marcante

na minha vida. [...] Outra coisa especial, por exemplo, é a aparição do Rex em *Amarcord*, todo aquele mundo construído em cenário [...] Ver o mar todo de plástico, tudo *fake*, feito em estúdio, aquele mundo inacreditável criado por ele, os personagens, as prostitutas, a solidão, os palhaços... [...] Eu me lembro também que na época do *E la nave va* houve certo rebuliço pelo fato dele desvendar na última cena que tudo aquilo é um cenário; você vê a câmera atrás e o navio todo construído, no qual eles estavam filmando com todo o maquinário embaixo se movimentando. Para muita gente quebrou a magia, foi um passo totalmente diferente, ousado no trabalho dele. Ele desmistificou exatamente aquilo que ele fazia.

SÉRGIO MACHADO - O CINEMA CRIA LAÇOS COMUNS

Jornalista, roteirista e diretor.

[...] É difícil falar de melhor filme, pois são tantos filmes. De alguma maneira, é como quando você descobre uma pessoa que gosta muito de um filme que você gosta. Criam-se laços comuns. [...] *Rio bravo* é um filme que me impressiona muito, pois parece desprezioso, e talvez seja mesmo, no sentido de que não foi feito necessariamente para ser uma obra prima. É um filme que só quer narrar bem uma história e narra de maneira magnífica. E vai além disso, porque fala de coisas bacanas como a amizade, a lealdade, temas hawksianos, que estão presentes na cinematografia toda do diretor. [...] Se fechar os olhos, eu consigo lembrar cada plano do início do filme, conheço as músicas e tudo. [...] Tem um filme que eu adoro que é *Shane*, que em português se chama *Os brutos também amam* [George Stevens, 1953], pelo qual eu sou absolutamente encantado. É um western contado a partir do ponto de vista de uma criança, e que me emociona sempre. Eu choro toda vez que vejo. Enfim são tantos. É difícil escolher um filme assim. A melhor coisa que eu acho que pode acontecer num papo desses é você seduzir as pessoas para verem o filme. Para mim, é sempre um presente quando você descobre obras-primas que não conhece, filmes que de repente marcam a vida da gente, as grandes obras-primas, ou não obras-primas, mas filmes que tocam a gente, especificamente. Se eu pudesse traçar um paralelo entre os filmes que eu mais gosto, tem um tema que me é muito caro, que é a amizade, lealdade entre amigos. Isso está presente nos filmes que eu mais gosto e nos filmes que eu faço.

LUIZ CARLOS MERTEN - EU FALO E AS IMAGENS ME VÊM INTEIRAS

Jornalista e crítico de cinema

[...] Se vocês me pedem, já que eu estou aqui para falar dos filmes da minha vida, eu poderia até tirar esse “s” e reduzir a um filme: “o” filme da minha vida. [...] esse filme é *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti (1960). [...] Quando eu vi *Rocco* pela primeira vez, eu não tinha capacidade de absorver tudo o que o filme queria dizer ou tudo o que o filme dizia, conseguia dizer. Eu era muito jovem, um garoto de 12 anos. [...] E logicamente, eu era muito inexperiente para apreciar a complexidade daquele filme do Visconti. Depois disso nunca deixei de ver *Rocco*... revi sempre. Hoje sou um cara de 64 anos, e o *Rocco*... que eu vi 50 anos atrás, talvez mais, foi crescendo comigo, e eu sempre tive essa referência, esse farol, da obra do Visconti como um tipo de cinema politizado, humanista, que sempre foi o que me fascinou. [...] não posso deixar de falar do impacto que o filme teve sobre mim quando jovem. [...] Os anos 1960 foram marcados por grande agitação política e social aqui no Brasil. Desde o episódio da renúncia de Jânio Quadros, depois a resistência de Leonel Brizola para que João Goulart assumisse a Presidência da República, tudo o que aconteceu no Brasil até o golpe militar de 31 de março de 1964 fez com que aquela geração a que eu pertencia se politizasse rapidamente. [...] Tudo isso ajudou a formar uma consciência política em mim, e aí fui ver o filme que, como vocês sabem, conta a história de uma família, mãe e seus cinco filhos que chegam à cidade de Milão [...] rompendo com a estrutura feudal do *paese*, a região onde a família era radicada, onde vivia. [...] A mãe, interpretada por uma grande atriz grega, Katina Paxinou, se refere aos cinco filhos como “unidos como os dedos da minha mão” - ela mostra essa mão várias vezes no filme para mostrar como esses filhos eram não somente parte dela, mas eram unidos. E a cidade vai desuni-los, a família vai se desintegrar. O filme narra em capítulos a história desses cinco irmãos, como a cidade age sobre eles, que vão sendo, de certa forma, abatidos pela cidade grande. Menos dois. Visconti reserva dentro do

filme três personagens. Rocco, interpretado por Alain Delon, que representa a bondade, o idealismo, o sacrifício, o sentimento cristão, e fez dele a própria alma do filme. Mas na concepção do Visconti, o filme se resolve em dois outros personagens, os dois irmãos mais jovens: Ciro, que vira um operário especializado, e Luca, ao qual o diretor destina, no final do filme, a possibilidade do caminho da esperança. Toda a família se desintegrou, mas o Ciro, na sequência final do filme, faz um discurso dizendo que ele espera, como líder sindical, um cara consciente politicamente, que o futuro seja melhor para esse irmão jovem do que foi para o restante da família; que ele possa voltar ao *paese*, à Lucania, e que lá encontre melhores condições sociais para se estabelecer, para levar a vida na própria terra como é a ideia do filme, numa sociedade idealizada onde as pessoas não tivessem de cair no mundo, na estrada, em busca de melhores condições. Quando eu vi aquilo, para mim, foi uma revelação. Era uma expectativa, um sonho, uma sociedade mais justa, mais humana. [...] Confesso que, quando eu vejo *Rocco* - de vez em quando ainda o vejo -, é um filme que me causa uma emoção muito profunda. Acho que vejo *Rocco* para chorar um pouco. Um mundo em que eu acreditei, que eu acreditava que a gente poderia criar. Eu pertencço a uma geração que viveu a utopia de maio de 1968. E as coisas mudaram muito e eu nunca deixei de sonhar que um outro mundo seja possível. [...] essa utopia, que também está no filme do Visconti, norteou a minha preferência pelo cinema, e quem sabe até uma opção política que eu tenha feito na minha vida. [...] Não sei se vocês conhecem *Rainha Christina* [*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933], a Greta Garbo faz a rainha da Suécia que vive isolada no seu trono. Ela encontra um homem, por quem se apaixona. Abdica do trono por amor a ele, e no momento em que faz isso, não sabe que esse cara acaba de morrer. Ela perde o amor, perde o trono, e a história é real. Mamoulian termina o filme no momento em que Christina, tendo abdicado do trono, parte numa embarcação. [...] ele constrói uma cena final extraordinária, simplesmente mostrando a Garbo no navio, no momento em que ela está abandonando a Suécia para nunca mais voltar. Ela perdeu seu trono, perdeu o amor, e o diretor coloca a Garbo como se ela estivesse olhando o horizonte. E o final do filme é um movimento de câmera nesse rosto da Garbo. [...] O rosto da Garbo é um dos mistérios na história do cinema. [...] Nesse filme, ela não faz absolutamente nada. Ela olha, olha fixamente para um ponto e o espectador consegue ver tudo nesse rosto que, na realidade, não está dizendo nada, é um rosto em branco, uma página em branco, a gente constrói uma história aí. [...] Eu nunca deixo de pensar nesse Rainha Christina como essa possibilidade infinita que o cinema tem de nos sugerir tudo não dizendo nada. Aquilo foi um marco também na minha formação. A maneira com a qual o Mamoulian cria uma cena, onde o minimalismo dessa cena até hoje é um desafio pro diretor e pro espectador. Para o diretor, precisa ter uma Garbo, que segure a intensidade de uma cena como aquela. Para o espectador, é um desafio tentar colocar alguma coisa ali, naquele olhar ausente. Nicholas Ray dizia que o cinema é a melodia do olhar; e um olhar ausente, o que ele representa para a gente? Ele representa o que a gente constrói, o que a gente consegue construir, o que a gente consegue colocar nesse olhar. E aí é a riqueza inesgotável desse filme. [...] A questão é essa sempre - a tecnologia muda sempre, mas o nosso papel continua a ser esse. Pegar o filme feito pelo diretor e transformá-lo numa coisa nossa, colocar a nossa sensibilidade, a nossa inteligência, a nossa cultura, seja lá o que for, para construir outro filme no nosso imaginário. E aí esse filme é nosso. São os filmes das nossas vidas, são os filmes da minha vida, os filmes da vida de vocês. [...] Os filmes da minha vida são filmes que não são necessariamente os mais importantes da história do cinema. [...] *Hiroshima, meu amor* [*Hiroshima, Mon Amour*, Alain Resnais, 1959] é um filme da minha vida, e com certeza, de todos os filmes da *Nouvelle Vague*, é o filme que eu carrego no coração. [...] É um filme tão marcante para mim que sei lá... Talvez vocês precisassem ter sido jovens em 1960 - e eu devia ter uns 15 anos quando vi o filme em Porto Alegre - para sentir o que era a emoção de ver aquele filme. Os diálogos até hoje eu sou capaz de repetir. O filme se abre com imagens de corpos, um homem e uma mulher abraçados, e no ardor da paixão, os corpos parecem incandescentes e Resnais filma como se eles estivessem envoltos na poeira atômica. E o filme começa com a voz do homem dizendo: “*tu n'as rien vu à Hiroshima*”, “não viste nada em Hiroshima”. E aí a mulher, Emanuelle Riva, começa com um fluxo de consciência: “*oui, j'ai tout vu à Hiroshima*”. Ela começa a falar que viu tudo, que os museus mostram tudo, o horror, o extermínio. E ele, sempre ritmado, a interrompe: “*tu n'as rien vu*”, “tu não viste nada”. [...] Esse filme foi uma revelação, e desde então, que nem com *Rocco e seus irmãos*, eu nunca mais deixei de ver *Hiroshima, meu amor*, e cada vez que eu vejo é outro filme. O filme muda comigo, eu mudo com o filme. E eu descubro coisas, e é o que me encanta no cinema, essa ideia de

que a gente pode sempre descobrir coisas. Aliás, o Manoel de Oliveira disse isso num debate em Cannes certa vez, que a originalidade não está em fazer uma coisa pela primeira vez, é a maneira como a gente vai descobrindo e transformando a coisa mais velha do mundo em algo teu, pessoal, e consegue erigir disso um monumento para ti, para a tua vida. E é isso que eu faço continuamente, quando eu vejo *Rocco...*, *Hiroshima, meu amor*, quando eu vejo outro filme que é uma das obras mais encantadoras do cinema para mim, que é o filme do François Truffaut, *Jules e Jim* (1962), com Jeanne Moreau disputada por aqueles dois homens, Jules e Jim, os dois amigos. E ela, com ternura e crueldade, passa de um para o outro. [...] os seus filmes passam para a gente essa saudade das coisas mortas, das coisas que estão desaparecendo e das coisas vivas que a gente está esquecendo. [...] o meu Truffaut preferido, um dos filmes da minha vida é outro que ele fez depois, chamado *O garoto selvagem* [*L'Enfant Sauvage*, 1970]. Um filme que ele fez [...] contando a história de Victor, um garoto que é recolhido da floresta, onde foi criado por lobos, e sobreviveu entre animais selvagens. Ele virou um garoto selvagem e é trazido para a civilização. O próprio Truffaut faz o professor Itard, que apadrinha o menino, estuda o caso dele e tenta ensinar-lhe os signos da linguagem para que ele possa integrar-se à vida social. Esse tema do aprendizado é um tema recorrente na obra do Truffaut. Mas o que eu acho genial nesse filme, e me comove cada vez que eu vejo, é a ideia do instinto em choque com a cultura, o instinto contra a civilização. E tem uma cena do filme em que o Victor, criado entre lobos, sai de dentro de casa, é noite e tem lua cheia. O Victor então uiva como um lobo, olhando para a lua. Aquilo é de uma dor para mim... Vocês me desculpem, mas até para falar é uma coisa muito difícil. [...] O que aquilo me diz, o que aquela dor me contamina. Toda a força do cinema está ali.

ELIANE CAFFÉ - FILMES COM IDADE CERTA PARA VER

Formada em Psicologia pela PUC de São Paulo. Cineasta.

[...] Em termos de experiências que deixaram marcas intensas, me recordo mais de livros do que de filmes. Por isso foi bom fazer esse exercício de memória e resgatar os “filmes da minha vida”. Existem filmes maravilhosos, mas, muitas vezes um filme que te impressiona pode ser um filme que você “não” gostou quando assistiu, e mesmo assim, por alguma razão você o carrega pela vida afora. Existem muitas maneiras de fazer um recorte para encontrá-los; optei por fazer uma listagem dos filmes pensando numa relação autobiográfica, seguindo a cronologia da minha vida mesmo. [...] um dia fomos ao cinema assistir *2001 - Uma odisseia no espaço*. Eu saí do cinema, nossa... Ainda tem aquela coisa da pedra filosofal. De volta para casa, todos no carro, conversamos muito sobre o sentido daquele filme. Foi um grande marco na época. Também revi esse filme depois, e, embora ache que algumas coisas do filme envelheceram, ainda é espetacular em seu conteúdo filosófico. E tem aquele momento, que meu pai achava maravilhoso, a maior elipse do cinema, quando o macaco joga o osso para o alto e ele se transforma na nave espacial. “Que coisa genial, só o cinema para fazer uma coisa dessas” - dizia ele. [...] Depois assisti *Apocalypse Now* [Francis Ford Coppola, 1979], que revi várias vezes. É um dos filmes que falam sobre a questão da irracionalidade da guerra como um componente inerente ao ser humano. [...] *O Apocalypse Now* para mim ainda é um filme aberto. É um filme que diz muito, do que poderia ser a experiência de guerra, mais do que qualquer filme que eu tenha visto ultimamente. Depois, morando em Madrid, fui chegando perto do Tarkovski. A princípio belo, porém filmes difíceis de penetrar. Mas sem saber por que, o filme de alguma maneira se comunica com você, mesmo não gostando, ele transforma algo. [...] Quando assisti a esse filme [*Andrei Rublev*, Tarkovski, 1966] foi uma experiência. Tinha uma cena de um cavalo que era morto e aí eu ficava pensando como se pode, em nome da arte, sacrificar um cavalo. E tem cenas de tortura, comecei a entrar num estado de repulsa com o filme. De pensar como, para fazer o filme, o cara tem que ir ao fundo do poço, na negação da vida, para representar algo. [...] Mas quando toca o sino você começa a entrar na viagem desse menino, e a experiência foi a de voltar a acreditar no ser humano, a voltar a enxergar algo no ser humano, o que foi um pouco o que aconteceu com o Andrei Rublev, quando ele recuperou a fé no ser humano através da experiência daquele menino. Eu não assisti o filme, eu vivi uma experiência ao longo daquelas três horas. Isso uma coisa raríssima de acontecer. [...] Enfim, *Andrei Rublev* é um dos filmes da minha vida. [...] Nossa vida é feita de fragmentos, de memórias, tem uma organização que não é nada organizada na forma dos filmes que a gente vê. [...] O filme sempre organiza algo. Essa organização não está na tela, nem na sua cabeça sozinha, está no encontro das duas. Onde está o

filme? Não está na tela porque, se você muda sua capacidade de percepção, só vai ver luzes, sombras e nada mais. Onde está o filme? Ele está nesse encontro. A gente necessita das histórias e dos filmes para ter muitas das nossas impressões. Às vezes os filmes que ajudam a organizar um sentido. Ou, com a ajuda do seu instrumental, fabricar um sentido onde não se vê. É muito bom sair de filmes onde você enxerga um estímulo para seguir adiante. É onde você criou um sentido [que] não estava vendo, mas claro que isso é com o seu repertório, junto com o que o filme se dá. O filme se oferece, se empenha, se dá para você.

SUZANA AMARAL - CABEÇA, MENTE, IMAGINAÇÃO

Cineasta

Eu nunca tinha percebido a importância que o cinema teve na minha vida até que a Mostra me fez essa sugestão de falar sobre os filmes da minha vida. De repente comecei a fazer um balanço e entrei num túnel do tempo, percebi o quão importante o cinema foi na minha vida, e não só no sentido de ser espectadora. [...] Os filmes do Elia Kazan, como *Sindicato dos ladrões* [*On the Waterfront*, 1954], foram filmes que me fizeram pensar a respeito de alguma coisa a mais que não fosse só entretenimento e namoricos de sala de cinema; já comecei ali a olhar para dentro de mim e buscar uma reflexão sobre o mundo, descobrir o mundo à minha volta. Comecei a descobrir as injustiças sociais, e isso refletia a influência que o Comunismo, o Socialismo e o Partido Comunista tinham sobre mim. Isso me fez uma adolescente muito mais preocupada e cheia de problemas. [...] Vou contar uma coisa engraçada para vocês. Voltando um pouco no tempo, eu via aqueles filmes de guerra, achava a guerra maravilhosa, aquele negócio de marchar, usar farda. Alguém chegou ao cinema e disse que estavam fazendo uma convocação, as mulheres que quisessem ser convocadas deveriam dar seu nome para ir à guerra. A idiota aqui (risos), com 14 anos, foi lá e se inscreveu, obviamente sem contar pra ninguém. Minha mãe viajava muito com meu pai, e minha avó estava lá com a gente quando chegou uma carta da região militar lá de Santos convocando as mulheres que iriam se apresentar. E lá estava meu nome. Minha avó quase caiu para trás, quase teve um enfarte quando viu aquilo (risos). Aquilo a deixou muito brava, puta da vida mesmo. Ela me disse: “Sabe o que você vai fazer? Você vai pagar isso.” Marcaram uma hora para eu comparecer ao quartel, e ela disse “Você vai vestir seu uniforme (que tinha um chapuzinho e luva branca, como o uniforme do Colégio *Des Oiseaux*) e vai lá comigo, e eu vou dizer pra eles verem quem estão convocando”. Eu morria de medo dessa avó, e fui né? Chegamos lá e fomos falar com o coronel. Ela disse: “Como é que essa menina vai para a guerra? Ela não sabe nem (perdoem a expressão) por onde galinha mijal!” (risos) [...] você vê como o visual penetra na carne, na mente, na imaginação das crianças. O cinema saía da sala e entrava na cabeça da gente, por termos absorvido a história. É como se, de repente, fosse toda a continuação daquilo na vida da gente, quando chegávamos em casa.

UGO GIORGETTI - NO FUNDO VOCÊ BUSCA A SI MESMO NO FILME

Produtor e diretor

Me interessa muito por literatura, teatro, e tudo isso envolvido faz com que eu veja o cinema de uma maneira muito particular. Só que o tema é “os filmes da minha vida”, e aí tem um complicador: que vida? Quando eu tinha 20 anos, 40 ou agora, que tenho mais de 60? Na verdade a gente não tem uma vida, tem várias. [...] Os filmes da vida de cada um vão sendo muito ligados à sua própria biografia. A sua experiência momentânea envolve os filmes, ou o filme as envolve, não importa, há um intercâmbio para transformar esse filme num momento impressionante. [...] não tenho o costume de rever aqueles filmes de 1960. Alguns que me ficaram muito presentes na cabeça eu não quero ver, porque o filme pode ter envelhecido. Os grandes filmes são os filmes que você não viu mais. [...] Me lembro de um filme com o qual eu fiquei tão chocada, de tão lindo, chamado *Senilidade* [Mauro Bolognini, 1962], de um artesão italiano importante, mas que não era um Fellini. Era baseado num romance de Ítalo Svevo, muito bonito [...] Mostra um burocrata solitário, solteirão, de uns 40 e poucos anos, que mora com a irmã, também solteirona, aquelas figuras que passam pela vida, na vida de quem nunca aconteceu muita coisa, mas que tem uma vida interior. De repente esse cara se apaixona por uma prostituta. E daí a vida dele se transforma, vira um caos. É uma história mais ou menos clássica,

esse tipo de situação não é nova. Só que se passa em Trieste, uma cidade muito particular da Itália, muito frio, muita névoa, que fazia parte do espírito desses personagens, mesquinhos, para dentro, tristes. [...] No fundo, você busca a si mesmo no filme; o que o filme fala não dele, mas de você. [...] Não tenho nenhuma caixa de surpresa para vocês, nenhum filme senegalês que eu tenha visto, que ninguém viu e eu revele. Os filmes que eu gosto são provavelmente os filmes que a maioria de vocês gosta. Os filmes que eu citei e que por algumas razões extremamente pessoais, adquirem uma grandeza que provavelmente não tem, ou só se confirma muito tempo depois. [...] Não tenho nenhuma saudade desse negócio de tela grande. [...] Cada um vê do jeito que quer. O que eu acho que às vezes a transmissão é muito arruinada, a técnica da transmissão, e daí fica ruim o que você quis dizer. Mas se tiver uma boa projeção, pouco se me dá. Essas filigranas não levam a nada.

MARCELO GOMES - CINEMA COMO POESIA DO COTIDIANO

Roteirista e Diretor

[...] Acho que existe dois tipos de filmes: aqueles que você assiste e se diverte e depois de uma semana ou duas, você esquece; e outros que você assiste e ele fica batendo na sua cabeça dias e dias, meses e anos. Filmes que instigam a sua imaginação, sua memória e sua emoção. Não sei por que a maioria desses filmes chamam-se autorais ou filmes de arte. [...] Nunca mais esqueço que fui ver *Maranhão 66* (1966), com o Glauber fazendo um documentário sobre a situação econômica, política e social do Maranhão. Ele mostrava imagens extremamente miseráveis da condição social da população, os hospitais públicos, as favelas da cidade de São Luís. E em off, você escutava o discurso de posse do governador do Maranhão, que na época era um senhor chamado José Sarney. Este filme do Glauber é de 1966, e o engraçado é que eu o assisti em 1986, época em que o Sarney era presidente (risos), hoje estamos em 2010 e o filme é extremamente contemporâneo, atual - tanto o discurso do Sarney, com todos os clichês de um discurso de um político tomando posse; e em contrapartida, as imagens da crueza da realidade do Maranhão. [...] Lembro de todos os filmes do Fassbinder, *Roleta chinesa* [*Chinesisches Roulette*, 1976], *O casamento de Maria Braun* [*Die Ehe de Maria Braun*, 1979], *O amor é mais frio que a morte* [*Liebe ist Kälter als der Tod*, 1969]. Eram filmes tão estranhos que eu não entendia alguns deles na época. No cinema tem filmes que você não entende, mas fica querendo ver novamente para talvez entender mais, mas só assistir já é uma grande experiência. E outro que você assiste, não entende e não quer entender e nunca mais ver. Esses filmes do Fassbinder e do Bergman eram do primeiro tipo. Fui ver *A flauta mágica* [*Trollfötten*, 1975] e *Cenas de um casamento* [*Scener ur Äktenskap*, 1973] e não entendia completamente. Eu achava maravilhoso esse mistério, esse enigma dos filmes. Estou fazendo um filme no Recife sobre jovens e eles tem dramas existenciais muito fortes. O interessante é que são os mesmos dramas existenciais da juventude da Suécia, mas os daqui têm uma praia para ir, têm sol. Mas os dramas são os mesmos. O que muda é o clima, a geografia, a latitude e a longitude. O ser humano é ser humano. [...] *Close-up* [*Nema-ye Nazdik*, 1990] e *Gosto de Cereja* [*Ta'm e Guiass*, 1997] [m]arcaram muito a minha vida, pois me fizeram ver que era possível fazer filmes assim, onde não existe um final resolvido. O final fica dentro do espectador para construí-lo. E filmes como o *Close-up* em que não existe uma divisão tão forte entre documentário e ficção, entre verdade e mentira. [...] O Abbas Kiarostami me ensinou um pouco da poesia do cotidiano, que está na vida de cada um e que pode virar filme. [...] como *O pântano* [*La ciénaga*, 2001] da Lucrécia Martel. Quando acabei de assisti-lo, parecia que tinha feito duas horas de sessão de psicanálise! Aquela família era igual à minha, a infância dela era igual à minha, as brincadeiras, o jantar, o almoço... Todo mundo falava alto ao mesmo tempo e ninguém se entendia. Tem filmes que transcendem o gostar ou não gostar. [...] Quando Macabéa [*A hora da estrela*, Suzana Amaral, 1985] conversa com o homem que deseja seduzir, eles caminham e ela não tem o que falar, porque o personagem dela é destituído de qualquer forma de articulação de ideias para falar. Ela passa por uma loja de ferramentas, vê parafusos na janela e fala para ele “Você gosta de parafuso?” Quando vi essa cena, isso me tocou de uma forma tão profunda que nunca mais esqueci esse filme, porque fala dos momentos da nossa vida que a gente quer mais esconder, as nossas imperfeições. [...] Outro filme que eu adoro é o *Cidadão Kane* (1941), do Orson Welles, que reflete sobre o fato de que quanto mais você investiga a vida de uma pessoa, mais o mistério aumenta. [...] Tem um fato aí muito bacana do Orson

Welles, que às vezes deixa um mistério que não dá para desvendar, pois o cinema nunca vai dar conta de mostrar a vida completa de uma pessoa. [...] Essa é a magia de um filme, desses filmes todos que eu falei. São filmes nos quais eu acreditei, naquele mundo que foi colocado à minha frente. Talvez eu tenha acreditado em uma cena, no choro de um personagem ou no filme todo, mas acho que foram elementos que tinha ali que me trouxeram uma verdade, seja uma verdade factual de um documentário ou a verdade de uma ficção científica, como *2001- Uma odisseia no espaço* (1968), um dos filmes mais maravilhosos que existem. É uma pena que eu tenha esquecido de falar do Kubrick... Mas são filmes que trazem uma verdade, seja ele numa ficção científica ou num filme maravilhoso como *Iracema - Uma transa amazônica* (1981), de Jorge Bodanzky que é quase documental. [...] todos eles têm a sua verdade. Esses são os filmes da minha vida.

LIVRO 3 - O CINEMA COMO UM IDEAL

WIM WENDERS - AMO FILMES QUE DEIXAM LACUNAS ENTRE AS IMAGENS

Cineasta

"[...] resolvi focar nos filmes que marcaram a minha vida. Mas quando comecei a pensar quais eram tais filmes, percebi que eles me marcaram porque eu tinha certa predisposição a eles, por assim dizer. Sem estas condições, acho que não teria apreciado o tipo de cinema que acabou me encantando tanto. [...] Então vou começar falando de minhas predisposições. Porque quando eu nasci não existiam filmes. Meu país estava completamente destruído; os nazistas haviam destruído tudo - inclusive a cultura. Então não restaram filmes ou cinemas. A cidade onde eu nasci estava 80% destruída, e as pessoas estavam ocupadas demais reconstruindo suas vidas e tentando achar comida. Então não existiam filmes, mas existia algo mais: histórias. Histórias escritas em livros; e eu tinha uma fome insaciável por elas. A partir do instante em que comecei a falar, passei a pedir para que me contassem histórias. Meu pai era médico, nunca tinha tempo, minha mãe também estava sempre ocupada... Então escolhi minha avó para ser a contadora oficial de histórias. Resolvi que seu trabalho em vida era me contar histórias. [...] meus filmes preferidos - e eu os chamo de "os filmes da minha vida" porque o Leon inventou essa frase - foram determinados pelos dedos de minha avó. Os filmes que passei a gostar então eram justamente aqueles que deixavam lacunas entre suas linhas. Eles me permitiam sonhar dentro deles; deixavam espaços entre as imagens. Hoje não consigo suportar filmes que preenchem todo o espaço com suas histórias. Eles não deixam muito espaço para a imaginação. O que você vê é aquilo que você leva - nada mais. Preciso ser capaz de entrar na narrativa, preciso dos espaços vazios. [...] Quando criança, em vez de filmes de terror, vi muitos *westerns*. Bons e ruins. Claro que não conhecia os diretores; naquela época eu nem sabia que existiam diretores. Gostava da vastidão dos espaços, da simplicidade. Eles eram grosseiros e... isso era bom. Mas a primeira vez que percebi que o cinema podia ter um potencial maior, além de entreter e divertir, foi também a primeira vez que vi o mesmo filme várias vezes seguidas. Este é definitivamente um dos filmes da minha vida. Pronto, comecei a contar; vamos chegar lá agora. O filme em questão é *A Regra do Jogo* [*La Regle du Jeu*], de Jean Renoir, feito logo antes da guerra, na França, em 1939. Um desastre total, ninguém queria assisti-lo. Eu o descobri bem mais tarde, nos anos 50, quando foi exibido na Alemanha. Assisti e fiquei completamente impressionado. Havia no filme uma liberdade total de movimento, de narrativa, havia ali reviravoltas surpreendentes o tempo todo, como nunca tinha visto antes. Amava aqueles personagens mais do que amei qualquer outro até então, mesmo em meus *westerns*, filmes de gladiador ou do Hercules - também vi muitos filmes do Hercules na minha infância. Estes personagens eram diferentes, eles estavam surpreendentemente vivos. Existia ali um universo completamente diferente daquele que tinha visto em filmes até então. Havia uma leveza, uma linguagem - na falta de uma palavra melhor - que me mostrava de repente que o cinema poderia criar não só uma realidade própria, como nos *westerns*, mas também personagens, um estado de espírito, um estado mental que poderia pular da tela e me mudar estruturalmente. Foi o primeiro filme intoxicante e contagioso que assisti. Por três dias seguidos, e mesmo depois destes três dias, o filme me impressionou não só pela forma como aqueles personagens eram livres, mas também por sua capacidade de me libertar. [...] E então eu descobri um outro universo, não tão leve e lúdico como o de Jean Renoir e, pra falar a verdade, um mundo bastante pesado, filosófico, existencialista e metafísico - mas foi, de qualquer

forma, uma descoberta. Filmes não precisavam ser divertidos, eles também serviam de alimento para o meu cérebro e meus pensamentos. [...] Fiquei muito impressionado com esses filmes do Bergman - eles eram ainda melhores que minhas aulas de filosofia. *O sétimo selo* (1957) é o segundo filme da minha vida. Este filmes trouxe com ele o golpe mais pesado, e deixou a marca mais profunda. Seus filmes lidavam com a vida e a morte, e eu os entendia. Eles eram capazes de chegar ao núcleo da minha existência: não apenas representavam a realidade, como também eram capazes de representar um método de vida, de transcender a própria vida e realidade. [...] um dia um amigo me perguntou se já tinha visto os filmes de certo diretor japonês. Seu nome era impronunciável e eu nunca tinha ouvido falar dele. Mas meu amigo insistiu e [...] então fui a uma sessão vespertina de um filme chamado *Era uma vez em Tokyo* [*Tokyo Story*, Yasujiro Ozu, 1953]. Este é O filme da minha vida. Claro que não esperava muito, mas a partir da primeira cena, fui atingido como nunca antes numa sala de cinema. Sentei-me com os olhos abertos, a boca escancarada, e chorei durante a maior parte do filme - mas nem percebi. Não conseguia acreditar no que via. Ali estava a história mais simples que tinha visto na vida. A história de uma família: um pai, uma mãe, seus filhos crescidos e netos. Havia ali casamentos e funerais; eles trabalhavam, comiam, conversavam, caminhavam. Nada espetacular, nada que nem de longe lembrasse uma história. Mas era mais cativante que as melhores aventuras que tinha visto até então. [...] Ele me mostrou o que eu nem sabia que poderia existir. Algo como um paraíso perdido do cinema, onde as coisas finalmente são nada mais que elas próprias. Onde não existe medo algum, apenas a vida como ela é. [...] Suas histórias se passavam no Japão, mas de alguma forma esses personagens - esses pais e mães e filhos e filhas - estavam mais próximos da minha própria família e de meus sentimentos do que qualquer filme alemão ou europeu.

FERNANDO MEIRELLES - O CINEMA COMO SONHO COMPARTILHADO

Diretor e Produtor

Em 2009, Leon Cakoff me convidou para este projeto e eu lhe disse que não faria, pois pensei que não haveria gente interessada nos filmes de minha vida. [...] E aqui estou - o que é muito positivo, porque nunca havia pensado nisso antes, nos filmes que realmente me tocaram na vida. Fiz uma lista que, na verdade, não são os melhores filmes que já vi, esses formariam uma lista diferente. A lista que fiz é a dos filmes que me transformaram durante a vida. Vou começar com as primeiras lembranças de cinema. Acho que eu tinha uns quatro ou cinco anos e estava com a família - primos, mãe, tia e tal. Não lembro o nome do filme, mas lembro que tinha uma bruxa com uma boca vermelha num castelo em cima de uma montanha com morcegos. Ela gritava, e havia uma orquestra tocando alto... Eu chorei e tive que ser tirado do cinema. Meus primos ficaram e eu, morrendo de medo, lá fora - e de vergonha também. Essa [e a primeira lembrança de cinema que tenho. A segunda foi o *Bambi* (1942), que é produção da Disney e do qual eu também saí no meio. Na hora em que morre a mãe do Bambi, fiquei chocado - devia ter uns seis anos. Depois assisti de novo, e claro, é um belíssimo filme, mas foi uma experiência dolorosa. Pode até ser que eu tenha visto outros filmes antes dele, mas esta é uma lembrança muito forte que tenho. [...] Achei curioso que essas minhas primeiras lembranças de filmes terem sido desagradáveis. [...] Na FAU não sei por qual razão, alguém levou dois filmes do Werner Herzog. Um chamava *Os anões também começaram pequenos* [*Auch Zwerge Haben Klein Angefangen*, 1970] e o outro *Fata Morgana* (1971). Esses filmes me impressionaram muito, pois eu estava acostumado ao cinema narrativo americano. Os anões... é um filme em que não se entende muita coisa, e o *Fata Morgana* é também mais poético. A relação que se tem com eles é como a relação que se tem com um sonho. Você vê imagens e sensações intrigantes, não entende bem, mas sente que aquilo quer nos dizer alguma coisa - a impressão que nos causa é o que importa. [...] Se eu tivesse que escolher a melhor cena que já vi na vida, talvez fosse uma cena de *Sonata de outono* [*Höstsonaten*, 1978], que conta a história de uma pianista, interpretada pela Ingrid Bergman e a filha, que é a Liv Ullmann, moça casada e que recebe a visita da mãe. A mãe pede para que ela toque a música *Sonata de outono* no piano e ela toca, mas a mãe diz: “Espera, não está direito, deixa eu mostrar uma maneira de tocar”. E a câmera mostra a Ingrid Bergman ao lado da filha tocando, e ela arrasa, porque é uma super concertista. E tocando aquela música linda com a melhor das intenções, ensinando a filha, ela na verdade está destruindo a vida da filha. E a Liv Ullmann começa a olhar para os dedos, para o rosto da mãe e a expressão dela vai desmontando. Depois eu li que o Bergman, que

era casado com a Liv, fez um trabalho com ela para ir relaxando cada músculo do rosto: a mãe destruindo a filha e a filha murchando. A cena fala sobre quinhentas coisas: sobre a crueldade humana, relações de mãe e pai... Essa cena é tão poderosa, uma câmera focando dois rostos, que diz tanta coisa... [...] Gosto de *Além da linha vermelha* (1998) porque é um filme de guerra que não fala sobre a guerra. Ele se pergunta de onde vem a crueldade humana, parece que ele entra na cabeça dos personagens, fala sobre o medo. A imagem está narrando uma história e o áudio outra, oposta. Essa contraposição é mostrada em uma sequência sensacional, um ataque que entra com tudo num campo de guerra, e de repente se ouve uma voz que pergunta de onde aquilo vem, a vontade de destruir, a crueldade. O Mallick tem a capacidade de realmente tirar o tapete do chão, mostrando que você está vendo muito mais do que aquilo que acha que está vendo. [...] Percebi fazendo essa lista que grande parte dos filmes que listei são sobre pessoas deslocadas. Acho que preciso voltar ao analista e discutir isso (risos). [...] Para mim o barato do cinema é aquela ideia do sonho compartilhado, não à toa você compartilha a catarse, contando filmes para os amigos. Todas as culturas têm esse rito de catarse coletiva, a nossa cabeça gosta disso. É bom se apaixonar, sofrer, chorar e rir junto.

LUIZ ZANIN ORICCHIO - O CINEMA TRANSFORMA A NOSSA MANEIRA DE SER

Formado em Filosofia e Psicologia na USP. Jornalista e crítico de cinema no jornal *O Estado de São Paulo*.

[...] Acho interessante isso, porque falar com o coração significa que a pessoa que está dando o depoimento não precisa ser nem exata ou teórica, nem politicamente correta, mas apenas assinalar, através dos filmes que marcaram sua vida, como o cinema contribuiu de uma forma importante e decisiva para a própria formação da personalidade. [...] Mas mesmo na época em que era vinculado à universidade, quando fiz mestrado e doutorado na USP sobre psicanálise, o cinema aparecia como uma das matrizes da minha forma de ver e sentir o mundo. Ou seja, era algo inscrito em meu imaginário de forma afetiva muito importante. [...] A descoberta de alguns filmes foi fundamental, no começo da minha adolescência, pois eles me marcaram profundamente e me causaram uma surpresa muito grande. *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941], *Encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925], *O sétimo selo* [*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957] e *Morangos Silvestres* [*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957] [foi um] conjunto de filmes que me mostrou que o cinema poderia me levar a experiências emocionais e intelectuais mais sofisticadas, com a mesma profundidade e mais rapidez que os livros. Ver *Morangos Silvestres* pela primeira vez - tenho essa sensação muito clara até hoje -, foi uma experiência absolutamente chocante para um garoto de 15, 16 anos, que não tinha maturidade intelectual ou emocional para fruir integralmente aquele filme dentro de si. De qualquer forma a gente fruía por antecipação. [...] Podemos chamar a isso de saber antecipatório. Acho que a minha experiência com *Morangos Silvestres*, e talvez outros filmes, foi exatamente essa. Talvez eu tenha entendido 10 ou 20% do filme naquela primeira vez, mas o substrato do que eu não havia compreendido ficou de tal forma impregnado em mim que mudou a minha percepção sobre o cinema. É uma experiência que eu não poderia imaginar àquela altura: um velho doutor que faz uma viagem ao mesmo tempo física e existencial, reconciliando-se, de certa forma, com a vida no final. Um adolescente dificilmente pode assimilar uma experiência desse tipo, mas eu já antevia ali o que o cinema poderia a ser para mim. [...] Como foi uma descoberta absoluta a abordagem da morte em *O sétimo selo*. A morte que joga xadrez com o cavaleiro. Essa imagem influenciou minha maneira de estar no mundo, de conceber e relativizar a vida. Precocemente, talvez, essa imagem ficou inscrita na minha maneira de sentir a vida. São essas primeiras experiências precoces do cinema que ficam de uma maneira bastante marcante e determinam a maneira como você vê sua própria existência. [...] Essa experiência de cineclube foi muito interessante, pois demonstrava como o cinema podia ser esse mobilizador de discussões, algo que perdemos nos tempos mais recentes, talvez porque os filmes não tenham mais essa capacidade de levantar discussões apaixonadíssimas, ou talvez porque nós não nos ocupemos mais de discuti-los. Mas naquele tempo era bem clara a capacidade do cinema de comentar e nos remeter ao real. [...] Quando me perguntam qual é o filme da minha vida, respondo sem hesitação que é *8½* do Fellini. Por uma série de motivos. Primeiro porque é uma obra-prima mesmo, e me toca em cordas muito profundas. Sempre insisto neste depoimento sobre a experiência fundamental que é ver um filme pela primeira vez, de preferência sem *parti-pris*, sem saber previamente do que ele tratará, sem qualquer aparato

crítico ou teórico. [...] Aquele filme foi me fascinando gradativamente, a história de um diretor que está tentando fazer um filme e não consegue, e à medida que ele vai persistindo, todas as contingências e contradições da vida dele vão aparecendo. O filme vai se desenrolando, criando uma fascinação constante e nos preparando para aquele que considero o maior final da história do cinema: aquela ciranda imaginária do cineasta protagonista do filme em que todos os personagens, mesmo os opostos, são colocados, em absoluta conciliação - o que é uma das grandes fantasias que todos levamos dentro de nós. A música circense do Nino Rota sinaliza o seguinte: 'levem isso muito a sério, mas não a sério demais' [...] Fellini atingiu nesse final a realização do anseio fundamental do ser humano, que é a imaginária conciliação de todos os contrários. [...] Lembro-me também do final espetacular de *E la nave va* (1983), o filme mais operístico de Fellini. Quando tudo acaba, a câmera recua e expõe todos o dispositivo cinematográfico; o navio onde se passou o filme é um artefato construído num estúdio, o mar é de plástico e o próprio Fellini surge ao lado da câmera. É como se ele dissesse assim: 'Pus esses atores aqui em cima dessa nave de fantasia, coloquei aí um mar de plástico e vocês se emocionaram. Brinquei com o sentimento de vocês, e era tudo falso. É bom que vocês saibam que era tudo fantasia. [...] Na infância, nas primeiras vezes que fui ao cinema, desconhecia por completo o que era o dispositivo cinematográfico. Lembro-me de ver filmes de aventura e achava que quando um personagem morria, era uma morte real, que as pessoas morriam no cinema, e que o que estava acontecendo era real. Acho que toda criança tem esse não distanciamento absoluto: ela está diante, não de uma técnica, de uma tela, de uma arte, mas da realidade em estado bruto. Depois aprendemos que o cinema é uma representação do real, e nem por isso seu fascínio diminui. Quando comecei a trabalhar com o tema, me incumbiram de fazer um *making of* [...] nem me lembro que filme era, pensei "meu Deus do céu, eu não queria fazer isso", não queria conhecer os mecanismos de fabricação do cinema. Eu tinha medo, como se aquilo pudesse quebrar um encanto primal, um resto daquela convicção infantil de que tudo o que acontecia no cinema era de verdade. Mas esse medo um tanto supersticioso não tinha fundamento. Fiz inúmeras reportagens de filmagens, conversei com atores, diretores, conheci um pouco da técnica cinematográfica, estudei, e nem por isso a minha fé como espectador foi abalada. Quando entro no cinema, lá estou como espectador comum. [...] dessa somatória de experiências que molda nossa maneira original de estar no mundo, penso que o cinema seja uma das mais importantes. Quando me pergunto e me questiono sobre minha maneira de ver a vida de forma geral, é inevitável me remeter bastante a essas experiências cinematográficas do meu período de formação. [...] e certamente o mundo que eu veria seria infinitamente mais pobre sem a presença do cinema.

JOÃO MOREIRA SALLES - ELOGIO DA SUPERFÍCIE

Cineasta

[...] As pessoas que vêm aqui falar têm uma relação muito próxima com o cinema; o cinema marca definitivamente a vida delas. Não é o meu caso. Não sou um cinéfilo, e o cinema nunca foi central na minha vida. [...] Diante disso, decidi falar, não sobre os filmes que me marcaram, porque são poucos, mas das imagens que me influenciaram. Será uma pequena história das imagens que me causaram espanto e me fizeram perceber o mundo de outra maneira. No fundo, é isso que importa: mudar o ponto de vista. De um golpe, ao ver uma dessas imagens, você percebe as coisas de outro modo. A primeira memória de uma imagem que me marcou é a de um Cristo que vi quando tinha 12 ou 13 anos, numa viagem que fiz com minha mãe à Itália. Foi uma viagem feita para ver imagens, ciclos de pintura, de Roma até Veneza. Alugamos um carro e fomos, eu e ela. Eu me lembro de chegar numa cidade na Toscana, Arezzo, e entrar na igreja de São Domênico. É uma igreja muito austera. Em frente ao altar, pendurado, pairando no ar, quase como um pássaro, há um Cristo muito grande, do Cimabue [Giovanni Cimabue, 1240-1302]. Foi a primeira vez na minha vida em que tive a clara sensação de estar diante de um homem morto, de um cadáver. [...] Cimabue é um pintor do final do século XIII, início do XIV. Ele fez uma coisa absolutamente extraordinária. Não foi o primeiro a fazê-la, mas [...] é dele a imagem mais marcante que resulta desse gesto. O que ele faz é muito simples - eu não sabia nada disso na época, fui saber depois -, mas a força da imagem estava lá, independia de erudição ou do que se sabe sobre a história da arte. A grande novidade, que mudou para sempre a história das imagens [ao menos as que formam a tradição ocidental], é que Cimabue fechou os olhos de Cristo. [...] até

Cimabue o Cristo representado é um Cristo que não sofre, um Cristo de olhos abertos, impávido na cruz, alheio a todo tipo de paixão e sofrimento. Ao ver essa imagem, me lembrei de um programa tétrico que meus irmãos, meus primos e eu fazíamos nas férias que passávamos numa fazenda no interior de São Paulo. O programa era ir todo sábado a um matadouro para ver os bois serem mortos. Não seu, era outra época, certamente não é uma coisa que se faria hoje, o que talvez seja uma pena, pois aprendíamos, ali, que a carne que comíamos era consequência de violência e dor. O fato é que crianças de sete ou oito anos - e eu era uma delas - acompanhavam o martírio do boi. Víamos quando ele chegava, sabendo que entrava num lugar de sofrimento, e, desesperado, se debatia, tentando escapar da sorte, até que alguém lhe dava uma martelada na cabeça, e então ele caía no chão [...] É brutal. Foi a minha primeira visão do sofrimento, de algo vivo que sofre. Naquele Cristo era isso que revi, fiquei muito impressionado, profundamente impressionado. Essa talvez seja uma das imagens que mais me marcaram. Estudando a história da pintura depois, achei isso muito bonito e, até hoje, me comove - como um pequeno gesto, uma coisa tão pequena como uma piscada de olhos, pode mudar tudo. [...] Ao menos para mim, o que o cinema faz excepcionalmente bem é eliminar o peso e a gravidade da vida. Ele é muito em produzir alegria e leveza. Fred Astaire dançando é uma das coisas mais lindas que existem, porque é pura superfície, é leveza. É como se não houvesse o drama da vida. [...] Já o mergulho no fundo das coisas, isso o cinema não faz tão bem, penso que ele é deficiente, pode menos do que a literatura ou até mesmo do que a pintura. Vou dizer uma coisa que parecerá sacrilégio, acontece que nunca me convenci do contrário: considero que, apesar do brilho e até do gênio, Bergman não está à altura de sua ambição. O que ele se propõe a discutir em seus filmes, o cinema é incapaz de alcançar. Quando Bergman abre mão das alegorias da vida e da morte, de escrutinar a angústia da existência, o silêncio de deus, a falta de sentido, o inominável, e se dedica a investigar as relações humanas, o casamento, o afeto, a dificuldade de convivência, não o segredo da vida, não a chave de tudo, aí penso que ele é extraordinário. Falo especificamente de *Cenas de um casamento* [*Scener ur ett äktenskap*, 1973]. [...] Não consigo deixar um filme do Bergman com a sensação de que ele me disse alguma coisa fundamental. Aquilo que não me convence de modo nenhum. Por que considero - para mencionar outro cineasta do cinema de autor - o Godard extraordinário? Porque aí estamos na superfície. [...] Mais do que a cineastas ou a filmes, eu reajo a determinadas imagens que me deram a consciência de que era possível alterar o ponto de vista. Aprendi com elas que grandes ideias muitas vezes se resumem a deslocamentos de percepção muito pequenos. Boa parte desses deslocamentos pode ser expressa de maneira concisa, sem grandes verbosagens. Uma ideia revolucionária às vezes cabe em apenas três palavras: fechar os olhos. E isso muda tudo. Ou olhar para os lados, e com isso transformar por inteiro a história da pintura, e assim a história das imagens e, assim, por fim, a história do cinema.

ALCINO LEITE NETO - O CINÉFILO É UM EXPLORADOR

Jornalista

De minha parte, se consigo me lembrar bem, o que mais me impressionou em primeiro lugar no cinema [...] Foi a grande variedade e exuberância dos espaços filmados, que garantiam para mim que havia outros mundos além daquele em que eu vivia, pequeno e circunscrito. [...] Atribuo a essa memória a minha preferência, até hoje, por diretores que têm grande maestria do espaço, que filmam como poucos a natureza, as cidades, e mesmo os interiores, como John Ford, Hitchcock, Antonioni, Jerry Lewis, Tarkowski. Acho que foi Eric Rohmer quem cunhou a expressão “cinema, arte do espaço”, num ensaio sobre o cinema de Murnau. É um pouco o oposto do lugar comum que diz que “o cinema é arte do tempo”, ou a arte de manipular o tempo. Certamente, o cinema também é uma arte do tempo, mas eu diria que você se certifica que um diretor é realmente forte e significativo se, antes de ser um manipulador do tempo, ele consegue ser um construtor de espaços cinematográficos. Ou seja, se ele de fato observou bem o lugar em que vai filmar, se soube escolher o melhor ângulo e o melhor quadro, se ele foi capaz de estabelecer uma reflexão objetiva e sensível sobre o ambiente do seu filme. Jean-Gabriel Albicocco. A cena em que tive uma espécie de *click* sobre a particularidade do tempo cinematográfico foi a seguinte: é uma sequência em que um menino ou um rapaz navega em um barco num rio coberto de névoa. Albicocco filma essa cena sem pressa, sem que nada aconteça de muito agitado, ou seja, sem nenhuma ação determinante, exceto a do lento movimento deste barco, com o

menino, ao longo do rio brumoso. Para a criança que eu era na época, a experiência de ver uma sequência quase sem ação, de obrigar o olhar a acompanhar simplesmente o movimento de um barco, me deixou bastante perturbado. A perturbação maior foi causada pelo fato de que descobri que o cinema podia abrir mão da ação e mergulhar na expressão pura do tempo, da duração. Creio que foi graças a esse filme - que eu nunca mais revi, e não sei na verdade se é um bom filme - que eu de fato me tornei um cinéfilo, apaixonado pelas promessas que a expressão cinematográfica me apresentava. [...] Esse é um momento confidencial que queria dividir. É a história de um menino no interior do Brasil, que cresceu numa época em que a televisão ainda não rivalizava de fato com o cinema, e para o qual o cinema representou ao mesmo tempo uma libertação de um mundo pequeno, do interior de Minas. A descoberta de um mundo gigante, que é o das potencialidades da imaginação, da percepção e do pensamento. [...] Adolescente, eu descobri que todo filme deveria ser objeto de uma reflexão, o que incluía refletir não apenas sobre o cinema, mas sobre a própria realidade, sobre a própria atualidade. [...] depois de experimentá-lo como arte do espaço e como arte do tempo: o cinema - fazê-lo ou vê-lo, poderia significar também um ato político. [...] Por fim, o cinema também significou para o adolescente que eu era um modo de educação sentimental e até sexual. Pois, se o cinema é arte do espaço e do tempo, se pode ter uma forte dimensão política, é também uma linguagem ancorada no erotismo dos corpos e no sensualismo dos gestos e das atitudes dos personagens.

ADHEMAR OLIVEIRA - O CINEMA FOI CRIADO PARA PROVOCAR E IMPACTAR O OLHAR
Distribuidor e exibidor

O cinema pode ter a sua definição técnica e acadêmica, mas é um conceito que se forma de maneira diferente para cada espectador. [...] A noção de cinema que se formou para mim foi de prazer, de ver histórias. O primeiro filme que vi nem foi dentro de uma sala de cinema. Foi um filme mudo de Charlie Chaplin projetado numa parede, e que me encantou. [...] Foi a minha primeira experiência de ver imagens, e me cativou. [...] No meu caso, pela primeira aproximação infantil e juvenil com a literatura, o privilégio para os filmes que eu venho a gostar mais está na narrativa, na concisão, nas singularidades de um filme. Para mim, um filme tem que se fechar. Não gosto muito das obras abertas. [...] Se eu pudesse escolher apenas um, ficaria com *Amarcord* [Federico Fellini, 1973]. Tem a ver com esse sentimento de gostar de narrativas familiares, múltiplas, pois o *Amarcord* é uma colcha de retalhos de lembranças. Quando alguém vê filmes desse tipo, acopla as suas lembranças à tela, e com isso provoca uma identificação. Ao casar uma mise-en-scène autoral com música e imagens familiares, o Fellini faz a gente se encaixar nos arquétipos mostrados. O Fellini é um comediante de arquétipos maravilhosos. Não coloco nisso uma noção de valor [estético], mas sim de sentimento, é o que pesa pra mim. [...] Lembro de uma retrospectiva completa do Kurosawa num cinema da Rua Augusta. Entre eles, fiquei fascinado com *Viver* [Ikiru, 1952], uma história simples e humana, de um funcionário público que muda de lado ao descobrir que está doente, sai do balcão onde atendia e passa a fazer parte da população, pedindo ao funcionário que o substitui para atendê-lo. [...] A alma do cinéfilo, assim como a alma de quem gosta de literatura, fica marcada por aquele filme que você gostou. No cinema a gente não tinha como ter o filme na estante, mas a imagem ficava guardada, e isto é o que vale. [...] Eu destacaria *Vidas secas* [Nelson Pereira dos Santos, 1963], um filme que talvez tenha me tocado por esse vínculo com a literatura, uma forma seca e enxuta de filmar. [...] é aquele filme que tem o tempo certo, a dosagem certa, que consegue secar a tua boca pela imagem, te jogar no inferno daquela família de retirantes simplesmente pela imagem. Consegue fazer o que o Chaplin conseguia, arrancar um sorriso teu sem nenhum subterfúgio, te colocar no meio do deserto, da perdição, daquela agonia, transferindo para o cinema a força da obra do Graciliano Ramos. Com recursos básicos, sem nada de excepcional. O excepcional é justamente a narrativa. [...] Um cineasta que ainda não citei é o Bergman. Era um cineasta sobre o qual discutíamos noites e noites. Cada filme novo do Bergman era um ritual de ver e discutir, ele era um cineasta da alma.

HEITOR DHALIA - AS HISTÓRIAS SÃO ISSO: UMA MANEIRA QUE A GENTE TEM DE SE
RELACIONAR COM O MUNDO
Cineasta

Para falar dos filmes da minha vida, resolvi usar o critério da memória. [...] Comecei pensando na infância, nos primeiros filmes que vi, Tentei lembrar, vendo com a luz de hoje, o que esses filmes significaram pra mim. Eu tive sorte, porque na época os filmes infantis eram os da Disney. Minha primeira memória é *Branca de Neve* (1937). Também incluo nessa lista *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) e *Pinóquio* (1940). São os quatro filmes dos quais eu me lembro primeiro. Eles me deram a noção do antagonismo, um dos princípios dramáticos mais fortes do cinema, e que já vemos claramente nestes filmes infantis. Você começa a ter ali um aprendizado do antagonismo na vida, que a gente enfrenta a vida inteira. O antagonismo é o próprio mundo. Porque as histórias são isso: Uma maneira que a gente tem de se relacionar com o mundo. É o conceito dramaturgico. Você ouve histórias vê filmes para colocar um espelho na vida. Você põe um espelho e fala: “A vida é assim”. As histórias são um espelho no qual a gente se vê. Esse é um princípio do teatro elisabetano do Shakespeare - a vida como representação, como espelho. Um conceito mais contemporâneo de drama evolui e contraria essa ideia, afirmando que as histórias não são um espelho que você coloca em frente à vida. Que as histórias, na verdade, são uma vida em si. Que a tentativa de representação é a própria vida, viver enquanto se tenta entender o que se está vivendo. Nos primeiros filmes, alguns conceitos surgem pra mim olhando hoje. As crianças pequenas começam a entender isso. [...] Depois do antagonismo, o segundo conceito que rapidamente vem já na infância é a ideia de protagonismo. Outra ideia grega, que começou lá no Sófocles, e que fala do herói protagonista, o herói que conduz a sua jornada. Nessa ideia de representação, você põe um espelho na frente da vida e narra uma história a partir disso, com esse conceito da mimese: você se vê ali, se coloca nos pés do herói protagonista que está fazendo aquela jornada de um lugar a outro. Então a gente se espelha no cinema. Toda vez que você vê uma história você se coloca ali, é a ideia do protagonista. A criança pequena fala: “eu quero ser aquela pessoa, eu quero ser aquele herói”. Por isso vemos tantas histórias, para sentir uma experiência profunda e transformadora. Em *Branca de Neve*, temos a grande antagonista, a vilã, a maçã, o dragão, todos os princípios que marcaram muito a minha infância. *Fantasia* também é maravilhoso, o herói aprende com a jornada - e aí está outro conceito de dramaturgia forte, o de que você aprende alguma coisa com a jornada. A gente vê aquele aprendiz de feiticeiro tentando aprender a fazer bruxaria sem estar preparado para aquilo, e depois conseguindo - esse também é um dos princípios do aprendizado. Você começa a ver nestes filmes singelos todos os conceitos do drama. As crianças já começam a ter uma compreensão mais profunda do que é uma relação com a história. [...] Em *Dumbo* e *Pinóquio*, há outro conceito dramaturgico, o de que as histórias são uma experiência emocional. [...] você vê um monte de filmes inteligentes e cerebrais, mas antes de mais nada as histórias são um caminho emocional. Esse é o centro: você se envolve emocionalmente com aquilo que está sendo mostrado. [...] as histórias acontecem e fazem sentido no campo e no território emocional. O sentido de filmes infantis ultraemocionais como *Dumbo* e *Pinóquio* é falar de humanidade, de sofrimento. Eu me espanto quando os revejo hoje em dia, pois eles já trazem um começo do conceito de dor como parte da vida. Vemos em um filme para crianças um sofrimento muito grande, porque isso é um reflexo da vida. São temas como a paternidade ou as falhas trágicas do *Pinóquio*. No caso da mentira, uma falha trágica, vemos o herói indo em direção daquilo que quer e se transformando durante a jornada. Olhando hoje para aquilo, vejo que todos os conceitos do drama que eu ia entender depois já estavam ali. Esses são os primeiros filmes de que me recordo. [...] Aos dez anos, um filme que marcou minha infância foi *Guerra nas estrelas* [George Lucas, 1977]. Eu queria ser um *jedi* na época, todo mundo vivei isso. O primeiro cinema como espetáculo, aquele cinema de efeitos, criando outro mundo... Uma coisa impressionante. [...] Eu era também o herói protagonista de todos os filmes de *kung fu*. [...] Mas *Guerra nas estrelas* foi um divisor de águas na minha percepção e no meu encantamento com o cinema, um encantamento já não como criança, eu tentava entender aquilo, “como esse mundo foi criado”? Uma experiência muito forte. [...] Eu me emocionei muito com a história do personagem de *Feliz ano velho* (1987), do Roberto Gervitz. Nunca revi o filme, não sei como hoje eu analisaria seus aspectos técnicos. Mas me lembro da reação emocional que tive aos 14 anos vendo a trajetória daquele rapaz, uma transformação grande - que é outro princípio dramático. Um homem vive uma jornada, acontece um evento dramático e ele para de andar. Um homem que a gente conhece hoje, e a superação dele para tornar-se outra coisa. É um filme completamente dramaturgico, com o evento, virada de uma coisa para outra, uma curva de superação e redenção.

Chorei muito na sessão do filme, e fiquei na próxima sessão para ver de novo e chorar mais. [...] outro filme predileto, que está sempre nas minhas listas é *Os sete samurais*, do Akira Kurosawa [*Shichinin no Samurai*, 1954]. Um diretor esplêndido, um pintor do cinema. Por que eu gosto tanto desse filme? É um filme em preto e branco, depois refilmado em forma de western, *Sete homens e um destino* [*The magnificent seven*, 1960]. É a história de uma aldeia de plantadores de arroz que está sendo atacada por um grupo de bandidos, que vai voltar na época da colheita para roubar toda a safra. O incidente é esse: vida ou morte, a sobrevivência da aldeia. Mas a aldeia não tem coragem, não sabe lutar. Então eles resolvem contratar sete samurais para defendê-la. Só que são uns 50 bandidos. O filme mostra a trajetória destes plantadores de arroz indo atrás dos samurais, é lindo. Depois há a vinda dos samurais para a aldeia e toda a reflexão sobre a guerra. É um dos filmes mais bonitos e poéticos sobre a vida que podemos ver. É emocionante em vários sentidos: você tem o bufão, o aprendiz, o sábio, mentor da jornada, que é um samurai que já entrou em varias batalhas, um dia ele diz que está novo, no outro dia passa a mão na cabeça e está velho, com os cabelos brancos. Mas ele está ali, vivendo uma trajetória de guerra e de conflitos que é um pouco a nossa trajetória. Comecei contando de quando eu tinha seis anos e hoje passo a mão na cabeça e estou igual a esse personagem. Os conflitos são os mesmos, e a gente ainda está tentando entender o que é viver. É para isso que servem as histórias, é por isso que gostamos de filmes. Estamos tentando entender alguma coisa, buscando alguma coisa, é para isso que os filmes servem: para entendermos o que a gente é. Esse filme me ajudou a entender a natureza humana de uma maneira profunda: de lutas, escolhas, e do principal que, repito, é a natureza da guerra. O conflito é o principal da dramaturgia e da vida. O Kurosawa adaptou o gênero dos filmes épicos de batalha e levou para o Japão Imperial, o Japão dos samurais. Outra adaptação brilhante que ele fez é *Ran* [Akira Kurosawa, 1985] - um filme duro, de um pessimismo profundo sobre a vida. Uma adaptação do Rei Lear de Shakespeare, uma obra-prima, sobre um rei que divide seus domínios ainda vivo. E aí você vê, o meu avô fez isso. Meu avô paterno teve a brilhante ideia de dividir sua herança ainda vivo. Cometeu o mesmo erro do Rei Lear. Meu outro avô na época falou: “olha, ele não leu os clássicos”. De fato, o resultado foi a dissolução da família. As histórias servem para isso: leia os clássicos e você vai cometer menos erros na vida; veja filmes e você vai cometer menos erros na vida também. [...] Gosto muito do *Rocco*, uma história de família, um lutador de boxe, uma mãe e quatro filhos em uma jornada de enfrentar o antagonismo e as dificuldades econômicas. O filme mostra como, na mesma família, cada um dos filhos reage diferentemente ao antagonismo do mundo. Você vê claramente no filme essa ideia do caráter. O caráter, *character*, personagem. O que diferencia o caráter é a especificidade da escolha que ele faz. [...] E tem o filme mais perfeito, 'o filme dos filmes', que é o *Casablanca* (1942). [...] É o mais perfeito dramaticamente. Tem uma dramaturgia mais profunda, complexa, e ao mesmo tempo simples. É lindo, é um triângulo amoroso, tem um anti-herói, também da cultura de anti-heróis americana. O maior anti-herói americano é o Rick, o dono do café, e a curva para abrir mão do amor. É uma discussão entre *be* (ser) e *become* (tornar-se). Você ter o amor e o impulso para a transformação. E voltamos para aquele tema da guerra, que é a nossa busca por dinheiro, fama, ou o que seja. Então, o mundo nos empurra para uma ação dramática em direção à conquista de alguma coisa. O mundo precisa rodar, a vida precisa rodar. A gente sempre quer alguma coisa, estamos buscando algo. E quando nos movemos em direção àquilo que queremos, o conflito surge, o antagonismo aparece. Desse conflito vem a beleza da vida e da dramaturgia. Por isso, considero *Casablanca* o filme mais perfeito de todos, mais bonito, mais emocionante. [...] *Sangue Negro* (2007). De novo a gente volta àquela questão do sangue, da busca do ser humano por algo mais, pelo dinheiro. No caso, pelo sangue negro, que é o petróleo. É um filme que reflete e consegue captar a cultura americana e todas estas guerras recentes que a gente vê no oriente Médio. Tudo por causa do petróleo. Podem ter outras razões, o que for, mas realmente a guerra é pelo petróleo. Essa obsessão está na essência da cultura americana. Eles vão beber até a última gota - e a gente também, porque agora somos primeiro mundo com o Pré-sal. Espero que eles não invadam aqui um dia.

LIVRO 4 - O REAL E O IMAGINÁRIO

JOSÉ GERALDO COUTO - INVENTÁRIO DE VERTIGENS

Jornalista, Escritor e Tradutor.

O título *Os filmes da minha vida* induz a gente a falar em primeira pessoa. Não vou falar como crítico, que vai dizer quais são os filmes mais importantes da história do cinema, de uma determinada cinematografia, mas sim daqueles que me marcaram mais, aqueles que tiveram um impacto maior sobre mim. Coincidentemente ontem assisti aqui na Mostra um documentário do Martin Scorsese sobre o Elia Kazan chamado *Uma carta para Elia* [*A Letter to Elia*, Martin Scorsese e Kent Jones, 2010). Um filme muito bonito também por ser um depoimento pessoal, falando justamente sobre o impacto que os filmes do Elia Kazan tiveram sobre ele, sobre a formação dele como pessoa e como artista. Entre as várias coisas interessantes que o Scorsese disse no filme, uma que me chamou bastante atenção foi que quando via os filmes do Elia Kazan era como se aqueles filmes estivessem falando diretamente com ele. E que, ao assisti-los, descobria coisas sobre ele próprio que desconhecia. Então acho que esses são os filmes mais marcantes. São os que parecem falar diretamente com a gente, e que fazem com que olhemos para nós mesmos, descobrindo aspectos nossos que não conhecíamos. [...] Para destacar filmes então, o primeiro que eu me lembro de ter causado um impacto essencial, que se diferenciou então dessa massa de filmes divertidos e interessantes, foi o *Ben Hur* (1959), filme do William Wyler que todo mundo conhece. Um filme bíblico, ou de ambientação bíblica, com o Charlton Houston. [...] Na época me marcou muito, lembro de ter sonhado várias vezes com cenas do filme. Algumas, como a célebre cena da corrida de bigas, em que acontece o atropelamento do adversário do Ben-Hur, por exemplo. Ele se chamava Messala, é atropelado e cai. Ele é o mau da história, que tenta causar um acidente com a biga do Ben-Hur, mas é ele que acaba sofrendo um acidente, é atropelado e vira uma posta de carne e sangue, uma coisa muito impressionante. Lembro que eu tinha pesadelos com isso. E com a mãe e a irmã do Ben-Hur, que ficavam leprosas e iam parar no vale dos leprosos. Esse vale dos leprosos foi um lugar imaginário que povoou minha infância, um lugar de horror, uma espécie de inferno, uma coisa assustadora. Qualquer machinha na pele eu achava que estava com lepra e que ia parar no vale. Esse foi o primeiro filme que me causou uma grande comoção. [...] Foi só no final da adolescência, um pouco antes de entrar na faculdade, que eu comecei a perceber que existia algo mais que mera diversão nos filmes, que eles poderiam falar conosco de outra maneira, tocar em outras camadas da nossa personalidade, da nossa psique. O primeiro filme que me causou esse tipo de sensação, de percepção, foi o *Amarcord* (1973), do Federico Fellini. Depois vi muitos outros filmes do Fellini, obviamente anteriores a esse, posteriores e tal, mas quando vi *Amarcord* eu me lembro de estar no final do colégio [...] quando vi o filme com um amigo no Belas-Artes. [...] Entramos, assistimos ao filme, e ele me envolveu completamente. Até hoje gosto de rever e cada vez que revejo, me emociono e me encanto. [...] A gente riu, se emocionou, e quando acabou a sessão, lembro que ele me disse: “você entendeu alguma coisa?” Foi a primeira vez que eu falei “pô, mas um filme não é uma coisa que a gente tenha que entender, no sentido de entender o que ele quis dizer”. Primeiro que é um filme claríssimo, mas eu entendi a pergunta, que significava mais ou menos o seguinte: “nós estamos acostumados a assistir a filmes que contam uma história, que tem um personagem”... Quer dizer, a gente não tinha esse vocabulário, mas estávamos acostumados a assistir a filmes que tinham uma determinada história, que contavam com uma curva dramática e às vezes uma mensagem explícita edificante, em que os bons eram recompensados e os malvados eram punidos, qualquer coisa assim. Ou que o casamento prevalecia, a família sobrevivia a todas as ameaças, sei lá, mas os filmes tinham uma determinada lógica narrativa e de leitura do mundo. E aqui, nesse filme, *Amarcord*, embora seja um filme claríssimo, divertidíssimo, que qualquer pessoa se envolve e se diverte, era um filme que não tinha a ver com essa lógica e deixava muitos pontos sem nó. Uma obra que tinha outros móveis para a sua narrativa, para a sua ação, e para a apresentação dos personagens, dos ambientes e tal. Eu me lembro que o filme perturbou meu amigo. No meu caso foi uma janela que se abriu. Eu falei “bom, então o cinema pode ser outra coisa, pode ser diferente”. [...] Existia uma supervalorização do cinema diretamente político, engajado, militante, do cinema posicionado. Então tanto os filmes revolucionários russos [...] do Sergei Eisenstein, do Alexander Dovjenko, do Vsevolod Pudóvkin, esses filmes a gente achava o máximo. Assim como os no neorealismo italiano e os próprios filmes italianos dos anos 1970, aqueles políticos fortes dessa década, do Elio Petri, do Francesco Rosi. Filmes como *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* [*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospeto*, Elio Petri, 1970], *O caso Mattei* [*Il caso Mattei*, Francesco Rosi, 1972]. Esses filmes a gente também colocava no nosso panteão. Era aquilo que achávamos que a arte deveria ser: engajada,

posicionada, politizada. Mas isso me deixava em uma situação desconfortável, porque ao mesmo tempo eu estava vendo os filmes do Bergman, do Godard, do Truffaut, e esses nem sempre se enquadravam. Uma parte dos meus amigos falava “esse Bergman é um cineasta burguês, lá na Suécia eles não têm os problemas que nós temos aqui, os problemas de classe, é um cinema alienado que não tem nada a ver com a gente...”. E eu não sentia nada disso. Pelo contrário, aqueles filmes me causavam um grande impacto, me deixavam muito aturdido. [...] Era o que acontecia com muitos desses filmes que não tinham nada a ver com a proposta política que eu achava que era a “linha justa”. Existia um policiamento mesmo, me lembro de colegas meus que diziam: "Antonioni? Que coisa mais alienada, fica lá vendo um casal que não acontece nada, falando de coisas vazias, é gente burguesa, que não tem nada a ver com a gente, com o mundo real, o mundo dos trabalhadores, a luta de classes" E assim por diante. Eu gostava desses filmes, mas me sentia meio culpado ao vê-los. Vou falar de alguns filmes dessa época, que eram "aprovados". De fato obras muito marcantes para mim, até hoje são filmes que me tocam e que me emocionam. Depois vou falar da ruptura com essa visão. [...] Um filme que até hoje eu vejo, revejo, tenho o DVD, é o *Ladrões de bicicleta*, um filme do neorealismo, de certa forma um melodrama social, mas que tem uma força, uma verdade tão grande e uma realização tão sincera... Houve uma entrega ali tão grande a determinadas ideias, que é um filme que transcende o movimento neorealista, transcende a posição política eventual do autor. Outro filme que me causou o maior impacto foi *Deus e o diabo na terra do sol* [Glauber Rocha, 1964], porque ali era como se tivesse tudo o que eu esperava do cinema, tudo aquilo que eu almejava. Um filme profundamente político, entranhado na realidade social e na cultura do país, e ao mesmo tempo era de uma generosidade estética e de uma inventividade fantásticas. Um filme que não se acanhava diante de nada. Era como se ele misturasse ali toda a história do cinema. Tinha coisas do cinema revolucionário russo, do neorealismo, western americano. Era como uma grande síntese, e com uma força expressiva extraordinária. Deus e o diabo... é uma coisa que quando eu vi eu pensei “esse filme sim é um filme que fala comigo”. Com todos os meus desejos, dos mais pessoais aos mais políticos. [...] Ainda durante essa fase da faculdade e desse conflito entre gostar dos filmes politicamente corretos e dos politicamente justos ou eficazes, e ao mesmo tempo gostar dos que não tinham nada a ver com isso, foi nessa época que eu assisti a um filme que me impressionou muito, que me balançou mesmo. Um filme do Michelangelo Antonioni chamado *O passageiro* - Profissão repórter (1975). [...] Em 1976, para os jovens universitários de esquerda, pelo menos para os da minha turma, o cinema tinha que ser, antes de tudo, politicamente comprometido, engajado, como dizíamos então. No panteão dos Centros Acadêmicos, adoravam-se deuses de ocasião: Costa-Gavras, Gillo Pontecorvo, Giuliano Montardo. Nós que amávamos tanto a revolução íamos ao cinema em bandos. [...] Mas foi sozinho, desarmado e desprevenido que e entrei em uma tarde no extinto Cine Marachá, na rua Augusta, para ver o novo filme do “decadente, irracionalista e traidor da classe operária”, Michelangelo Antonioni. Ao sair para a rua, duas horas depois, tomei o ônibus errado e só fui descobrir quando olhei pela janela e vi um bairro desconhecido. A revolução tinha acontecido, só que dentro de mim, e eu estava literalmente perdido. Acho que o tema do filme, em uma palavra, é a liberdade, uma liberdade muito mais ampla, profunda e problemática do que a simples liberdade política pela qual clamávamos. Como o Mattia Pascal de Pirandello, o herói de *O passageiro*..., o herói vivido por Jack Nicholson, faz-se passar por morto para abandonar a sua vida anterior: mulher, profissão, casa, pátria. [...] Em busca da liberdade total, ele acaba experimentando a insustentável leveza do não ser. A liberdade total é igual à morte, pois é possível fugir de um país, de uma mulher, de um emprego, mas será possível viver uma nova vida, escapar de si mesmo, das raízes, relações e lembranças que formam uma identidade tão inapagável quanto uma impressão digital? [...] Antonioni erige algumas imagens inesquecíveis de liberdade. Jack Nicholson movendo os braços como asas em um teleférico sobre o mar em Barcelona, Maria Schneider com os cabelos ao vento em uma estrada de província ladeada de árvores. [...] Como se quisesse, nessa ode ao efêmero e ao passageiro, exaltar igualmente a poesia do que permanece, a arquitetura e a paisagem de todos os lugares. [...] O mundo é belo para quem está de passagem. [...] Então isso é para dar uma ideia de como um filme pode fazer a gente rever toda a nossa relação com o cinema. Como um único filme faz com que a gente passe a ver o cinema de outra maneira e se ver na relação com o cinema de outra maneira. Abrir outras portas de recepção, de uma experiência desse tipo. [...] mas o filme do Orson Welles que mais me tocou, me fez repensar, me fez ampliar a minha visão de cinema e de mundo, foi esse *F for fake, Verdades e Mentiras* [1973]. [...] é um filme que

questiona o cinema, questiona a linguagem do cinema, que faz a gente duvidar das imagens, duvidar do que está vendo, duvidar daquela sequência de imagens que organiza o caos do mundo. Já um filme que teve um impacto tão grande sobre mim e que é o oposto disso, é um filme [...] chamado *A palavra* [*Ordet*, 1955]. [...] conta a história de um milagre, em suma. [...] Na verdade o diretor do filme, o Dreyer, era um cara profundamente religioso, como mostram seus outros filmes. E consegue transmitir ao espectador, comunicar a concretude do milagre, de certa maneira. Então é como se ele conseguisse o milagre de nos convencer do milagre. É uma cena muito comovente, muito emocionante, porque justamente é como se nós fôssemos convencidos de que o milagre existe, de que o milagre acontece, de que ele pode acontecer. Então isso vai totalmente contra o que eu estava falando do filme do Orson Welles, que nos faz questionar a qualquer momento a nossa relação com as imagens, que faz com que a gente duvide do que está vendo. E o filme do Dreyer, *A palavra*, nos faz acreditar no que está vendo. Eu acho que esses dois filmes, totalmente díspares, de épocas, linguagens, perspectivas e artistas diferentes, eles se complementam. Eles se contradizem e se complementam ao mesmo tempo. [...] o cinema tem essa dupla capacidade, de nos fazer pensar, questionar, ficar mais alertas, atentos, às artimanhas da arte e especificamente do próprio cinema, e ao mesmo tempo é capaz de convencer, fazer acreditar, de nos levar pela mão para o sonho, nos fazer sonhar, viajar no imaginário, na fantasia, na crença, na fé, no que for. [...] O que eu acho mais legal no cinema são os filmes que resistem à descrição. Se você descrevê-los, eles parecem banais ou absurdos e sem sentido. Quando você os vê, aquilo ganha sentido. [...] um filme alemão chamado *Eu fui a secretária de Hitler* [*In Toten Winkel - Hitlers Sekretäriin*, André Heller, 2002). É uma mulher, uma senhora, que morreu alguns anos depois desse filme [...] é só ela falando para a câmera. A câmera fixa, como num filme do Eduardo Coutinho, e essa mulher falando, falando, falando sobre a história dela. Que era jovem quando foi trabalhar com o Hitler, não sabia muito bem o que era aquilo e ficou como uma das suas duas ou três secretárias. Ela vai contando sua experiência, como via o nazismo, o alto comando nazista, a partir da posição dela como secretária, até o final, até o *bunker*. Ela foi uma das últimas pessoas que saíram do *bunker* antes do Hitler cair, antes da queda propriamente dita. E o filme é impressionante, a gente fica vidrado grudado na tela ouvindo aquela senhora falar, e ele traz toda uma visão do nazismo, da segunda guerra, que não teríamos de outra maneira. E também é uma opção radical do diretor, porque ele poderia ter feito isso de mil maneiras. Poderia ter mostrado imagens dela jovem, imagens de época, do Hitler, do nazismo e assim por diante, e ele optou por deixar ali a câmera e a mulher falando. A presença dessa mulher e a sua história, encarnada nela, é que fazem toda a força do filme. [...] Nesse caso a gente fica muito desconcertado. Estamos muito acostumados a ver filmes sobre o nazismo e sobre a Segunda Guerra. Mas geralmente são filmes reconfortantes, porque os do mal estão lá, os bons estão aqui. Tem uma hora em que os bons vencem os malvados, e nós estávamos do lado dos bons. Então esses são filmes catárticos, reconfortantes, a gente sai do cinema tranquilo: “pô, que bom que eu estou do lado dos bons”. Quando vem um filme como esse, que mostra que a coisa é tão complicada que a gente sai do cinema falando “pô, mas a mulher foi uma filha da puta ou não?”, “ela tinha como não fazer o que fez ou não tinha?”. Você vê a coisa de outro ângulo. Quer dizer, o filme transmite uma dimensão humana que a gente não teria acesso por outras vias, só vendo aquela mulher falar, dando o tempo dela para se expor e falar. Porque não importa muito - e isso também é uma lição do Eduardo Coutinho - se ela tiver mentido um pouco, se tiver dourado um pouco a pílula para se mostrar melhor, para construir uma autoimagem diferente, não importa muito. O que importa é que existe ali, mesmo nessa possível tentativa de se reconstruir, de reconstruir ali a sua imagem, existe uma verdade humana que nos toca de alguma maneira, e que nos dá acesso a uma experiência humana que a gente não tem.

ISABELA BOSCOV - UM FILME MEMORÁVEL ME FAZ REDESCOBRIR O CINEMA

Jornalista, Crítica de cinema.

[...] quando eu era pequena, meus pais iam muito ao cinema e nos levavam. E eles nunca foram muito de dizer se o filme era ou não apropriado para uma criança, se eu ia ou não entender. [...] convenci minha mãe a me levar com ela para ver *Pasqualino sete belezas* [Lina Wertmuller, 1975], que é um filme pesadíssimo; o Giancarlo Giannini vai para num campo de concentração, onde é seviciado por uma guarda horrorosa; é um filme escatológico, difícil. O personagem dele é o covarde que se trai o tempo todo e vai contra o mito da pessoa que resiste bravamente ao horror. Ele é a pessoa que se

submete a absolutamente tudo para escapar do horror - o que me parece, e me pareceu na época, uma visão muito interessante do espírito humano; do que cada um de nós seria verdadeiramente capaz em uma situação extrema como essa. [...] Descobri que assistir a um filme com uma pessoa que tem mais conhecimento que você pode ser uma experiência bastante benéfica. Você pode comentar o filme depois, a pessoa pode te dar um toque de uma coisa ou outra que você não entenderia sozinha. E acho que por causa disso, por estar acompanhada dela, por poder comentar com ela o que estava acontecendo, lembro até hoje de cenas e sequências inteiras do filme. [...] Outra memória que eu preferi preservar tal e qual: minha mãe comentou que tinha assistido a um filme grego muito interessante, e lá fui eu ao Cine Bijou ver *Iphigenia* [Mihalis Kakogiannis, 1977]. A Irene Papas faz o papel de Klytaimnistra, mulher do Agamenon, que está em guerra com Troia. Ele é o irmão do Menelau, que teve sua mulher Helena, raptada por Páris, príncipe de Troia. E Agamenon quer partir para a guerra, mas os ventos não vêm, e o impedem de levar o exército dele até Troia. Para manter o moral do exército alto enquanto essa espera não se resolve, ele decide alimentar bem as tropas. E, sem querer, mata em uma caçada um cervo sagrado. Uma pitonisa diz que a única maneira de ele reparar o que fez é sacrificar sua filha mais velha, a Iphigenia, que tem uns catorze anos nessa altura. E para fazer o sacrifício ritual dela, Agamenon engana tanto Iphigenia quanto a mãe dela dizendo que ela vai se casar com Aquiles. Aquiles chega, tenta evitar que o sacrifício aconteça e promete se casar com Iphigenia. Mas Agamenon não volta atrás e mata sua filha. Eu chorei tanto durante o filme que não dava para sair na rua para pegar o ônibus - era de tarde ainda -, pois iriam achar que eu tinha apanhado. Tive de ficar para mais uma sessão, até escurecer. E chorei tudo de novo. Acho que eu nunca havia chorado daquela maneira em um filme, me entregado a ele como se aquela fosse a tragédia da minha vida, como se eu estivesse sendo sacrificada. [...] Não sou uma pessoa de chorar muito no cinema, não sou particularmente sentimental. Mas, por uma razão ou outra, há três filmes que me reduziram a um pano de prato encharcado. O *Iphigenia* é o primeiro, o outro é *O quarto do filho* [*La Stanza del Figli*, Nanni Moretti, 2001]. No filme, o Nanni Moretti tem dois filhos adolescentes, uma menina e um menino. Ele combina de sair com o menino naquele final de semana, mas o garoto muda de ideia e sai para mergulhar com os amigos; e se afoga e morre. esse filme vi já com uma idade considerável, e acho que nunca vi o luto por um jovem, que é um luto muito particular, retratado de uma maneira tão meticulosa quanto nesse filme do Moretti. O cinema tende a mostrar o luto de maneira muito genérica; nunca vi alguém entender as pequenas coisas de todo dia que compõem essa dor, e esmiuçá-las, como o Nanni Moretti fez nesse filme. Saí fustigada do cinema. Outro filme em que chorei até me acabar foi *Para sempre Lyliá* [*Lilja 4-ever*, Lucas Moodysson, 2002], sobre uma menina ucraniana que vai sendo largada pela vida. [...] funciona não só como metáfora, mas como a história da protagonista. E esse é outro filme que me provocou uma reação tão extrema e duradoura que, anos depois, olho e digo: “nunca chorei como neste filme”.

MARCELO RUBENS PAIVA - NÃO É A GENTE QUE ESCOLHE O CINEMA, É O CINEMA QUE NOS ESCOLHE

Escritor, Dramaturgo e Jornalista.

[...] Eu estava pensando nessa lista de filmes da minha vida, e reparei que na verdade não é a gente que escolhe os filmes da nossa vida, o cinema, ele é que nos escolhe. É a mãe que te leva para ver um filme na infância, é o amigo que te indica algo, o cinema do bairro que você entra sem nem saber direito e descobre uma obra-prima. É o professor da sua escola que te fala sobre um filme. E, atualmente os sites, os amigos, as redes sociais. [...] Então para todos os filmes da lista que eu preparei, sempre tem uma história de alguém me indicando, me levando. [...] Então foi a minha mãe que me levou para ver meu primeiro filme. *Lawrence da Arábia* [*Lawrence of Arabia*, 1962], do David Lean. Qualquer criança que assista esse filme nunca mais esquece. O segundo filme que assisti foi *Dr. Jivago* [David Lean, 1965], com cinco, seis anos de idade, nunca mais esqueci. [...] É um dos melhores filmes para você entender, de uma forma não tendenciosa, a revolução russa, a revolução bolchevique. [...] E foi aí que nasceu essa relação entre história, história real, debate, imagem, música, personagens, atores maravilhosos, com o meu gosto para cinema. Passei a achar que todo filme tinha que falar algo a mais do que simplesmente contar uma história ou uma trama envolvente. Tinha que mexer com o tempo, com discussões relevantes. [...] Acho que o cinema tem que cumprir um pouco

essa função. Ele não pode simplesmente ser entretenimento, os efeitos, ser só focado no nosso emocional, tem que ir para questões mais profundas da diversidade humana, do ser humano, de que como a gente sai de uma sala de cinema, anda na rua e repensa a nossa própria vida. [...] sempre fui atrás desses filmes que falam mais que simplesmente à minha individualidade ou ao meu país, de toda a metafísica da minha vida. [...] Então, na verdade, as coisas não são gratuitas, os caras estão mexendo com signos, palavras e imagens que estão ao nosso redor para falar de alguma coisa. [...] Assim, eu me transformei em um cinéfilo obcecado por encontrar o sentido das coisas por meio do cinema. E não consegui mais ir ao teatro, ler um livro, ver um filme sem tentar buscar algo mais. Isso tudo no período da ditadura. [...] acho que é fundamental homenagearmos o Elia Kazan e ver, por trás desses grandes filmes, que, às vezes, nem sempre o homem que os criou é tão grande assim. Você vê que a obra é muito maior que o autor.

LAÍS BODANZKY - AO CONTAR UMA HISTÓRIA NO CINEMA, VOCÊ PODE MUDAR A VIDA DE ALGUÉM

Este convite para falar sobre os filmes que me marcaram foi uma surpresa agradável. Com esta provocação percebi que existe uma relação forte entre as obras cinematográficas e o momento em que eu estava na minha vida quando assisti àquele filme, porque e de que forma eu assisti. [...] Um filme, por exemplo, na minha pré-adolescência, que me marcou muito, foi um francês chamado *A festa* (1980). Esse filme contava uma história muito parecida com a minha, uma garota que usava aparelho, que nunca tinha beijado e que os pais estavam se separando, e naquele momento eu descobri que a minha história era muito parecida com a daquela personagem. É um filme completamente cotidiano, de uma estrutura simples, é só a história daquela menina querendo ir pra festa, querendo decidir com que roupa ela vai. E lembro que eu saí do cinema flutuando, porque eu, naquele meu mundo fechado do meu quarto, nas minhas crises de adolescente, achava que era só eu. Esse filme foi meio libertador, foi um alívio perceber que eu não era a única, que estava ali escondida no meu quarto, mas que existiam muitos outros quartos de meninas vivendo o que eu estava vivendo. [...] Eu acho que um filme te muda sem você saber, ele te faz mudar sem você perceber que está mudando. [...] Alguns filmes pra mim são tão fortes, que eu tenho uma lembrança de uma forma negativa. Como eu faço cinema, eu sei que é muito importante você saber do que e de que maneira você está falando, porque você pode estar mudando a vida de alguém. Fui ao cinema ver *Seven* [*Se7en*, David Fincher, 1995]. Durante o filme, fiquei muito chocada. Talvez hoje seja até um filme leve, mas eu fiquei muito impressionada por perceber como uma obra pode mostrar pra gente um mundo que a gente só nota quando estamos dormindo profundamente, no nosso inconsciente. Esse contato com as trevas de olhos abertos, de uma forma tão explícita, eu tenho dúvidas. Tenho dúvidas se é saudável pra uma sociedade ter contato com as trevas de uma forma tão cotidiana e mundana. Eu acho, sim, que muitos dos acontecimentos de violência na sociedade são influenciados pelo cinema. Columbine é um exemplo disso. Acho isso muito perigoso, me incomoda. [...] Eu não vejo filmes de violência, quando vejo é sem querer. O *Seven* me provocou isso, uma revolta muito grande, por ver que as pessoas estavam gostando, tendo prazer com a violência. [...] Outro filme que reconheço que é muito bom, mas me causou uma sensação muito parecida com *Seven*, foi *Bastardos inglórios* [*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009]. É um filme sensacional, impecável, mas tem uma cena, em que estão todas as pessoas ligadas ao partido nazista numa sala de cinema, e os americanos trancam as portas e colocam fogo no cinema, e aquilo vira uma câmara de gás matando os nazistas. Quando chega nessa cena, que é o ápice do filme, a plateia ri. E quanto mais as pessoas riem, mais eu chorava, porque no fundo o ser humano é muito olho por olho, dente por dente. É incrível como a estrutura do roteiro é bem feita pra fazer com que se possa rir naquela cena. Não que essa cena não possa existir no cinema, mas é a maneira como um filme induz o pensamento das pessoas fazendo com que elas riem de um ser humano matando outro com rituais de tortura. É claro que eu sou contra o que os nazistas fizeram, mas nem por isso vou fazer o mesmo com eles, muito menos induzir a plateia a pensar assim. [...] tem um documentário do Eduardo Coutinho que é incrível - todos do Coutinho são incríveis, mas esse, talvez pela minha profissão, me tocou muito -, *Jogo de cena* [2007]. Quando eu assisto, penso: “eu trabalho com isso, como ele me enganou?” Justamente eu, que me sinto tão chata na busca pela interpretação perfeita, como um documentarista me enganou dessa forma, em que eu não sabia mais se era um

documentário ou uma ficção, ou se aqueles atores anônimos eram atores mesmo ou se estavam simplesmente contando histórias que viveram, ou ainda se aquelas histórias aconteceram, se elas estavam chorando na cena ou fora da cena. É uma delícia ser enganada, eu gosto de sair do cinema com essa sensação, de não enxergar o truque, e eu não consegui enxergar o truque do Jogo de cena até hoje. [...] Na minha adolescência, eu me lembro de quando eu vi *Zelig* (1983), que foi pra mim também um divisor de águas, aliás, vários filmes do Woody Allen, mas esse em especial, acho que por fazer uma crítica a como a gente se comporta, quem somos nós, afinal? Esse filme me provocou nesse sentido, até que ponto sou Zelig, até que ponto sou eu mesma? [...] um filme que acabei de rever é *Os incompreendidos* [*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959] um filme que me impactou quando eu vi ainda bem menina, mas agora que revi, foi mais impactante. Ele está mais atual, tanto na linguagem quanto na temática, e o que a gente vive hoje, no Rio de Janeiro, o massacre na escola do Realengo, eu imediatamente me lembrei de *Os incompreendidos*. É interessante como o cinema já abordou os nossos temas principais, os temas da humanidade, e acho que esse filme do Truffaut tem isso; já estava tudo ali. E é muito tocante como ele narra a história do menino.

MARÇAL AQUINO - O CINEMA NÃO PRECISA DA IMAGINAÇÃO DE NINGUÉM

Escritor e roteirista

[...] Ir ao cinema era uma atividade que fazia parte do meu dia a dia. Eu ia muito, mas de uma forma desordenada, não tinha orientação, assistia um pouco de tudo; via coisas muito ruins, descobria coisas maravilhosas, e comecei a fazer minha educação no cinema. Você conhece um diretor, gosta daquele filme, aí, tempos depois descobre que ele tem outro filme, e assim comecei a formar uma cultura cinematográfica. [...] É claro que gosto dos mestres, não é difícil gostar do Ingmar Bergman, do Federico Fellini ou do Stanley Kubrick se você tem algum interesse em cinema, se você ainda acha que o cinema pode modificar a sua maneira de pensar, de sentir. Mas ao mesmo tempo gosto de filmes que ninguém nunca ouviu falar, de diretores obscuros. O livro precisa da imaginação do leitor. Um leitor sem imaginação não consegue ler bem um livro, não adianta um livro com possibilidades muito ricas se a imaginação do leitor de alguma maneira é travada ou se ele não se deixa levar pela imaginação. O cinema não precisa da imaginação de ninguém, o cinema precisa da sua atenção, é o que é mostrado que interessa; você vai imaginar por sua conta e normalmente não é no momento de assistir ao filme. Você sai e fica pensando no filme. Eu vejo determinados filmes e na hora nem gosto tanto, só que a obra fica me perseguindo vários dias. Aconteceu recentemente com o *Melancholia* (2011). Fui ver esse filme e já estava muito impactado com *Anticristo* (2009), que é uma obra mais pesada, mais feroz. Achei bacana, e mais nada. Só que fiquei pensando uma semana no filme, e quanto mais pensava, mais gostava. E é essa coisa do cinema, que precisa da sua atenção. Ele pode ser sutil, como foi, ou ainda é, o cinema europeu ou algum filme americano; ou ele pode ser direto, com tudo mostrado, tudo explicitado. [...] Não poderia deixar de falar do Bergman, que é um caso à parte também. Ele estava interessado nas doenças da alma. É um cineasta que uma vez por ano eu pego e revejo vários filmes. É um artista que não se esgota, você vê várias vezes os filmes e vai descobrindo coisas sobre ele, sobre o que está tentando dizer, sobre as tais doenças da alma; porque enquanto o homem for homem ele vai ter angústias. Um cineasta como o Bergman, que fez essa viagem pelo interior dos seres humanos, pela natureza dos seres humanos, vai ser sempre grande. [...] O Truffaut me parece o cara da poesia, da leveza. Tem uma dor no Truffaut desde o primeiro filme dele, mas ele está mais interessado na poesia, no fato da morte estar sempre presente. Veja a maneira como ele trata a morte e como o Bergman trata a morte. Eu acho o cinema do Truffaut inesgotável, é um cinema poético, e ao mesmo tempo parece um cinema tão banal, das coisas cotidianas, muito diferente do Godard. Talvez o Rohmer seja mais próximo do Truffaut do que o próprio Godard. Aquela coisa do dia a dia, de estar na vida, são pessoas como a gente, os sentimentos tão pequenos, e aí a morte está sempre presente, e talvez mais que a morte, a perda.

PAULO JOSÉ - CADA VEZ MAIS EU GOSTO DE CINEMA, E CADA VEZ MENOS EU ASSISTO A CINEMA

Ator

Ao falar sobre os filmes da minha vida, sinto certa dificuldade. [...] Eu comecei a fazer ma enumeração dos filmes da minha vida, e fui vendo uma coisa sem fim, enorme. [...] Então fui seguindo alguns sistemas, alguns critérios de distribuição desses eventos por idade: infância, adolescência, ginásio, colégio, curso superior [...] Meu primeiro encontro com o cinema se dá na infância. O primeiro filme que eu assisti, e que vai ser objeto de riso, foi *Bambi* (1942). Eu me lembro vagamente do filme que assisti comendo pipoca no chão no cinema, me lembro de uma cena muito tocante, que é quando matam a mãe do Bambi. Ele fica órfão - é triste, muito triste. Aí aparece o pai do Bambi, imponente, e diz: “você agora é um homem, você cresceu”. E ele vira um ser adulto [...] O cinema Avenida dava fundos para a minha casa. Tinha um muro: metade da quadra era o Cinema Avenida, metade era a minha casa. E podia-se ir ao cinema sem sair da calçada. [...] E o que eu vi de mais notável no Cinema Avenida é que tinham as "ceninhas", cenas de filmes. Quando os filmes chegavam em Bagé aos pedaços, era inevitável: em toda sessão arreventava o filme. Acendia a luz do cinema, o operador cortava aquele pedaço, fazia uma emenda, e a sessão prosseguia. E aquele pedaço ia para o lixo, e esse lixo era jogado no quintal do Cinema Avenida. Do quintal do Cinema Avenida, ia para as nossas mãos. Pulávamos o muro e íamos procurar as ceninhas. Tínhamos coleção de cenas, era maravilhoso. Porque em televisão não se tem isso, né? A televisão não tem fisicamente a imagem, a fotografia. E no cinema tem. Eu me lembro de uns fotogramas de *O gordo e o magro*, que eram queridíssimos, eram preciosos aqueles fotogramas. A gente tinha amigos que tinham coleção de fotogramas também, e a gente fazia trocas: trocávamos figurinhas, mas eram figurinhas de cinema, né? Então esse cinema sempre por perto. [...]

LIVRO 5 - CINEMA É SONHO

ANNA MUUYLAERT - CINEMA E IRONIA

Cineasta

Não fiquei ensaiando o que iria falar, pode ser que me esqueça de coisas importantes ou que acabe me lembrando do que havia esquecido. [...] Vi *Morangos Silvestres* [*Smultronstället*, 1957] do Bergman, sem entender muito, mas percebia que era algo grande. [...] Outro filme, muito forte nessa época, foi *A idade da terra* (1980), do Glauber, que também não entendi nada, fiquei meio revoltada, pensando “que filme é esse?!” Mas o filme ficou na minha cabeça. [...] Outro filme que para mim foi muito importante nesse momento foi *Alice nas cidades* [*Alice in der Städten*, Wim Wenders, 1974] e foi um surto, o filme era diferente, tinha um intimismo, um jeito de chegar ao personagem que eu nunca tinha visto antes e fiquei pirada. Decidi assistir a tudo o que passava do Wim Wenders, quando em Paris, curtas e tudo mais. Nessa época vi muita coisa, mas de muitos me esqueci. [...] Só consigo me lembrar dos filmes que mudaram o meu modo de ver. [...] Depois passei a lembrar mais dos filmes, não só das grandes mudanças que eles me causaram. Um filme que eu amo é *Whisky* [Juan Pablo Rebella, 2004], muito importante para mim, mas que não muda a história do cinema. [...] Não estou atrás de grandes narrativas, sagas ou efeitos especiais. A ironia é uma arma que eu gosto e está em quase todos os filmes que citei, por exemplo *Whisky* para mim é isso, uma obra-prima que eu gostaria de ter feito. Se eu tivesse feito esse filme eu podia morrer. E o cara se matou! Se eu tivesse feito *Whisky* eu jamais me mataria... [...] Bom, o amor pelos filmes é profundo, variado e é muita coisa. Lembrar dos filmes da minha vida seria reviver tudo, dos 13 anos até hoje. Enfim, devo ter lembrado uma pequena parte do que foi o principal de uma espinha dorsal, certamente não dos pequenos ossos... [...] esse depoimento vale com esta determinada data. Se fosse outro dia, talvez fosse tudo diferente.

DENISE FRAGA - NÃO HÁ LUGAR COMO O CINEMA

Atriz

[...] O cinema é um terreno que a gente respeita tanto que eu não me senti apta a discorrer sobre os filmes, ou sei lá, fazer uma análise qualquer. Mas, então me explicaram que era para eu contar a forma como o cinema me tocava o coração e, quando comecei a fazer este exercício, realmente foi muito prazeroso. Na verdade, o cinema sempre foi um lugar muito especial para mim. Sempre que tenho um amigo em maus lençóis, deprimido, digo: “Vá ao cinema”, porque acho que o cinema tem um poder de

igreja, de ritual, um poder de renovar a vida da gente. Pensando assim, achei um caminho e vim. Pensei: “Acho que é isso que querem que eu faça.” [...] Fiz uma listinha que iniciou pelos meus filmes preferidos, os que mais me emocionaram, mas depois comecei a voltar no tempo e... É engraçado, me falaram que ia ser meio que uma sessão de psicanálise e é quase isso mesmo. Com esse cenário, essa cadeira... É bem engraçado. Se vocês pudessem estar aqui no meu lugar, com vocês olhando pra mim, perceberiam isso. [...] Eu me lembro da primeira vez que me senti realmente arrebatada pelo cinema, ainda muito pequena: era um filme chamado *Rua descalça* (1971, JB Tanko). [...] Era um filme brasileiro. Tinha uma cena com um menino e um rapaz, que era o médico da cidade que estava indo embora. O médico não gostava que o menino caçasse passarinhos. Daí, na despedida, o menino começa a arrebentar um monte de gaiolas com a mão, os passarinhos voando e ele chorando: “Eu não prendo mais passarinhos?” Eu era criança e tive uma crise de choro além do normal, porque me lembro da minha tia me levar para fora da sala porque eu estava chorando muito. E aí eu chorava mais ainda, porque queria ver o resto do filme, foi uma coisa... Eu não sou uma pessoa do tipo "manteiga derretida", mas choro no cinema com muita facilidade, e talvez por isso a sala escura tenha o poder [...] de se tornar esse lugar que mais me fez sonhar, que mais me fez esquecer de mim. Chega uma hora no cinema que me esqueço de ver o plano que o diretor pensou, a atriz... Eu vou embora mesmo, sou tomada pela vida que está ali. [...] Sou carioca e perto da minha casa tinha o Cine Santa Alice. Ir ao Santa Alice era como ir à missa. Eu acho muito similar cinema e igreja. [...] Eu me lembro de ter visto, acho que em um evento especial *E o vento levou* (1939). E esse cinema, que era o cinema da nossa vida, da nossa infância, um dia pegou fogo. Era um fim de tarde, tinha uma muvuca ali em frente à vila onde eu morava e se via de longe um céu rosa que era o incêndio no Santa Alice. Eu liguei essa imagem ao incêndio de *E o vento levou*, que eu tinha visto naquela tela que estaria agora em chamas. Virou, pra mim, o mesmo incêndio. Como se o filme tivesse incendiado o cinema. A arte virado vida. De tanto passar o fogo naquela tela, o cinema tinha pegado fogo. As imagens se confundiram na minha imaginação de menina. [...] vou comentar um filme que me tocou muito: *Jogo de cena*, do Coutinho. É um documentário e nem precisa ser ator para ser tomado por aquilo. É uma experiência muito interessante sobre o que é realidade, esse misto de realidade e o eterno questionamento do que serve à arte e o que não serve. No cinema sempre estamos com isso na cabeça. Ele exige fluidez, que a vida corra suave, que você realmente exista ali. Mas precisa também existir na marca do foco e fazendo as continuidades necessárias. É um trabalho técnico mas que precisa parecer todo o tempo que não técnica nenhuma. [...] Outro filme muito importante pra mim foi *A hora da estrela*, da Suzana Amaral (1986). Foi um filme que me tocou profundamente, muito pelo personagem também Macabéa. E eu ainda nem tinha descoberto a Clarice Lispector, que fui ler mais tarde e virou minha escritora favorita. É impressionante como Suzana e Clarice se juntaram; o filme é lindo e a Macabéa da Marcélia Cartaxo é emocionante, Zé Dumont... Fiquei muito tocada por esse filme e quis fazer uma coisa que, de novo, me levou à mesma discussão. A Maria era uma moça muito retraída, empregada da casa da minha mãe, que eu adorava. Disse a ela: “Maria, você tem que ver um filme, você vai adorar!”. E tive a ilusão de que se eu a levasse para ver a Macabéa ela conseguiria de alguma maneira, compreender os seus dramas. Quando acabou o filme ela virou para mim e disse: “Não gostei não, achei muito triste.” E aquilo fez com que eu entendesse algumas coisas... Às vezes, tento definir o que é “alma de artista”, que eu acho que é essa capacidade que algumas pessoas têm de olhar a vida de fora. Não precisa ser artista pra ter alma de artista. [...] Acho que ter alma de artista é conseguir ver a vida enquanto ela passa e eu sinto que, para quem tem esta capacidade, a arte ajuda muito a viver. Porque a arte embeleza os nossos dramas, nos faz pensar, vive um pouco por você. É muito diferente você passar por uma tragédia tendo lido Fernando Pessoa, acho. Você é capaz de compreender, por meio da arte, as imperfeições da vida, a vida dura. [...] A capacidade de conseguir olhar a vida de fora é algo que o cinema nos ajuda a ter. [...] Bom, vou começar a lista dos filmes que me tocam o coração. Um dos meus preferidos é *Eu, você e todos nós* [*Me and you and everyone we know*, 2005), da Miranda July, que é uma artista de quem sou fã absoluta. O filme é uma poesia urbana de uma delicadeza enorme e, quando acabou a sessão, eu não conseguia levantar da cadeira em soluços. Um choro convulso em pleno cinema. Tem também *A vida dos outros* [*Das leben der Anderen*, Florian Henckel, 2006). Adoro este filme e nele tem uma cena que, para mim, resume o poder da arte. O filme fala de um casal, de um dramaturgo e de uma atriz que estão sendo investigados por um agente secreto do governo que desconfia que eles estariam tentando burlar o regime. O agente se coloca no sótão da

casa deles com uma escuta para espionar. Ele vai se interessando pela vida deles e vai se apegando. É uma ideia muito boa. E uma certa hora ele ouve uma música clássica que eles põem pra tocar e aquele homem duro - é um ator genial - de repente se emociona e começa a chorar. Eu acho esta cena genial. A arte não precisa querer dizer nada, e a maior prova disso é a música clássica, a música sem letra. Sem racionalizar nada você vai às lágrimas. Independente da formação intelectual, uma pessoa é capaz de ser tocada profundamente por um música, sem saber direito o porquê. Sinto que a gente vive num universo muito “pão pão, queijo queijo”, tudo precisa ser entendido, e eu me lembro como foram bons os filmes que não entendi, que me deixaram só com uma pulga atrás da orelha, num estado fértil, sem racionalização. [...] Outro filme, que inclusive acho que vi na Mostra, é o *Edukators* (2004), um filme austríaco que me tocou muito. Fiquei passada, com vontade de chorar, porque fala de alguém querer fazer uma revolução e não saber como. Alguém procurando um jeito de sair do esquema. Aquele carinho que zoneia a casa das pessoas, ele entra apenas para fazer ali alguma revolução. Tem um personagem que eu amo nesse filme que é o cara revolucionário e que hoje é um burguês com uma bela de uma conta no banco. E é um ator genial ele fica tocado pelas atitudes dos jovens, mas não pode sair do seu papel. Fala muito dessa coisa “o que virei, o que me tornei, o que quero ser”, e isso mexe com todos nós. [...] através do cinema você vive. O poder que tem este mergulho de boca aberta numa tela é incrível. [...] Mas como espectadora, eu acho a capacidade de voo que o cinema te dá imbatível. é uma coisa que eu respeito muito, uma porta pro sonho, pra viver a vida do outro. [...] *Ondas do destino* [Breaking the waves, 1996] do Lars Von Trier, que é um dos filmes que mais me comoveram. Todo aquele pessoal do dogma tem filmes que me tocam muito, como *Festa de família* [Festen, Thomas Vinterberg, 1998]. É tudo muito humano, muito possível, e *Ondas do destino* é um filme sujo, no qual você vê a vida correndo, escorrendo até... Você vê o olhar de um cineasta sobre aquele universo. Eu saí completamente arrebatada do cinema. Do Lar Von Trier, apesar de não ter amado o *Melancholia* [Melancholia, 2011] como muitos amaram, tem uma cena, aqueles planos do início do filme, que na verdade são as cenas do final, são inesquecíveis pra mim. São imagens plásticas, aquela mulher afundando naquele lodo com a criança no colo, naquele campo... É o que eu digo, às vezes você está vendo um filme e nem está dando muito por ele e aí vem uma imagem que te faz arregalar os olhos e que você não esquece nunca mais - é um poder incrível que o cinema tem. Um caso desse pra mim é o início do *Closer - Perto demais* [Closer, Mike Nichols, 2004]. Aqueles dois andando com aquela música [...] a cena é tão linda, aquele casal vindo no meio da multidão, um clima só e ela é atropelada. Não sei exatamente porquê, mas me tocou muito, não esqueço. Do filme mesmo, nem me lembro direito, mas essa sequência ficou. São pedaços que ficam impregnados em você, como retalhos de vida. [...] *Uma mulher para dois* [Jules et Jim, 1962], do Truffaut. Foi um filme que assisti e saí do cinema querendo viver, viver bonito. O cinema te dá vontade de querer viver bonito. O cinema embeleza a vida. Eu sou atriz, mas qualquer pessoa, por mais dura que seja a sua profissão, se ela costuma ir ao cinema, ela embeleza um pouco a sua existência. [...] Quando você passa por alguma coisa que você já viu em um filme, você tem uma compreensão melhor sobre aquilo. Se alguém falar para você: “Ah, mas isso é cinema”, duvide! Porque é verdade que você consegue resolver coisas na sua vida a partir da arte, do que você viu ou leu. Você resolve melhor. A arte afofa a terra humana.

DOMINGOS OLIVEIRA - O CINEMA É SENHOR DO TEMPO

Cineasta

[...] Eu me preparei para esse momento emocionante de lembrar os filmes da minha vida [...] Em uma reflexão definitiva, Buñuel certa vez disse que o cinema é sonho, ele é a forma que se descobriu pra se dizer como é o sonho, como é o ato de sonhar. O filme numa tela, na transparência, na essência, é uma coisa muito parecida com o sonho humano, muito parecida. Ver um filme é sonhar acordado. A própria linguagem foi desenvolvida ao longo dos anos - o close, o corte no tempo, o *travelling* etc. - a própria linguagem é a tradução da linguagem do sonho. Não tenho palavras para dizer a importância que o cinema teve para mim nos primeiros anos. Quando tento descrever a emoção que me causou, não tenho palavras. [...] Eu penso que um filme é bom quando não o esqueço, quando decididamente me ajuda a viver. Talvez assim, pela utilidade, eu possa pensar nos filmes da minha vida. [...] E ainda tentando evitar a citação dos títulos, eu lembro que o cinema é o sonho do homem impalpável, livre e sem limites, como os sonhos dos homens. [...] vamos à lista, sem nenhuma certeza, eu não sei bem o

que é a vida, quanto mais quais são os filmes da minha vida. [...] O maior de todos os cineastas, o maior de todos os filmes, o mais interessante é 8½ de Federico Fellini (1963), porque Fellini não filma a realidade, e sim o mistério que nos cerca. Depois vem Carlitos, Charles Chaplin. Esse talvez possa ser personalizado em *Luzes da Cidade* [*City Lights*, 1931], *O circo* [*The Circus*, 1928] ou até mesmo *Luzes da Ribalta* [*Limelight*, 1952]; e de todos nós foi Chaplin quem mais amou, Chaplin filmou o amor em toda a sua concretude. [...] Já Bergman mostrou que nem só de imagem vive o cinema, ele elevou a palavra ao nível cinematográfico, fez com que nós víssemos palavras em filmes como *Fanny e Alexander* [*Fanny och Alexander*, 1982], *Vergonha* [*Skammem*, 1968], *Sorrisos de uma noite de amor* [*Sommarnattens*, 1955] e muitos outros. [...] A arte é basicamente utilitária, ela é um artigo de utilidade pública, tenho trabalhado essa questão nos últimos anos [...] Nós que gostamos muito do cinema, sabemos de sua importância social, do que ele pode e não pode fazer pela sociedade, de sua importância, que eu acho que é enorme; a atividade mais importante do homem é a arte. [...] Eu só gosto de um filme quando ele serve à minha vida de algum modo. Em geral de um modo que eu não posso dizer em palavras. “Um momento de beleza é uma alegria para sempre”, disse o poeta. E um momento de beleza me engrandece, me faz ficar mais forte, capaz de enfrentar as dores e os perigos, sou muito interessado, sou um defensor da arte.

RUY GUERRA - FAZER E DESFAZER TUDO É FAZER

Cineasta

[...] Quando descobri que a minha primeira memória de cinema se refere ao Buster Keaton, fiquei muito orgulhoso. Então, já que é para se citar filmes, O Buster Keaton vejo como uma das primeiras grandes referências da minha memória cinematográfica. Não que tenha sido uma influência para mim, quem conhece sabe que minha obra não tem nada dele. Talvez eu tenha pessoalmente mais dele. Ele é a primeira imagem que tenho de cinema mudo e de cinema em geral. [...] Nunca gostei do Chaplin, tenho uma relação pessoal difícil com ele, digo pessoal através da tela, pois nosso santo não cruza. Reconheço seu talento, é um cara importante, mas seu personagem, o Carlitos, me irrita profundamente, acho falso. A ojeriza que tenho a ele é a mesma que tenho pelo Woody Allen, são personagens dos quais não gosto. Acho Chaplin um cínico. [...] não esperem de mim aqui um depoimento cronológico e organizado, a minha vida vista por mim não tem nada de cronológico, é tudo para trás e para frente, para trás e para frente. Do desejo para o imaginário, do imaginário para o desejo [...] Tenho um lado extremamente racional, mas que não gosto muito de usar, porque acho que a racionalidade é um caminho muito perigoso, acho o delírio mais rico do que a razão. A razão enquadra, limita, apara as arestas, procura encontrar caminhos de comunicação e, de certa forma, é muito repressiva. O delírio é aberto, vai para onde vai o teu imaginário, vai aonde vai o teu desejo, é uma coisa muito mais rica. [...] vou avisando: misturo minha vida real com minha imaginação. Há coisas da minha vida que posso contar e ser fruto da minha imaginação, não sei se não inventei. Depois percebo coisas que acho que inventei, mas que realmente aconteceram, outras que achei que aconteceram e eu inventei. Sempre foi um desejo meu, inconsciente claro, não separar meu imaginário do cotidiano. Sempre há um exagero, há algum tempo comecei a desenvolver essa capacidade de não saber o que é verdade e o que é mentira na minha vida, nesse sentido do acontecido e do não acontecido. Até cunhei uma frase para explicar meu conceito de ficção: “A ficção é a realidade que ainda não aconteceu”. Tem coisas completamente ficcionais que você acha que não vão acontecer e que acabam acontecendo. Então o que você imaginar, inventar, acaba acontecendo; assim, não faço uma grande distinção entre realidade e ficção, para mim é um único campo de reflexão e observação. [...] Eu escolheria *Os amantes Crucificados* [*Chikamatsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1954], *A condição humana/Guerra e humanidade* [*Ningen no jôken*, Masaki Kobayashi, 1959] filmes que acho extraordinários. [...] Fellini nunca me interessou, a fase que ele filmava melhor era muito moralista [...] Quem faz um filme não basta saber filmar, tem que ter alguma coisa a mais, como tem o Antonioni, o Bressane, o Kobayashi. Tem que ter vísceras, sangue, pus e fezes.

UBIRATAN BRASIL - MUSICAIS UM NIRVANA

Jornalista

É engraçado pensar nos filmes da minha vida. Fui começar a fazer a lista, inevitavelmente, mas para mim as listas de filmes têm que incluir as salas de cinema, porque o cinema tem, para mim, essa conotação histórica de vida, de ensinamento mesmo. Eu aprendi a usar os dois lado principais do cinema> um é você se ver, se mirar, um espelho para você; e o outro é um campo além da sua vida, aquela fantasia que você precisa ter. [...] *Feios, sujos e malvados* [*Brutti, sporchi e cattivi*, Ettore Scola, 1976] me parecia uma coisa supernatural. Aquela família obviamente era diferente da minha, mas as pessoas, aquele estilo de vida miserável, eram naturais para mim, havia um reflexo da situação que eu conhecia. [...] Mas tem o outro lado, o lado da imaginação, e tudo começou no primeiro filme que assisti na minha vida. Eu me lembro direitinho, acho que tinha uns cinco anos e minha mãe levou meu irmão e eu a um cinema que não existe mais [...] E lá eu fui assistir *A noviça rebelde* [*The sound of music*, Robert Wise, 1965). Eu me lembro de flashes desse filme, poucas cenas que ficaram na memória. O que me encantou foi a música, aquela forma das pessoas falarem umas com as outras e, de repente, entra a melodia, e as pessoas saem cantando como se fosse a coisa mais natural do mundo. Nunca tinha visto aquilo, mas me encantava e eu não entendia muito por quê. Acho que só fui entender anos depois ao ver outro musical, *A roda da fortuna* [*The band wagon*, 1953], do Vicente Minelli. [...] Essa fase difícil da sobrevivência, não tinha dinheiro para nada, raramente a gente podia sair para fazer alguma coisa. E esse filme, *A roda da fortuna*, quem viu lembra, ele começa com o Fred Astaire chegando de trem, numa fase super ruim da vida dele. Ele sai da estação, alguns amigos o esperam, mas ele vai para a cidade, as pessoas trombam umas com as outras, aquele falatório, confusão e de repente ele começa a cantar. Aí tudo se harmoniza, as pessoas que trombavam com ele passam a ficar ao seu lado, dançar e cantar. A música harmoniza tudo, uma transformação na vida, uma tranquilidade. Foi ali que eu percebi porque gostava de musicais. Embora [...] não tivesse nenhuma tortura de criança por estar vivendo naquele ambiente. Mas acho que às vezes aquilo me incomodava um pouco, aquela confusão toda me incomodava. E nos musicais via aquela possibilidade de você adquirir internamente um nirvana, um ponto de equilíbrio com o qual você conseguiria se acostumar com o entorno. [...] E, claro, depois essa fase mais ternura foi quebrada com outros musicais que são muito mais "pé no chão". Lembro do impacto de quando assisti *Cabaret* [Bob Fosse, 1972]. [...] A forma como se conciliava música - que deve ser a base de todo musical -, mas não é uma música que te leva para um lado bom, que te encanta e faz se sentir bem, pelo contrário, é uma música com senso crítico, com uma forma de mostrar como era aquele mundo sem alma na Berlim dos anos 1930, aquelas pessoas representavam bem aquele momento em que o nazismo estava crescendo, o momento propício para o nazismo crescer. As músicas tinham letras um tanto quanto violentas, a coreografia belíssima do Bob Fosse [...] É incrível como o espaço é indiferente quando você se liga no filme. Você pode estar na sua casa com uma tela pequena ou com um projetor numa sala grande e maravilhosa, mas quando há a cumplicidade e tua ligação co o que o cineasta está te mostrando, você entre de cabeça e parece que a tela cresce e ocupa os seus 180 graus de visão. Você não repara mais ao seu redor e nem nas pessoas falando ou tossindo. É incrível como eu conseguia essa quase transmutação. [...] Um filme que gostei muito já nessa fase mais tranquila para assistir as coisas foi o *Eles não usam black-tie* (1981), do Leon Hirszman [...] A cena final do filme é daquelas memoráveis do cinema brasileiro, para mim pelo menos, a do feijão - que a família vê aquela condição, aquela greve que não deu muito certo e ali está a Fernanda Montenegro, que era a única sustentação da família, escolhendo feijão na frente do Gianfrancesco Guarnieri, e ela com aquele olhar muito forte e os olhos cheios de lágrimas... Uma cena aparentemente prosaica, mas com uma grande força.

WLADIMIR BRICHTA - CINEMA COMO CATARSE

Ator

[...] bom, tentei raciocinar de trás pra frente, mas na verdade vou falar de forma caótica, vou saltar até o passado e volto. [...] A primeira recordação que tenho de cinema é o *E.T.* Eu era muito novo e me lembro de o ter assistido no Cine Glauber Rocha, em Salvador. Estava apavorado no início do filme, pedia para sair, e terminei o filme chorando também, só que apaixonado por aquele personagem, pelo filme, e querendo assistir de novo, e de novo. Foi um impacto muito grande, acho que de alguma forma até o choro é muito marcante na minha relação de amor com o cinema. O lugar onde mais choro é no cinema. Depois de certa idade, me emocionou e choro vendo meus filhos, mas o cinema sempre foi meu lugar de catarse, sempre vivi isso como espectador [...] e com o passar do tempo descobri que

quando o filme é bom, mesmo entendendo toda a mecânica você vive a catarse. E no *E.T.* vivi essa catarse, claro que filmes com a presença de crianças, ou feitos para crianças, sempre geram uma sensação de identificação ou de repulsa imediata. [...] Ainda adolescente assisti também a *Cinema paradiso* [*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988] outro filme que foi muito impactante. [...] esse filme é cheio de trunfos do Tornatore para se levar à catarse, ele tem a criança, a melancolia, aquelas cenas de declaração de amor ao cinema na cena final, aquelas cenas cortadas e o personagem revendo aquilo e voltando ao tempo de infância dele. O cinema presta um serviço, que é o de se congelar aquele tempo na sua memória afetiva e emocional, é uma relação incrível com o tempo e esse filme tem essa característica muito forte [...] Do Truffaut ainda tem o *Jules e Jim - Uma mulher para dois* (1962) que amei. Libertário, ainda que bastante doloroso. Um dos filmes mais amorosos que já vi e que tenho medo de rever, porque como assisti há bastante tempo, receio que seja ainda mais doloroso do que da primeira vez. Aliás, é curioso como rever filmes é uma das experiências mais estranhas que podemos ter. Vemos, nos reconhecemos, projetamos milhões de coisas neles e ao rever, nos desconhecemos, nos reencontramos, nos sentimos enganados por nós mesmos. Acho que muito da magia do cinema está nessa simbiose. Há, portanto, filmes que desejo muito rever e outros que evito uma segunda vez. [...] *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), se tivesse que escolher um filme, seria esse. [...] o filme me impactou muito, aquela geografia, o vazio, o desejo daquele vaqueiro de melhorar a vida; aquele universo, de alguma forma, achei tão próximo... [...] Não sei como esse filme bate nas pessoas. Passado algum tempo, quando assisti ao filme novamente no final da minha adolescência, eu me dei conta de que ele era meio de época, não se passava naquela época em que eu estava assistindo, mas achava tão possível e tão crível tudo aquilo, e obviamente eu me reconhecia ali. Apesar de ter nascido em Diamantina, fui criado em Salvador e vivi muito tempo no interior da Bahia, andei pela parte mais árida do sertão. Pensando nisso agora, acho importante você se reconhecer no cinema, no filme, penso que é o único jeito de você gostar do filme, mesmo que o filme se passe na neve é possível se reconhecer. É importante se ver no árido, assim como a língua... [...] *Central do Brasil* (1998) e *Terra Estrangeira* (1996), do Walter Salles, são dois filmes que me marcaram muito, passando por aquela geografia que é comum a mim. Achei aquilo tão próximo... Para falar do cinema brasileiro, antes de chegar aos mais recentes, *Pixote - A lei do mais fraco* (1981) foi um filme que me impressionou muito, vi também com uma idade muito parecida com a do *Pixote* e esse filme me impactou muito, era muito real, de verdade, sujo, doído, cruel, não havia poesia no filme.

WALTER CARVALHO - UM UNIVERSO QUE RONDA MINHA CABEÇA

Diretor de fotografia

Estou aqui para falar desse tema: os filmes da minha vida. Já na largada, sinto que há dois caminhos: ou eu me preparava e lembrava os filmes de uma vida inteira, ou fazia de memória, me sentindo aqui psicanalisado em público, tarefa não das mais fáceis. [...] resolvi tentar puxar pela memória as coisas que me marcaram. [...] acho que os filmes da minha vida são mais recentes. Há um chamado *Harmóniak* [*Werckmeister harmóniak*, Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, 2000] do Béla Tarr, que poderia dizer que é um deles, e eu o assisti há apenas cinco anos. Seria interessante até tentar lembrar de trás para frente as obras que fizeram a minha cabeça. [...] Logo nesse momento, outro grande mito do cinema mundial por quem me interessei e vivia lendo sobre ele, vi todos os seus filmes, embora tenha feito poucos, *Vidas amargas* (1955), *Assim caminha a humanidade* (1956) e *Juventude transviada* (1955) era o James Dean. [...] Esse momento compõe os filmes da minha vida, tudo isso misturado hoje ao Béla Tarr. [...] Quando digo que não foram os filmes que marcaram minha vida e sim as pessoas... é porque não foram as obras em si, e sim Bergman, Pasolini, Antonioni, Godard, Fellini. *O sétimo selo* (1957), *A doce vida* (1960), *Acossado* (1960)... [...] Esse momento dos filmes dos grandes diretores - Bergman, Rossellini, Fellini, Godard, Pasolini, Truffaut - foram importantes para mim pela forma de filmar e pela maneira de interpretar a vida nos filmes. Essa foi a coisa que me pegou, tenho impressão, assim como na pintura. Quando criança só gostava das pinturas, do desenho em si, mas depois fui entendendo que aquilo tinha um significado, continha uma narrativa. E tenho a impressão de que me interessei pelo cinema também por causa da pintura, da narrativa. Se você olha a Lamentação, do Giotto, que está na Capela de Pádua, o muro está lá impresso com narrativa, continuidade, psicologia, fotografia, enquadramento, iluminação, está tudo ali, a montagem... Por sinal,

é um afresco que tem dois ou três personagens de costas para o espectador, para a câmera, então tem uma espécie de narrador. [...] Essa geração do Paissandu, que estava no auge em 1968-59, o que atraía ali era a forma de filmar e a maneira de interpretar a vida através do cinema. Paralelo a isso tem uma coisa importante e não dá para desarticular uma coisa da outra, que era o momento político de repressão que se estava vivendo, momento de extremos, amigos sendo presos, torturados e desaparecendo. Aí surge um cinema que era a forma de filmar, de interpretar a vida [que contava], com *Deus e o diabo na terra do sol* (1968), *Vidas secas* (1963), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), *Os fuzis* (1964); isso veio na veia, não tem jeito, minha geração não escapou disso, e Glauber passou a ser o grande mestre e guru. [...] Os filmes que hoje estão no meu imaginário são os do Béla Tarr, do Theo Angelopoulos, Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Tarkovsky, que não são filmes, são pessoas, são os caras que vejo sempre. *Deus e o diabo* e *Vidas secas* vejo de vez em quando. *Deus e o diabo* assisto a cada dois anos para não esquecer quem eu sou, para sempre lembrar quem eu sou. [...] Agora, têm os filmes que ficam rondando nossa cabeça a vida inteira, filmes ícones... *O balão vermelho*, *Easy Rider*, *Vidas amargas*, *O ladrão de Bagdá*. [...] Evidentemente falar aqui desses filmes é sempre deixar algo de fora. Quando sair daqui certamente lembrarei uns dez que tem importância igual e que não vieram à minha cabeça. [...] O meu interesse no cinema, nos filmes, é exatamente a distância entre o que vejo e o que deduzo, e entre isso há uma suposta poesia, que é o que me interessa.