

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

Sandra Espinosa Almansa

**O CINEMA COMO PRÁTICA DE SI
EXPERIÊNCIA & FORMAÇÃO**

Porto Alegre
2013

Sandra Espinosa Almansa

**O cinema como prática de si
Experiência & formação**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

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

Linha de Pesquisa: Ética, Alteridade e Linguagem na Educação

Porto Alegre
2013

CIP - Catalogação na Publicação

Almansa, Sandra Espinosa

O cinema como prática de si: experiência e formação / Sandra Espinosa Almansa. -- 2013.
89 f.

Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Cinema. 2. Experiência. 3. Práticas de si. 4. Formação. I. Fischer, Rosa Maria Bueno, orient. II. Título.

Sandra Espinosa Almansa

**O cinema como prática de si
Experiência & formação**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

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

Linha de Pesquisa: Ética, Alteridade e Linguagem na Educação

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^a. Dr^a. Fabiana de Amorim Marcello – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Luciana Gruppelli Loponte – UFRGS

Prof. Dr. Carlos Bernardo Skliar – FLACSO (parecer por escrito)

Para a flor vermelha no jardim.

Pelas partilhas, agradeço

Certa vez o escritor Hermann Hesse, ao falar da vida miúda, das pequenas alegrias com as quais podemos alargar e embelezar o olhar que conjugamos com o mundo, disse que "o principal é o começo: abrir os olhos." Eu diria que realizar este trabalho foi, sem dúvida, uma alegria "das grandes", imbuída de muitas pequenas alegrias e de bons encontros com os quais, em alguma medida, sensibilizo meu olhar sobre a vida.

Gostaria de agradecer especialmente aos queridos Felipe G., Ranieri, Fernando, Lisandro, Pedro, Felipe, Daniel; e às queridas Tatiana, Eliane, Luciana, Daniela e Jéssica; interlocutores e interlocutoras desta pesquisa, e também autores e autoras deste texto: ele é também um pouco de todos e cada um de nós – e ainda mais que.

Agradeço com imenso carinho à professora Rosa Maria Bueno Fischer, minha querida orientadora, de quem tantas linhas me aproximam, e de quem muito admiro o olhar e a voz. Obrigada pela orientação, pelas aulas, pelos cafés, pela confiança; obrigada pela presença – e ainda pelos espaços de liberdade aos *destempos* da criação. Sou grata pela acolhida e pela oportunidade desse encontro, o qual me foi, sobretudo, humanamente enriquecedor. E obrigada por me ensinar "o mantra" que levarei vida afora, por sua força.

Segue ainda meu muitíssimo obrigada:

À professora Luciana Loponte, pela contribuição atenta e solícita aos primeiros passos deste trabalho, e pelas aulas com as quais aprendi um pouco mais sobre os desejos da arte, e o que deseja de nós.

À professora Fabiana Marcello, sempre tão carinhosa, pela generosidade com meu movimento de pesquisa, e a quem fico muito feliz de ter por perto.

Ao professor Carlos Skliar, pela disposição e acolhida cuidadosa, e pelo gesto tão sensível de corresponder-se com o ainda projeto desta pesquisa, atentando ao que nela sou eu, e outrem.

Ao professor Jorge Ribeiro e à Marisa, secretária do PPGEDU, pela competência e sensibilidade com que trataram meu processo de inclusão como bolsista, em meio aos contratempos que impediam sua concessão via CNPq, e à CAPES, pelo auxílio financeiro, sem o qual este começo não teria se dado. E ainda aos funcionários e colegas que me receberam e trataram tão carinhosamente, no período em que trabalhei como bolsista na secretaria do PPGEDU-UFRGS.

Ao estimado grupo dos buarquianos – pois nunca esqueci o *episódio Rosa Maria Buarque de Hollanda* – pelo bem-querer que nos aproxima, para além dos caminhos institucionais. Não chorem: tento uma próxima sessão – guardem lugar pra mim! Mari, Márcio, Tati, queridíssimos parceiros, ouvintes, amigos.

À minha amada família, por entender minhas ausências, e por estar sempre presente, ainda que longe. Mãe, pai, obrigada por me ensinarem desde sempre, pelos caminhos descabidos da vida, a liberdade. Mano e mana, obrigada pelo amor que nos une e harmoniza.

Ao Zé, meu companheiro nessa arte de viver, com quem aprendo uma verdade do amor, e ela não é a soma das compreensões, o que nos torna melhores. Obrigada pelas misturas, pelos mistérios, por nos encantarmos juntos com as pequenas alegrias, e sermos gratos por elas.

Às queridas e incansáveis Vânia e vó Vilma, pelo afeto e cuidado, pela vivacidade que inspiram.

Aos adorados Fá, Bea, Lú, Lucy, Madu, Nono e Bruno – por nada menos que uma verdadeira amizade. Podem me ligar, agora.¹

¹ Cito Hesse da obra: HESSE, Hermann. *Pequenas Alegrias*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

O que está em ação aqui é uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes, uma região que nunca é vista por ninguém, mas que é uma província de muitos olhos.

Jean-Claude Carrière

Resumo	9
Abstract	10
Panorâmica	11
1. <i>Dos caminhos e proposições de pesquisa</i>	17
Motrizes: cinema, filosofia, educação	17
Foucault e o legado grego	20
Sobre a seleção dos interlocutores	25
Plano geral de interação	27
2. <i>Da experimentação cinematográfica</i>	30
<i>Vá ver o que está acontecendo</i>	30
Pôr-se e se dispor a experimentar, o cultivo das práticas	37
<i>"Minha história com o cinema"</i>	47
<i>"Cada filme traz uma experiência diferente"</i>	56
3. <i>O cinema como prática de si</i>	67
<i>Eros, um impulso</i>	67
Um exercício ascético, uma prática social	70
Mestria	74
<i>Bíos, Cinema e Educação: formar-se</i>	79
Referências	83
Filmes citados	87
Anexo	89

Resumo

Esta pesquisa trata das relações entre cinema e formação, em que se faz um diálogo sobre e com narrativas da experiência cinematográfica, a partir da voz de sujeitos que mantêm práticas relacionais com o cinema, a princípio, como espectadores de filmes. O *corpus* empírico é constituído por entrevistas, a partir das quais as narrativas em questão trazem à superfície pontos de vista, efeitos de sentido, considerações, perspectivas e valorações sobre a prática de ver filmes e a experimentação cinematográfica, bem como sobre os desdobramentos de tais movimentos na vida mesma de cada participante. Problematiza-se, na descrição das práticas, o processamento extensivo e intensivo de que são feitas, e os modos pelos quais a experimentação cinematográfica se constitui como terreno de subjetivação e aprendizagem; enfim, problematiza-se a potencialidade educativa do cinema, a qual passa pela noção de formação. Trata-se de pensar, sobretudo, com base no pensamento tardio de Michel Foucault, sobre o cultivo de tais práticas e com o que nelas acontece na experimentação fílmica, a presença de um exercício do sujeito sobre si, ao qual por sua vez se agencia um movimento processual de formação de si mesmo, como prática de liberdade. É inspirador ainda o pensamento de Gilles Deleuze, especialmente no que concerne às noções de encontro e acontecimento e ao modo pelo qual o autor compreende a experimentação; e ainda o pensamento de Alain Badiou, ao problematizar o cinema como experimentação filosófica. Em face das narrativas empíricas, e junto ao referencial teórico utilizado, o cinema é elevado à condição de prática de si, na medida em que com ele se operam modulações de caráter ético e estético, de onde se depreende a relevância deste estudo no campo da educação.

Palavras-chave: experimentação cinematográfica, práticas de si, formação.

Abstract

This research deals with the relationship between cinema and ethical-aesthetic education; we dialogue with narratives of experience, from subjects that maintain relational practices with cinema, at first as film viewers. The empirical corpus consists of interviews, from which the narratives in question bring to surface views, meaning effects, considerations, prospects and valuations on the practice of watching movies and cinematic experimentation, as well as the ramifications of these movements in the very life of each participant. It is observed and problematized, in the description of the practices, its extensive and intensive processing, and the ways in which cinematographic experimentation constitutes itself as grounds for subjectivity and learning, the educational potential of cinema, which involves the notion of formation. It is thought, based mainly in the later thoughts of Michel Foucault, in the cultivation of such practices and what happens in them in them filmic experimentation, the presence of an exercise of the subject on itself, which in turn is arranged with a procedural movement of self formation, as a practice of freedom. It's also inspiring the thoughts of Gilles Deleuze, especially in relation to the notions of meeting and event, and the way it understands experimentation, and yet the thought of Alain Badiou, to discuss the cinema as philosophical experimentation. In the face of the empirical narratives, and with the theoretical framework used, cinema is elevated to the condition of self practice, in that it operates with ethical and aesthetic modulations, from which we infer the relevance of this study in the field of education.

Keywords: cinematographic experimentation, self practices, formation.

Panorâmica

Desde o seu advento, o cinema atrai um sem número de pessoas a diferentes locais de exibição de filmes. Outras tantas, ele encanta de um modo ainda mais vasto: como o Velho Eros, impulsiona o universo, força seu vir a ser. Há muitos e diversos modos pelos quais o cinema conquista e coleciona espectadores. Entre esses modos, alguns se configuram relacionais, e apresentam um exercício dinâmico e intensivo com os signos cinematográficos.

Antoine Baecque (2010), no início do livro em que se propõe discorrer sobre a história de um olhar e a invenção de uma cultura, as quais dizem respeito aos movimentos da comunidade cinéfila por entre os anos de 1944 e 1968, sobretudo na França, indaga (talvez a si mesmo) se é possível discorrer sobre cinefilia. Ao passo que sugere ser essa uma "coisa misteriosa, ritual, secreta", ou ainda "diário íntimo ou diálogo de intimidade para intimidade", questiona se o historiador pode se apoderar de uma tal paixão, para criar o seu relato (*ibidem*, p. 19). A aposta, no empreendimento da referida obra, é afirmativa. Seu livro, através do acesso a arquivos, bem como a acervos públicos e privados de alguns dos mais célebres protagonistas dessa cultura, reconstitui "essas intimidades", únicas, as quais, uma vez reunidas, podem esboçar o perfil de uma tal comunidade (*ibidem*).

Se a advertência de Baecque situa seu leitor da dificuldade da tarefa investigativa que realiza, nos inspira dizer, ao nosso leitor, algumas palavras. Começamos, portanto, alertando que embora esta pesquisa tenha sido realizada com "amantes do cinema", não a situamos no âmbito das discussões acerca da noção de cinefilia. Conquanto seja inevitável que a mesma atravesse nosso texto e nossas questões, talvez se faça presente na medida em que pode ser compreendida não no sentido da compulsão por cinema, de um grande gesto passivo, no qual o interesse giraria tão somente em torno dos filmes, nas grandes salas de exibição (OLIVEIRA, 2001). Mas sim, no sentido de um pequeno gesto, complexo, do qual depende a

criação de um "estado de apetência", o qual por sua vez não concerne somente aos filmes, mas a tudo que os "circunda e constitui" (*ibidem*). Assim, embora a noção de cinefilia seja aqui tensionada, sob algum aspecto, talvez o seja em variação, no sentido de que o interesse pelo cinema possa provocar uma atividade que, para além do exercício cinefílico de tomada de atitude com o cinema por si mesmo, faça-se mobilizador de uma atitude do sujeito para consigo mesmo, a partir da experimentação cinematográfica.

Optamos por aderir à expressão "amantes do cinema" para denominar o público com o qual realizamos nossas discussões, também em vista da presença problematizadora da noção de *Eros* neste trabalho. Ao passo que nosso público alvo mantém com o cinema relações tais que possam ser consideradas práticas, nas quais se agenciam amor e desejo pela arte cinematográfica, nosso empreendimento nesta pesquisa, a qual se insere no rol dos estudos que têm como tema as relações entre os meios de comunicação e os processos de subjetivação na cultura (FISCHER, 2012), é observar e descrever o papel desempenhado pela experimentação cinematográfica na vida destes sujeitos, a partir do que nos contam suas narrativas. Se investimos neste diálogo, com o propósito de investigar a atuação da experiência do cinema em suas vidas a partir do que aí lhes acontece, é porque com isso nos propomos pensar a potencialidade educativa do cinema, na medida em que tal processo propicia a operação de um exercício do sujeito sobre si mesmo. Será que nas práticas aqui descritas estaria envolvida uma dimensão formativa, processada com a prática de ver filmes?

Antes de prosseguir, é preciso dizer que a realização deste trabalho foi motivada por uma trajetória pessoal com a arte cinematográfica, a qual em determinado momento se percebeu ética, talvez ao mesmo tempo em que se fez política. Das matinês no Cine Glória, o saudoso "cinema da rua de casa", na cidade da infância, aos primeiros anos na universidade, minha inclinação aos filmes foi se constituindo, progressivamente, numa relação mais larga e amorosa com o cinema. De filmes dos Trapalhões a Godard, muitas imagens e sensações marcaram a construção de meu olhar sobre o mundo, convocaram-me o pensamento e movimentaram meu exame sobre a vida. Fossem elas mais ou menos ordinárias, íntimas ou extraordinárias, o fato é que contribuiram para o alargamento, cada uma a sua maneira, de um horizonte desde sempre contemplado: o horizonte daquele que olha. Foi breve, entretanto, meu contato com a sala escura na infância. Das idas acompanhadas por meu irmão e primos, com os quais eu assistia às sessões não apenas infantis, mais ainda outras, que a censura permitia; às idas com as turmas da escola acompanhadas pelas professoras, não tardou muito

até que o Cine Glória fechasse para sempre as portas, no início da década de noventa. Logo, porém, nosso primeiro videocassete chegou à casa e, com ele, a alegria de frequentar os videoclubes e alugar as fitas que seriam vistas, algumas – as "especiais" – por várias vezes antes da devolução. Se resvalo nas fugidias lembranças da infância, não é difícil ver, nesses começos, quão verdadeiro era o medo, a empatia por alguns personagens, as diferentes sensações provocadas por filmes assistidos ora na televisão, ora no cinema. Filmes como *Edward, mãos de tesoura* (Tim Burton, 1990) e *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) tiveram sua inesquecível atuação em meu imaginário infantil.

De lá para cá, um universo se expandiu. Em 2005, já em formação em filosofia, fui convidada a participar como colaboradora na elaboração e desenvolvimento do projeto de extensão *Mostra*². Na época eu vivenciava o último suspiro da cultura cinematográfica dos cinemas de calçada na cidade de Pelotas, havia já me rendido às facilidades da internet, tinha assistido a muitos filmes e já estava familiarizada com a cinematografia de inúmeros diretores, alguns dos quais se me afiguram como mestres. Apesar do fechamento dos cinemas – os quais se transformaram em igrejas, estacionamentos, supermercados e casas noturnas, ou esmaeceram, simplesmente abandonados às ruínas de sua própria ausência – iniciava-se uma cultura de projeção de filmes em espaços outros, alternativos, tais como o *Mostra*, na UFPel, e o *CineClube Fanopéia*, no Instituto Federal Sul-Rio-Grandense.³

Nesse momento, deflagrou-se o desejo de investir meus estudos acadêmicos no universo das imagens cinematográficas, mas não só. Frente à organização do *Mostra*, ao ver alunos, professores, ex-alunos e não alunos na universidade, reunidos voluntária e continuamente pelo interesse de ver filmes e conversar sobre eles – provocados pelo pensamento filosófico, eu começava a me perguntar se, ou de que modo, seria o cinema capaz de desempenhar um papel importante na formação das pessoas. De minha parte, eu começava a me questionar sobre o que acontecia, na minha relação com o cinema – talvez desde sempre e sem o meu “consentimento”, que me levava a conhecer e, sobretudo, me constituía.

Ao longo dos três anos de atividade do grupo, observávamos, nas mostras, uma variação do número de participantes nos encontros. Se em alguns momentos a sala lotava para ver, por exemplo, a *8½* (Federico Fellini, 1963), a afrouxar o sonho e todas as possibilidades

² Grupo de estudos de filosofia e cinema, promovido pelo Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. Realizado de 2005 a 2008, sob coordenação do professor Dr. Clademir Araldi.

³ O *CineClube Fanopéia* iniciou suas atividades em julho de 2006. Caracteriza-se como um projeto pedagógico de caráter permanente no Instituto Federal Sul-Rio-Grandense – Campus Pelotas, idealizado e coordenado pela professora M^a. Regina Zauk Leivas.

de imaginação e memória; em outros, via-se os mesmos e tão conhecidos rostos agrupados para assistir a *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), repleto das referências mais mundanas, emblema de um Brasil em crise, experimentado magistralmente pelo diretor. Não há valoração neste exemplo. Trago a memória, dos cadernos rabiscados naquele tempo, para fazer uma observação importante: em ocasiões nas quais o número de espectadores variava excessivamente, tornava-se ainda mais evidente, na sala, a presença dos “de sempre”, aqueles que, fizesse chuva ou fizesse sol, estavam lá toda quinta-feira, dispostos a facultar quatro horas do seu dia ao cinema⁴.

Passado algum tempo dessas primeiras observações, persisti curiosa na relação das pessoas com o cinema; pessoas que com ele mantêm certo vínculo, uma relação ativa, dinâmica, motriz – uma relação amorosa. Em suma, é possível dizer que busquei conversar com pessoas para as quais a proximidade com a arte cinematográfica se constitui, como sugeri, motivada por uma potência amorosa, na qual se agenciam desejo, entrega e criação. A percepção da manutenção de laços com tal arte, constituídos por entre diferentes práticas, suscita um movimento de pesquisa que aqui se inicia. O mesmo se aproxima interativamente da experimentação cinematográfica de sujeitos que frequentam salas de cinema, participam de cineclubes e discutem filmes; baixam e colecionam obras partilhadas em *sites* da internet e debatem coletivamente, nesses e outros espaços, suas impressões sobre as mesmas; sujeitos que leem sobre cinema e escrevem sobre filmes, com diferentes intenções; que propõem coisas com eles de diferentes formas; que realizam filmes.

Assim concebi que, ao realizar este estudo, não o faria só. Busquei portanto interlocutores, com o propósito de lançar-me sobre uma linha empírica a fim de, antes do mais, observar a possibilidade de existência de um comum, naquilo que em mim se imprime não apenas como paixão, mas como uma prática cultural que me desloca e faz pensar e, em alguma medida, me transforma. Desta linha plural excitei os conceitos e noções centrais que constroem a problemática deste trabalho, quais sejam: experiência, práticas de si e formação. Junto a estas noções, busco discorrer sobre a potencialidade educativa do cinema, à medida em que a prática de ver filmes se modula ativa, ao se constituir, ou desdobrar-se, como uma prática de si.

É preciso reter que a ideia de educação, neste trabalho, passa pela noção de formação. Não no sentido de uma formação institucional, na qual se aprenderia um determinado

⁴ Vale marcar que utilizamos aqui o termo cinema em uma acepção mais ampla do que aquela que diria respeito propriamente ao modo material de exibição e apreciação dos filmes, na sala escura tradicional. Trata-se, assim, de pensá-lo antes na perspectiva de sua singularidade criativa e expressiva, as quais se valem, obviamente, da técnica cinematográfica.

conjunto de saberes, com finalidade específica; mas sim no sentido de uma formação como processo, a qual gira em torno de uma forma de cultura na qual a relação consigo (FOUCAULT, 2010) é sobremaneira importante para uma aprendizagem que mobiliza, ética e esteticamente, o si do sujeito. Esta conjuga, por sua vez, tanto um conhecimento sobre si mesmo, quanto sobre o outro e sobre a vida. Trata-se, assim, de trabalhar com a noção de formação na esteira do que, evidentemente inspirada em Foucault, sugere Fischer (2009, p. 95):

[...] como uma operação que se dá para além do institucional (escola, igreja, família, por exemplo), embora tais espaços não sejam jamais ignorados; para além de um sistema de autoridade, normativo ou disciplinar; formação assumida como uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida, de um cuidado consigo.

É neste sentido que realizamos nossas discussões e propusemos esta pesquisa. Importante mencionar ainda que, ao lado dos depoimentos de nossos entrevistados, somam-se aqui as vozes de alguns cineastas. Através de seus escritos, registros de entrevistas e alguns filmes, passeamos pelos rastros de sua própria experiência singular com o cinema, e a colocamos em diálogo com nossas questões, em alguns momentos do texto.

As abordagens e discussões teóricas, junto ao *corpus* empírico da pesquisa, são realizadas em diálogo com os filósofos Gilles Deleuze, Alain Badiou e Michel Foucault, e ainda com as autoras Rosa Maria Bueno Fischer e Fabiana Marcello, todos os quais nos oferecem ferramentas com as quais ativamos as perguntas e desenvolvemos a interação com as narrativas. De Deleuze nos são caras as noções de encontro, acontecimento e o modo pelo qual o autor compreende a experimentação, e o próprio cinema, como campo de experimentação do pensamento, produtor de realidade. Com Badiou tratamos o cinema como experimentação filosófica, e de Foucault nos aproximamos especialmente das discussões a respeito da constituição ético-estética do sujeito, a partir de seus estudos sobre a Antiguidade greco-romana – quando analisa as práticas pelas quais os filósofos e cidadãos gregos daquele período se convertiam a si mesmos, com vistas a uma adequada atuação sobre a vida, e uma tranquila disposição para a morte. Tendemos assim, em maior medida, ao eixo da subjetivação no Foucault tardio, o que não significa que nossas discussões excluam a dimensão do saber e do poder, constitutivas de sua obra. Cabe dizer que tomamos emprestado, do filósofo, o conceito de práticas de si, para operar metodologicamente o trabalho, no tratamento das entrevistas realizadas. Com Fischer e Marcello, problematizamos o exercício desta pesquisa no que diz respeito a sua inserção no campo da educação.

Esta pesquisa se compõe em três partes. Na primeira, intitulada *Dos caminhos e proposições de pesquisa*, discorreremos sobre seus motrizes – filosofia, cinema e educação – sua intersecção e presença neste trabalho. Apresentamos como se deu o processo de busca dos interlocutores, e apresentamos ainda a elaboração da entrevista por meio da qual propusemos as narrativas sobre as práticas com o cinema, e sobre a experimentação cinematográfica.

Na segunda parte, denominada *Cinema e Experimentação*, partimos de uma consideração feita por Deleuze, a qual aproxima experiência e acontecimento para aprender a ver de uma maneira nova, diferente. Nessa parte, discorreremos sobre a necessidade primeira da pesquisa, qual seja, o sobrevoo empírico que nos permita ver, ainda que por vestígios, algo do que acontece na experimentação cinematográfica de nossos interlocutores. Introduzimos a exposição das narrativas tendo em vista o que nos dizem os sujeitos sobre o que lhes propicia a prática de ver filmes, dialogamos com a valoração por eles atribuída à experimentação cinematográfica, e começamos a observar os efeitos de sentido que emergem em cada depoimento, a respeito desse processo criativo e formador de si. Apresentamos ainda o cultivo extensivo das práticas, as trajetórias de cada participante com a arte cinematográfica, bem como investimos na exposição de filmes e cineastas eleitos como significativos do ponto de vista da experiência de cada participante. Buscamos realizar tal exposição problematizando o cinema como um campo de experimentação do pensamento, em diálogo com o pensamento de Deleuze e Badiou. O pensamento foucaultiano, neste momento, se instala como aquele que questiona e extrai possibilidades das narrativas, para problematizar as relações propostas no momento subsequente.

Na terceira parte, intitulada *O cinema como prática de si*, buscamos pensar os dados empíricos dialogando com alguns elementos destacados pelo filósofo na obra *A Hermenêutica do sujeito*. A partir dos mesmos elevamos o cinema, nesta pesquisa, à condição de prática de si, na medida em que com ele nos munimos de verdades que fazem desta uma prática refletida da liberdade, na qual se processa um movimento de formação de si. Por fim, buscamos destacar o que nos parece relevante e significativo ainda pensar, do ponto de vista pedagógico, a partir da realização deste estudo.

1. Dos caminhos e proposições de pesquisa

Motrizes: cinema, filosofia, educação

No belo texto em que escreve sobre nossos modos de escrever nossas teses e dissertações, em suma, de realizarmos nossas pesquisas e escritas acadêmicas, Fischer (2005) reivindica nossa imersão, cuidadosa e atenta, naquilo que lemos, que estudamos, naquilo que escolhemos como objeto para pesquisar e pensar. Reivindica que nos mobilizemos com os autores que escolhemos, com seus conceitos e teorias; e que os façamos em alguma medida nossos – inscrevendo-nos neles e criando, com eles, algo próprio. A utilização de um autor, nessa perspectiva, implica de certa forma sua reescrita, já que

[...] nós nos apropriamos dele e 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 (*ibidem*, p. 120).

Muito embora não tenhamos a imodéstia de crer que alcançamos as tão vivazes e inspiradoras reivindicações que, mobilizada pelo pensamento de autores como Foucault e Derrida, a autora compõe, sinalizamos que esta pesquisa, movida antes do mais por um inquieto amor pela arte cinematográfica e pela filosofia, pensa possíveis relações, como dissemos, entre práticas relacionais com o cinema e educação. E para tanto talvez corra o risco, como diria Deleuze (2010), de fazer filhos pelas costas – talvez traíamos em alguma medida os autores que nos afetam, com quem montamos nosso tabuleiro, e jogamos nosso jogo. É um risco que é preciso correr. Como diz Loponte (2008, p. 75) –

quando se propõe pensar uma docência artista a partir de uma experiência com professoras de arte, tendo em vista as problematizações éticas do filósofo de Poitiers, por exemplo – "ao perseguir Foucault e sua inquietude em relação às subjetividades antigas, precisamos abandoná-lo para seguir adiante, sendo fiel às nossas próprias inquietudes".⁵

Ao imergirmos, com Foucault no pensamento da Antiguidade, compreendemos que a constituição ético-estética do sujeito, no período clássico greco-romano, estava estreitamente vinculada a práticas que concerniam a uma espécie de cuidado consigo mesmo, por meio das quais se apreendia um conhecimento do sujeito sobre si. Agora, por entre circuitos de verdade e limiares de liberdade, voltamos a estas práticas, historicamente datadas, com um olhar sobre o presente, com um olhar atento às nossas próprias inquietudes. Dirigimos nosso olhar para coisas que concernem a nós mesmos, ao nosso tempo; voltamo-nos para os problemas que nos são caros, para com eles pensar as possibilidades de uma formação de si mesmo – ética e estética – com e a partir das imagens cinematográficas. Cabe retomar que o interesse essencial do próprio Foucault, como lembra Deleuze (2011, p. 128), não era um "ensimesmado" retorno aos gregos, mas a pergunta "nós hoje: quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida, ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como 'si'"? Ao que acrescentamos: será que a subjetivação processada no cultivo de certas práticas com o cinema seria uma modo pelo qual nos produzimos a nós mesmos? E, ainda: no que concerne uma tal formação? Como isso estaria acontecendo?

As análises propostas por Foucault, ao passo que nos dão o que pensar, talvez nos permitam, como ele próprio sugerira, "pensar de outro modo". Ou, quem sabe, talvez nos permitam "explorar novos sentidos, ensaiar novas metáforas" (LARROSA, 1995, p. 35), a partir do que nos é cotidiano. Ao pensar o cinema como experimentação filosófica, ao lado de Badiou (2005) e diante de nossas narrativas da experiência, perguntamos, com Foucault, sobre as possibilidades da experimentação cinematográfica ser problematizada como um modo de subjetivação no qual se põe em questão o si mesmo do sujeito, em meio às imagens e narrativas do cinema que elegemos e lembramos. Colocam-nos elas, em relação a nós mesmos?

⁵ Para ter acesso à pesquisa citada, ver: LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas. Tese (Doutorado em Educação) Porto Alegre (RS): PPGEDU/UFRGS, 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000484287&loc=2005&l=e6d9a5373ed2dcd6>

Temos aqui três eixos sobre os quais esta pesquisa transita: o cinema, a filosofia e a educação. Se é verdade que eles aqui se aliam e dialogam uns com os outros, tentamos tratar de cada um atentando para suas especificidades, e traçamos entre eles relações. Pode-se dizer que nos valem do pensamento filosófico para pensar possíveis aproximações entre cinema e educação, ou que reunimos filosofia e cinema em uma aliança educativa.

Talvez seja importante explicitar antes o modo pelo qual propomos e entendemos essas inter-relações. São-nos caras as proposições de Fischer e Marcello (2011) no texto em que, em diálogo com autores tais como Xavier, Badiou, Didi-Huberman, Foucault e Merleau-Ponty; nos oferecem uma possível agenda de tópicos para pensar *modos de fazer pesquisa em cinema e educação*.

Primeiramente, é preciso elucidar nossa filiação ao acordo de que não é apenas a escola que educa. Práticas e relações educativas (e isso observamos cotidianamente) acontecem e se efetivam em diferentes tempos e em espaços distintos. Educação, dizem as autoras, "não se limita mais a ser um sinônimo de *escola*", pois que "diversas instâncias da cultura hoje se ocupam, das mais diferentes formas, em produzir, em formar, enfim, em educar sujeitos" (*ibidem*, p. 506, grifo das autoras).

Há que se considerar ainda que, desde a modernidade, vêm num crescendo a produção e difusão de imagens em nossa sociedade, ou seja, imagens "múltiplas e diferenciadas [...] atravessam nosso cotidiano de maneira sem igual" (*ibidem*, *loc.cit.*). Todos sabemos que um dos discursos mais correntes a respeito do momento histórico em que vivemos é designado pela expressão "civilização da imagem". Muito embora o clichê, tais imagens nos tomam dos mais diversos modos, donde se instala a necessidade de pensar sua presença, e o que com ela se produz e veicula, em nosso tempo. Decorre daí que também nossos modos de pesquisar em educação se ampliam, se modificam, tornam-se sobremaneira complexos (*ibidem*).

O que as autoras propõem – proposta que buscamos contemplar neste trabalho, são algumas premissas, sobre as quais é necessário atentar, quando nos dispomos a investigações que abarcam a díade imagem e educação. Tendo em vista nosso leque de estudo, digamos que aqui operamos com a arte cinematográfica construindo nosso objeto de modo a abranger: a) a complexidade das linguagens específicas com que se faz cinema; b) um grupo com o qual nos propomos a um diálogo e ação investigativa; c) interrogações de ordem filosófica, histórica, cultural, estética e pedagógica (*ibidem*), pensadas a partir das relações aqui construídas.

Se, como sugerem as autoras, "pesquisar o cinema na educação tem a ver com a educação do olhar", de um olhar que "se ocupa de modos de olhar o mundo, as pessoas, os grupos sociais, a história presente" (*ibidem*, p. 507), interessa-nos investigar as possibilidades

pelas quais uma tal ocupação (na medida em que as relações com o cinema se constituem aqui como práticas de cunho social, afetivo e cultural) possa ser pensada como uma operação sobre si mesmo, a partir de alguns elementos que o pensamento de Foucault nos oferece. Na medida em que nossa investigação empírica nos incita a pensar a atuação do cinema na vida de algumas pessoas como uma prática de si, estamos nos propondo igualmente a problematizar a experimentação cinematográfica como modo de subjetivação no qual se processaria uma formação do si mesmo do sujeito. Assim, a partir das descrições e análises do filósofo acerca da constituição do sujeito ético greco-romano, deslocamos-nos em alguma medida da dimensão histórica aí envolvida, e problematizamos aqui o cinema como prática refletida da liberdade. Para tanto, obviamente, é preciso perguntar: como a subjetivação cinematográfica estaria se processando nas práticas postas em questão neste estudo?

Foucault e o legado grego

É já bastante conhecido o retorno de Foucault aos gregos. Do mesmo modo, é larga a compreensão de que, ao se reportar à sociedade antiga helenística e romana, para desenvolver suas análises sobre a construção das relações sujeito-verdade no Ocidente, sua intenção foi, antes, pensar uma ontologia do presente. Se, na *História da Sexualidade*, Foucault empreende o estudo das relações históricas sobre o tema das relações entre subjetividade e verdade a partir do regime de comportamentos e prazeres sexuais da Antiguidade; na *Hermenêutica* suas investigações seguem outro rumo. Ainda que o problema seja substancialmente o mesmo, ou seja, posto sobre os elementos sujeito e verdade, o filósofo o desprende da esfera da sexualidade, e o aborda de maneira bem mais ampla.

Talvez seja importante salientar que, ao longo de sua obra, Foucault se preocupara – conquanto a diferença dos procedimentos metodológicos de análise, bem como das questões das quais se ocupara em diferentes momentos de seu trabalho – em traçar uma história das diferentes maneiras pelas quais, em nossa cultura, os homens desenvolveram um saber acerca de si mesmos, por entre jogos de verdade específicos, relacionados com técnicas específicas utilizadas para operar sobre si mesmos (FOUCAULT, 1990). Esse foi sempre, na realidade, o seu problema maior, embora sob formulações e métodos diferenciados.

Se até determinado momento Foucault havia se dedicado a examinar as relações entre o sujeito e os jogos de verdade seja a partir de práticas coercitivas (como por exemplo a psiquiatria e o sistema penitenciário), ou nas formas de jogos teóricos ou científicos (como a análise das riquezas, da linguagem e do ser vivo); em outros cursos do *Collège de France*

chegou a considerá-los mais especificamente por meio do que se pode chamar de práticas – ou técnicas – de si (FOUCAULT, 2004a). Deu-se assim uma espécie de deslocamento: os jogos de verdade⁶ não mais se referiam a práticas coercitivas, mas sim a práticas ascéticas, práticas nas quais se realiza um "exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser" (*ibidem*, p. 265).

Dos quatro tipos de técnicas descritas pelo filósofo⁷, interessam-nos aqui exatamente estas últimas. Estas que, a partir de suas investigações sobre textos clássicos gregos e latinos de autores tais como Plínio, Plutarco, Sêneca, Xenofonte, Platão, entre outros (FISCHER, 2012), o filósofo define como tecnologias do eu, técnicas de si ou, ainda, práticas de si. As técnicas de si são aquelas

[...] que permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade (FOUCAULT, *op. cit.*, p. 49, trad. nossa).

Assim como as demais tecnologias, as práticas de si implicam certas formas de aprendizagem e modificação dos indivíduos, não apenas no que concerne à aquisição de certas habilidades, senão ainda no que diz respeito à aquisição de certas atitudes (*ibidem*). Foucault se propõe a desenvolver o estudo das tecnologias do eu tendo como superfície dois contextos históricos diferentes, porém contíguos. São eles "a filosofia greco-romana nos dois primeiros séculos A.C. do baixo império romano; e a espiritualidade cristã e os princípios monásticos, desenvolvidos nos séculos IV e V do final do alto império romano" (*ibidem*, p. 50). Seu ponto de partida para tal análise é a noção grega de *epiméleia heautoû*, isto é, a noção de *cuidado de si* mesmo, a qual perdurou longamente ao longo de toda cultura grega (FOUCAULT, 2010) e sobre a qual se desenvolviam as práticas de liberdade na Antiguidade.⁸

⁶ Quando diz "jogo", Foucault está se referindo a um "conjunto de regras de produção da verdade". Não se trata, portanto, de jogo no sentido de imitar ou de representar, e sim de "um conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado, que pode ser considerado, em função dos seus princípios e das suas regras de procedimento, válido ou não, ganho ou perda". (FOUCAULT, 2004a, p. 282)

⁷ Ver FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

⁸ As análises que Foucault faz a respeito das práticas de liberdade incidem essencialmente sobre as relações de poder, as quais têm uma extensão consideravelmente grande nas relações humanas. Relações de poder são relações de forças, e, nas relações humanas, há por sua vez todo "um conjunto de relações de poder que podem ser exercidas entre indivíduos, no seio de uma família, em uma relação pedagógica, no corpo político". A liberdade é possível em relações dessa ordem, mas impossível em relações nas quais se instaura um estado de dominação (FOUCAULT, 2004a, p. 266).

Cuidar de si, ocupar-se consigo, inquietar-se consigo mesmo aparece, nas análises de Foucault, como precedente à noção grega de *gnôthi seautón*, o tão famoso preceito délfico *conhece-te a ti mesmo*. Amplamente difundido, pela história da filosofia, como aquele sob o qual se assentaria a questão do conhecimento do sujeito por ele mesmo, é na figura de Sócrates que o preceito "conhece-te a ti mesmo" aparece, e surge, conforme nos mostra Foucault, subordinado ao cuidado de si.⁹ Conhecer a si mesmo seria uma das consequências da regra geral, leia-se: "é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo" (*ibidem*, p. 6). Ou seja, para conhecer-se, era preciso cuidar de si. Cuidar de si nesse contexto tinha um valor positivo, posto que não se tratava de um princípio que rompesse eticamente com a política e moralidade gregas. Esse sentido positivo do cuidado de si na ascese grega sofre profundas transformações, entretanto, na ascese cristã, séculos mais tarde – donde se pode explicar a sobreposição do "conhece-te a ti mesmo" em detrimento do "cuida de ti mesmo", a qual se fortalece ainda mais na filosofia moderna, a partir do século XVII.

No texto platônico *Apologia de Sócrates*, Sócrates é por si mesmo apresentado como aquele para o qual os deuses teriam confiado o dever de incitar os outros, de interpelar as pessoas a terem cuidados consigo, a se ocuparem consigo mesmas. Teriam portanto os deuses confiado, a Sócrates, a posição do mestre. Ao ter por função a tarefa de desafiar os outros a cuidarem de si mesmos, Sócrates teria ainda o desafio de desempenhar a função daquele que desperta (*ibidem*). De modo bastante breve, pode-se dizer que no período socrático-platônico o cuidado de si era uma atividade necessária aos jovens que pretendiam governar a cidade, uma atividade que se exercia numa relação entre estes e um mestre ou seu amante, ou seu mestre e amante (*ibidem*). Era apenas conhecendo-se a si mesmos que teriam os gregos a possibilidade de conhecerem o melhor para a cidade. E era preciso ocupar-se consigo para conhecer-se, e poder governar.

O cuidado de si era considerado, assim, o momento do primeiro despertar, precisamente aquele momento "em que os olhos se abrem" (*ibidem*, p. 9), momento propiciado por sua vez por essa espécie de "agulhão [...] implantado na carne dos homens, cravado na sua existência", o qual constitui "um princípio de movimento, de permanente inquietude no curso da existência" (*ibidem*, *loc. cit.*). Para além da tarefa de Sócrates, todavia, o cuidado de si e a regra "conhece-te a ti mesmo" permaneceram como princípios fundamentais ao longo da cultura grega helenística e romana, caracterizando-se como uma

⁹ A tecnologia do eu, vale marcar, é bem anterior a Platão e a Sócrates, com os quais houve uma ressignificação das velhas técnicas. Ver Aula de 13 de janeiro de 1982 da *Hermenêutica do sujeito*.

atitude filosófica diante da existência. O modelo socrático-platônico foi no entanto apenas um dos momentos da cultura de si, o primeiro momento do cuidado de si, ao qual se seguiriam outros dois. Na chamada "idade de ouro" do cuidado de si, cuidava-se de si tendo como finalidade o eu e não mais o governo da cidade, idade na qual o cuidado de si teria se transmutado em uma prática autônoma, auto-finalizada e plural nas suas formas (*ibidem*, p. 79), a qual teria se dado entre os séculos I e II da nossa era. A seguir, nos séculos IV-V, passava-se da ascese filosófica pagã para o ascetismo cristão (*ibidem*). Não restrito à vida filosófica *stricto sensu*, cuidar de si mesmo era antes um "princípio de toda conduta racional que pretendesse efetivamente obedecer ao princípio da racionalidade moral" (*ibidem*, p.10), tratava-se de um dos principais princípios da cidade, uma das regras mais importantes para a conduta social e pessoal; e ainda uma das prescrições mais importantes para, como diz o filósofo, a arte da vida, para uma vida estilizada eticamente (FOUCAULT, 1990).

Constituía-se, portanto, tanto como um verdadeiro fenômeno cultural de conjunto quanto como um "acontecimento no pensamento" (FOUCAULT, 2010, p. 11). E é possível dizer que são precisamente esses eventos que levam Foucault a aceitar o desafio suscitado pela história do pensamento, isto é, apreender precisamente o "momento em que um fenômeno cultural de dimensão determinada, pode efetivamente constituir, na história do pensamento, um momento decisivo no qual se acha comprometido até mesmo nosso modo de ser de sujeito moderno" (*ibidem*, *loc.cit.*).

Embora as significações da noção de cuidado de si tenham variado no curso da história, pode-se dizer que este envolve, comumente

[...] o tema de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro, [...] uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo; [...] uma certa forma de atenção, de olhar. Cuidar de si mesmo implica [...] converter o olhar do exterior, dos outros, do mundo, etc. para "si mesmo". [...] implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. [...] algumas ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos (*ibidem*, p. 12).

Disto decorre uma série de práticas as quais Foucault, ao longo da *Hermenêutica*, vai descrevendo, em cada um dos diferentes momentos do cuidado de si. Ao realizar tal estudo, o filósofo está atento ao tema dos modos de subjetivação, porém é importante considerar que se trata de analisar uma dimensão da subjetividade que, embora derive do poder e do saber, não depende deles (DELEUZE, 2011). Não se trata, evidentemente, de uma relação consigo como

"livre individualidade" (*ibidem*, p. 111); tampouco se trata de um retorno aos gregos por ele mesmo, como dissemos. Trata-se de pensar, com tais estudos, seja com a *História da Sexualidade* ou com a *Hermenêutica do sujeito*, talvez nos modos pelos quais hoje resistimos às duas formas atuais de sujeição, quais sejam: "uma que consiste em nos individualizar de acordo com as exigências do poder; outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas" (*ibidem*, p. 113). A luta pela subjetividade, como diz Deleuze ao comentar Foucault, apresenta-se então "como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose" (*ibidem*, *loc. cit.*). A invenção do sujeito grego é, nesse sentido, uma derivada, produto de uma subjetivação que verga as forças do lado de fora, que resiste aos estratos do saber como já dado, surgida com a relação agonística entre homens livres. O cuidado de si, como prática de liberdade, era condição para conhecer-se, ao munir-se de verdades que eram ao mesmo tempo regras de conduta, princípios ou prescrições.

As práticas envolvidas no cuidado de si constituíram um fenômeno extremamente importante na história das práticas de subjetividade. Tais práticas e exercícios, como comenta Fischer (2009, p. 94), "são aprendidos, vividos, sempre na relação com o outro, o mestre, o discípulo – uma relação que envolve trabalho sobre o corpo e a alma, ao mesmo tempo que não separa *logos* e ação". Contudo é preciso considerar, como nos diz em outro momento a autora (2012, p. 114), que "a tecnologia de si é um domínio bastante amplo e sobre o qual há que fazer a história". Diante disto, Fischer sensível e atentamente pergunta: "como definir hoje as técnicas de si propostas por nossa sociedade, muitas delas tão frequentemente presentes nos meios de comunicação?" (*ibidem*, *loc. cit.*).¹⁰

Certamente o legado desse tema é extremamente rico. Tanto que, ainda hoje, passados mais de dois mil anos do que teria sido sua idade de ouro (na qual cuidar de si teria se tornado coextensivo à vida, a uma vida que se modula ética e esteticamente através das relações práticas que põem em relação o si mesmo e os outros e que, portanto, possui uma dimensão social bastante forte, inscrevendo-se ainda política), oferece-nos elementos para pensar o

¹⁰ Tendo como objeto de pesquisa, em diferentes momentos de suas investigações, ora a televisão ora o cinema, os estudos da autora se articulam fortemente ao pensamento foucaultiano para pensar a subjetivação midiática – tendo em vista os discursos que veicula e produz – bem como as possibilidades de com esta educarmos nosso olhar e nossa sensibilidade; em suma, de nos educarmos ética e esteticamente junto ao que nos podem oferecer e ao que podemos experimentar, considerando os diferentes aparatos audiovisuais mencionados.

presente, nossos modos de ser, de vivermos e nos relacionarmos conosco mesmos, com os outros e com o mundo, de nos educarmos, de nos formarmos.

Partimos, então, de circunstâncias presentes e nos dispomos, a partir delas, ao diálogo com o pensamento de Foucault. É possível dizer que investimos neste estudo com inquietações tais como: seria possível pensar algumas práticas com o cinema como da ordem daquelas nas quais se produz ou transforma a experiência que os sujeitos têm de si mesmos (LARROSA, 2005)? Como, ou sob que condições, isso seria possível? Se podemos identificar, nas análises de Foucault, alguns elementos característicos nas práticas de si por ele estudadas, seria possível encontrá-los hoje, em alguma medida, presentes em alguns processos de subjetivação cinematográfica, ao ponto de podermos pensar a potencialidade educativa do cinema elevando-o à condição de prática de si?

Diante destas interrogações, buscamos criar uma superfície de pesquisa sobre a qual, acreditamos, nos seria possível extrair elementos para pensar e desenvolver nossa problemática.

Sobre a seleção dos interlocutores

No que diz respeito aos primeiros movimentos deste trabalho vale dizer que, em não se tratando de uma pesquisa de campo propriamente dita, não havia de início um *locus* definido e delimitado, a partir do qual a interação se realizasse. Partimos, assim, de uma primeira urgência: fixar um critério a partir do qual reunir as pessoas. Soara-nos familiar a solução de Antonin Artaud (2008, p.169, grifo nosso) quando, questionado em uma pesquisa a respeito de que tipo de filme gostava, respondeu: “*Gosto de cinema*”. Penoso ainda, sobretudo a quem tem gosto pelo cinema, é eleger sumariamente este ou aquele filme que lhe seja, digamos, especial. É mais fácil, ao contrário, uma resposta rápida e certa sobre filmes que decididamente não nos agradam, sobre os quais sabemos mais facilmente alcançar os porquês.

De sua paixão pelo cinema (datada, é verdade, mas muito instigante), Artaud poderia inspirar a busca dos sujeitos desta pesquisa a partir do mesmo elemento: o gosto pelo cinema, o amor à arte cinematográfica. Não deixa de ser verdade que este se faz, em boa medida, anterior a nosso critério, visto que o observamos como propulsor das práticas aqui narradas. Foi preciso, contudo, elaborar melhor os critérios para reunir os sujeitos dispostos a compartilhar seu tempo, seu olhar e sua voz com este estudo. E isto porque, como nos sugere

e inspira Barthes (2010, grifos do autor), na epígrafe de sua bela obra *Fragmentos de um discurso amoroso*,

[...] [o] *discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes).*

O critério escolhido foi então a prática, a princípio extensiva, sob a qual os participantes mantêm seus vínculos com o cinema. Definido o critério de busca, movimentamo-nos por ela. Certamente, conhecer os lugares pelos quais tal vínculo possa ser em alguma medida observado foi um fator positivo para estabelecer o contato e convidar as pessoas. De modo informal, pessoalmente ou via internet, comentamos as intenções de pesquisa e fizemos o convite. Após uma apresentação pessoal, na qual situamos o lugar de onde este estudo se viabilizaria, restringimo-nos a dizer que se tratava de uma pesquisa sobre cinema e formação, na qual se desejava ouvir outras vozes, a fim de conhecer um pouco sobre a experiência do cinema de pessoas que mantêm uma relação dinâmica e assídua com filmes, a princípio, como espectadores. O convite foi feito a membros do *Intervalo*, a participantes da *Sala de Cinema P.F. Gastal* e da *Sala Redenção*, ambas em Porto Alegre; a participantes e organizadores do *Sorro Cineclube*, de Bagé; a participantes do *Ciclo de Cinema* promovido pelo Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Pelotas; e, finalmente, a ex-participantes do *Mostra*.¹¹

Ainda que informal, o convite teve um foco muito claro: agrupar membros para a pesquisa a partir da prática relacional com o cinema, a fim de conhecer como sua relação com o cinema se constitui, concretamente, e a partir da experiência narrada. Grata foi nossa

¹¹ *Intervalo* é um nome fictício através do qual nos reportamos ao maior fórum brasileiro de cinema na WEB, o qual abrange a maior comunidade brasileira virtual de apreciadores e compartilhadores de filmes. Criado em 2006, por cinco cinéfilos que se conheceram em fóruns virtuais de compartilhamento de filmes, o *Intervalo* apresenta hoje em suas estatísticas mais de 19.000 membros cadastrados e mais de 583.000 postagens interacionais. A *Sala de Cinema P.F. Gastal*, inaugurada em 1999 e localizada na Usina do Gasômetro, é a primeira sala de exibição da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Sua programação, diversificada e intensa, compreende desde ciclos com mostras realizadas em torno de um diretor, gênero, ou tema; a lançamentos de filmes nacionais e produções cinematográficas alternativas, bem como promoção e realização de projetos sociais e educativos com a arte cinematográfica. A *Sala Redenção* está em atividade desde 1987, ano em que foi inaugurada na (e pela) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua programação é oferecida a toda comunidade, acadêmica ou não. Vinculado à Universidade Federal do Pampa, o *Sorro Cineclube* se constituiu como projeto de extensão na mesma, e está em seu segundo ano de realização. Já sob coordenação do professor Dr. Luís Rubira, o projeto *CineFilo* teve sua terceira edição no ano de 2012, com a temática *A filosofia e o cinema psicológico*. As edições anteriores, realizadas em 2010 e 2011, respectivamente, intitulavam-se *A filosofia e o cinema político* e *A filosofia e o cinema religioso*. Cabe destacar que, em todos esses locais, há exibição de filmes oferecida gratuitamente ao público.

surpresa, ao receber as primeiras manifestações à proposta. De expressões tais como “*Que conversa linda você me propõe!*”, “*Adoraria contribuir*”, “*Animeei muito com a ideia!*”, abriam-se caminhos generosos à partilha. Mais do que solícitos, alguns sujeitos disseram-se emocionados com a ideia do trabalho, entusiasmados com a possibilidade de falar de sua experiência do cinema. Outros, talvez receosos com a informação “pesquisa”, mostraram-se prazenteiros em participar, embora julgassem gostar de cinema com “*o amor mais sem razão do mundo*”, com um “*amor amador*”.

De modo geral, a recepção foi generosa, diria inclusive calorosa; como se, embora desconhecidos ou distantes, algo nos aproximasse, descontraísse. Fomos procuradas ainda por pessoas com as quais não havíamos feito contato, as quais ao saberem da pesquisa por outros participantes, manifestaram curiosidade e interesse em fazer parte. Ao todo dezesseis convites foram feitos diretamente, e dois somaram-se indiretamente. Desse movimento resultaram catorze retornos favoráveis e quatro ausências. No montante, doze participações se concluíram, sendo cinco femininas e sete masculinas. Tanto a idade quanto a profissão dos participantes, varia. Nas mulheres, a faixa etária varia dos 21 aos 54 anos; nos homens, a variação é dos 23 aos 31 anos de idade. No âmbito da formação figuram áreas como comunicação social (rádio, TV e cinema), psicologia, turismo, história, literatura e teoria literária, sociologia e filosofia. Alguns participantes se encontram em atividade docente ou de pesquisa.

Plano geral de interação

A fim de obter as primeiras informações quanto às suas práticas com o cinema, propusemos aos nossos interlocutores uma entrevista, semi-estruturada, sob a forma de questionário¹². Nesta elaboramos dez perguntas, com as quais acreditamos poder coletar dados para a pesquisa, e enviamos via e-mail a cada participante. Nossa intenção foi que pudessem narrar, textualmente, um pouco de sua experiência do cinema e do que nela acontece. A elaboração das perguntas foi feita de modo a motivar a tessitura de escritas sobre as quais se lançassem, à superfície, pontos de vista, efeitos de sentido, considerações,

¹² Dada a distância geográfica da maior parte do grupo e a não utilização de aplicativos virtuais – como o *Skype*, por exemplo – pela maioria pessoas, optamos pelo envio de questionários, devido à impossibilidade de realizar a entrevista oral e sincronicamente. Os questionários foram recebidos de volta em tempos distintos, uma vez que não estipulamos um prazo mínimo de retorno. Os prazos foram ajustados com cada participante, de acordo com seus tempos e demandas pessoais.

perspectivas e valorações sobre a prática de ver filmes e a experimentação cinematográfica; bem como sobre possíveis desdobramentos com relação a esses mesmos movimentos.¹³

Após a recepção do material enviado, sobre o qual as narrativas foram compostas, retomamos o contato com alguns participantes quando necessário, para melhor entendimento de determinadas colocações. Nosso diálogo foi proposto ainda com vistas à "abertura" de algumas questões narradas, as quais em um primeiro movimento nos chegaram um tanto sucintas, e com as quais nos parecera preciso investir uma conversação. A mesma se deu, igualmente, via internet, sob a forma escrita.

Enviamos a todos participantes as mesmas questões, a partir das quais eles poderiam discorrer, de modo amplo e aberto, sobre:

- a) como se constitui concretamente sua relação com cinema: nesta contextura, cada um poderia dizer da frequência com que assiste a filmes, falar das condições materiais sob as quais o faz, ou dos contextos nos quais se insere como espectador; ainda, apresentar (as) e discorrer a respeito das práticas concretas sob as quais o cinema se insere em seu cotidiano;
- b) como se dá sua experiência do cinema, a partir da emergência de memórias, sensações, perspectivas e efeitos aí produzidos; sugeriu-se o desenvolvimento de narrativas sobre a história da relação com o cinema, o exercício de cada um por sobre imagens, filmes ou cineastas apreciados e eleitos como significativos; os relatos a partir dos quais atribuem importância à experiência do cinema em sua vida.

Diante da recepção do material enviado, imergimos nos depoimentos de modo a com eles dialogar; transitamos por entre as narrativas da experiência e deixamo-las transitar por nosso texto, pois é com elas e nelas que, antes do mais, ele se compõe. Assim, há momentos em que o material empírico é deveras explorado, momentos de maior leveza do texto; e outros nos quais buscamos dialogar teoricamente com as narrativas. No que concerne ao modo de organização e leitura do texto, indicamos ao leitor que as passagens dispostas em *itálico* se

¹³ Cabe dizer que este método sofreu alterações em relação ao proposto no projeto de pesquisa. Neste, tínhamos em vista a possibilidade de operar com *memoriais de si* com o cinema, recurso metodológico utilizado em pesquisas do núcleo do qual faz parte, como coordenadora, a professora Rosa Maria Bueno Fischer. Ver o *site* do Núcleo em: www.ufrgs.br/nemes.

referem à transcrição direta dos depoimentos de nossos interlocutores, pois foi o modo pelo qual optamos para organizar estruturalmente o trabalho. Nos momentos em que utilizamos a transcrição indireta, igualmente misturada ao texto, isto é, sem qualquer recuo ou diferente disposição, segue-se sempre, anterior ou posterior a ela, uma referência ao participante em questão.

2. Da experimentação cinematográfica

Há uma experiência, logo há experiências, ou seja diferenças. Há portanto tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis.

Didi-Hubermann

Vá ver o que está acontecendo

Renato Janine Ribeiro conta um instigante episódio, ocorrido nos seminários proferidos por Gilles Deleuze na Universidade de Vincennes, na França, dos quais participou como aluno de 1972 a 1975. Diz ele que

[...] um dia, Deleuze elogiou as obras de Carlos Castañeda, antropólogo mexicano que estava em voga pela série de livros sobre um feiticeiro indígena com quem aprendera muito – e, em especial, a *ver* de uma maneira nova, diferente. [...] Falou da importância de se aprender com a experiência. Um senhor na sala, o único de terno e gravata, lhe perguntou se por "experiência" entendia o que Husserl chamou de *Erlebnis*, que numa tradução literal seria "vivência". [...] Deleuze respondeu que não sabia alemão, que não conhecia Husserl [...] E concluiu, [...]: "Pode definir *experiência* por *vá ver o que está acontecendo*, como Carlos Castañeda foi fazer com seu mestre índio" (2003, p. 196, grifos do autor).¹⁴

¹⁴ O termo *Erlebnis* é um dos quais vemos distinguir-se, no alemão, os equivalentes de experiência, ao lado de *Erfahrung*. Da raiz *leben* (vida) de *Erlebnis*, decorre que esta possa ser traduzida como experiência vivida no mundo cotidiano, o *lebenswelt*, ou mundo da vida, mundo das práticas não teorizadas, no qual a experiência adquire um sentido pré-reflexivo e de caráter mais pessoal. *Erfahrung*, em contrapartida, possui um sentido mais público e coletivo, e amplia temporalmente a noção de experiência – uma vez que neste contexto ela se mostra como base em um processo de aprendizagem que integra momentos discretos de experiência em um todo narrativo ou em uma aventura. A conexão de *fahrt* (viagem) e *gefahr* (perigo) confere a *Erfahrung* um sentido de movimento progressivo, ativando um vínculo entre a memória e a experiência, que está na base da crença de que

Obviamente, e Ribeiro assim o infere no relato, Deleuze foi, como o soubera o poeta, um *fingidor*, dado que conhecia Husserl e sua fenomenologia e, certamente, não ignorava a questão que o referido senhor colocava. Menos do que um "vale-tudo" no pensamento, o que crepita dessa curiosa história é certa dose de apelo, do filósofo, ao não encerramento da experiência em um conceito que determina essencialmente o que ela é. Seu interesse, por sua vez, não era pelo conceito que determina o que é uma coisa, mas antes, e sobretudo, pelas "circunstâncias de uma coisa: em que casos, onde e quando, como, etc." (DELEUZE, 2010, p. 37). Importava-lhe antes que o conceito dissesse sobre o acontecimento, e não a essência. Contra isso (a busca de uma suposta essência do conceito) é que sua fala se insurgia.

Deleuze e Foucault – dois filósofos que, entre outros, nos acompanham neste trabalho – foram ambos, vale dizer, sob relações diferenciadas, filósofos do acontecimento. Suas pesquisas esquadriharam sempre "o surgimento do novo, as fulgurâncias que subvertem os hábitos e as ideias prontas" (DOSSE, 2010, p. 265). Ambos se ocuparam rigorosamente das transformações, ainda que notável a diferença metodológica, e os objetivos de um e de outro. Tais minúcias não impediram, no entanto, uma mútua admiração, e mesmo ressonâncias, recíprocas, entre seus modos de, digamos, pensar o pensamento.

Pensar pode-se dizer que constituiu, para os dois – e reiteramos, por caminhos diferentes – experimentar, problematizar. No limite de tramas labirínticas entre corpos, forças e encontros; entre o saber, o poder e o sujeito, um vitalismo complexo e repleto de paradoxos impulsionou seus problemas e motivou seus questionamentos, análises, alianças e desvios. Para pensar a vida e seu tornar, sua imanência e seu devir insaciável, sua atualização e virtualidade, uma ética entre encontros e experimentação, por um lado; para pensar a história do pensamento, das práticas de constituição do sujeito por entre relações de poder, saber, verdade e liberdade, por outro lado – o fato é que a noção de acontecimento foi deveras importante a ambos. Importante porque, primeiramente, é a partir dela que as transformações podem ser pensadas, problematizadas e descritas.

Certamente o leitor deve ter percebido que usamos, como primeiro subtítulo deste capítulo, no qual investimos na abertura do diálogo com as narrativas de nossos

a experiência acumulativa é capaz de produzir um tipo de sabedoria que só se alcança ao final da viagem (JAY, 2009, p. 27). Talvez seja importante observar que, de modo geral, a palavra experiência tem uma trajetória histórica bastante irresoluta. Malgrado as muitas tentativas de manejá-la precisamente e sem ambiguidade, a experiência se mostrara inquieta e fugidia desde suas origens. A própria etimologia da palavra revela, sem resguardo, sua resistência a uma pretensa imobilidade linguística. A riqueza semântica de seu apanágio etimológico inspirou, entretanto, na contramão de um contorno fixo e invariável, muitos dos "cantos de experiência" entoados desde a antiguidade grega até o presente, conforme nos dá a ver Jay na referida obra.

interlocutores, uma das frases ditas por Deleuze no episódio contado por Ribeiro. Isto sugere que empreendemos, nesta pesquisa, o esforço de procurar ver o que está acontecendo na experiência cinematográfica de sujeitos que mantêm, sob diversas formas, práticas relacionais com o cinema.

Na entrevista que incita e ativa nossa problemática, em dado momento perguntamos, a cada um dos participantes, o que a prática de ver filmes lhes propicia. *Lisandro, 31 anos*, professor de sociologia, "*desde sempre*" interessado pelo cinema, e propositor de práticas pedagógicas que fazem do cinema matéria de pensamento e criação¹⁵, diz que, antes do mais, *alguma coisa acontece com o sujeito que assiste a um filme. O cinema "me toca"*, diz ele, *sob duas perspectivas indissociáveis: experiência e conhecimento. Como conhecimento, o filme me propõe leituras sobre o mundo, é uma forma de despertar a visão sobre as coisas. [...] E, na maioria das vezes, essa experiência não é crítica, nem racional ou intelectual. Penso que é quase uma experiência que toca a alma, é difícil explicar.* De acordo com Lisandro, o cinema para ele atua *como potencializador de um conhecimento visual da vida social, como linguagem que ajuda a exercitar formas de ver o mundo, de ver, muitas vezes, o que está invisível.* Mas de que modos seria o olhar exercitado com o cinema, a ponto de ver o que está invisível? Vemos que Lisandro não dissocia experiência e conhecimento. Ora, onde há experiência, como diz Didi-Hubermann (2010), há presença, portanto, há sujeito. E aqui, um sujeito que se diz despertar, de algum modo, com o que os filmes propõem; um sujeito que exercita seu modo de ver e, para o qual, a experiência do cinema "toca a alma". Um sujeito, talvez, para quem a prática de ver filmes se opera como uma relação reflexiva consigo mesmo (LARROSA, *op. cit.*).

Daniela, 28 anos, turismóloga, para quem *a arte cinematográfica faz parte do dia-a-dia*, relata que ver filmes sempre foi, desde a infância, um *imenso prazer. Cada filme*, diz, *traz uma experiência diferente: busco no cinema uma experiência que me toque de alguma forma, que mexa comigo, com minhas emoções, com minha visão de mundo.* Apaixonada pelo cinema e sua diversidade, *Luciana, 36 anos*, jornalista e pesquisadora, nos conta: *foram bem fortes para mim muitas experiências com alguns filmes, as quais me marcaram e, de certa forma, contribuíram na formação da minha subjetividade.* Em seu ponto de vista, *a experiência do cinema possibilita a imersão em outras realidades, causando uma certa "suspensão" do real e, neste sentido, permite experimentar outras formas de ver e perceber a*

¹⁵ Referimo-nos aqui aos projetos que Lisandro desenvolve com seus alunos na instituição onde atua como professor, denominados *Cine Matinal*, *Cinema e educação em debate* e *Narradores de Bagé*, conforme o relato na entrevista.

nós mesmos e ao outro.

Na medida em que valoram a experimentação cinematográfica relacionando-a a efeitos óticos que nos deslocam de nós mesmos, que mexem com nossos eixos de visão, efeitos que tensionam nossos olhares sobre o mundo, é possível pensar que estamos falando aqui de um movimento de ir e vir sobre as imagens? Ora, que efeitos óticos atravessem nossas falas, é pertinente considerar, não constitui talvez nenhuma novidade. Se o cinema se dirige de imediato ao olhar (LARROSA, 2008), e se é possível sugerir que do que se trata aí é de ampliá-lo, de inquietá-lo, de colocá-lo a pensar, é preciso perguntar ainda sobre como e com quais filmes – ao passo que aqui elegemos alguns como da ordem das experiências mais significativas – isto se processa. É preciso tatear as circunstâncias das quais falamos, as quais rememoramos, quando valoramos a prática de ver filmes como potencialmente capaz de modular aprendizagens sobre nossos modos de ver.

Se, na esteira de Marcello e Fischer (*op. cit.*), cremos que o cinema olha para certos temas de hoje, e nós diríamos, conjurem eles aspectos sociais, históricos, culturais; envolvam eles tais ou quais discursos e visibilidades, seria pertinente perguntar como aprendemos com eles a olhar de outro modo. Será que com os filmes que vemos, será que com este olhar que desperta, que se faz mais hábil para ver, estaria em jogo uma espécie de cuidado consigo mesmo, tal como observado por Foucault, que nos leva a conhecer a nós mesmos?

Embora nosso foco não seja, precisamente, a educação do olhar, acreditamos não ser possível negar sua forte presença no que se refere à possibilidade de uma formação de si, ética e estética, propulsionada e processada nas práticas com o cinema. É inspiradora, nesse sentido, a discussão realizada por Fischer (*op. cit.*), na qual conjura potenciais relações entre educação do olhar e de transformação ética e estética de si mesmo, ao propor modos de operar com o cinema, e a própria televisão, como fontes especiais daquelas. Conquanto as questões que aborda se refiram aí, em maior medida, à formação docente, tal noção é deslocada a uma acepção que a trata, ao lado da filosofia, como um "trabalho de operação sobre si" (*ibidem*, p. 93), conforme observamos já na panorâmica de nosso texto.¹⁶ Como é possível observar, nossa discussão se aproxima estreitamente das proposições da autora no referido sentido, embora nosso empreendimento se faça em diálogo com um outro público-alvo, através de seus depoimentos, considerações, e memórias.

¹⁶ O texto citado está diretamente relacionado à pesquisa "Educação do olhar e formação ético-estética: cinema e juventude", desenvolvida pela autora no ano de 2007, sob financiamento do Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Cabe destacar ainda suas pesquisas realizadas em 2009 e 2011, bem como os estudos das pesquisadoras Luciana Gruppelli Loponte (2005) e Cynthia Farina (2008), as quais, com objetos de estudo específicos, pensam a formação ético-estética junto a Foucault, direcionando-a à formação docente.

Ao falar sobre o que lhe propicia a prática de ver filmes, *Pedro, 23 anos*, assessor de imprensa e crítico de cinema, diz em seu depoimento que *ver filmes é algo como desenvolver certas habilidades de olhar o mundo*; porém conclui com a consideração: *mas é também um mero prazer humano*. Já *Ranieri, 25 anos*, amante do cinema, crítico e editor, afirma que a experiência do cinema se lhe constitui como uma *experiência do olhar, do saber ver, do tentar ver mais*. Diz, inclusive, que o cinema lhe favoreceu algumas das aprendizagens mais básicas, as quais remetemos socialmente à escola, tais como a aprendizagem da *escrita* e da *leitura*.¹⁷ Ora, se ver filmes é algo como um exercício que qualifica o olhar, não poderíamos dizer que o prazer de ver filmes, menos do que puro deleite advindo de uma operação desinteressada pela arte, seria antes como um excitante do querer, do aprender a ver, do tentar ver mais? Tentar ver mais, não no sentido de buscar, nas narrativas fílmicas, encontrar falsas ou verdadeiras imagens, mas sim no sentido de aceitar

[...] olhar aquilo que é exposto naquela cena, naquela história, naquele movimento, naquele gesto, naquele cenário, aquilo que, embora pensado e planejado por alguém, está ali, a rigor, como se não tivesse qualquer [...] intencionalidade (MARCELLO; FISCHER, *op. cit.* p. 508).

Quando Deleuze põe em relação acontecimento e experiência, não apenas nos provoca, como nos oferece ferramentas para pensar uma relação bastante especial para a educação, já que imprime a importância da experiência para *aprender a ver de maneira nova, diferente*. Se voltarmos à etimologia da palavra aprender, veremos que o termo, de origem latina, remonta ao verbo *prehendere*, cujo significado é *tomar, colher*. O acréscimo do prefixo *ad* confere a *prehendere* (tomar de improviso) um sentido direcional, de aproximação a um ponto determinado, ao mesmo tempo em que abrange um sentido inicial, que marca o começo de uma ação. O campo semântico de aprender, em grego, dispõe ainda do verbo *mantháno* (aprender praticamente, aprender por experiência, aprender a conhecer, aprender a fazer) (CASTELLO; MÁRSICO, 2007, § 125). É preciso observar atentamente, porém, a frase de Deleuze: *aprender a ver de maneira nova, diferente*. Ora, para aprender de maneira nova, diferente, não teríamos de, ao mesmo tempo, desaprender a ver como víamos antes?

¹⁷ Como a maioria dos entrevistados, Ranieri encontra o cinema ainda na infância. Das doze narrativas com as quais interagimos, vale assinalar, apenas duas não registram a presença do cinema logo por volta dos sete aos oito anos de idade.

Partimos desse riquíssimo campo semântico e do pressuposto de que, com a experiência do cinema, ao passo que deslocamos nosso olhar, é possível aprender a ver, a conhecer, e inclusive a fazer – e disso temos como sinônimo "dar existência a algo, criar, obrar, produzir". Estamos aqui falando de que somos levados a pensar na direção de uma aprendizagem transformativa, uma aprendizagem criativa, da ordem da produção de algo novo, não como novidade, mas como diferença. Não se trata, portanto, de uma remissão do termo aprender a um corpo de conhecimentos específicos, ou mesmo remetidos a um *télos* previamente posto. Trata-se de pensar aqui numa aprendizagem não como consequência esperada, mas sim como algo relacionado a "uma outra forma de cultura, [...] que gira em torno do que se poderia chamar de cultura de si" (FOUCAULT, *op.cit.*, p.43).

Uma vez que estamos pensando aqui nas possibilidades pelas o quais o cinema possa ser problematizado como prática de si, temos como assertiva a consideração foucaultiana de que o sujeito se constrói, historicamente, por entre procedimentos de subjetivação – embora com os quais resista, ao mesmo tempo, aos aparatos de sujeição. O sujeito não é, portanto, um ente essencial, ele se constrói subjetivamente, se modula processualmente, sendo aberto a transformações, a modificações de seu ser mesmo de sujeito. Talvez seja preciso perguntar como, no entanto, se deflagram as aprendizagens na experimentação cinematográfica e de que ordem elas são, isto é, se é possível pensá-las como operadoras de formas de pensamento sobre si mesmo, e com as quais se põe em jogo o si mesmo do sujeito.

Daniela, ao valorar sua prática de ver filmes, relata: *subjetivamente sei que aprendo muitas coisas, do mundo e da natureza humana. Afirmo ou mudo meu juízo sobre algum assunto, descubro mundos*. Descobrir mundos: que seria senão um de nossos mais difíceis desafios, e uma de nossas mais belas conquistas? A descoberta de um mundo – falamos aqui com a experiência cinematográfica, porém nossa consideração não se restringe a ela – não se faz senão transitando nas fronteiras, deslizando de um lado a outro, dentro e fora, sempre um porvir. Descobrir um mundo, embora possa parecer, não é nunca uma experiência solitária; a descoberta de um mundo envolve sempre um *outro*. Embora a dificuldade de respostas, é importante investigar, diante de nossas discussões, de que modos se processa a descoberta de mundos com o cinema. Ainda, seria preciso discorrer sobre o que tem a ver com a educação tais descobertas. Se, como diz Ranieri em seu depoimento, o cinema é um *movimento de infinitos outros*, talvez o cinema tenha algo a dizer à educação no que concerne tanto a uma educação do olhar quanto a uma educação para a alteridade, quanto a uma educação ética e estética para vida. Obviamente, este trabalho não pretende respostas a todas essas questões,

quicá apenas as provoque e persiga. Se a experiência do cinema porventura nos oferece os desvãos e o viés de muitas descobertas – e descobertas, talvez, menos no sentido de ver algo que estava encoberto, mas de dar-se a ver o que se mostra, do que aprendemos a ver, a viver, a afirmar, a querer, com aquilo que nos mostram e nos dizem os filmes –, é preciso indagar sobre as possibilidades e os modos pelos quais tais descobertas desdobram-se na criação de mundos, isto é, produzem sujeitos, olhares, posicionamentos diante de si e do mundo.

Na perspectiva deleuzeana, para aprender a ver com a experiência, podemos dizer que é preciso tomar algo do acontecimento, querer o acontecimento, atuar sobre ele (DELEUZE, *op. cit.*). O acontecimento nos diz respeito quando queremos, no que acontece, o sentido, quando fazemos do acontecimento algo nosso, captamos sua verdade e a transmutamos na vida que se manifesta em nós, tornando-nos diferentes, modificando-nos em alguma medida. Querer o acontecimento significa ser digno do que nos acontece. Não se trata de "aceitar a guerra quando ela chega", mas atingir "o ponto em que a guerra é travada contra a guerra", querer o acontecimento, transmutar o acontecimento, é querer não *o que* acontece, mas "alguma coisa *no* que acontece" (*ibidem*, p. 152, grifo do autor). É tornando-nos filhos de nossos acontecimentos que renascemos, que fazemos para nós um novo nascimento, que fazemos nossas obras e nossa vida (*ibidem*, loc. cit.) – nossa vida como obra.

Perguntamos, então: na medida em que cultivamos a prática de ver filmes, que tomamos algo do que aí nos acontece, e que com isto nos tornamos de algum modo mais hábeis para ver, estaríamos de algum modo fazendo uma escolha com a qual modulamos nossa vida e nosso ser? Não raro nos deparamos com narrativas de cineastas e mesmo de espectadores que, ainda que não se digam explicitamente "filhos" do cinema (talvez seja adequado dizer dos acontecimentos da experimentação a que com ele se dispõem), suas palavras, respingadas do mais genuíno sentido, traem qualquer intransponível silêncio. Célebres nomes como os de Serge Daney, André Bazin, Wim Wenders, Godard, Tarkovski, Kaurismaki, Fellini, dentre os quais poderíamos citar tantos outros – inclusive o próprio Deleuze (que, desde a infância, se mostrava fascinado pelo universo cinematográfico¹⁸), tornam público um "novo nascimento", quicá em parte gestado na tomada dos acontecimentos da experimentação cinematográfica. Se é verdade que a fama torna pública suas vidas como obra que em muito se constrói com a experiência do cinema, em compensação, que sabemos

¹⁸ Entrevistado por Hervé Guibert para o jornal *Le Monde*, no início dos anos 1980, Deleuze, ao contar o que o levou a escrever sobre a arte cinematográfica, explica que já por volta dos dez anos de idade, ia muito ao cinema. "Tenho lembranças de filmes e de atores dessa época", diz. "Eu amava Danielle Darrieux, e Saturnin Fabre me agradava muito, pois me causava medo e me fazia sorrir" (DOSSE, *op. cit.*, p. 335).

de outros de seus tantos amantes, ávidos espectadores da sétima arte? Que sabemos do que fazem com ela, do que lhes propuliona, e do que com ela se produz?

Será que o que se constrói nas práticas aqui descritas, e os efeitos de sentido que rastreamos em cada narrativa, podem ser relacionado ao que Foucault refere sobre o olhar para si mesmo, que não é pura interioridade, mas um movimento que nos leva para fora de nós, como experiência, e nos transforma? (FISCHER, 2012). Como o cinema pode propulionar uma experimentação dessa ordem?

Pôr-se e dispor a experimentar, o cultivo das práticas

Assim como a literatura, para citar um exemplo, foi para Foucault um campo de experimentação do pensamento¹⁹, o cinema o foi para Deleuze, que logo vira sua força e a necessidade de pensá-lo para "pensar o mundo" (DOSSE, *op. cit.*, p. 326). O cinema foi para o filósofo não apenas algo que pensa, através de seus grandes realizadores, como ainda objeto de um encontro com imagens e signos que o forçava a pensar.²⁰ Badiou (2004) estabelece relações entre cinema e filosofia e imprime ao primeiro o atributo "filosófico" – para ele, o cinema é uma experiência filosófica.

No momento precedente, inclinamo-nos à sugestão deleuzeana que relaciona experiência, acontecimento e aprendizagem. Ao dizer que se pode definir experiência por "*vá ver o que está acontecendo*" e, sabendo que o acontecimento é pura virtualidade, Deleuze confere à experiência a necessidade do *fora*.²¹ O caráter da experiência envolve, como o

¹⁹ Dos encontros com as obras de Blanchot, Bataille e Nietzsche, Foucault forja a expressão "experiência-limite", no que se refere à possibilidade da filosofia e literatura de, ao arrebatá-lo, fazê-lo em alguma medida variar de si mesmo, diferir daquilo que era. Ainda que fortemente ligada ao acontecimento enquanto experiência-limite, enquanto algo que nos desloca a um espaço intersticial entre a verdade instituída e a variação diferencial e intensiva da relação, a noção de experiência, na obra foucaultiana, envolve ainda um matiz que não nega ou exclui a história, os estratos e as significações que, em certa medida, a constituem e compõem. Ver O'LEARY, Timothy. Foucault, Experiência, Literatura. In: *Foucault Studies* nº5, pp. 5-25, Janeiro de 2008 e LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

²⁰ Afora seu apreço pelos filmes, como espectador, Deleuze foi ainda um grande leitor da mais importante produção intelectual sobre cinema, desde seu início. Em meados da década de setenta, torna-se interlocutor e amigo dos editores dos *Cahiers du Cinéma*, assim como, entre outros, Foucault e Rancière. Entre os anos de 1981 a 1983, dedica 250 horas de um curso sobre cinema na Universidade de Vincennes, do qual resultam seus livros *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, ambos sobre cinema (DOSSE, *op. cit.*).

²¹ Dada a mudança de paradigma que a literatura sofria no início do século XX, Blanchot elabora a noção do *fora* para pensar uma nova relação entre a literatura e o real. Não sendo mais possível pensá-la como espelho do mundo, o autor defendia a ideia de que a palavra literária funda sua própria realidade. No uso literário, a linguagem de ficção difere da linguagem comum, designativa e instrumental, e revela sua essência: seu poder de criar mundos - e não meramente representá-los. O *fora*, para o autor, é condição da experiência literária, é o lugar sem espaço da literatura, no qual o sujeito não diz mais "eu" – sua intimidade é substituída pelo *fora* da linguagem. Enquanto estratégia de pensamento, a noção marca ainda a falência do logos clássico, e coloca em xeque noções tais como autor, linguagem, experiência e pensamento. A noção elaborada por Blanchot se

acontecimento, algo mais que informacional, simbólico, mnemônico, representacional, possível. Esse "algo" da experiência, que difere da informação, da memória, da representação é, portanto, da ordem do acontecimento. Isto não quer dizer, entretanto, que a subjetivação não tensione, em alguma medida, quaisquer que sejam os elementos citados.

No livro dedicado a Foucault, ao discorrer sobre o terceiro eixo que sugere compor a topologia do pensamento foucaultiano, qual seja, o eixo da subjetivação, Deleuze assim o apresenta e compreende, na obra do amigo, justamente como aquele em que as forças do fora são dobradas. O fora é dobrado quando é duplicado, quando constitui um dentro que é, exatamente, o lado de dentro do lado de fora (DELEUZE, 2011). E foi isso precisamente o que os gregos fizeram: dobraram o fora e escavaram um si no homem (*ibidem*), inventaram o sujeito como produto de uma subjetivação. E o fizeram através de práticas consigo mesmos, seja rememorando a passagem dos dias que findavam, seja através das correspondências epistolares, da leitura e da escrita, de exercícios de meditação, entre vários outros. Tais práticas se exerciam como um trabalho sobre o corpo e sobre a alma, alma entendida como sujeito de ação, "alma enquanto se serve do corpo, dos órgãos do corpo, de seus instrumentos, etc." (FOUCAULT, 2010, p.52). Os modos de subjetivação gregos duplicavam o fora, vergavam suas forças às forças do sujeito, entendam-se estas como força de imaginar, de recordar, de conceber, de querer... (DELEUZE, *op. cit.*).

Estaríamos aqui dobrando o fora, tomando da experimentação cinematográfica matéria para pensar? E, ainda, para imaginar, para recordar, para conceber? Estaríamos antes do mais querendo algo no que acontece? Que nosso olhar não apenas contempla, mas se exercita, isso nos parece pertinente afirmar. Experimentar, ter uma experiência, na perspectiva tanto de Foucault quanto de Deleuze, dispor-se aos encontros com coisas, com obras, com signos, é condição de possibilidade para o acontecimento, e condição para que o pensamento pense é o encontro com um fora que o força a pensar. E a arte, nesse sentido, pode ser dita como espaço privilegiado para tal.

Embora, como lembra Levy (2011), a noção do fora sofra distinções nas elaborações de Blanchot, Foucault e Deleuze, há muitos pontos de ressonância entre os pensadores, várias linhas de encontro entre eles. Para todos os três pode-se dizer que a experiência do fora, em que pesem os diferentes modos pelos quais cada um a desenvolve, faz despontar uma nova

expande a outros domínios que não o literário, com o pensamento de Foucault e Deleuze. Com Foucault, vemos a experiência do fora ser pensada como possibilidade de resistência ao domínio do saber e do poder; já em Deleuze, a experiência do fora penetra ainda em outras estratégias de resistência. Através da literatura, do cinema, das artes plásticas, da filosofia ou da política, a experiência do fora é o que leva o pensamento a pensar, e com a qual se criam novas possibilidades de vida (LEVY, 2011).

ética. Em que sentido? Diríamos que nos dois sentidos, ao mesmo tempo. Isto é, na medida em que com ela nos tornamos, diferimos de algum modo do que éramos: estabelecemos novas relações com o outro, com o desconhecido, com aquele que não é um eu, para falar com Blanchot. Ou, para falar com Foucault, ao passo que a ética concerne à invenção de novas subjetividades, tem a ver com a modulação, ou com a construção, de novos estilos de vida (*ibidem*). Para Deleuze, também a experiência do fora tem a ver com "a abertura de novas possibilidades de vida, novas individuações", e suas discussões sobre tal se realizam sobretudo em relação ao pensar e à arte (*ibidem*, p. 100).²²

Talvez seja preciso apostar que se trate menos de uma transformação grandiosa, notória, digna de grandes acontecimentos. Mas sim, de sutis e singulares transformações, que nem por isso são menores, no usual sentido do termo. Quiçá se trate de transformações nas e pelas quais resistimos ao mesmo, resistimos ao instituído, normatizado, ordenado pelos estratos do saber-poder.²³ Ao tomarmos o que nos acontece, ao dobrarmos o fora da experiência, nos abrimos à possibilidade de transformar o já-dado, e através dessa duplicação nos lançamos ao *Go*, ao jogo da vida, enquanto construto ético e estético.²⁴

Se considerarmos apenas o terreno da arte, podemos dizer que já aí há muitas maneiras de se pôr a experimentar. Mas, comecemos por uma consideração importante: lembremos que nosso critério, ao convidar os participantes desta pesquisa, foi que tivessem com o cinema uma relação tal que se configurasse uma prática, remetendo tal palavra simplesmente a um costume, a um modo de proceder.

Em resposta à nossa pergunta sobre as condições sob as quais assistem a filmes, bem como sobre a frequência com que o fazem, é possível observar que, seja na sala escura do cinema, em cineclubes ou em casa, nossos interlocutores veem, em média, de *dois a três filmes por semana*. Este número, segundo contam, excede bastante quando da apreciação de mostras ou festivais – eventos que condensam, em alguns dias, uma grande quantidade de

²² Embora tais discussões perpassem a obra mesma de Deleuze, sozinho ou ao lado de seu parceiro Félix Guattari, poderíamos citar os livros de seu trabalho solo: *Francis Bacon: lógica da sensação*, *Proust e os signos*, *Kafka: por uma literatura menor*, *Sobre o teatro: um manifesto; o esgotado*, bem como seus livros sobre cinema *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, entre outros.

²³ Para uma maior discussão acerca dos eixos saber-poder em Foucault, em proximidade ao que tensionamos aqui, leia-se o dito "Foucault de Deleuze": DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

²⁴ É metaforicamente que utilizamos aqui o antigo jogo oriental *Go*, como expressão que impulsiona nossas discussões. Sobre este, trata-se de um jogo estratégico com imenso – alguns diriam infinito – número de jogadas possíveis. Suas origens remontam à China, para além de quatro mil anos atrás. O objetivo do jogo do *Go*, diferentemente do xadrez – em que se deve matar o adversário para ganhar – consiste em ampliar o máximo possível seu território, sem que para isso seja preciso eliminar o outro que joga. No *Go*, vida e morte dependem da construção. E isto depende da postura do jogador em relação às jogadas do outro, das escolhas que faz e dos modos como se movimenta no tabuleiro e constrói seu território. Depende-se da atenção com que se movimenta em relação ao que acontece, e das estratégias que se formulam para “bem viver” no exercício mesmo do jogo.

exibições e debates. Por vezes observamos que a estatística escapa à precisão, e revela uma necessidade que divide sem supressão, com a demanda da vida, seu lugar e seu tempo.

Ranieri relata haver *períodos* em que assiste a *um filme por dia*, outros períodos de *maior voracidade*, e ainda *tempos dosados à lentidão*, à *apreciação mais calma*. À maioria dos filmes assiste em casa: *eu sou da era do fim dos cinemas de bairro, da ascensão dos cinemas de shopping*, diz. Fatores como o alto preço dos ingressos das salas *Multiplex* – fenômeno cultural atual de exibição fílmica – em comparação à qualidade dos filmes, interferem diretamente em sua opção por ver filmes em casa.

Ranieri diz ainda ter um modo de vida recluso. Não costuma frequentar cineclubes e, embora relate que na cidade onde reside são poucas as pessoas que conversam sobre cinema, faz do diálogo sobre filmes uma prática virtual frequente, interagindo com pessoas de outros estados do Brasil. *A prática do diálogo*, diz, *não o falado, mas sobretudo o escrito, é a da ampliação, o blow up que cada olhar dá ao filme ou a um quadro qualquer, à cena, ao corte – é um portal específico que o espectador cria para acessar tal ou tal obra, e o pensamento de tal ou tal cineasta. Não é uma questão de convencimento do outro, mas de tentativa de criar caminhos, aberturas, frestas mesmo por entre os filmes. Daí que a experiência do outro seja tão importante para o cinema – sem ela, ele talvez não existisse de todo.*

Ao nos contar de sua prática, *Ranieri* apresenta elementos interessantes, dos quais também observamos a presença em muitas das narrativas: o *outro*. A importância do outro, nas práticas de si descritas por Foucault, era indispensável àquele que pretendesse cuidar de si mesmo. Era um princípio geralmente admitido, aquele que dizia que não se pode ocupar-se consigo sem a ajuda de um outro. Das leituras de Sêneca, Foucault cita uma bela passagem a esse respeito, na qual é possível ler sobre a relação com o outro nos exercícios relacionados ao preceito do cuidado consigo. Nesta passagem, apresenta-se a necessidade de que esse outro lhe estenda a mão e lhe puxe para fora (FOUCAULT, 2010).

Na narrativa de nosso interlocutor, podemos observar que ele confere grande importância à atividade da escrita após a experimentação fílmica, exercício realizado como possibilidade, entre outras, de criar frestas por entre os filmes. Criar frestas por entre os filmes – talvez esta seja uma atividade pela qual também seja possível pensar o impensado, mas ainda, de captar o já dito (FOUCAULT, 2004); de construir um *logos* para si mesmo, com o outro, com a experimentação cinematográfica, a partir e por meio dela. Escrever para ampliar o olhar com o que foi visto, escrever para acessar o pensamento da obra, do cineasta; escrever para criar aberturas por entre os filmes, escrever de sua experimentação fílmica a um outro e

deste receber a sua: estaria em exercício aí um cuidado consigo, uma forma de escrita que talvez possa ser dita como uma espécie de escrita de si?

Oferecer aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível. Escrever para si e para outro desempenhou um papel considerável por muito tempo (FOUCAULT, 2004), na história do cuidado de si. Constituía uma prática ascética, um treino de si por si mesmo, treino que entre outras formas comportava memorizações, meditações, silêncio, escuta do outro. Sêneca dissera que é preciso ler, mas também escrever (*ibidem*). E nos inspira a questão: é preciso ver, mas também escrever?

Nando, 28 anos, crítico de cinema, escritor e curador de dois cineclubes, assiste a, pelo menos, um filme por dia. Relata manter uma média de trezentos filmes assistidos por ano. A maior parte dos filmes assiste em casa, na tela do computador. A curadoria dos cineclubes *Dissenso* e *Cine-Pasárgada*, ambos na cidade de Recife, propicia a Nando a manutenção de um contato coletivo com o cinema, ainda que a maior parte dos filmes seja vista em casa. Dos momentos coletivos, seu depoimento destaca como significativo o prosseguimento, pós-sessão, de debates *e diálogos abertos a respeito da experiência fílmica. Mas não posso dizer, relata, que prefiro uma ou outra forma de entrar em contato com filmes; em algumas das maiores experiências que tive com o cinema eu estava isolado em meu quarto, noutras, eu estava em pequenas salas de cinema esvaziadas; e também houve aquelas que se deram em grandes salas, com lotação esgotada. Vou ao cinema, diz, em média duas vezes por semana; uma delas para as sessões comerciais, outra, para as sessões de cineclube.* Nando confere grande importância ao diálogo sobre a experiência fílmica, motivo pelo qual investe também na prática cineclubista. Escrever sobre os filmes é uma prática que cultiva permanentemente. Seja relacionada à curadoria dos cineclubes ou nos *blogs* pessoais e coletivos que mantém sobre cinema, seja sob a forma de resenhas para periódicos ou no desenvolvimento de artigos acadêmicos, Nando se refere a essa prática como uma "busca por aquilo que viveu".

Em seu depoimento Nando narra ainda um episódio que nos oferece a possibilidade de pensar sua prática com o cinema por um viés que não apenas filosófico mas, ainda, espiritual. *Uma amiga minha certa vez falou algo muito bonito sobre minha relação com o cinema, diz. Ela traçou uma analogia entre a prática cinéfila que nutro, com minha prática religiosa (sou cristão protestante, bastante ativo) e me comparou a um missionário, a alguém que assume o cinema como vocação, não no sentido de sua feitura [...] mas a tudo que me impele a falar, escrever, sugerir e doar filmes aos outros. É como se a experiência fílmica não se completasse somente em mim, como se ela não parasse no filme.* Talvez menos do que

remeter apressadamente este dito ao que Foucault nos apresenta sobre as práticas de si no cristianismo, acreditamos poder pensar nas associações possíveis aí, entre filosofia e espiritualidade, ao longo da história do cuidado consigo. A espiritualidade constituía uma das flexões das práticas antigas de si, sob a qual é possível observar o postulado de que a verdade só é dada ao sujeito através de uma conversão e transformação do mesmo. *Eros* era um dos movimentos ou vias de transformação, posto que arranca o sujeito de sua condição atual (FOUCAULT, 2010), e o outro era o trabalho de si para consigo. *Eros* e *ascese* eram, portanto, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebiam-se as modalidades segundo as quais o sujeito deveria ser transformado, para enfim tornar-se sujeito capaz de verdade. A questão filosófica de "como ter acesso à verdade", e as práticas de espiritualidade, propulsoras das transformações necessárias ao ser mesmo do sujeito para ter tal acesso nunca estiveram, como nos mostra Foucault, separadas no pensamento antigo (*ibidem*), nas "artes de viver" da Antiguidade.

Estudante, pesquisadora, e *amante incondicional* do cinema, *Tatiana, 26 anos*, diz que para ela *a importância do cinema é vital*, e relata ter "*crises de abstinência*" se desregula sua prática. Diz-nos que embora o cotidiano muitas vezes não permita, assiste em média a quatro filmes por semana, sendo um deles, no mínimo, na sala escura. Embora assista a muitos filmes em casa, sua preferência é pelo espaço do cinema, pois que *filmes foram feitos para serem assistidos naquele espaço: quando as luzes se apagam, nada mais importa*, diz. Para ela *a sala escura, a luz projetada de trás, é quase como um efeito de magia, um transporte para outro mundo*. Talvez com a expressão "outro mundo" Tatiana não esteja se referindo a um plano suprassensível, um além-mundo. Talvez possamos pensar que, embora estejamos todos e tudo sobre um mesmo plano, há muitos e diferentes planos em jogo, e uma infinidade de mundos por onde transitar, diferentes mundos aos quais dar trânsito. Seria esta a magia do cinema?

No relato de Tatiana temos a valoração de que *nada substitui a experiência de estar dentro de uma sala escura, onde o espectador estabelece uma relação mais direta com a obra*. Isto porque as possibilidades de interferência, no cinema, são menores: *em casa muitas coisas podem nos tirar daquela experiência direta com o filme, o telefone que toca, a batida na porta...*, diz. Questionada, como os demais, sobre se costuma conversar com outras pessoas a respeito de cinema, ler e escrever sobre tal arte; bem como sobre a importância que atribui a essas práticas, Tatiana diz: *o cinema é meu assunto favorito. Através de filmes talvez eu consiga achar respostas e exemplos para tudo. Sempre gostei de ler sobre cinema, tanto*

textos sobre sua história como textos que me possibilitassem entender um pouco mais sobre os mecanismos dessa arte que para mim é fascinante. Acho importante escrever sobre cinema, já que assim posso – com um pequeno esforço – falar sobre aqueles discursos que estão na margem da grande mídia, falar sobre as pequenas produções que não têm orçamentos milionários, e que contam histórias de personagens tão reais quanto qualquer outro. Na minha pesquisa de mestrado, diz, trabalho com aquele cinema que normalmente não consta nos livros de história ou nas coletâneas de "filmes que você precisa ver antes de morrer". Assim como na própria história, no cinema existem também aquelas vozes mais privilegiadas, e as mais silenciadas. Minha pesquisa reflete esta preocupação, pensando que para sujeitos LGBT, durante muito tempo, o cinema silenciava sobre suas subjetividades, suas corporalidades, seus afetos. O normativo é ainda o dominante, diz, porém a cada ano cresce o número de produções que refletem outras vivências, e que subvertem o que nossa sociedade machista e homofóbica entende como normal.

Ao falar das vozes privilegiadas e silenciadas na história, as quais observa ainda no cinema, parece-nos que Tatiana se refere à presença ou supressão de determinados discursos nos filmes, o que a inquieta, e movimenta. Reportando-nos aos estudos de Fischer, vemos que, ao se propor discutir o tema da formação ético-estética docente tendo em vista as linguagens audiovisuais do cinema e da televisão – retomando Foucault e seus estudos sobre os textos clássicos gregos e romanos – a autora observa que, com estes, aprendemos a importância de "nos apropriarmos de discursos verdadeiros para darmos conta tanto dos acontecimentos externos como daquilo que vivemos internamente" (2009, p. 94). Era esse o caminho do cuidado consigo (*ibidem*), caminho buscado, percorrido, sob diferentes modalidades de práticas de si. A autora mobiliza então uma questão que reverbera em nossa problemática: seria esse também hoje o caminho do cuidado de si, ainda que numa configuração totalmente diversa do plano grego?

Desde a adolescência *Eliane, 54 anos*, psicóloga, ia muito ao cinema, ao menos uma vez por semana. Porém, com o advento da internet e dos computadores pessoais, hoje dá preferência a assisti-los em casa. Assim como Daniela, Eliane coleciona filmes baixados da internet – a locação, com suas restrições temporais, faz com que abra mão desta via de acesso aos filmes, conforme seu depoimento. Daniela relata conversar muito sobre cinema *que, aliás, é um dos meus assuntos favoritos para uma conversa, tanto ao vivo quanto virtualmente*, diz. Permanece para as discussões pós-projeção no cineclube, e relata pesquisar sobre filmes que

lhe despertam interesse, ou que alguém lhe indica. Já *Pedro, 23 anos*, jornalista, assessor de imprensa e crítico de cinema, conta manter a média de quatro a cinco filmes assistidos, a cada sete dias. Pedro assiste à maioria dos filmes em casa, e em menor medida, frequenta cabines de imprensa e o circuito normal. Sobre os desdobramentos da prática de ver filmes, ele nos conta: *converso, leio e escrevo. Atualmente participo de diversos sites e revistas nos quais publico meus textos. Também mantenho um grupo de estudos de cinema no qual realizamos encontros semanais, assistimos filmes e discutimos. Escrever sobre cinema é uma extensão da própria experiência do filme, diz. Subjetivamente, o bom filme não termina após os créditos. Ele fica com você, exige pensamento, e esforço crítico. Como todo o processo de criação, a crítica é como uma ampliação do olhar, uma vontade de se locupletar. É também uma possibilidade de salvaguardar um bem humano dos mais preciosos: a memória. A crítica também funciona como registro das imagens que vemos – e são muitas – para além da durabilidade delas na tela, conclui.*

Se as imagens que vemos não duram apenas na tela, onde mais elas duram? Certamente, elas duram em nossas escritas e nos registros que fazemos, mas é possível dizer que elas duram ainda, sobretudo, em nós mesmos. Na vida que dura em nós. Ou seria preciso perder a memória, ainda que gradativamente, para nos darmos conta de que é essa memória que constitui nossa vida (BUÑUEL, 2010)? Se a vida que dura em nós é um infundo movimento, e se talvez mais felizes nos fazemos com a possibilidade de saber quem somos ou quem nos tornamos, interessam-nos os modos pelos quais a reminiscência destas ou daquelas imagens, estórias, planos, personagens e situações que vemos, e com as quais experimentamos nosso pensamento e sensações, constituem algo do que somos.

Sal, 30 anos, psicólogo e professor, raramente passa mais de uma semana sem ver filmes, embora oscile, igualmente, nos períodos expressos por Ranieri. Assiste a filmes pelo computador e nos cinemas, tanto de centros culturais quanto comerciais. *Costumo sim conversar, ler e escrever*, relata em seu depoimento, *mas com menos frequência do que costumo assistir a filmes. Alguns filmes me provocam ideias, ou colocam para mim uma exigência de elaboração tal que eu faço um esforço para escrever a respeito.* Das conversas com amigos sobre cinema diz que, das três atividades (conversar, ler, escrever) *esta é uma das mais interessantes para a construção de sentidos para os filmes.*

As mudanças de cidade vivenciadas por Daniela e Lisandro os levaram a buscar modos alternativos de apreciar filmes, dado serem poucas as opções, fora do grande circuito comercial, nas salas de cidades do interior do Estado, onde residem. Daniela optou pelos

downloads de filmes, enquanto Lisandro costuma assistir a filmes em cineclubes e em projetos voltados ao cinema, desenvolvidos com estudantes na escola onde atua como professor. Assim como Tatiana, Lisandro diz preferir a sala escura, pois que *assistir filmes em casa é um convite ao sono* e, além do mais, ele aprecia as formas coletivas de exibição. Entretanto, um fator condiciona sua busca pela sala escura: na cidade onde vive atualmente *há apenas uma sala de cinema, as outras viraram igreja*. Luciana, que mantém a média de três filmes por semana, vai ao cinema eventualmente. Luciana relata já ter escrito alguns textos após a sessão, *motivada pelo impacto de um ou outro filme, mas não é um comportamento recorrente. Costumo sim conversar informalmente com amigos, e busco colher as leituras dos outros a respeito, e dialogar com elas. Acho extremamente valoroso, é um exercício de troca e intercâmbio de subjetividades, e acima de tudo da reflexão individual sobre a experiência do cinema.*

Seja maior ou menor a frequência com que a escrita é praticada, mobilizada com estes ou aqueles filmes por alguma experiência, parece-nos que ela se constitui aqui como um desdobramento sob o qual incide um trabalho de cada um de nossos interlocutores sobre si mesmo. Conquanto não tenhamos aqui a intenção de afirmar isto ou aquilo peremptoriamente, o que perseguimos é a problematização de que a prática de ver filmes possa, em alguma medida, potencializar o olhar sobre o que se passa conosco mesmos. E isto ao passo que com ela se construa uma coleção de ideias com a arte cinematográfica, com as quais em alguma medida tratemos de constituir a nós mesmos "como objeto de ação racional pela apropriação do já dito fragmentário e escolhido" (FOUCAULT, 2004, p. 62). Embora Foucault situe as práticas de escrita de si, historicamente datadas, em modos específicos de escrita, quais sejam, os *hupomnêmata* (livros de contabilidade, registros públicos e cadernetas individuais que serviam de lembrete) (*ibidem*) e a correspondência epistolar; acreditamos que o exercício que aí se põe em jogo nos oferece ferramentas para pensar aquilo que vemos e tomamos do cinema, e que se põe em relação conosco mesmo em nossas práticas.

Atentos à possibilidade de eventuais questionamentos acerca da distinção estética entre assistir filmes em casa, seja pela tela da televisão ou do computador, e de vê-los no cinema ou mesmo em cineclubes, buscamos problematizá-la aqui tendo em vista o que nos expõem as narrativas. Como é possível observar, o movimento das práticas de ver filmes parece ser um exercício regrado, em que pesem suas variáveis temporais e espaciais. As considerações a respeito da frequência, bem como dos modos pelos quais nossos interlocutores assistem a filmes sugerem, a princípio, apenas uma dinâmica de caráter

extensivo. Poderíamos, portanto, pensar que não dizem muito do que é para nós, e talvez para todos nós, mais importante: do que acontece nessas práticas, das experiências que aí se efetuam. Parece-nos que há aí, especialmente, algo a ser pensado com mais vagar. Embora as narrativas nos tragam considerações diversas acerca do circunstancialismo material e espacial no que concerne à experimentação fílmica – vejamos, não estamos nos referindo ao que diria respeito à apreciação, e sim, ao que diz respeito às condições de ter ou não uma experiência significativa com os filmes –, a experimentação, independentemente dessas condições, impõe a necessidade de expressar, linguisticamente, a produção subjetiva processada com tal ou qual filme. Ainda, é possível dizer que se trata de um prática que se cultiva, à qual se dedica tempo e se confere valor, à qual se atribui importância e se confere cuidado, independentemente dos modos pelos quais cada a um a ela se dedica, como espectador.

Antes de adentrarmos nos efeitos de um tal cultivo, de imergirmos na superfície das experiências narradas por nossos interlocutores e do que cada um nos conta de suas trajetórias com o cinema, voltemos por um instante às origens da palavra cultura. De acordo com Castello e Mársico (2007, § 78), o termo cultura deriva do latim *colere* (cultivar, habitar), ao passo que a palavra cultivo alude à atividade a ela relacionada. Tanto uma quanto a outra remetiam, quando de seus começos, imediatamente à terra, embora *colere* implicasse ainda uma dimensão moral e social, e cultivo se aplicasse também ao intelecto e à sensibilidade (*ibidem, loc. cit.*). Vale dizer também que o termo cultivo envolve, por sua vez, uma moção de dedicação e, em certo sentido, implica uma relação de preparo e de cuidado "com a terra", para que produza. Se deslocarmos, ainda que metaforicamente, o sentido que aí se constitui, para o terreno da experimentação cinematográfica, e tendo em vista os que as narrativas têm nos mostrado, investimos um pouco mais na ação de com elas pensar se o tipo de cuidado que se agencia no cultivo das práticas em questão é efetivamente da ordem de um cuidado consigo, como uma livre escolha que se faz com algo que nos impulsiona a ver e viver.

Antes do mais, digamos que o cultivo das práticas com as quais dialogamos, independente dos modos pelos quais os filmes são vistos, nos dá a ver uma postura: a postura de se colocar à espreita de um encontro, com certa regularidade. Pôr-se e se dispor à espreita de uma obra cinematográfica que traga uma matéria capaz de fazer passar algo, propor-se à busca de algum tanto que toque, que comova, que faça pensar (DELEUZE, 1988), é oferecer-se à possibilidade de um encontro que, sendo capaz de promover isso, deflagra uma espécie de disparo intenso para que algo aconteça. Nesse sentido, a noção de encontro se mostra intimamente ligada à experiência e ao acontecimento: um encontro intenso é aquele no qual se produz uma intensidade diferencial, do qual resultam efeitos, sentidos, acontecimentos. Ao

que nos parece, as narrativas nos mostram efeitos de sentido sempre relacionando-os com algo que diz respeito a si mesmo e que de algum modo é tensionado com os filmes.

Dos laços estabelecidos com o cinema nas práticas descritas, parece-nos que a experimentação fílmica é valorada em face de circunstâncias as quais interseccionam: a) a atualização de multiplicidades sociais que nos afetam (FUGANTI, *op. cit.*); b) processos de subjetivação nos quais se evidencia uma dimensão vitalista da experiência; c) um retorno do olhar e do pensamento sobre si mesmo, a partir de imagens, personagens, cenários e situações vistas na tela.

É preciso, no entanto, extrair um pouco mais dos vestígios destes efeitos nos relatos que nos chegam e, agora, adentrando um pouco mais nas trajetórias com o cinema, bem como nos filmes que cada um elege como significativos. Começemos por observar o que nos dizem alguns depoimentos.

"Minha história com o cinema"

O cinema aqui se abeira à vida logo cedo. Isto é possível observar na maioria das narrativas, quando perguntamos, na entrevista, a respeito do interesse pelo cinema, se recente, ou se mantido há algum tempo.

Pedimos a cada participante que falasse um pouco de sua história com o cinema. É preciso dizer que, se nos reportamos ao passado, é por ser ele o elemento virtual no qual procuramos as primeiras lembranças da experiência do cinema. Se aqui revelamos regiões da infância e da adolescência, é porque antes, como disse Fellini, "somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade" (*apud* DELEUZE, *op. cit.* 2009). Não esqueçamos que nosso objetivo, ao fim e ao cabo, é problematizar as práticas com o cinema aqui em questão, na condição de produtoras de sujeitos, como formativas mesmo, no sentido de uma formação para a vida, de uma formação de si mesmo, propulsão por uma escolha que faz da relação com o cinema. Em suma, uma prática de liberdade.

Embora o interesse varie, diferindo nas passagens da infância para a adolescência e desta para a vida adulta, ele ganha força, transformando-se e se ampliando com o tempo. Dos doze participantes, oito evidenciam ter começado a se interessar pelo cinema na infância. Três narrativas não explicitam esse dado, porém trazem em comum as considerações: "sempre gostei muito de assistir a filmes" (repetida) e "mantenho o interesse pelo cinema desde

sempre". Uma última considera que, metodicamente, a prática de ver filmes se iniciara aos dezesseis anos.

O cinema aparece em minha vida ainda numa idade pré-razão, diz Ranieri, iniciando seu belo relato. Quando começo a pensar na vida com mais intensidade (7, 8, 9 anos), lembro de pensar que todo mundo – nesse caso, meus colegas da terceira série do Ensino Fundamental – tinha alguma habilidade. Alguns assoviavam, outros conseguiam colocar para o exterior o lado interno das pálpebras, e eu pensava, cá comigo: bom, minha habilidade é que já vi muitos filmes. Com nove anos eu via tudo o que passava na TV. Tenho diversas lembranças de filmes da minha infância.

Meu pai alugava todos, diz ele, sobre os filmes dos Trapalhões. Ali eu já levava tudo a sério demais, daí que não me interessavam as piadas (eu nem as entendia, pra falar a verdade), não me interessavam os roteiros, as atuações. O que me atraía – e, claro, eu não sabia o nome – era a mise-em-scène: a vida da cena, sua grafia, seu movimento, seu instante, seu ensaio, sua realização impensável. A vida da cena o espantava, e o menino se indagava: como era possível tudo aquilo?

Lembro-me ainda, continua, do deslumbre que me abateu quando fui assistir, pela primeira num cinema, aos sete anos, a Jurassic Park, do Spielberg. Talvez seja a história mais intensa entre o cinema o eu, porque ali houve um confronto imediato de mise-em-scènes: era a humanidade da Família Dinossauro, a série de TV, contra a brutalidade natural, típica [...] dos répteis revividos por Spielberg. Acho que foi aí que descobri o pavor do cinema, sua natureza ideal, comum até – filmar mortes, passagens, mudanças, o tempo, enfim, finitude e eternidade. Nada de cópia da vida, mas algo maior que ela, mais verdadeiro... Spielberg veio a dizer [mais tarde] que com cinema não se brinca. Era uma coisa séria demais para os meus olhos, tudo aquilo.

Foi apenas seis anos depois, entretanto, com a descoberta do diretor italiano Sérgio Leone, através do filme Três Homens em Conflito (Sergio Leone, 1966) – parte final da trilogia Por um Punhado de Dólares (Sergio Leone, 1964) e Por uns Dólares a Mais (Sergio Leone, 1965) – presenteado por seu pai, que Ranieri diz ter sido seu "nascimento oficial" no mundo dos amantes do cinema. Leone como um todo é um pilar de sustentação pra mim, diz. *Três Homens em Conflito (que revi pena enésima vez nesses dias, agora em HD) foi como uma revelação, como aprender outro idioma, como se encontrar nas imagens, na arte do Outro. Havia os filmes que eu via na TV e, a partir de Leone, haviam os filmes como Três Homens em Conflito, cheio de seus lapsos de humor corrosivo e sujo sendo invadidos nas fendas pela poesia, por uma certa justiça poética (os finais de Leone são sempre muito justos,*

decisões muito corretas – no sentido em que nada sobra, os que morrem, morrem, e os que vivem, vivem, conclui.

O *western*, gênero dos filmes de Leone, é lembrado por Badiou (2004, p.34), assim como o melodrama, como gêneros que se dirigem à humanidade para lhes propor uma "mitologia moral", são por isso, precisamente, gêneros éticos. Sobretudo no *western*, a proposição de figuras heroicas põe em cena grandes personagens morais, num grande "combate do bem contra o mal". *Acho que um momento sublime de minha vida se deu numa noite de 2000, quando vi pela primeira vez Rio Vermelho* (Howard Hawks, 1948). *Os close-ups nos rostos dos homens que vão atravessar os EUA levando uma manada para venda (é uma epopeia de civilização, de uma civilização tentando sair da crise), foram sem dúvida algo que me devastou: as faces contra o céu da noite, a expectativa do início, o face-a-face com o desconhecido, que é imenso e se transmuta em diversas outras faces: rios por atravessar, a reconciliação, o amor.*

Diante da narrativa de Ranieri, uma primeira questão se nos acerca: seria possível dizer que, já em seus primeiros encontros com o cinema, ele fora "forçado" a pensar? Ainda: teria isto se dado na medida em que o pensamento mesmo se encontrara face a sua própria impossibilidade, como quando o menino se perguntara: *como era possível, tudo aquilo?* Ou quando o que via era conflituoso, despertando-lhe diferentes sensações, estaria sendo mobilizando para Rainieri, de algum modo, aquilo que ele tinha como lógico, como verdadeiro? Seria para ele a experiência do cinema algo como o que o Badiou entende por experimentação filosófica?

De acordo com o filósofo, o cinema mantém relações muito particulares com a filosofia. Trata-se de uma relação viva, concreta, de uma relação de transformação (BADIOU, 2004). O próprio cinema é, para Badiou, uma situação filosófica. Isto porque a arte cinematográfica nos incita a pensar na vida e em suas transformações na medida em que nos coloca diante de situações filosóficas que nos exigem uma decisão do pensamento frente ao que acontece, frente ao que se mostra, quando o que se mostra é heterogêneo, estrangeiro, outro. Ao ler a narrativa de Ranieri, somos levados a perguntar se também, com o que nos conta, não teria sido ele posto diante de relações entre termos de natureza distinta, relações que, menos que confortar seu olhar, ter-lhe-iam revelado paradoxos, sendo Rainieri forçado a pensar sobre o que via. Se, como situação filosófica, o cinema impõe um confronto no qual o pensamento se coloca frente à tarefa de decidir, será que, então, não podemos pensar

que de fato não se trata apenas ali de uma cópia da vida, de representações que esconderiam algo, mas de algo mais verdadeiro, que movimenta nosso ser mesmo?

Assim como no relato de Ranieri, o mesmo filme – Jurassic Park – constituiu também para Daniel, 25 anos, estudante, uma experiência marcante, na infância. *Acho que me apaixonei pelo cinema com uns cinco anos, diz ele, quando assisti Jurassic Park no cinema, com meu pai. Dos filmes que lembro de ver [na sala escura] esse é o mais antigo, seguido de Aladdin²⁵, então de certa forma ficou como minha primeira memória do cinema. Lembro que achei aquilo o máximo, eram dinossauros de verdade! Eles me assustavam, mas ao mesmo tempo eu queria estar ali. Lembro de que quando chegou às locadoras eu fui correndo mostrar pro meu pai que tinha chego, e claro, aluguei pra rever. Sei que aquilo de alguma forma ficou marcado em mim, muito forte.* Daniel diz ainda que sempre gostou de cinema, e que passado algum tempo da infância, isto é, na adolescência, ia ao cinema *toda semana, era sagrado. Acho que o cinema mudou minha vida completamente, relata. Eu cheguei a cursar três anos de ciência da computação, e larguei o curso pra me dedicar a uma área mais próxima do cinema. Tenho um cineclube há quatro anos e no ano passado comecei outro cineclube na minha universidade. Creio que os filmes que assisti, de alguma forma, me deram algum amadurecimento, além do amadurecimento natural que eu teria com a vida. Às vezes isso se dá por alguns momentos de sabedoria expostos na tela, outras vezes por situações que, por mais diferentes de mim que fossem, tinham tudo a ver comigo, e me faziam pensar.* Ao citar alguns diretores dos quais a obra lhe é significativa, tais como Krzysztof Kieslowski, David Cronenberg, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski e Akira Kurosawa, entre outros; Daniel diz: *não sei dizer exatamente o porquê deles me afetarem, mas às vezes é como se aquele filme fosse feito pra mim, tivesse uma mensagem pra mim. Sei lá. Eu aprendo com os filmes sobre a vida.*

Recentemente, diz Daniel, Terrence Malick me afetou bastante com o seu Árvore da vida (Terrence Malick, 2011). Foi um filme que me fez refletir muito e, até por isso, é um de meus preferidos. Sou um cara pouco religioso, ia na igreja quando criança com meu pai, mas não era grande fã. Hoje não frequento mais. Porém continuo tendo minha crença em Deus, independente de religiões. E essa crença vive num turbilhão, é como se fizesse muito sentido que é algo inventado, para fazer de nós nossos próprios vigilantes morais, mas ao mesmo tempo pensar assim me faz me sentir mal. E se realmente ele existir, como vai ser no tal julgamento final? A Árvore da Vida, por mais que seja considerado um filme religioso por

²⁵ Acreditamos que, por se seguir à exibição de Jurassic Park, Daniel se refira, ao citar Aladdin, a uma das animações da Disney, lançadas nos anos de 1990.

alguns, na época em que assisti, me fez afastar um pouco na minha crença, é difícil descrever, me fez repensar e tudo mais.

Outro filme que teve efeito parecido, continua, foi A Palavra (Carl Dreyer, 1955). No filme o filho de uma família diz ser Jesus Cristo e é tido como louco. Fiquei pensando na minha avó, ela acredita em uma religião que acredita que Jesus vai voltar um dia. Porém, se ele voltar, será que as pessoas vão acreditar nele? Ou ele terá que se provar para o mundo? Sabe? Esses filmes me fizeram pensar, mudar meus conceitos ou reafirmá-los. E não acontece isso somente com temas religiosos ou coisas assim, acontece com tudo na vida, todos os conceitos que tenho podem ser moldados por um filme, se esse filme me propuser uma ideia que me faça refletir e repensá-los.

Tendo em vista a narrativa de Daniel vemos que, nos filmes que cita, se produz algo como um conflito que se impõe ao pensamento. Se pensarmos nas sugestões de Badiou, vemos que uma segunda característica que define uma situação filosófica é o esclarecimento da distância entre o poder e a verdade. O discurso religioso, que se mostra instituído, entra em conflito com um pensamento criador, com o qual não há comum medida. Dreyer tensiona inclusive a santidade, quando a coloca lado a lado com a loucura. A beleza plástica da obra do cineasta citada por Daniel, talvez a situe no âmbito das mais deslumbrantes fotografias em preto e branco que o cinema já produziu. O pensamento do autor parece estar presente em cada mínimo detalhe que faz do filme um enleio do qual parece impossível estar-se ausente, como diz Badiou (*idem*, p. 27): ou seja, trata-se de um esclarecimento a respeito do valor da exceção, do acontecimento, da ruptura. Toda uma relação familiar é tensionada diante do conservadorismo social que a medeia e produz, e que encontra, em cada personagem, suas crenças e desejos, seus encontros e desencontros. Não uma mera crítica à religião, mas talvez antes o embate, posto em cena, de relações paradoxais, relações não-relacionais (*ibidem*).

A atenção de Badiou à presença de relações paradoxais no cinema, relações compostas de termos heterogêneos que nos exigem participação por meio da eleição de olhares ou "pontos de vista", parece-nos sobremaneira relevante para pensarmos a potencialidade educativa do cinema, enquanto prática de si. Isto porque, tomando a sugestão do filósofo, a filosofia existe para que a verdadeira vida esteja presente, e esta só está presente na eleição, na distância, e no acontecimento (*ibidem*). Deste modo, é possível pensar: "cada vez que há uma relação que não é uma relação, uma situação de ruptura, pode haver filosofia" (*ibidem*, p. 28, trad. nossa).

Daniela diz não saber *explicar o porquê* de sua *relação com os filmes*, ao que conclui: *mas sempre me deu muito prazer. Lembro dos meus filmes favoritos quando criança, Labirinto, filmes da Disney, Super Xuxa contra o baixo astral, e como eu ficava feliz quando meus pais os alugavam pra mim, que os assistia dezenas de vezes. Quando estava maior (e já morando em outra cidade na qual, na época, funcionavam três cinemas, sendo dois ainda de calçada), ia ao cinema no mínimo uma vez por semana. Eu tenho muito prazer em ver filmes, repete. Alguns me tocam de maneira tão profunda que mexem muito com minhas emoções. Sinto toda a experiência (sem perder a noção de que é ficção, geralmente), e aprendo com ela. Diria que meus diretores favoritos são o Kubrick (Stanley Kubrick) e o Von Trier (Lars Von Trier), pela intensidade da experiência que as obras deles me provocam. Lembro de filmes que me afetaram muito também, em momentos diversos da minha vida: Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988), Assassinos por natureza (Oliver Stone, 1994), Dançando no escuro (Lars Von Trier, 2000), A Árvore da vida (Terrence Malick, 2011). Das sensações provocadas por alguns filmes, Daniela diz que *algumas são maravilhosas, outras terríveis: mas eu sinto todas, me entrego a elas, e gosto. Sinto que vivi aquela vida*, conclui.*

Em muitas das narrativas que lemos aqui, temos considerações que, de certo modo, se aproximam disto que Daniela coloca ao final de seu relato: "sinto que vivi aquela vida". Lisandro, por exemplo, diz que "não apenas se assiste a um filme, vive-se o filme". Ao passo que assistir filmes é uma prática regular, cultivada, que de algum modo nos mobiliza desde a infância; e em face de todos os efeitos que nos vêm sendo mostrados, podemos perguntar: sendo o cinema uma arte ontológica, que gira em torno das relações entre ser e aparecer (*ibidem*), teria ele uma participação importante em nosso ser mesmo de sujeitos?

Se o cinema pode ser dito como ontológico ainda pela possibilidade de ser uma arte de massas²⁶ incomparável com outras artes, parece claro que há de fato um laço íntimo entre seu advento e novas formas possíveis de pensamento (*ibidem*), embora talvez este laço, por sua vez, pouco ou nada tenha de evidente, de preciso.

Quando criança, relata Tatiana, *assistia muitas animações, mas alguns filmes com temática adulta também me marcaram. Lembro-me bem de um VHS de Priscilla, A rainha do deserto (Stephan Elliott, 1994), que víamos, minha mãe e eu, repetidas vezes em casa. Nessa*

²⁶ "Uma arte é de massas quando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestáveis, são vistas e amadas por milhões de pessoas no momento mesmo de sua criação", diz Badiou. Os filmes de Chaplin são um bom exemplo do que sugere, pois que foram vistos no mundo inteiro, por populações de cultura bastante diversa, e todas compreenderam que seus filmes falavam da humanidade de maneira profunda e decisiva, a humanidade mais além das diferenças (*op.cit.* p. 29).

pequena produção australiana do início dos anos 90, lembro-me que tudo me encantava, e é um filme que ainda hoje é muito importante para mim. Já na adolescência meu interesse começou a crescer, muito por influência de minha mãe, que me apresentou Quentin Tarantino, Almodóvar e outros, e ir à locadora era um evento muito presente nessa época. Ainda hoje, Tatiana relata gostar de visitar as locadoras, olhar as prateleiras, descobrir os filmes, locar outros que nem imaginava. É uma espécie de ritual para mim, diz. O cinema enquanto hábito, hobby, paixão, continua, aconteceu para mim na adolescência. Foi quando abriu uma pequena sala de cinema no bairro onde morava, na qual futuramente eu trabalharia por alguns anos, que o meu amor pelo cinema (e por esse entenda-se todo um processo, e não apenas o filme em si) se tornou maior, e efetivo.

Embora em seu depoimento conte que mantém o interesse pela arte cinematográfica "desde sempre", Lisandro diz ter tomado mais gosto pelo cinema quando ingressou na faculdade. *De lá pra cá, diz, meu interesse mudou muito, pois comecei a entrar em contato com filmes "diferentes", que até então não conhecia.* A universidade e o contato com colegas lhe possibilitaram ter contato com filmes que não circulam no mercado, os quais, segundo ele, *não tem somente valor de entretenimento, mas de conhecimento. Lembro de quatro filmes chave na minha trajetória com o cinema, os quais de certa forma foram os marcos do meu despertar para a sétima arte: O homem que não estava lá (Joan e Ethan Cohen, 2001); Caro Diário (Nanni Moretti, 1993); Underground – Mentiras de guerra (Emir Kusturica, 1995); e Saló ou os 120 dias de Sodoma (Pier Paolo Pasolini, 1975). A partir desses filmes, diz, meu mundo não permaneceu o mesmo. Com a obra destes diretores, Lisandro relata ter entrado em contato com um outro universo, um imaginário cultural que ajuda na autoformação: tipo, eu me tornei a pessoa que sou hoje a partir de pequenos acontecimentos decisivos, dentre eles o encontro com esses caras aí... Isso explica, por exemplo, o porquê de eu utilizar e pensar o cinema na educação (referindo-se aos projetos que desenvolve como professor). Eu não levaria o cinema tão a sério se eu não tivesse conhecido Pasolini e Cia. Pensando bem, talvez tenha sido muito mais um encontro com a linguagem que eles propõem, porque expandiu minha visão de mundo de forma geral e, em especial, minhas referências para o mundo do cinema.*

Assim como nos demais depoimentos, parece haver, na narrativa de Lisandro, a presença de uma fronteira entre o pensamento do cineasta – com o qual temos acesso no seu modo de compor as imagens, de trabalhar seus tempos, de nos contar e dar a ver uma história –, e a experimentação fílmica, onde algo se produz. Lisandro explicita em seu relato que o cinema teria para ele uma função formadora. Esta é uma consideração bastante importante e,

embora não se manifeste evidentemente em outras narrativas, parece estar nelas presente em alguma medida. Se é possível identificar, nas análises de Foucault, a necessidade de cuidar de si ao longo da vida, e conquanto seja arriscado dizer que a relação que se constituía com o cinema na infância fosse dessa ordem, talvez possamos pensar que a formação do gosto pela arte nesta fase da vida cria possibilidades para que a presença da mesma se torne cada vez mais uma atividade que modele certa criticidade do sujeito em relação a si mesmo, ao seu mundo cultural, à vida dos outros (FOUCAULT, 2010); e com isto possa desempenhar um importante papel formativo.

Sal, por exemplo, diz: *assim como a maior parte das pessoas que tem uma ligação afetiva forte com o cinema, imagino eu, meu interesse por filmes vem desde a infância. Indiana Jones (Steven Spielberg)²⁷ e a trilogia Guerra nas Estrelas (George Lucas, 1977-1983) supriam minha imaginação com conteúdo para brincadeiras, em grupo ou solitárias, repletas de espadas laser, chicotes e pistolas. Eu atuava e recontava para mim mesmo as estórias dos filmes, assumindo o papel de protagonista. Na pré-adolescência eu era apaixonado por filmes de máfia, como Os bons companheiros (Martin Scorsese, 1990); O poderoso chefão (Francis Ford Coppola, 1972); Era uma vez na América (Sergio Leone, 1984) e Os intocáveis (Brian de Palma, 1987). Lembro vividamente, ainda hoje, da primeira vez que assisti O sétimo selo (Ingmar Bergman, 1957), na TV a cabo. Nessa época – eu devia ter uns doze ou treze anos – eu pensava em ser historiador. Minha mãe era professora de história, e eu era fascinado pela Idade Média e as estórias de cavaleiros. Um dos meus filmes prediletos, então, era Excalibur (John Boorman, 1981).*

Ao dispor lado a lado, na atualização de suas memórias, o filme em preto e branco de Bergman, com seus longos planos e closes; e a adaptação hollywoodiana da lenda do Rei Arthur, Sal conclui: *nenhuma representação da Idade Média e de seus cavaleiros poderia ser mais oposta a esta do que o primeiro. Certamente não "compreendi" o filme (se trata de compreender, em se tratando de cinema?), mas todo o seu simbolismo, sua atmosfera algo mística e soturna – elementos de certa forma presentes na adaptação da estória do Rei Arthur, me impactaram bastante, diz.*

Sal narra que no entorno onde morava quando criança, as opções de locadoras eram escassas e, igualmente, o acesso aos filmes. Havia sim uma boa locadora, mas ficava a meia hora, de carro, de sua casa. O que não o impedia, no entanto, conforme sua narrativa, de desejar como as crianças desejam, e insistir para que o pai o levasse até "o casarão". *Era um*

²⁷ O depoimento não especifica ou se remete diretamente a qualquer dos quatro filmes da série.

casarão antigo, e todos os cômodos eram repletos de filmes em VHS, e lá eu passava um bom tempo vendo capas, e escolhendo ver. A internet, no entanto, foi quem descortinou um novo mundo para mim, através dela descobri que o cinema não se restringia a Hollywood e aos cânones da Europa que o Eurochannel exibia. Foi quando tive acesso à internet que conheci, já adulto, alguns dos diretores mais importantes pra mim. E à medida que fui ficando mais velho, comecei a assistir religiosamente, toda semana, os filmes "de arte" que passavam no cinema da universidade.

Nando relata que sua infância foi marcada por filmes exibidos na TV, e alguns títulos experimentados em salas de cinema. *Por volta dos onze anos de idade, diz, tive meu primeiro contato com um aparelho de VHS e aí começou de fato meu interesse cinéfilo, marcado especialmente pela gravação em VHS de filmes que passavam na grade televisiva noturna. Destaco o filme 2001 – Uma odisséia no espaço (Stanley Kubrick, 1968), o qual considero minha primeira experiência definitiva com o cinema. Da prática de ver filmes, Nando diz que a mesma lhe propicia um prazer incomensurável, que às vezes toca o sublime. Além disso, ver filmes lhe propicia uma série de conhecimentos sobre épocas, culturas e lugares que deixam de ser inacessíveis, um enorme interesse por outras artes (literatura, música, pintura, fotografia, arquitetura), já que [o cinema] é uma linguagem em diálogo com expressões diversas. Isto inclusive, diz ele, motiva seu desenvolvimento acadêmico na linha de intersemiose, uma ampliação no círculo de amizades, reais e virtuais, para o diálogo sobre os sentimentos motivados pelos filmes, uma vontade enorme de continuar vivendo e descobrindo mais filmes. Com o filme Gerry (Gus Van Sant, 2002), ao qual teve acesso via download da internet, Nando relata se iniciar a fase mais reflexiva de seu amor pelo cinema: começo a assumir uma postura crítica maior, passando a escrever sobre os filmes e contribuindo no compartilhamento virtual deles, diz.*

Cada um à sua maneira, ou, parafraseando o belo título cinematográfico *Cada um com seu cinema* (vários diretores, 2007), nossos interlocutores nos mostram que se produzem, com o cinema, modos de subjetivação bastante ricos do ponto de vista de um trabalho sobre os sujeitos, deles consigo mesmos, formas específicas e profundas de como cada um vê a si mesmo e ao outro. Isso diz respeito até mesmo às escolhas éticas e políticas que fazemos com os objetos que construímos, a partir da experimentação fílmica e da prática de ver filmes. Talvez seja preciso deslizar ainda mais tempo sobre os acontecimentos, e observar os modos pelos quais o olhar é mobilizado, e o pensamento exercitado. Afinal, perguntamos, o que nos mostram e dizem os filmes que elegemos aqui como significativos, do ponto de vista da

experiência? Nosso convite é que para isso adentremos agora, com maior ênfase, nos universos fílmicos, sua criação e experimentação.

"Cada filme traz uma experiência diferente"

"Quantas palavras uma pessoa conhece?", pergunta ela à mãe. Quantas ela usa na sua linguagem cotidiana? Cem, duzentas, trezentas? Envolvemos os nossos sentimentos em palavras e tentamos expressar através delas a tristeza e a alegria e todo tipo de emoções, exatamente aquelas coisas que, na verdade, são impossíveis de expressar. Romeu disse belas palavras a Julieta, palavras vivas e expressivas, mas elas certamente não disseram nem a metade daquilo que dava a Romeu a sensação de que o coração ia saltar-lhe do peito, que lhe prendia a respiração, e que levava Julieta a esquecer-se de tudo, exceto do seu amor.

Trecho da carta de uma espectadora,
a Andrei Tarkovski

Certa vez, Artaud (*op. cit.*, p. 170) escreveu que "no cinema, somos todos [...] e cruéis". Nesta lacuna, deixada por ele na escrita, falta a palavra. Perdemos para sempre o significante, mas talvez, desta ausência, não se exima sentido. Não é forçoso concordamos que, em se tratando de traduzir uma experiência, algo nos escapa na expressão. Não é incomum que, muitas vezes, não alcancemos as palavras, ou elas nos soem insuficientes para dizer do que nos acontece, quando algo constitui para nós uma experiência. Em vários momentos, seja em nossa primeira interação com os participantes, quando responderam à entrevista, bem como quando retomamos com eles o diálogo, ouvimos expressões tais como: "é difícil explicar", "não sei explicar", "só vendo pra entender", "eu sei o que quero dizer, mas não sei se consigo transpor em palavras", entre outras dessa ordem. Ao mesmo tempo, ouvíamos: "fica à vontade pra perguntar", "estou aberto a novas perguntas", "fico feliz em poder colaborar, está sendo interessante pra mim". Em meio a tantas tarefas, tantos compromissos, algumas vezes as respostas demoraram a chegar, outras nunca silenciaram.

Uma das perguntas que fizemos, e que foi bastante retomada, buscava acessar as memórias de alguma experiência significativa com um certo filme, e ainda conhecer um pouco sobre alguns cineastas dos quais o conjunto da obra lhes seria importante. Perguntamos, assim, a nossos interlocutores, sobre quais imagens, filmes ou cineastas mais os afetam, e pedimos que discorressem sobre os motivos de tais eleições.

Sem titubear, Sal diz: *eu citaria um diretor, Andrei Tarkovski. Tarkovski é um diretor cristão, e como tal, tem uma compreensão de mundo, ou mesmo de formação, a qual é diametralmente oposta à minha. Não compartilho de sua visão de mundo, mas admiro a honestidade do seu cinema, admiro o esforço que ele faz quando compõe em imagens suas crenças e seu modo de ver o mundo, e me sinto mesmo profundamente tocado por ele, ainda que em uma posição mais reflexiva, dele me distancie. Mas talvez seja essa a força do cinema, nos deslocar de nossa posição, nos arrastar à força para um lugar em que nos estranhemos a nós mesmos. De outra maneira, eu não seria capaz de ser tocado pelas questões de que trata o cinema de Tarkovski.*

Quando o cineasta russo Andrei Tarkovski decide escrever sobre sua própria experiência do cinema, sobre a *arte que se tornou parte de sua pessoa*, para expor concepções pessoais acerca da criação cinematográfica e do que considera ser sua potencialidade específica, o faz a partir de uma inquietação pessoal, e ainda a partir daquilo que também constituía para ele tal necessidade: o encontro com seu público. A correspondência frequente de diferentes espectadores, a qual lhe chegava sob a forma de cartas, após estes assistirem a seus filmes, constituiu um dos motivos pelos quais Tarkovski se dispôs a exercitar, para si mesmo e para seu público, uma escrita que lhes permitisse, de algum modo, organizar o caos de suas interrogações sobre os motivos pelos quais o cinema, especialmente *o seu cinema*, os afetava sobremaneira.

Na belíssima introdução do livro *Esculpir o tempo*, Tarkovski (2010) nos expõe trechos das cartas por ele recebidas, as quais se referem à recepção de seu filme *O Espelho* (Andrei Tarkovski, 1975). Nesses trechos, salva a diversidade das elaborações de cada espectador, sobressaem duas posições gerais, antagônicas: há aqueles que assistiram ao filme e, incomodados por não compreendê-lo, ou o repudiam indignados ou desejam respostas àquilo que ignoram; e aqueles que, tendo-o visto, ou dizem-se afetados positivamente, mesmo não o tendo compreendido, ou dizem compreender a narrativa e partilham dessa intensidade ao diretor, em cartas que mais lhe parecem "uma espécie de confissão sobre as suas vidas" (*ibidem*, p. 5). Destas últimas, dos trechos que nos chegam, menos do que culpas ou pecados revelados, emergem efeitos de sentido que interseccionam cenas íntimas e outras, entre o mundo imagético do filme e a vida que dura, em cada um.²⁸ Nas cartas, no entanto, é possível observar certo estranhamento dos espectadores em relação ao filme e, ao mesmo tempo, uma sutil tensão da verdade. Há um carta, por exemplo, na qual uma espectadora diz:

²⁸ Para ter acesso aos trechos das referidas cartas, ver a introdução de: Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

Vi seu filme, *O Espelho*. Assisti até o fim, apesar da grande dor de cabeça que me foi provocada na primeira meia hora pelas tentativas de analisá-lo, ou de ao menos compreender alguma coisa do que nele se passava [...] Nós, pobres espectadores, vemos filmes tão bons, maus, muito maus, banais ou extremamente originais. Porém, no caso de qualquer um desses filmes, podemos sempre entender, ficar entusiasmados ou entediados, conforme o caso, mas... o que dizer do seu filme?! (*ibidem*, p. 2)

Em outras cartas, podemos ler passagens como: "senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha", "um filme sobre o qual nem posso falar, pois o estou vivendo", "este filme fala de mim" e "meu Deus, como é verdadeiro" (*ibidem*, p. 5). Por fim, citamos um trecho escrito pela crítica dita especializada:

De que fala este filme? De um homem. Não daquele homem em particular, cuja voz ressoa por trás da tela, representado por Innokenti Smoktunovsky. É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será "você". Sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro (*ibidem*, p.4).

A recepção de cartas de seus espectadores, por mais diferentes que fossem, levaram o cineasta a pensar sobre sua criação, a pensar a ética de seu trabalho. Para quem ele estaria trabalhando e por quê? – pergunta-se, como se pergunta ainda sobre seus deveres e responsabilidades para com as pessoas (*ibidem*). Tarkovski mostra-se mais afeito às articulações poéticas na criação de seus filmes – dos quais revela terem muito de pessoais, daquilo que pensa, do modo como vê a vida; do que numa construção linear e ordenada dos mesmos. Para ele é preciso que o material cinematográfico permita a exposição da lógica do pensamento de uma pessoa, o qual por sua vez irá determinar a montagem (*ibidem*). Nessa perspectiva os filmes podem assumir o caráter de uma obra aberta, na qual a moldura possa ser penetrada e expandida, frente aquele que com ela se encontra. No que lhe diz respeito, diz ele, "só admito um cinema que esteja o mais próximo possível da vida" (*ibidem*, p. 20).

Talvez seja preciso voltar aqui a Deleuze (2011, p. 176), quando diz que "há um liame profundo entre os signos, o acontecimento e a vida". Talvez se trate menos de criar uma vida "realista" no filme, do que de criá-lo com as potências da imanência mesma, de traçar um plano por entre tantos outros. Um exemplo está no que Tarkovski (*op. cit*) afirma: digamos que chegamos ao fim de um dia, e "digamos que durante esse mesmo dia algo de muito importante e significativo aconteceu, o tipo de coisa que poderia servir de inspiração para um

filme"; o tipo de coisa que "tem as qualidades essenciais de um conflito de ideias" (*ibidem*, p. 21), com as quais seria possível fazer um filme.

Em resumo, pode-se afirmar que fazer cinema, para o cineasta, é de ordem tanto ética quanto estética – resguardada a singularidade dos modos pelos quais o idealiza e realiza; trata-se de capturar dos acontecimentos da vida as potências com as quais organiza seu olhar sobre o mundo, cria artisticamente seus planos imagéticos, e a nós oferece a possibilidade de um encontro da mesma ordem. Só o que foi decomposto por meio da visão pessoal do autor "poderá tornar-se material artístico e fazer parte daquele mundo complexo e singular que reflete uma verdadeira imagem da realidade" (*ibidem*, p. 33). Não se trata de remeter simplesmente uma imagem a um diretor: é algo maior, e mais amplo. Concordemos ou não com os fundamentos do cineasta, o que está em jogo são as intensidades que nos atravessam, é aquilo que movimenta nossas percepções, sensações, nosso olhar. É possível que a hipótese de Badiou (*ibidem*), de que o cinema é uma arte de massas precisamente por ser uma espécie de "duplo" do real, se aproxime disto, em alguma medida.

Um outro diretor que, penso eu, faz algo semelhante (diz Sal, referindo-se a Tarkovski), *mas para obter resultados diferentes, é o Lars Von Trier. Vejo no seu cinema uma força muito grande para deslocar o espectador, até um ponto em que ele não se reconhece mais. Os filmes do Von Trier criam processos de identificação muito fortes, e depois deslocam os personagens de maneira agressiva, arrastando o espectador a esse ponto de estranhamento de si. É assim, por exemplo, em Dançando no Escuro, no qual quase sentimos a dor e o sofrimento da personagem da Bjork. Ou então ainda mais agressivo em Dogville* (Lars Von Trier, 2003), *em que nos condooemos com a personagem principal ao ponto de apoiarmos toda e qualquer vingança possível contra seus algozes – e aí então a personagem, que por empatia obtém todo nosso assentimento enquanto espectadores, leva a vingança até um ponto em que nunca seríamos capazes de admitir, e o espectador fica se perguntando: "eu estou mesmo de acordo? Era essa vingança que eu buscava?" Se Tarkovski nos desloca em direção ao sublime, Von Trier nos arrasta rumo ao desconforto, ao mal estar e às profundezas, diz em seu depoimento.*

No início de *Dançando no Escuro*, nossos olhos se esforçam para decifrar as manchas coloridas que invadem a tela e variam, sob uma composição musical melancólica, como se nos preparassem para entrar no universo de Selma Jezcova. Selma, personagem principal do drama musical dirigido por Von Trier, interpretada pela cantora islandesa Bjork, é uma imigrante tcheca nos Estados Unidos, operária em uma fábrica, mãe solteira, e prestes a perder definitivamente a visão. Acolhida pela família do policial Bill e sua consumista esposa

Linda Houston (interpretados por David Morse e Cara Seymour), Selma mora com o filho Gene (Vladica Kostic) em um *trailer*, aos fundos da casa dos Houston. Praticamente todo o dinheiro que ganha, trabalhando na fábrica, ela guarda para pagar a operação do filho – que tem seu mesmo diagnóstico – quando este completar treze anos de idade.

Ao longo dos inúmeros primeiros planos filmados com a câmera na mão, vamos conhecendo os densos personagens, com os quais Von Trier põe em cena um forte embate de valores éticos e morais, arruinando um dos maiores símbolos da moralidade americana. Da crítica dos valores de tal sociedade às dramáticas atitudes e escolhas de Selma, assistimos a sua preparação para a morte, e em meio a impassíveis determinações judiciais, sua desoladora e trágica marcha fúnebre, com a qual a mãe sustenta um novo começo para o filho. Se a visão de Selma não é mais que névoa e vapor, os ruídos que a entornam são linhas de fuga, com as quais ela cria para si um modo afirmativo de viver em meio à tragicidade de sua existência. Em uma das mais bonitas sequências musicais, nos trilhos do trem, a protagonista canta: *eu vi o que escolhi, e vi o que preciso [...] você já viu tudo, e tudo o que você viu, você pode sempre rever na sua pequena tela*. Amor, amizade, ganância, justiça e injustiça são traços decisivos nos encontros que Von Trier propõe em cena.

Lisandro, em seu depoimento, diz que a cada época de nossas vidas é possível eleger um filme significativo, *um filme que nos move*. Na medida em que respondia às nossas perguntas, nosso interlocutor destacava um filme que, segundo ele, lhe retornava insistentemente à memória, *depois de tanto tempo*. Trata-se de Caro Diário (Nanni Moretti, 1993). Deste, Lisandro diz: *ele é simples, feito com imagens do dia-a-dia, um filme caseiro. Mas ao mesmo tempo ele é desconcertante, beira ao absurdo, sem se utilizar de imagens fantásticas. Pelo contrário, a fotografia não impressiona, tudo leva a crer que ele foi feito "sem querer", feito para não impressionar*.

"Caro Diário, existe uma coisa que eu gosto mais que tudo" – é com essa frase que Moretti inicia o filme. Vemos uma imagem silenciosa, onde em primeiro plano fixo, uma mão segura uma caneta que desliza sobre a folha de um caderno, nela escrevendo. Trata-se de um exercício solitário e silencioso, como não poderia deixar de ser: trata-se da escrita de um diário íntimo. A diferença é que Moretti, rapidamente, nos convida a partilhar do fora que o leva a tal escrita.

No capítulo denominado "A Vespa", o qual abre o diário, logo após a imagem descrita, o diretor (que também atua no filme) insere longos planos sobre os quais desliza montado em sua lambreta pelas linhas retas e curvilíneas das ruas, atravessando a escuridão

de túneis e, finalmente, chegando até um cinema. Na sala, ele assiste a um filme italiano, onde um grupo de pessoas – homens e mulheres – fala sobre a vida e o sobre "aquilo em que" haviam se tornado. "Tenho medo de retomar o jogo", diz um dos homens. "Sou um covarde. O que aconteceu nesses anos todos? O que houve comigo? Já não sei mais". O diálogo se passa no que parece ser uma sala de estar, onde o conforto do espaço embate com o desconforto daqueles que falam sobre o quanto tudo está mudado, sobre o quanto sua geração se transformou para pior, como concluem. Alternam-se imagens do filme e de Moretti que, sentado em sua poltrona na sala escura, dialoga indignado com o que vê, e a tudo e a todos questiona.

De volta às ruas, ainda sobre a vespa, o diretor repete em *off* o que ouvira, e fala de si, pondo-se explicitamente em relação ao filme, enquanto se desloca a ver os bairros e as ruas da cidade, um de seus passatempos prediletos. Somam-se em seus deslocamentos diferentes situações, as quais, como, diz Lisandro, podem ser consideradas como *total nonsense*. *Na verdade, meu sonho sempre foi saber dançar*, diz Moretti: *FlashDance é o nome do filme que mudou definitivamente minha vida. Era um filme apenas sobre dança, saber dançar! Mas no fim eu acabo sempre só olhando. O que também é bom, mas é muito diferente.*

Com essas colocações, aparentemente tão precisas e até mesmo banais, o filme exalta o que, a meu ver, se constitui como *sentido*: tornar-se, como aquele que inventa para si uma dança, na diversa e ampla sinfonia de uma vida. Uma sinfonia onde é preciso, como diria Tarkovski, esculpir o tempo, "a chama em que vive a salamandra da alma humana" (*op. cit.* p. 64). Quando Badiou afirma que o cinema é uma arte de massas, sugere algumas hipóteses. Uma delas é que o cinema permite, como nenhuma outra arte, e com tanta força, a identificação. Outra hipótese se refere (e aí observamos os ecos do pensamento deleuzeano) ao fato de que o cinema transforma o tempo em percepção, torna o tempo visível de uma maneira que cria uma emoção diferente da vivência do tempo, faz-nos "ver" o tempo (*ibidem*, p. 32).

Dois "capítulos" seguem-se ainda ao primeiro, no filme de Nanni. Em ambos se faz presente uma condição de errância, ora sob as travessias pelo mediterrâneo em busca do sossego para criar, ora nas intermináveis idas e vindas a especialistas médicos de todos os matizes, junto aos quais o protagonista-diretor busca descobrir a causa da coceira que lhe acomete insistentemente. À primeira vista, *Caro Diário* pode, como diz Lisandro, parecer tedioso. *Afinal, qual a importância em olhar o cotidiano de um homem em sua tentativa de realizar um filme?*, questiona. E acrescenta: *esse foi o primeiro impacto que ele me causou. Trata-se de um filme diferente do que eu estava acostumado, [...] Caro Diário traz o cinema*

para próximo da gente, a ponto de pensarmos em realizar um filme, nem que ele seja sobre a nossa própria vida. A nossa vida, por mais simples que seja, pode dar um grande filme. Confesso que o assisti inúmeras vezes, tentando entender por que motivo ele me despertava tanto interesse. Hoje consigo visualizar melhor: é um interesse pela vida do personagem, pela maneira como ele encara o mundo, e também um interesse pelo cinema, interesse em levar a vida como arte, a tal ponto de ser transformada num filme. Difícil explicar, só vendo pra entender, conclui. Nomes como os de Charlie Chaplin, Glauber Rocha, Luis Buñuel, Jean Rouche, Michelangelo Antonioni, Eduardo Coutinho e Lucrecia Martel estão ainda presentes na narrativa de Lisandro como aqueles cineastas dentre os quais a obra é marcada como afetiva. Todos eles fazem um cinema daqueles que a gente identifica com a nossa própria vida, tematizam grandes questões da existência humana, cada um a sua maneira, relata.

Pensemos em companhia de Badiou, no amplo alcance ético-político do cinema, no qual se fazem presentes e entremeadas tanto as opiniões ordinárias quanto o trabalho do pensamento. De acordo com o filósofo, tal alcance ético se dá por ser o cinema uma

[...] arte das figuras, não somente das figuras do espaço, no só das figuras do mundo exterior, senão das grandes figuras da humanidade em ação [...]. São formas fortes, encarnadas, dos grandes valores que se discutem em um momento dado. [...] Há um aspecto admirável em tudo isto, admirável como poderia ser a tragédia grega: propor a um imenso público figuras típicas, grandes conflitos da vida humana (2004, p. 34).

Estamos falando, nesse caso, de grandes conflitos da vida humana postos em cena pelo cinema de modo inegavelmente amplo, como compartilhamento de um comum de nossa humanidade, muito embora atravessado pela diferença. Badiou (*ibidem*, p. 46) aponta duas maneiras pelas quais o cinema põe em cena grandes conflitos éticos: à primeira denomina “forma do grande horizonte”, à segunda, “espaço fechado” ou “pequeno grupo”. Na primeira, o conflito é dilatado, amplificado em um espaço mais vasto que o torne visível, no qual símbolos amplificadores o instaurem, estendendo-o para além do ordinário. Já na segunda, o conflito é encerrado em um pequeno espaço, no qual cada parte de um pequeno grupo mostre um valor e posição (*ibidem*).

Eu só poderia começar com Woody Allen, diz Tatiana, meu cineasta preferido. Seus filmes, histórias e personagens me tocam de diversas formas, inclusive pelo amor que Woody tem em fazer cinema e contar alguma história que ele acredita importante. Em seu último filme, por exemplo, Para Roma com Amor (Woody Allen, 2012), o personagem interpretado

por Allen é questionado sobre parar de trabalhar, e que, se parasse, morreria. Isso me parece o próprio diretor falando, apresentando sua constante necessidade de estar produzindo. Por mais que lançar um filme por ano tenha como consequência filmes que não sejam obras-primas, as histórias desse cineasta me soam sempre muito verdadeiras. Não somente por essas questões, mas pelos próprios temas abordados por ele, [...] nos quais consegue tratar situações simples de maneira complexa, e pensar sobre as pequenas questões que nos rodeiam, não somente em termos sociais, mas psicológicos também.

Dos filmes de Sofia Coppola, diretora de um de seus filmes preferidos – *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2003), Tatiana relata: *seu constante debate sobre a solidão, o tédio e o vazio, através de personagens mulheres, me tocam de maneira muito particular, e desta forma, sempre consigo dialogar com seus filmes [...] pelo fato dela pensar sempre na perspectiva da mulher, da jovem. Mulheres que estão de uma certa forma sempre deslocadas, sentindo-se estrangeiras (e o ápice disso é *Encontros e desencontros*), e que o mundo ao redor delas torna essa busca, que é contínua, mais difícil ainda. Em *Encontros e desencontros* a diretora se preocupou com os mínimos detalhes, trabalhou tanto as cenas dentro do hotel no Japão, como as cenas exteriores. E em qualquer lugar, enxergamos a personagem principal como uma estrangeira, não por estar em outro país, mas sim, como algo que carrega consigo própria.*

Muitas vezes encontro no cinema respostas, um conforto, para coisas que me sinto extremamente sozinha, continua Tatiana. *Por exemplo, quando assisti a um filme chamado *Go Fish* (Rose Troch, 1994), [...] uma pequena produção americana, que conta a história de um grupo de amigas lésbicas. Sobre este filme Tatiana diz que, além de mostrar um cotidiano tão pouco visível no imaginário dominante, o diretor mostra não ser preciso muito para fazer um filme que tenha um enorme significado para alguns espectadores.*

Ao passo que Tatiana nos fala igualmente de situações de conflito, e nesse sentido é marcante a questão do feminino nas experiências que narra, é possível que as figuras das quais fala saiam de sua solidão de figuras e convertam-se em presenças, exigindo-nos também uma presença – o que rompe com a simples representação (*ibidem*). É possível que Badiou tenha razão ainda quando nos diz que o cinema é um novo pensamento do outro, uma nova maneira de fazê-lo existir. O outro no cinema nos conduz a pensá-lo e somos levados a com ele pensar, uma vez que o cinema nos apresenta o outro no mundo, em sua vida íntima, em sua relação com o espaço, com o mundo (*ibidem*). O cinema amplifica sobremaneira a possibilidade de pensar o outro. Ao exigir o outro, a arte cinematográfica oferece-nos sua

irrupção, e com isto, para além de apenas nos informar, pode nos transformar e formar, posto que nos faz vibrar diferentemente com ele (SKLIAR , 2003).

Nando já havia sinalizado a importância do filme Gerry, de Gus Van Sant, no momento em que narrava a história de sua trajetória com o cinema. *Lembro-me de quando assisti Gerry pela primeira vez, e precisei telefonar imediatamente para um amigo que conhecia o filme e poderia me ouvir*, diz. À necessidade de falar sobre sua experiência segue-se ainda a ação de divulgar o filme, *até então pouco conhecido do público brasileiro*. Tal filme, também para mim, que em meio a tantas outras vezes me encontro, foi uma das mais fortes experiências com o cinema. Em Gerry, Gus Van Sant, cineasta norte-americano conhecido pela obra construída em grande parte no enleio de discursos sobre juventude, em suas diferentes faces, atinge, a meu ver, uma singular amplitude poética, na qual a condensação da imagem abrange um modo de ser que não é senão uma maneira ética e estética de conduzir-se, de viver. Para tanto, nada mais nos mostra a tela que um extensivo deserto, dois jovens, suas escolhas, e suas decisões.

Gerry inicia sob um longo plano sem diálogos, delicadamente musicado, no qual um carro se movimenta pelas curvas da estrada. Ao redor, apenas a natureza, independente. Dentro do carro, dois jovens: Gerry, o sem nome. Sobre o vazio imponente das paisagens desérticas, tudo na tela se dilata. A geometria do espaço, suas linhas e angulações, tudo preexiste ao que se inscreve no quadro. E o que se inscreve é um corpo, um corpo que desbrava, se esforça e resiste, um corpo que cansa, que espera, que atua. São dois, é verdade, os personagens do filme homônimo de Van Sant, talvez duas faces de um jogo que se joga com dados de vários lados. Cada qual é um outro. Juntos, ambos adentram na *Trilha Selvagem*, sobre um deserto de grande extensão.

Gerry não é um nome próprio, é a aventura. Gerry não é um, nem dois; são vários, se enviesa em verbos, em um espaço-tempo que precede qualquer organização. *Gerry, por aqui. Vamos por aqui*, diz um dos jovens ao outro. *Todos os caminhos vão dar lá, todos no mesmo lugar*, conclui. Em *steadycam*, acompanhamos o atletismo de corpos que se movem, correm, saltam. Ouvimos seus passos, sua respiração, seus risos, os ruídos e o silêncio do deserto. Ambos vão em direção à *coisa*, mas logo cansam. Não sabemos o que é *a coisa*, nunca saberemos. Pelo menos, não no que é visível. À decisão de trilhar um caminho diferente ao sair da rota segura de turismo, são dispensados os pontos de referência. O personagem Gerry se vê perdido em um espaço que varia a cada passo, no qual o tempo se inscreve aberto, indeterminado, ilimitado. *É esse o caminho que... é, é esse mesmo*. O deserto. *Vamos cara*,

era por esse caminho que tínhamos que ir? É, é por aqui. Gerry tem todos os caminhos, e nenhum. Na noite negra do deserto, sob a luz alaranjada da fogueira, narra ter conquistado Tebas. Tebas, berço de Dioniso, o deus à parte do panteão grego, o que representa “a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico”.²⁹ Gerry e Dioniso, o estrangeiro, o misterioso, o sem nome. Não sabemos nada de Gerry, não sabemos da *coisa*. Estamos nós também suspensos no dinamismo do deserto, ora sob nuvens que variam quando a câmera se fixa ao céu, ora quando os muitos *travellings* nos desvelam uma superfície aparentemente inabitada, mas povoada de intensidades.

A cada sopro do vento, no deserto, altera-se e se renova, perpetuamente, a paisagem. Os rastros dos animais na areia nos lembram que o deserto, muito embora pareça vazio, abriga uma grande variedade de formas de vida. Sobre a trilha selvagem do deserto, em seu vertiginoso jogo entre realidade e aparência, ou em seu paradoxal esvaziamento e multiplicidade, Gerry transita. Eles se separam para reconhecer a paisagem, espalham-se sobre a terra que os espelha, tornam-se a silhueta de um corpo, sob a luz da cena. *Acha que devemos ir até aquela montanha? Pare de chorar, cara. Aonde você vai? Não sei.* As coordenadas se transformam em necessidade e liberdade. *Havia tantos Gerrys diferentes pelo caminho.* Gerry já não é um rosto, é a postura de um corpo, sob o ponto zero do deserto.

A *mise-em-scène* é um fluxo que se expande e contrai, uma dança de contornos, sempre um porvir. Sempre, e a cada instante, já não vemos o que víamos antes. Gerry não conhece o deserto, nós não o conhecemos: mas estamos, ambos, sobre ele, abertos às novas possibilidades e aos perigos que carregam. As coordenadas se confundem, e Gerry é um olhar perdido, o cansaço. O pulso fraco. A mistura dos corpos, a decisão. Nenhum dos dois é o mesmo, sob o acontecimento do deserto.

Não é mesmo do cinema a função de apaziguar, diz Nando. Pelo contrário, o bom cinema é aquele que desestabiliza, que nos tira do eixo e desloca a razão. Fischer (*op. cit.*, p. 95) sugere que "um bom roteiro de filme não pode prescindir de pelo menos um personagem remetido à própria transformação, a uma experiência de si que o subverte, que faz dele algo diferente do que era". A grandeza do filme de Van Sant e da experiência do que nos acontece com ele reside em muito, a meu ver, na amplitude poética com que o constrói; de modo a nos

²⁹ Ver VERNANT, Jean Pierre. Dioniso em Tebas. In. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 144. Diz Vernant que “Dioniso [...] é talvez o deus mais inacessível e misterioso, aquele que não se pode captar, que não se pode enquadrar. Pode-se dizer de Afrodite que ela é a deusa do amor, de Atena que é a deusa da guerra e do saber, de Hefesto que é um deus artesão, ferreiro. Quanto a Dioniso, não é possível enquadrá-lo numa definição. Está ao mesmo tempo em todas e em nenhuma, presente e ausente ao mesmo tempo” (VERNANT, 2001, p. 145).

mostrar, em um espaço desértico sobre o qual aparentemente nada muda, a incessante decisão de assumir uma postura frente ao que acontece.

3. O cinema como prática de si

Eros, um impulso

*Esse negócio de entender de uma coisa
tem que amar
quando você ama
isso cria uma capacidade
você se interessa pela coisa
você começa a olhar.*

Tom Jobim

Logo nos primeiros momentos deste texto, ao apresentarmos o critério de seleção dos participantes da pesquisa, dissemos que, talvez anterior a ele, ou quem sabe, intrinsecamente presente nas práticas aqui descritas, encontramos um elemento em comum que atravessa, explicitamente ou não, várias das narrativas: o amor pelo cinema. É deste traço que partimos para problematizar aqui a noção de *Eros*, como impulsionadora das práticas descritas.

Devemos, no entanto, dizer que talvez aqui se exerça o conselho foucaultiano para pensarmos de outro modo. Isto porque se durante séculos, como ele bem nos mostra, o cuidado de si esteve vinculado à relação amorosa, aos poucos tal relação vai se tornando cada vez mais ausente. O cuidado de si vai se desconectando, aos poucos, historicamente, da erótica, deixando-a "cair para o lado de uma prática singular, duvidosa, inquietante, talvez até condenável" (FOUCAULT, 2010, p. 56). Porém, ao passo que nossas questões e problemas se situam em outro tempo, e que o que nos reuniu aqui, o traço primeiro que nos aproximou para falar de nossas experiências não é senão o amor pelo cinema, fazemos deste matéria de pensamento às nossas inquietações, às nossas questões, às nossas práticas.

Se, como diz Jobim, para entender uma coisa é preciso amá-la, pois que isso gera por ela um interesse, e começamos a olhar – que poderíamos pensar, com isso, sobre as práticas aqui descritas? Em primeiro lugar talvez seja preciso dizer que, embora tenhamos presentes na pesquisa participantes que entendem de cinema com um olhar bastante treinado para os modos pelos quais os filmes são construídos tecnicamente, temos também aqueles que, por eles mesmos, dizem-se "amadores" no que concerne a um tal olhar, mas nem por isso, entretanto, veem menos. O que queremos dizer é que não se trata aqui, de modo exclusivo, de um amor e desejo ao cinema com vistas a entendê-lo por ele mesmo, para entender desta "coisa", a qual denominamos cinema, o leitor bem sabe. Bem entendido, isto não é o mesmo que dizer que é desnecessário (ou desimportante) compreender os modos pelos quais ele é e se faz esta arte, e não outra.

Ao passo que entender deriva do latim *intendere* (composto do verbo *tendo* com a preposição *in*, que deu lugar em português a "tender"), podemos dizer que *intendere*, ou entender, implica "orientar-se em direção a algum ponto, prestar atenção" (CASTELLO; MÁRSICO, *op. cit.*, §129). Primeiramente, é preciso dizer algo que nos parece evidente: é o amor pelo cinema que nos leva a querer algo do que com este nos acontece. É ainda esse querer que nos faz cultivar a prática de ver filmes, ao longo dos anos. Deleuze (2009, p. 237) diria que "nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender", nunca se sabe "que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionário se aprende a pensar". Ora, o amor pela arte cinematográfica nos impulsiona aqui nesta dissertação a experimentar o pensamento, a apreender os sentidos do que nos acontece em nossos encontros com os filmes, ao nos dispormos aos movimentos de infinitos outros do cinema. Então, perguntamos: não podemos pensar que também esse mesmo amor nos impulsiona a um trabalho sobre nós mesmos, com o qual podemos tornar nossa vida boa e bela?

Nas práticas de si gregas, como vimos, Foucault descreve a presença de *Eros* como um movimento sobre o qual se exercia a conversão do sujeito sobre si mesmo. Tratava-se de um movimento de ascensão do próprio sujeito, pelo qual a verdade vinha até ele e o iluminava (FOUCAULT, 2012). *Eros* era portanto um movimento atrelado a uma dimensão que Foucault encontra nas práticas gregas como da ordem da espiritualidade e, ao lado da ascese, constituía uma das duas formas da espiritualidade ocidental antiga, como via de transformação e acesso à verdade. Porém esse movimento de *Eros* dirigia-se para o alto, para um mundo diferente deste mundo em que estamos.

Ademais, na erótica da relação mestre-discípulo, no período socrático-platônico do cuidado de si, era indispensável a beleza física e espiritual do aluno, assim como o *Eros* do mestre, o qual conjurava amor e desejo. No cuidado de si – o qual se forma, e só pode formar-se numa referência ao outro (*ibidem*), cada vez menos se mostra necessária a passagem pela relação amorosa. Embora Foucault nos diga, por exemplo, que o pacto feito por Alcibíades com Sócrates (quando o aceitara como mentor de seu cuidado consigo) tinha como cerne a submissão a este como seu amante, não em sentido sexual mas espiritual (FOUCAULT, 1990), já nos séculos I e II da nossa era a erótica se fazia cada vez mais ausente do estado político do cuidado de si.

Uma das faces de *Eros*, divindade descrita por Jean-Pierre Vernant (2000, p. 199) – célebre e respeitado estudioso da cultura e mitologia gregas – é nada menos que a unidade primordial na origem do mundo: trata-se do *Velho Eros*. *Eros* aparece em terceiro lugar, depois de *Caos* e *Terra*, expressando um impulso no universo (*ibidem*). Distingue-se por sua vez de *Eros* filho de Afrodite, o qual surge mais tarde, relacionado à existência dos homens e mulheres.³⁰ O *Velho Eros* é, portanto, um princípio de movimento sob o qual nada permanece estacionário, fixo; sob o qual tudo se dinamiza, se modifica, se transforma.

Se a modernidade filosófica, nos legou o jugo de uma dissociação definitiva entre *logos* e *eros*, acreditamos que essa relação não esteja ausente aqui, e não esteja ausente, sobretudo, da tarefa infinita de aprender, aprendizagem que está, antes de mais nada, "do lado do rato do labirinto" (DELEUZE, *ibidem*). Se a prática de ver filmes foi aqui um construto de desejo e amor, e se com ela tendemos a nós mesmos, aprendemos e nos transformamos, seria impertinente que a educação se perguntasse sobre os modos pelos quais tem despertado o gosto pela arte nas instituições de ensino? Seria impertinente que nos indagássemos sobre seu papel social, e sobre as possibilidades de inserção e trabalho com diferentes formas artísticas – no caso aqui estamos dando a ver o que acontece com alguns espectadores de cinema, mas sabemos que essa discussão é mais ampla, e a nosso ver, riquíssima e fundamental – na formação ético-estética de pessoas?

³⁰ Vernant conta-nos sua dedicação e alegria ao transmitir oralmente, de chofre, a seu pequeno neto, na hora de dormir, o pensamento mítico grego. Isto por acreditar que a sobrevivência de tal universo, do qual tanto se afeiçoara é, "no mundo de hoje, mais que nunca necessária". A herança que deixava a seu neto, "fora de qualquer ensino oficial", não deixaria de lhe oferecer ferramentas para "formar uma bagagem de comportamentos e saberes [...]: regras de boa conduta para falar e agir, bons costumes, técnicas corporais, estilos de marcha, corrida, nado, bicicleta, escalada..." (*ibidem*, p. 10). O que queremos marcar, aqui é que, ao utilizarmos a longínqua noção de *Eros* no pensamento mitológico grego, estamos buscando tensioná-la junto à aquisição de um *logos* nas práticas com o cinema, com o qual se depreenda uma formação de si mesmo.

Se, como diz Barthes (*ibidem*, p. 338), é falso o provérbio que diz que "o amor é cego", talvez ela esteja certo ao sugerir que "o amor abre bem os olhos, torna clarividente."

Uma exercício ascético, uma prática social

Da prática de ver filmes, Ranieri nos conta que esta significa para ele o *exercício do amor*. Tanto aquilo que vê quanto as leituras que realiza, o retorno aos filmes; tudo isso, diz, incita-lhe a vontade de escrever sobre cinema, de marcar nos filmes a impressão de seu olho. *A prática de ver filmes, que hoje [...] é uma necessidade fisiológica, me dá essa possibilidade do contato maior, de provar, com os textos que escrevo em meu site, que existo*, diz. Diz-nos ainda que o cinema tem a *presença de um termômetro espiritual* em sua vida, como se estivesse referindo *aquilo que está indo bem, e o que não está*. Ora, o que vemos aí, senão um olhar que se inquieta, um olhar que se orienta na direção de si mesmo com aquilo que vê nos filmes, com aquilo que experimenta no cinema?

É curiosa a consideração de nosso interlocutor, quando diz que tenta estabelecer um pensamento em relação ao cinema "em si": pensando-o *para além da vida prática e subjetiva*, como diz sua narrativa. *Quando falo em pensar o cinema para além da vida prática (família, emprego, essas coisas todas) e da subjetiva (as velhas questões internas, por exemplo, aquelas que nos colocam de frente ao amor por certos filmes e não por outros), tento estabelecer um pensamento em relação ao cinema, digamos, "em si". Um cinema-arte possuidor de história – uma história, claro, que muitas vezes vem nos trazer de volta, devolver os "padrões" de que falei. "Padrão", no sentido da minha resposta, é tudo aquilo que corriqueiramente se repete nas vidas prática e subjetiva. Por exemplo, na prática: finais de relacionamentos, morte, saber lidar com o outro, novamente o trabalho (o cinema vive nos trazendo a vida prática como tema, e esses elementos sempre voltam a nós – e o cinema, de alguma forma, para aqueles que querem vê-lo com curiosidade e atenção, acaba por nos ensinar certos gestos, certos meios de evitar dores de cabeça – o cinema enfim prevê o futuro quando conta histórias trágicas que se esboçam em nosso caminho – como certas misturas podem acabar mal em acidentes, como gestos que podem trazer infelicidades).*

Parece-nos que pensar e escrever sobre cinema "em si", como diz Ranieri, envolve um si que já não é mais apenas do cinema, senão o do sujeito. É importante observar, como lembra Foucault (2004a, p. 276), que as práticas de si não são absolutamente "alguma coisa que o próprio indivíduo invente". As práticas de si, por meio das quais o sujeito se constitui

de uma maneira ativa, "são esquemas que ele encontra em sua cultura, sua sociedade, seu grupo social" (*ibidem*), e é através delas que ele pode se munir de verdades, de princípios que digam, em cada situação e de qualquer forma espontaneamente, como devemos nos conduzir (*ibidem*). Com Foucault entendemos que a subjetividade não é uma instância desde sempre dada ou para sempre fixada, pois que se modula e produz em diferentes processos de subjetivação, com os quais cada um individual e coletivamente se subjetiva; e, ao relacionar-se consigo, pode criar para si um *ethos*, uma maneira de ser, uma maneira de se conduzir. Cria para si certa forma de cuidar de si. Daí que "o sujeito, sua história e sua constituição como objeto para si mesmo" (LARROSA, 2000, p. 56) são, então, inseparáveis das tecnologias do eu, das práticas de si. Não parece se aproximar disso o que narra Ranieri, quando diz que escrever sobre cinema é *um exercício instigante?* Quando diz que *escrever sobre o cinema "em si" é, para além de um ato de escavação da história (do cinema), um retorno à história de nossos próprios sentimentos, partindo das imagens sobre tais vidas [que o cinema nos mostra]?*

Vemos que Foucault compreende as práticas ascéticas de tal modo que confere ao ascetismo um sentido muito geral, deslocado do sentido de uma moral da renúncia. Deste modo, uma prática ascética seria da ordem de um exercício de si sobre si mesmo, como dissemos, um exercício que põe em jogo a elaboração e transformação de um modo de ser, pelo sujeito mesmo, em relação aos jogos de verdade. Pedro, em sua narrativa, diz: *o cinema sempre foi uma forma de me conectar ao mundo enquanto me distanciava dele. Além de me livrar um pouco da realidade, faz com que eu não me descole totalmente dela. Acho que essa é uma das belezas do cinema*, relata. Para ele, os filmes existem como possibilidades narrativas e políticas, daí que sua narrativa expõe a associação entre discurso, imagem e estética na criação cinematográfica e em seus desdobramentos, dos quais podemos citar sua escrita. Pedro cita ainda uma bela frase de Buñuel, de fonte desconhecida, na qual podemos ler que "o cinema é tudo, menos qualquer coisa".

O cinema me faz rir, chorar, sonhar, pensar, conhecer, e muito mais, relata Tatiana. *Pode ser um filme cult, alternativo, ou mesmo clichê, não importa. Até mesmo quando um filme é tão ruim que me deixa de mau humor*, diz. *O cinema seria como um remédio para qualquer sensação humana, inclusive uma companhia. Em relação a isso poderia citar que gosto de rever Cantando na chuva (Stanley Donen, 1952) quando estou doente, gosto de*

rever *I can't think straight* (Shamim Sarif, 2008)³¹ quando quero assistir um filme mais romântico, [...] ou rever *Encontros e desencontros para me sentir compreendida*.

"De acordo com uma tradição que remonta a muito longe na cultura grega", diz-nos Foucault (2009, p. 89), "o cuidado de si está em correlação estreita com o pensamento médico", correlação que se amplia cada vez mais ao longo da história de tal cuidado. Tanto no pensamento estóico quanto na filosofia de Sêneca, é possível encontrar uma série de esquemas e noções que serviam como "guia comum à medicina do corpo e à terapia da alma" (*ibidem*, p. 60). Havia aí a utilização de toda uma série de metáforas médicas para designar as operações necessárias para o cuidado da alma, tais como "usar um escalpelo na ferida, amputar, evacuar as superfluidades, dar medicações, prescrever poções amargas, calmantes ou tonificantes" (*ibidem*, *loc. cit.*). Cada vez mais a cultura de si, buscada na filosofia, é matizada com cores médicas, tornando solidárias as atividades de formar-se e cuidar-se. Isto porque havia aí o entendimento de que "os males do corpo e da alma podem comunicar-se entre si e intercambiar seus mal estares" (*ibidem*, p. 62). A noção de *therapeúein heautón*, presente nessas práticas, significava, ao mesmo tempo "cuidar-se, ser seu próprio servidor, e prestar um culto a si mesmo" (FOUCAULT, 2010, p. 89).

A partir da leitura do texto de Fílon de Alexandria no *De vita contemplativa*, Foucault apresenta-nos o grupo religioso dos Terapeutas, pessoas que em dado momento se retiraram para as proximidades de Alexandria a fim de "cuidarem da alma como os médicos cuidam do corpo" (*ibidem*, p. 90). A terapêutica de tal grupo se referia a uma série de cuidados mais ampla e espiritual e menos diretamente física, como a médica; sendo vinculada ainda ao culto do Ser. Tanto na escola de filosofia fundada por Epicteto, denominada precisamente "escola", quanto à reunião de pessoas para cuidarem de si, ia-se por querer, enviavam-se amigos, etc. (*ibidem*).

Se nos é possível perceber, a partir das narrativas que aqui nos acompanham, algo como uma função formativa e terapêutica nas práticas com o cinema, resguardadas obviamente todas as diferenças históricas, sociais e culturais que distingue nosso presente dos modos de vida gregos, há ainda uma consideração importante, feita por Foucault, a qual é pertinente observar. Como dissemos, as práticas de si não eram algo inventado pelo indivíduo. É preciso dizer que

[...] o cuidado de si sempre toma forma no interior de redes ou de grupos determinados e distintos uns dos outros, com combinações entre o cultural e o

³¹ Sem tradução para o português.

terapêutico [...] e o saber, a teoria, mas [trata-se] de relações variáveis conforme os grupos, conforme os meios e conforme os casos. De todo modo, porém, [...] é no pertencimento a uma seita ou a um grupo que o cuidado de si se manifesta e se afirma (FOUCAULT, 2010, p. 106).

Parece-nos pertinente observar que, muito embora as diferentes condições pelas quais cada um de nossos interlocutores se põe em contato com o cinema, há uma espécie de sensação de pertencimento a um grupo – ainda que esse grupo possa se constituir de diferentes formas e com objetivos distintos, e ainda que não haja a finalidade explícita de um cuidado consigo. Mas, se o cinema é, como diz Badiou, uma arte de massas, todos aqueles que dele desfrutam estariam ocupados de algum modo com o cuidado de si mesmos? Talvez, e possivelmente, não. Porém, restritos às narrativas com as quais trabalhamos aqui, nesse grupo de amantes do cinema, parece-nos que o cinema pode ser, sim, pensado como prática de si.

Nossa intenção não é dizer que apenas as pessoas que amam o cinema podem efetivamente fazer desta uma relação de aprendizagem. É verdade que há maneiras, entretanto, de fazê-lo. O que buscamos e aquilo a que estamos atentos, antes de tudo, foi ver como isso acontece com um determinado grupo de pessoas e que tipo de aprendizagens aí se modulam. Talvez isso possa contribuir para pensarmos na formação do gosto pelo cinema nas escolas, nas instituições de ensino, na educação, de maneira mais ampla. Se é possível que, com a arte cinematográfica, se estabeleçam relações nas quais o sujeito possa elaborar a si mesmo como objeto de saber e de conhecimento, como poderíamos pensar e propor o cinema nas práticas pedagógicas institucionalizadas?

Vemos com Foucault que, nos séculos I e II de nossa era, mesmo fora das instituições e dos grupos, a prática de si tornou-se uma prática amplamente social (*ibidem*), exercendo-se na relação entre indivíduos como um princípio de formação, de desenvolvimento, cujo ponto de apoio é um *outro*, alguém que não precisa necessariamente ser um filósofo, embora o pensamento filosófico não tenha se ausentado dessa relação (*ibidem*). São as relações sociais mantidas entre as pessoas que lhes permitirão conduzir-se como convém, relações que têm como suporte a afeição. O saber relacional aí em jogo, entretanto, exigia do sujeito uma conversão a si mesmo, conversão não para o alto, senão na imanência mesma do mundo.

Observamos que, nas narrativas de nossos interlocutores, estão presentes elementos que nos dão a pensar no exercício do sujeito sobre si mesmo, mediado pelos filmes, por seus encontros com a obra deste ou daquele cineasta. Fellini (1983), ao falar sobre a realização de

seu filme *La Strada* (Federico Fellini, 1954), relata que sua ambição, ou talvez sua "ilusão", é que cada um possa encontrar em si e em torno de si casos semelhantes [aos do filme] a resolver, e que este por sua vez lhe traga meios, sobretudo o desejo de fazê-lo. Desse modo, diz que seu "esforço não teria sido inútil" (*ibidem*, p. 59). Definitivamente, diz ele

não quero dizer, com meus filmes, nada a não ser que, com maior ou menor obstinação, deve haver uma maneira de melhorar as relações entre os homens. Se eu fosse político, para explicar isto, faria reuniões, ou me inscreveria em um partido: ou ainda, iria descalço, dançar nas praças públicas. Se eu tivesse encontrado uma solução e fosse capaz de expô-la de boa fé e convincentemente, é claro [...] não seria cineasta (*ibidem*, p. 131).

Frente a isto, poderíamos perguntar: haveria aí uma preocupação do cineasta, no sentido de *cuidar do cuidado* que os outros têm consigo? É possível que esta pergunta soe forçada, e não temos a pretensão de encontrar uma resposta para ela, embora a indagação nos leve a pensar se, nas práticas aqui descritas, haveria algo como uma mestria, presente na relação com a arte cinematográfica.

Mestria

Não tenho ainda suficiente humildade para abstrair-me em meus filmes. Procuro esclarecer-me a respeito do que em mim mesmo não compreendo, mas, como sou um homem, outros homens, sem dúvida, podem descobrir-se a si mesmos neste espelho.

Federico Fellini

Fassbinder certa vez disse que o plano, que em alemão diz-se *Einstellung*, não era somente um termo cinematográfico, senão uma categoria moral. Wenders (2005), ao comentar tal dito, relata que o duplo sentido do termo, na língua germânica, dá-se ao fato de que pode se referir tanto ao enquadre propriamente dito, quanto à atitude que adota quem o organiza. A esse respeito, o cineasta diz que o ato moral que se dá em cada plano, pela mão daquele que assume sua responsabilidade, ou seja, o cineasta, se baseia no respeito. Com isto, relaciona o respeito pelo que se passa diante da câmera (e dentro deste plano) e o que se mostra na tela, sem trair, no possível, a verdade, de acordo com a pessoa ou a coisa que é

mostrada. "Creio", diz ele, que "todos os planos de um filme refletem a atitude de quem os faz e que em cada plano se vê o que havia diante e o que há atrás da câmera" (*ibidem*, p. 86, trad. nossa). Assim, a câmera se mostra para ele como algo que "mostra tanto os objetos quanto os sujeitos" (*ibidem*, *loc. cit.*).

No depoimento de Lisandro, vimos que ele explicita a importância que o cinema teve em sua formação mais ampla e, inclusive, em sua formação como docente. Ao relacionar os campos da sociologia, antropologia e educação, nosso interlocutor considera, como vimos, que o cinema é uma arte que sabe muito bem mostrar o outro e narrar o mundo. Lisandro afirma ainda que *filmes não são exatamente sobre os outros, mas sobre como os cineastas mostram os outros*. Desde que começou a atuar como professor de sociologia, Lisandro diz ter sentido *necessidade de utilizar o cinema como forma de comunicar aquilo que essa disciplina tem a dizer sobre a sociedade em que vivemos. Muito mais na forma como o filme conta, do que propriamente aquilo que ele conta. Muito mais o como do que o sobre. Assim, apesar disso ser muito difícil, diz, tentei sempre utilizar os filmes como objeto de conhecimento e experiência, e não como instrumento para transmitir algum saber ou algum conteúdo que consta no programa de sociologia. Nem sempre eu consigo, mas tento*, conclui.

O conhecimento ao qual Lisandro se refere vai, como ele próprio diz, para além da informação redutível a temas. *Não se reduz à produção intelectual, ao pensamento racional, mas à experiência, ao imaginário, ao sensível, ao emocional. A importância das conversas, da escrita e da leitura sobre cinema*, diz ele, reside na compreensão de que *um filme é também um objeto de conhecimento, e não simplesmente um produto, um bem comercializável, uma experiência passageira*. A partir de sua própria experiência ético-estética do cinema, Lisandro, agora o professor, diz ter percebido a importância de não restringir-se a olhar somente o que os outros produziram. Aquele que está na posição da docência, bem como seus alunos, segundo ele, também tem histórias para contar; daí que Lisandro aposta também na produção de pequenos filmes na escola, como parte do processo formativo de seus alunos. Embora não tenha ainda condições de avaliar a repercussão de seus projetos, tanto no que concerne à construção do conhecimento sociológico propriamente dito, quanto na formação dos alunos, sua narrativa conta manter o estímulo e o desejo de desenvolver projetos que se ocupem em pensar a presença do cinema na escola, do ponto de vista da criação fílmica. Parece-nos que nosso interlocutor se preocupa com a produção de conhecimento como algo útil para a vida mesma de seus alunos, e não apenas em lhes transmitir, através do cinema, determinados conteúdos.

Wenders, ao ser entrevistado no filme *Janela da alma* (João Jardim; Walter Carvalho, 2001), diz que muita coisa nos diverte, mas o que vale são as experiências que nos transformam. Importante figura do Novo Cinema Alemão e conhecido comumente por seus *road movies*, o cineasta não apenas transitou por outras cenas: fez nelas um trânsito. Em poucas palavras, Wenders (*op. cit.*, p. 67, trad. nossa) descreve uma consideração que se faz presente ao longo deste trabalho: "a vida real tem uma relação com o cinema". "Creio", diz ele, "que o cinema obtém sua ética e sua moral pelo fato de que ajuda a viver, ao menos, potencialmente, e lançar luz" (*ibidem*). É verdade que não o faz sempre e continuamente, pois que seria mesmo "pedir demasiado", conclui (*ibidem*).

Tokyo GA – documentário de Wenders, de 1985, sobre o cineasta japonês Yasujiro Ozu – é uma das obras nas quais podemos observar como se dá uma criação singular, a partir da experimentação com a cinematografia. Segundo Wenders, Ozu, em seus sessenta filmes (feitos entre 1920 e 1963), com recursos parcos e reduzidos ao essencial, conta as mesmas simples histórias, sobre as mesmas pessoas, vivendo na mesma cidade, Tóquio, e desse modo, narra as transformações da vida no Japão. A partir de sua experiência com a cinematografia de Ozu, Wenders relata [em *Tokyo GA*]:

[...] embora sejam absolutamente japoneses, esses filmes são, ao mesmo tempo, universais. Neles eu pude reconhecer todas as famílias de todos os países do mundo, assim como meus pais, meu irmão e eu mesmo. Para mim, nunca antes e nunca desde então, o cinema esteve tão perto de sua essência e seu propósito: apresentar uma imagem do homem do nosso século [...] na qual ele não só se reconheça, mas na qual, acima de tudo, ele possa aprender sobre si mesmo.

Podemos dizer, com base nos depoimentos do próprio cineasta, que o cinema de Ozu sempre foi, para Wenders, algo como a figura de um mestre. Com eles, o cineasta alemão aprendera não apenas a realizar seus próprios filmes, mas a construir um olhar próprio sobre o mundo e aprender sobre si mesmo. Ozu figura aqui como um dos cineastas que, ao lado de Dario Argento e John Ford, mais afetam nosso entrevistado Ranieri. [Cito] *Argento*, diz *Ranieri*, *porque não há como não ser afetado pelos filmes dele, pelo domínio de uma câmera que, a rigor, é sempre assassina, e é sempre o sujeito em quem a personalidade, tragicamente, parte-se em duas.*

Ao longo de suas análises sobre as práticas de si gregas, Foucault nos mostra diferentes tipos de mestria, as quais mediavam a relação do cuidado consigo. Não nos debruçaremos a exemplificar cada um desses caminhos de mestria, considerando as

especificidades, naquele momento e contexto histórico, que nos falavam de uma relação mestre-discípulo constituída sob diversas formas – nas quais o que estava em jogo era a produção, modificação e transformação do *ethos* do sujeito. Talvez a mestria cinematográfica possa ser aqui pensada no sentido de que, em nossas práticas com o cinema, trata-se de extrair, daquilo que nos acontece, quando nos colocamos em relação ao outro, a verdade das imagens – para usar um modo de pensar de Wenders. Verdade que não se situa nas imagens em si mesmas, mas que se produz na relação com o espectador, isto na medida em que com elas se opere um retorno a nós mesmos, e com isso possamos em alguma medida extrair saberes úteis à nossa própria vida. Tal gesto nada tem a ver com o que poderia ser pensado como uma ética do egoísmo, muito pelo contrário.

Ao escolher o cinema como meio pelo qual chegamos a nós mesmos, na medida em que é possível pensar que, por meio dele e nele mesmo, se desenhe algo como uma prática de si, é com ele que buscamos não nos perder de vista, uns dos outros, ao mesmo tempo em que percorremos com o olhar o conjunto do mundo (FOUCAULT, 2010). E se isso envolve atenção, escuta, diálogo, não o fazemos menos do que mobilizados pelo outro, seu exemplo ou conselho, com as questões que o cinema nos coloca, as quais nos deslocam de nossas certezas, nos levam a esclarecer o valor dos acontecimentos, apreendendo nosso lugar no mundo. Pensamos na possibilidade de uma espécie de relação de mestria que estabelecemos com o cinema, e ainda com alguns diretores em particular, com seu modo de fazer cinema, com os recursos que usam para nos mostrar e dizer o que vemos na tela. Talvez, como dizem Marcello e Fischer (*op. cit.*, p. 510), seja "o encontro com essas escolhas" o que nos permite "entrar em contato também, e simultaneamente, com um modo de ver o mundo e estar nele, que poderá nos sugerir o aprendizado de novas sensibilidades ou de outras maneiras de estabelecer relação com as diferenças".

Se, como sugere Berger (1999, p. 10), "olhar é um ato de escolha", podemos pensar que o cinema nos viabiliza um necessário – e bom seria, irrecusável – exercício de ver. Diz o autor que, "como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito de nosso alcance, ainda que não necessariamente ao alcance da mão" (*ibidem*). *Ainda que não necessariamente ao alcance da mão* não quer dizer, entretanto, que aquilo que vemos não possa, ao constituir uma experiência, transformar nossa subjetividade e atuar em nossos modos de ser e de nos relacionarmos nós mesmos e com os outros, posicionando-nos ética e afirmativamente, frente ao que acontece. Muito embora as imagens que vemos não sejam

trazidas ao alcance das nossas mãos, elas, na condição de *seres de ação*³², engendram experiências; atuam na modulação de nosso ser mesmo de sujeitos, o qual devolve ao mundo sua transformação.

Nesse sentido, o *ato de ver*, tal como o entende Berger (*ibidem*, p. 9), “estabelece nosso lugar no mundo circundante”. Sendo nós seres irredutivelmente parte de um *socius*, isso se desdobra na criação de nossa própria vida, para além da intimidade, na medida em que possibilite fazer da vida um exercício de estilo, o que por sua vez implica necessariamente a presença de formas de expressão ético-políticas. Ética que não é separada de uma política e de uma estética, pois que tem a ver com o conjunto de escolhas que fazemos. Já não

[...] se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (DELEUZE, 1992, p. 123).

Diante de nossas narrativas, a pergunta, mais uma vez: podemos pensar que o cinema se constitui como uma prática de si, na qual se opera, em alguma medida, um movimento dessa ordem? Acreditamos que sim, e que a isto se agencia um movimento de formação de si, ao passo que o sujeito é levado a refletir sobre si mesmo na medida em que o pensamento é forçado a pensar o impensado e, com isso, encontra a possibilidade de um construto ético, como prática refletida da liberdade.

³² Ver FARINA, Cynthia. La Formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo. In: GÓMEZ, William (Comp.). *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Medellín: Funámbulos, 2007, p. 115-128.

Bíos, cinema e educação: formar-se

"Por que as pessoas vão ao cinema?", pergunta-se Tarkovski (*op.cit.* p. 72). Ao que segue:

O que as faz buscar uma sala escura onde, por duas horas, assistem a um jogo de sombras sobre uma tela? A busca de diversão? [...] Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido, ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa - e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. (*ibidem, loc. cit.*)

Partimos da sugestão de Tarkovski para fazer talvez não conclusões, senão para apresentar alguns pontos de vista abertos com a realização desta pesquisa, pontos sobre os quais há ainda muito sobre os quais pensar, sobre os quais desejamos investir, investigar.

Se não podemos afirmar que o que leva as pessoas ao cinema é o tempo, seja ele perdido, consumido, ou ainda não encontrado, acreditamos que com o tempo impresso no cinema encontramos condições para experimentar o pensamento, para estabelecer relações com o outro e nos voltarmos a nós mesmos, enfim, construímos com o cinema uma relação de cuidado com nós mesmos. Encontramos na arte cinematográfica condições para pensar filosoficamente, no que isso tenha a ver com a imanência da vida que vivemos e convivemos, e ainda, encontramos oportunidade de fazer, como diria Ulpiano (1998), uma grande aventura do espírito.

Foucault (2010) nos convida chamar de "filosofia" a forma de pensamento que se interroga sobre o que permite ao sujeito ter acesso à verdade, sobre as condições e limites desse acesso. Se à isto chamarmos filosofia, diz, podemos chamar de "espiritualidade" o

conjunto de buscas, práticas e experiências – das quais cita dentre outras: as ascetes, as conversões do olhar – que constituem para o sujeito o ser mesmo do sujeito, o preço que paga para ter acesso à verdade.

Tentamos problematizar aqui, junto às narrativas de alguns sujeitos a respeito de suas práticas com o cinema, bem como da experimentação que nelas se efetua, a experiência do cinema como uma experimentação filosófica, potencialmente capaz de se nos constituir como uma prática refletida da liberdade, portanto, de nos colocar frente um exercício ético no qual pensamos ser possibilidade para uma formação de si.

A partir de nosso *corpus* empírico, buscamos pensar a experimentação do cinema como uma experimentação filosófica e as próprias práticas de escrita e conversação sobre o cinema como tensionando discussões de ordem filosófica, na medida em que exercitam o pensamento sobre a vida e suas transformações, sobre questões comportamentais e de convívio, em suma, sobre questões éticas e políticas. Acreditamos que as práticas descritas desempenham um papel formador na vida dos sujeitos em questão, e sobre isto talvez seja preciso retomar alguns aspectos do que nos contam as narrativas, sobretudo no que concerne à presença dos efeitos óticos da experimentação cinematográfica.

Se Foucault nos dá a conhecer que o surgimento da necessidade de cuidar-se a si mesmo estava em parte atrelado à insuficiência da pedagogia grega, nos mostra porém que no desenvolvimento das práticas de si, a vida mesma, "com todo o seu sistema de provas e infortúnios, a vida por inteiro, é uma educação" (FOUCAULT, 2010, p. 395). Se não podemos dizer que pelas passagens da infância, da adolescência, da maturidade, as práticas relacionais com o cinema aqui narradas tiveram explícita e efetivamente uma preocupação dessa ordem, acreditamos que o cinema participou, e participa, de uma educação que se constrói com e a partir de um cultivo das mesmas. E com isto nos voltamos à consideração de Sêneca, o qual, diferentemente dos pitagóricos, não divide a vida em fases, mas substitui essa repartição por uma espécie de unidade dinâmica, de um movimento contínuo que tende para a velhice.

As forças que dobramos do fora com a experimentação cinematográfica, seja na infância, ou no tempo presente, parecem-nos sempre estar em relação com as forças do sujeito que assiste aos filmes. Assim, participam e atuam em nosso imaginário infantil, nos suscitam sensações como medo e desejo, nos levam a estranhar o que vemos, a decidir; nos põem frente a tarefa de pensar o que não pensamos, de pensar nosso próprio pensamento. Logo mais fazemos nossas escolhas, criamos para nós modos de vida nos quais o cinema se faz presente

como objeto de pensamento, de estudo, de trabalho – eis parte de nossa atuação sobre o que nos acontece.

Não estamos próximos aqui, entretanto, de pensar uma formação no sentido de uma busca pelo desenvolvimento ideal e integral do indivíduo, como se a "forma homem" fosse em alguma medida possível de ser conhecida e alcançada em sua totalidade e completude moral. Nos aproximamos sim do pensamento grego na medida em que confere a *bíos*, a vida, como prova, no sentido de que

a maneira como o mundo se apresenta imediatamente a nós no decorrer da existência, seja uma prova. Prova no sentido de experiência, ou seja, no sentido de que o mundo é reconhecido como sendo aquilo através do qual fazemos a experiência de nós mesmos, aquilo através do que nos conhecemos e descobrimos, nos revelamos a nós mesmos. E prova no sentido de que este mundo, este *bíos*, é também um exercício, ou seja, é aquilo a partir de que, através, a despeito ou graças a que iremos nos formar, nos transformar, caminhar em direção a uma meta ou a uma salvação, seguir ao encontro de nossa própria perfeição (FOUCAULT, 2010, p. 437).

Nesse sentido, podemos pensar perfeição em um sentido singular, na qual podemos fazer nossa vida com aquilo que nos tornamos, fazendo desta um gesto ético e ao mesmo tempo estético. Ao passo que vislumbramos tal possibilidade formativa relacionar-se com a subjetivação processada em algumas práticas com o cinema, tendemos ao seguimento da necessária discussão a respeito da potencialidade educativa do cinema. Isto porque acreditamos necessário o fortalecimento das discussões a respeito de possibilidades concretas de trabalho com o cinema nas instituições de ensino, às quais se delega o papel social de nos educar e formar. O que observamos nesta pesquisa, conquanto a potencialidade educativa do cinema se mostre presente e atuante nas narrativas de nossos interlocutores, é também o fato de que suas memórias com o cinema na escola parecem ir ao contrário de tudo aquilo que faz com que o cinema se lhes constitua como prática refletida da liberdade.

Ao perguntarmos aos nossos interlocutores sobre como se deu sua experiência com o cinema na escola, os relatos nos dizem: "na escola não tive muitas experiências, apenas assistíamos filmes esporadicamente", ou "foi praticamente inexistente, os filmes que víamos eram apenas alguns que serviam a uma certa lição que algum professor pretendia passar a partir de uma determinada temática, o cinema em si nunca foi importante", ou ainda "não foi nenhum pouco significativa, os poucos filmes que vi no ambiente escolar tinham fins didáticos e não eram explorados num sentido estético", entre outras repetições dessa ordem.

Um de nossos interlocutores diz, por exemplo, que não lembra de ter assistido filmes na escola, "mas faltava a aula para ir ver filmes".

Luciana, por exemplo, conta-nos uma experiência interessante com o cinema na escola, embora comece sua narrativa dizendo que *foram raras as sessões de cinema dentro da sala de aula*. Desta que a marcou, ela relata: *Fernão Capelo Gaivota* (Hall Bartlet, 1973) *me marcou por trazer uma reflexão que, naquele momento do início de minha adolescência, possibilitou compreender o quanto o "diferente", o "incompreendido", o "inadequado" deve afirmar seu diferencial e ir atrás do que acredita e vislumbra, mesmo sem a compreensão e/ou a aprovação dos demais. O que para mim, naquela fase da minha vida, serviu como uma profunda metáfora sobre a condição do artista e me fez sentir entendida em minhas diferenças*.

Outro relato, talvez o mais inquietante de todos sobre as experiências com o cinema na escola, é o de Ranieri. Ele nos conta que morava numa cidade do interior, e estudava então em uma escola de ensino fundamental. *Lá, nos anos 1990, a diretoria tinha uma atitude que se repetia sempre que algum professor faltava: eles juntavam todos os alunos numa área perto da sala da diretora, colocavam ali uma TV e... exibiam Ben-Hur* (William Wyler, 1959). *Assistíamos Ben-Hur pelo menos 4, 5 vezes ao ano, e nunca o víamos todo, por completo. Era enorme! A aula sempre acabava antes e ficávamos, ao menos os mais interessados, nos perguntando aonde aquilo ia dar. [...] Infelizmente sempre íamos embora para casa na batalha das galés*, relata.

Temos aqui, parece-nos, alguns motivos para pensar, dada a discussão que realizamos ao longo desta pesquisa. Nosso desejo é desenvolver este estudo sobre cinema e formação que aqui se inicia, ao encontro da ideia de imanência e do cinema como produtor de realidade, pois que a partir dos dados obtidos neste momento, este nos parece ser um dos caminhos a seguir.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. A velhice precoce do cinema. In: GUINSBURG, J.; TELES, Sílvia Fernandes; NETO, Antonio Mercado (Orgs.). *Linguagem e vida – Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 181-183.
- _____. Feitiçaria e Cinema. In: GUINSBURG, J.; TELES, Sílvia Fernandes; NETO, Antonio Mercado (Orgs.). *Linguagem e vida – Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 171-173.
- _____. Resposta a uma pesquisa. In: GUINSBURG, J.; TELES, Sílvia Fernandes; NETO, Antonio Mercado (Orgs.). *Linguagem e vida – Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 169-170.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (Comp.). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.
- _____. Se puede hablar de um filme? In: _____. *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Bordes/Manantial, 2005, p. 27-33.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro: Luis Buñuel*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASTELLO, Luis A.; MÁRSICO, Cláudia T. *Oculto nas palavras: dicionário etimológico para ensinar e aprender*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DANEY, Serge. *A Rampa: Cahiers du cinèma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de Novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos. In. _____ *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 9-29.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. 1874 – Três novelas ou "O que se passou?" In. _____ *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 63-81.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze e Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- FARINA, Cynthia. La Formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo. In: GÓMEZ, William (Comp.). *Educación, cuerpo y ciudad*. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales. Medellín: Funámbulos, 2007, p. 115-128.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético-estética. *Revista Percursos* [online]. Florianópolis, v. 12, n. 01, p. 139-152, jan. / jun. 2011. Disponível em <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/viewFile/2290/1739>. Último acesso: Novembro de 2012.
- _____. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. In: *Revista Educação e Realidade*. Vol.14, n.40, 2009, p. 93-102.
- _____. 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.
- _____. *Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In. _____. *Ética, Sexualidade, Política*. Col. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.
- _____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In. _____. *Ética, Sexualidade, Política*. Col. 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). São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *História da Sexualidade 2*: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade 3*: O cuidado de si. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- _____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- FUGANTI, Luiz. *Ética como potência e moral como servidão*. Disponível em <http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/fuganti-luiz/etica-como-potencia-e-moral-como-servidao> Último acesso: Dezembro de 2012.
- HESSE, Hermann. *Pequenas Alegrias*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2ª edição, 2010.
- LARROSA, Jorge. Niños atravesando el paisaje. In: DUSSEL, Inés; GUTIERREZ, Daniela (Orgs.). *Educación la mirada*. Políticas y pedagogías de la imagen. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, 2006, p. 113-134.
- _____. *Pedagogia Profana*: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autentica, 2010.
- _____. Tecnologias do eu na educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O sujeito da educação*: estudos Foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 35-84.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista*: arte, estética de si e subjetividades femininas. Tese (Doutorado em Educação) Porto Alegre (RS): PPGEDU/UFRGS, 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000484287&loc=2005&l=e6d9a5373ed2dcd6> Último acesso: Dezembro de 2012.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação. In: *Revista Educação e Realidade* v.36, n.2, 2011, p. 505-519. Disponível em http://www.ufrgs.br/edu_realidade Último acesso: Dezembro de 2012.
- _____. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. *Revista Brasileira de Educação*, v.13, p. 343-356, 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S1413-24782008000200011&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt . Último acesso: Janeiro de 2012.
- O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. In: *Foucault Studies* nº5, p. 5-25, Janeiro de 2008. Trad. para o Português de Lisa Gertum Becker. Disponível em: http://www0.hku.hk/philodep/dept/to/TO_FoucStuArt2008.pdf

- OLIVEIRA, Bernardo. *Notas críticas por uma cinefilia ativa*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/33/festriocinefiliaativa.htm> Último acesso: Dezembro de 2012.
- SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- WENDERS, Wim. El acto de ver. In. _____. *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 29-35.
- _____. La verdad de las imágenes. In. _____. *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 59-86
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 2008.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

FILMES CITADOS

- ALLEN, Woody. *Para Roma com amor* [To Rome with love]. Estados Unidos/Itália/Espanha, 112 min., 2012.
- BARTLETT, Hall. *Fernão Capelo Gaivota* [Jonathan Livingston Seagull]. Estados Unidos, 120 min., 1973.
- BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo* [Det sjunde inseglet]. Suécia, 96 min., 1957.
- BOORMAN, Jonh. *Excalibur*. Estados Unidos/Reino Unido, 140 min., 1981.
- BURTON, Tim. *Edward, mãos de tesoura* [Edward Scissorhands]. Estados Unidos, 105 min., 1990.
- COHEN, Joen; COHEN, Ethan. *O homem que não estava lá* [The man who wasn't there]. Estados Unidos/Reino Unido, 116 min., 2001.
- COPPOLA, Francis Ford. *O poderoso chefe* [The Godfather]. Estados Unidos, 175 min., 1972.
- COPPOLA, Sophia. *Encontros e desencontros* [Lost in translation]. Estados Unidos/Japão, 101 min., 2003.
- DONEN, Stanley. *Cantando na Chuva*. [Singin' in the rain]. Estados Unidos, 103 min., 1952.
- ELLIOTT, Stephan. *Priscila, A rainha do deserto* [The adventures of Priscilla, Queen of the desert]. Austrália/Reino Unido, 104 min., 1994.
- FELLINI, Federico. *8½*. Itália/França, 138 min., 1963.
- HAWKS, Howard. *Rio vermelho* [Red River]. Estados Unidos, 133 min., 1948.
- KUBRICK, Stanley. *2001 - Uma odisséia no espaço* [2001 - A space odyssey]. Estados Unidos/Reino Unido, 141 min., 1968.
- KUSTURICA, Emir. *Underground - Mentiras de guerra* [Underground]. França/Alemanha/Bulgária, 170 min., 1995.
- JARDIM, João; CARVALHO, Walter. *Janela da alma*. Brasil, 73 min., 2001.
- LEONE, Sergio. *Era uma vez na América* [Once upon a time in America]. Itália/Estados Unidos. 229 min., 1984.
- _____. *Por um punhado de dólares* [Per um pugno di dollari]. Itália/Espanha/Alemanha, 99 min., 1964.

- _____. *Por uns dólares a mais* [Per qualche dollaro in piú]. Itáli/Espanha/Alemanha, 132 min., 1965.
- _____. *Três homens em conflito* [Il buono, il brutto, il cattivo]. Itália/Espanha/Alemanha, 161 min., 1966.
- MALICK, Terrence. *A árvore da vida* [The tree of life]. Estados Unidos, 139 min., 2011.
- MORETTI, Nanni. *Caro Diário*. Itália/França, 100 min., 1993.
- OZU, Yasujiro. *Era uma vez em Tóquio* [Tôkiô monogatari]. Japão, 136 min., 1953.
- PALMA, Brian de. *Os intocáveis* [The untouchables]. Estados Unidos, 119 min., 1987.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saló ou os 120 dias de Sodoma* [Salò o le 120 giornate di Sodoma]. Itália/França, 116 min., 1975.
- PENIDO, Anna; SONNENSCHNEIN, David. *Super Xuxa contra o baixo-astral*. Brasil, 86 min., 1988.
- SARIF, Shamim. *I can't think straight*. Reino Unido, 80 min., 2008.
- SCORSESE, Martin. *Os bons companheiros* [Goodfellas]. Estados Unidos, 146 min., 1990.
- SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. Brasil, 92 min., 1968.
- SPIELBERG, Steven. *Jurassic Park*. Estados Unidos, 127 min., 1993.
- STONE, Oliver. *Assassinos por natureza* [Natural born killers]. Estados Unidos, 118 min., 1994.
- TARKOVSKI, Andrei. *O espelho* [Zerkalo]. União Soviética, 108 min., 1975.
- TORNATORE, Giuseppe. *Cinema Paradiso*. Itália/França, 155 min., 1988.
- TROCH, Rose. *Go Fish*. Estados Unidos, 83 min., 1994.
- WENDERS, Wim. *Tokyo GA*. Alemanha/Estados Unidos, 92 min., 1985.
- VAN SANT, Gus. *Gerry*. Estados Unidos, 103 min., 2002.
- VON TRIER, Lars. *Dançando no escuro* [Dancer in the dark]. Dinamarca, 140 min., 2000.
- _____. *Dogville*. Dinamarca/Suíça/Reino Unido/ França/Noruega/Finlândia/Itália, 178 min., 2003.

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

Pesquisa sobre formação e cinema

Pesquisadora: Sandra E. Almansa

Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer

Nome:

Idade:

Área de formação acadêmica:

Área de atuação profissional:

1. Com que frequência você assiste a filmes?
2. Quais as condições sob as quais você os assiste? (Quais locais, se coletiva ou individualmente, se no cinema, em cineclubes, em casa, etc.)
3. Seu interesse por filmes é recente, ou você o mantém há algum tempo? Fale um pouco sobre a história de sua relação com o cinema.
4. O que a prática de ver filmes propicia a você?
5. Você costuma conversar com outras pessoas sobre cinema, ler ou escrever sobre o assunto? Poderia dizer algo sobre a importância para você dessas práticas, de ler, conversar ou escrever sobre cinema?
6. Quais imagens, filmes ou cineastas mais o(a) afetam? Por quê?
7. Que importância você atribui à experiência do cinema na sua vida? Poderia relatar alguma experiência em especial, nesse sentido?
8. Como foi (se aconteceu) sua experiência com o cinema na escola?
9. Se você fosse escolher um filme, que mostrasse um pouco do que o cinema representa para você, que filme seria esse e por que motivos o elegeria?
10. Você poderia citar três palavras que resumem o que é o cinema para você? Poderia escrever um pouco mais sobre a escolha de cada uma das palavras?