

Flávia Garcia Guidotti

Do intolerável ao impensável: potências educativas de um cinema cruel



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

Flávia Garcia Guidotti

**DO INTOLERÁVEL AO IMPENSÁVEL:
POTÊNCIAS EDUCATIVAS DE UM CINEMA CRUEL**

Pelotas
Abril de 2013

Flávia Garcia Guidotti

**DO INTOLERÁVEL AO IMPENSÁVEL:
POTÊNCIAS EDUCATIVAS DE UM CINEMA CRUEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Santos Vieira

Pelotas
Abril de 2013

Banca examinadora:

.....
Álvaro Moreira Hypolito

.....
Marcos Villela Pereira

.....
Rosária Ilgenfritz Sperotto

.....
Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Para Sofia, com amor.

Agradecimentos

Ao Rigo, que um dia presenteou-me com um texto de Deleuze.

Ao Jarbas, que acreditou em mim.

Aos meus pais, que sempre apostaram na educação dos filhos.

À Sofia, minha fonte de inspiração e, sobretudo, de alegria.

O cinema tem, sobretudo, a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina. É por isso que o objeto do filme não pode ser inferior ao poder de ação do filme – deve conter o maravilhoso. (ARTAUD, 1995, p. 170)

RESUMO

GUIDOTTI, Flávia Garcia. Do intolerável ao impensável: potências educativas de um cinema cruel. 2013. 184 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Nesta tese proponho uma problematização a respeito da interface entre cinema e educação. Diferente dos discursos e das propostas que centralizam o vínculo entre cinema e educação a partir da incorporação de filmes como recurso didático ou como um meio capaz de representar situações educativas, durante esta pesquisa trabalhei determinados conceitos teóricos com o objetivo de sustentar a ideia de que o cinema é um dispositivo que produz efeitos de educabilidade a partir da *afecção* com a imagem em fluxo. Nessa perspectiva, refiro-me a uma forma de educação de si que ocorre através da experiência vivida em contato com os filmes. Sustento minha argumentação na teoria do cinema desenvolvida por Gilles Deleuze, principalmente suas ideias sobre a imagem-tempo. Deleuze desenvolve a ideia de que o cinema é um acontecimento capaz de fazer pensar, de gerar o impensável no pensamento, de suscitar a criação de conceitos e a constituição de problemas que seriam responsáveis por uma nova imagem do pensamento, ou do pensamento sem imagens, que comece pela diferença. Defendo que o potencial educativo do cinema é da ordem da expressão filosófica, de uma filosofia da diferença, e encontra-se na sua capacidade de produzir pensamentos. Para tanto o conceito de "crueldade" é uma forma de expressão que vai além da representação, e está presente na superfície do filme; essas imagens nos *afectam*, fazendo aflorar pensamentos novos, sem representação, pensamentos sem imagens. A tese foi realizada através do método cartográfico, assim, o mapa foi constituído tendo como referência empírica seis filmes contemporâneos para, a partir das contribuições de alguns autores, como Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Friederich Nietzsche, entre outros, identificar imagens cruéis capazes de gerar o impensável no pensamento.

Palavras-chave: Cinema. Pensamento. Crueldade. Educação.

ABSTRACT

GUIDOTTI, Flávia Garcia. *From unbearable to unthinkable: teaching powers of a cruel cinema*. 2013. 184 f. Thesis (PhD) – Post Graduation Program in Education. Federal University of Pelotas, Pelotas.

In this thesis I propose a problematization concerning the interface between cinema and education. Unlike speeches and proposals which focus on the link between cinema and education through the introduction of movies as a didactic resource or as a mean capable of representing educational situations, during this research I worked on certain theoretical concepts with the purposes of supporting the idea that the cinema is a device which produces educability effects based on the condition with the image frame. In this perspective, I refer to a way of individual education which occurs through the experience acquired by watching movies. I reinforce my arguments on the cinema theory presented by Gilles Deleuze, mainly his ideas on image-time. Deleuze develops the idea that the cinema is an event which may make one think, leading to the unthinkable in thoughts, fostering the creation of concepts and the idea of problems which would be responsible for a new thinking image, or thinking without images, which starts from the difference. I defend that the educational power of cinema is rather a philosophical expression, a philosophy of difference, and it is found in its capacity to produce thinking. In order to do so, the concept of "cruelty" is a form of expression which goes beyond representation, and is present in the content of the film; these images affect us, bringing out new thoughts, with no representation, thoughts with no images. This thesis is a mapping, done with the cartographic method, which takes as empirical reference some contemporary movies to, based on the contribution of some authors, such as Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Friederich Nietzsche, among others, try to identify cruel images which might enable creating the unthinkable in the thought.

Key words: Cinema. Thought. Cruelty. Education.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Apontamentos sobre uma paixão e seus desdobramentos: dos <i>afectos</i> e experiências ao tema de pesquisa.....	10
1.2 Apresentando a pesquisa, ou uma justificativa	14
1.3 Objetivos da pesquisa	16
1.4 Caminhos e descaminhos no encontro com o <i>corpus</i> de pesquisa	17
1.5 A Cartografia como processo	19
1.6 A composição do mapa	23
2 INTERCESSORES FILOSÓFICOS	27
2.1 O cinema, a experiência e a educação	27
2.2 O cinema como máquina de pensamentos	33
2.3 Imagem-movimento, Imagem-tempo, Imagens do pensamento	38
2.4 Notas sobre a crueldade	48
3 PERCORRENDO PESQUISAS E CONHECENDO OUTRAS IDEIAS.....	54
3.1 Cinema e Educação na Anped entre 2000 e 2010.....	54
3.2 Imagem panorâmica do cinema na Anped.....	55
3.3 Quem escreve sobre cinema e educação	56
3.4 O que tem sido escrito sobre cinema e educação	57
3.4.1 Objetos/temas.....	58
3.4.2 Principais referências.....	60
3.5 Notas sobre a interface cinema e educação na Anped.....	64
4 IMAGENS DE FILMES CRUÉIS.....	68
4.1 Cinema brasileiro contemporâneo e crueldade.....	68
4.1.1 Amarelo Manga.....	71
4.1.2 Baixo das Bestas	80
4.1.3 Febre do Rato	88
4.2 Pedro Costa e um "outro tipo" de crueldade	105
4.2.1 Ossos.....	108
4.2.2 No quarto da Vanda.....	117
4.2.3 Juventude em Marcha	133
5 RETICÊNCIAS	151
REFERÊNCIAS.....	160
Trabalhos analisados no capítulo 3	167
ANEXO - Fichas técnicas dos filmes	172
<i>Amarelo Manga</i>	173
<i>Baixo das Bestas</i>	175
<i>Febre do Rato</i>	177
<i>Ossos</i>	179
<i>No quarto da Vanda</i>	181
<i>Juventude em Marcha</i>	183

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apontamentos sobre uma paixão e seus desdobramentos: dos *afectos* e experiências ao tema de pesquisa

Paixões, desejos, intensidades, *afectos*, experiências... problemas, questionamentos, hesitações... assim nasceu esta tese.

Deleuze, em seu livro *Bergsonismo* (1999), já dizia que o pesquisador sempre se coloca o desafio de pesquisar sobre algo que tenha a ver consigo mesmo, que lhe atravessasse, que lhe *afecte*. E foi atraída por essa ideia que me coloquei o desafio de pensar o cinema como um acontecimento que tem me atravessado e me modificado.

Esta tese surge de uma paixão pelo cinema, que vem de longa data e que se tornou mais intensa logo que entrei para a faculdade de jornalismo, época em que assisti a muitos filmes e conheci pessoas com as quais pude trocar várias ideias sobre as técnicas e, principalmente, sobre a estética cinematográfica. Foi nessa mesma época que nasceu meu interesse teórico pelo cinema, um pouco suscitado pelas aulas do Professor Joari Reis¹, outro pelos próprios filmes e pelas conversas que mantinha com alguns amigos.

Fui fulminantemente arrebatada por alguns filmes e por alguns cineastas em especial. O primeiro pelo qual me apaixonei foi Pedro Almodóvar, depois vieram Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, François Truffaut, Krzysztof Kieslowski, Abbas Kiarostami, Peter Greenaway, Stanley Kubrik, Akira Kurosawa, David Lynch, Ingmar Bergman, Orson Wells, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Luis Buñel, Sergei Eisenstein, Quentin Tarantino, David Lean, Alan Resnais, Andrei Tarkovski, Jean Renoir, Wim Wenders...

Conheci também nesta mesma época um cinema brasileiro vigoroso e potente, e assim passei a admirar os trabalhos dos cinemanovistas Glauber Rocha,

¹ Joari Reis foi meu professor no curso de jornalismo da Universidade Católica de Pelotas, onde fiz minha graduação.

Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Paulo César Seraceni, Joaquim Pedro Duarte, entre outros, que nos anos 60 fizeram verdadeiras obras-primas comprometidas com a transformação política e social de um Brasil ainda pouco conhecido para grande parte da população brasileira. Encantava-me a ideia de utilizar o cinema como uma "arma", com "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" em prol de uma "estética da fome"², que oscilava entre um neo-realismo inspirado no movimento italiano e as projeções alegóricas do país.

Da "estética da fome" passei à "estética do lixo" defendida, principalmente por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, cineastas marginais que realizavam filmes experimentais que subvertiam a gramática cinematográfica e, principalmente, a estética fílmica. O "udigrudi" brasileiro — numa referência ao *underground* americano, que o inspirou — apresentou-se também a serviço das questões políticas e sociais do Brasil e o fez por linhas ainda mais radicais e com orçamentos modestos.

Na mesma medida em que fortalecia minha relação com os filmes, acompanhava desolada ao fechamento de vários cinemas em minha cidade e tinha cada vez mais dificuldade de encontrar os filmes que queria assistir.

No ano 2000 ganhei uma bolsa para realizar o curso *Cine y periodismo*, na Universidad de Granada, na Espanha. A partir daí, intensifiquei minha relação com o cinema.

Logo que retornei ao Brasil e concluí a faculdade fui ministrar aulas de cinema para os cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Bacharelado em Design, da Universidade Federal de Pelotas, e foi nesta época que surgiram as primeiras inquietações que deram origem a esta tese de doutorado.

Embora minha experiência como professora já estivesse me levando a pensar sobre esse caráter autoeducativo do cinema, essas questões não foram tratadas em minha dissertação de mestrado porque, na época, o trabalho que vinha desenvolvendo no Centro de Artes me instigava a conhecer mais sobre as técnicas e sobre a linguagem cinematográfica. A partir dessas inquietações desenvolvi, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, a

² Estas ideias foram cunhadas por Glauber Rocha em sua tese-manifesto *Uma Estética da fome*, apresentada, em 1965, em uma Mesa Redonda em Gênova e publicada posteriormente na Revista Civilização Brasileira.

dissertação *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs*, que versou sobre o estilo autoral do cineasta gaúcho Jorge Furtado.³

Meu interesse pela técnica cinematográfica estava diretamente ligado ao trabalho que vinha desenvolvendo no Centro de Artes e que possuía dois diferentes enfoques: um deles era nas aulas para os cursos de bacharelado, nas quais os alunos queriam conhecer um pouco sobre cinema, mas, sobretudo, queriam experimentar o cinema na prática — através de pequenas produções que eram feitas com câmeras de celulares, câmeras fotográficas amadoras, animações manuais e digitais etc. —; o outro enfoque era nas aulas de cinema para os cursos de licenciatura, para os futuros professores de artes, que queriam, sobretudo, apreciar alguns filmes clássicos a fim de saber um pouco sobre a história e sobre a teoria do cinema.

Os alunos do bacharelado eram em geral mais novos, dominavam muito bem diferentes tecnologias e possuíam uma cultura reflexo de uma época em que grande parte das informações é obtida a partir de modelos hipertextuais, em rede, dinamicamente. Esse dinamismo refletia-se nos seus modos de existência, em suas relações com os outros e, conseqüentemente, nos seus processos de subjetivação. Depois de fazermos uma incursão por diferentes técnicas audiovisuais, produzimos alguns curtas-metragens experimentais, que acabaram não saindo de sala de aula, mas foram muito importantes para a nossa formação, tanto a deles, como acadêmicos e futuros profissionais das artes, como a minha, como docente. Dessa experiência saíram coisas bem interessantes e bem diferentes entre si: uma comédia baseada na música *A trágica paixão de Marcelo por Roberta*, de Nico Nicolaiewsky, interpretada pelo grupo *Tangos & Tragédias*, que foi encenada pelos

³ *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs* cartografou um conjunto de treze filmes, dez curtas e três longas-metragens, escritos e dirigidos por Jorge Furtado. Para tanto foram utilizados conceitos provenientes da filosofia contemporânea, especialmente aqueles desenvolvidos por Gilles Deleuze. O trabalho foi organizado atravessando três platôs. No primeiro estão narrativas que foram compostas a partir dos encontros com os filmes, ou melhor, da experiência da narradora-espectadora-pesquisadora com o objeto de estudo. No segundo platô estão as tramas conceituais com as quais o trabalho dissertativo se fez. Esses conceitos permitiram pensar sobre os filmes e também delimitar um território do qual foi possível extrair o que denominei de "dez mandamentos de Jorge Furtado". Nesses dez mandamentos encontram-se considerações sobre: 1) a relação entre a realidade e a ficção suscitada pela obra cinematográfica de Jorge Furtado; 2) a transvalorização dos valores morais; 3) as mídias como sujeitos narrativos; 4) os agenciamentos intertextuais e a reciclagem de imagens, sons e palavras; 5) a metalinguagem; 6) a montagem dialética como forma de agenciamento; 7) a indicação de leitura em um cinema com notas de rodapés; 8) a autoria; 9) a relação do trabalho de Jorge Furtado na televisão com sua produção fílmica; 10) a redução do múltiplo ao uno.

próprios alunos e ambientada em um prédio histórico da cidade de Pelotas; *O caminho pisado*, uma foto-montagem animada ao som da música homônima de Herbert Vianna para *Os Paralamas do Sucesso*; *A cidade*, uma cartografia do espaço urbano da cidade de Pelotas; uma animação com modelos moldados com massa de modelar, intitulada *O Bom*; Um videoclipe para a banda *Nós*; e *Memórias da colônia*, um documentário sobre os Pomeranos do sul do Brasil. Os dois últimos foram também trabalhos de conclusão de curso orientados por mim.

Para os alunos de licenciatura primeiramente era abordada o que chamo de pré-história do cinema, antes do cinematógrafo; depois o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, passando pelo classicismo, *avant-garde*, experimentalismo soviético, expressionismo alemão, neo-realismo italiano, *nouvelle vague* francesa, dogma 95 dinamarquês etc.; até uma breve história do cinema brasileiro: as chanchadas, a época Vera Cruz; o Cinema novo; as pornochanchadas; a retomada; e os cinemas atuais. Víamos filmes e depois conversávamos sobre eles, estabelecíamos relações... Os alunos aos poucos foram apropriando-se da linguagem cinematográfica, dos diferentes tipos de planos, tomadas, movimentos de câmera e seus sentidos estéticos. Assistimos a muitos filmes durante as aulas, que eram realizadas em um pequeno auditório, onde dispúnhamos de um datashow e um telão.

Havia alguns empecilhos, pois muitos alunos não possuíam o hábito de assistir a filmes nem em casa, muito menos nos cinemas, que na época passavam por um processo massivo de fechamento na cidade. No local onde eu trabalhava a situação também era problemática, não havia um único aparelho de DVD, o que usávamos eu levava de minha casa, e os filmes que assistíamos pertenciam ao meu acervo pessoal ou então eram locados para as aulas. Porém, aos poucos comecei a observar que crescia o interesse de alguns alunos em assistir mais filmes e discutir a respeito do cinema: alguns vinham pedir filmes emprestados; outros, dicas de vídeo locadoras onde poderiam conseguir determinadas obras.

A cada semestre que passava eu tinha mais certeza de que o cinema era sim educativo. Ele me atravessava e mudava algo em mim e eu esperava que isso estivesse acontecendo também com meus alunos.

Alguns anos mais tarde, no curso de doutorado, retomei as perguntas que me acompanhavam desde os tempos das aulas de cinema no Centro de Artes e, instigada por aquelas provocações a respeito do caráter educativo do cinema,

construí a ideia desta tese, porque acredito, assim como França, que "constituir novos modos de existência pode se dar até mesmo dentro de uma perspectiva absolutamente casual (uma paixão, um ritual, uma brisa, um filme, uma crise econômica...), desde que esses acasos crie uma necessidade, isto é, uma produção em-si" (2005, p. 30). É também, de certa forma um aprendizado através da experiência, no sentido atribuído a ela por Jorge Larrosa Bondía (2002; 2006), como algo intenso, capaz de produzir algo em nós. O desafio que me coloquei nesta tese foi o de problematizar como isso ocorre, como construímos novos modos de existência através dessa produção em-si, ou através dessa experiência que nos toca. Pasolini já dizia que "Há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistirmos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia" (1983, p. 9).

Queria eu poder contar em forma de poesia o que vivi a partir do cinema, os meus modos de existência, os meus processos de subjetivação a partir de filmes, porém, o que posso fazer neste momento, é tentar expressar um pouco das experiências que vivi através de alguns ensaios analíticos de filmes que me afetaram nos últimos tempos.

1.2 Apresentando a pesquisa, ou uma justificativa

Esta pesquisa traz uma reflexão a respeito de certa educação descentrada, que não privilegia espaços acadêmicos, que se encontra dispersa em "outros" locais: nas salas de cinema, nas vídeo locadoras, rodando em nossos aparelhos de DVDs... Refiro-me a filmes que engendrem ideias e forcem a pensar; filmes que pensem e suscitem pensamentos; um cinema que sirva como meio de expressão filosófica, mais especificamente de uma filosofia da diferença.

Pensar o cinema como um dispositivo educativo é acreditar em uma forma não convencional, e nem essencial de educação; é apostar na sua legitimidade cultural; é confiar num meio alternativo capaz de fazer emergir conhecimentos a partir de vivências; é valorizar seu poder enquanto acontecimento e não como representação.

A sociedade contemporânea está cada vez mais estruturada em uma cultura imagética. Almeida afirma que "atualmente, há uma grande maioria de pessoas cuja inteligência foi e está sendo educada por imagens e sons, pela

quantidade e qualidade de cinema e televisão que assistem e não mais pelo texto escrito" (1994, p. 8). Apesar disso, a maioria dos estudos realizados no campo educacional esteve por muito tempo voltado para a instituição escolar como espaço privilegiado de operacionalização do currículo. Hoje, entretanto, torna-se imprescindível voltar a atenção para os múltiplos espaços que estão funcionando como formadores de conhecimentos e saberes, e o cinema, a meu ver, possui um potencial ainda pouco explorado.

Alguns educadores já perceberam a capacidade e a sedução que os meios extraescolares são capazes de exercer e estão, cada vez mais, utilizando diferentes recursos culturais e tecnológicos como alternativas educativas — como as histórias em quadrinhos, os programas televisivos, os jogos eletrônicos, os CD-ROM, os videoclipes, os filmes —, porém estes dispositivos normalmente são utilizados como representação de fatos específicos, apenas para ilustrar conteúdos do currículo e raramente como um instrumento capaz de gerar um novo pensamento. Ao converter o argumento dos filmes em mera ilustração de conteúdos a escola acaba subestimando o potencial criador do cinema.

Na prática da representação de conteúdos através da semelhança, da analogia ou de traços de identidade com os fatos, as instituições educativas normalmente não levam em consideração a diversidade, a pluralidade ou a singularidade dos filmes como acontecimentos capazes de gerar conceitos e suscitar a criação de pensamentos virgens, que não partem, necessariamente, de pressupostos.

É porque acredito que o cinema é um dispositivo educativo sedutor e potente, que desenvolvi esta pesquisa para pensar o cinema enquanto um acontecimento capaz, tanto de expressar pensamentos, quanto de suscitar pensamentos através da soma dos movimentos e da duração dos filmes, das situações óticas e sonoras puras, da imagem-tempo.

É neste sentido, concebendo o cinema como dispositivo produtor de pensamentos, que visualizo um potencial educativo ainda pouco explorado no campo da educação. Mas, pensar o cinema como um dispositivo educativo, na perspectiva que indica Deleuze, mais do que uma oposição aos modos pelos quais o cinema foi concebido e incorporado pelas pedagogias atuais, requer uma reinvenção do próprio conceito de educação.

Nessa perspectiva esta tese defende que o cinema é um meio de expressão filosófica que emerge através da *afecção* com a imagem em fluxo. Essa defesa está relacionada com a ideia de que a "crueldade" é uma forma de expressão que vai além da representação e está presente na superfície do filme; essas imagens *afectam*, fazendo aflorar pensamentos novos, sem representação, pensamentos sem imagens, possibilitando, inclusive, educação.

Esta tese pode ser caracterizada como um estudo cartográfico, que toma como referência empírica alguns filmes contemporâneos para, a partir das contribuições de autores como Gilles Deleuze, Antonin Artaud e Friederich Nietzsche, identificar neles imagens-tempo que surgem a partir do intolerável no mundo, gerando o impensável no pensamento.

Nesse sentido, utilizo determinados filmes contemporâneos para problematizar a partir de algumas questões: É possível conceber o cinema como propulsor de pensamentos? Quais as condições de possibilidades para se pensar o cinema como um dispositivo educativo? O cinema possui efeitos de educabilidade dada sua capacidade de produzir pensamentos? Como o cinema tem sido tratado pelo campo da educação brasileira? Quais as singularidades estéticas que constituem determinados filmes de Cláudio Assis e de Pedro Costa? É possível pensar na crueldade como potência educativa?

1.3 Objetivos da pesquisa

O mapeamento e a análise da interface cinema e educação tiveram como objetivos:

1. Identificar como o cinema está sendo apropriado pelo campo da educação através de uma análise dos trabalhos apresentados na Anped;
2. Problematizar teoricamente a relação entre o cinema e o pensamento e, mais especificamente, entre as imagens-tempo e o pensamento sem imagens;

3. Analisar seis filmes contemporâneos — *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas*, *Febre do Rato*, *Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* — e investigar as potências de suas imagens;
4. Problematicar a potência educativa do cinema através da relação entre a crueldade, as formas de *afecção* e a geração de pensamentos.

1.4 Caminhos e descaminhos no encontro com o *corpus* de pesquisa

A opção por utilizar o método cartográfico para a realização desta pesquisa fez com que eu valorizasse o próprio processo de feitura desta tese, e não privilegiasse apenas os resultados obtidos após as análises, por isso, neste momento, descrevo um pouco do processo de encontro com o objeto de estudo, os caminhos e os descaminhos que me levaram a delimitar o *corpus* empírico que serviu para esta pesquisa.

A proposta inicial da pesquisa era a de analisar um conjunto de filmes brasileiros que me ajudasse a problematizar a relação entre o cinema e a educação, ou mais especificamente entre a crueldade e o pensamento. Essa opção me deixava mais segura, não apenas pelo fato de eu já ter pesquisado o cinema brasileiro em minha dissertação de mestrado, como também por acreditar que conseguiria compor um *corpus* que pudesse servir para a tese que pretendia defender. Além desses dois fatores, havia um outro, que me dei conta mais tarde, que estava relacionado com a língua desses filmes. Seria mais fácil analisar filmes que falassem a minha língua materna.

No projeto de qualificação apresentei, portanto, uma lista preliminar com alguns títulos que se enquadravam no perfil de cinema que eu pretendia estudar. Nesta lista estavam os filmes: *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003); *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005); *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007).

Em junho de 2011 qualifiquei a proposta de minha tese juntamente com dois exercícios de análises fílmicas, que serviram como uma espécie de piloto que foi apresentado para a avaliação da banca. Esse exercício mostrava como seriam realizadas as análises, levando em conta os aspectos estéticos dos filmes, a forma

como eles enunciavam-se, as escolhas dos realizadores, suas estratégias para dialogar com os espectadores e o impacto que esses filmes eram capazes de exercer. Os dois filmes analisados para a qualificação foram *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, ambos escritos por Hilton Lacerda e dirigidos por Cláudio Assis.

A princípio os filmes que pretendia analisar tinham em comum o fato de serem brasileiros, contemporâneos e de possuírem algo do "intolerável do mundo", aquilo que Deleuze diz ser capaz de suscitar o impensável do pensamento. Nos filmes acima, o intolerável apresentava-se pela falta de saídas. As situações eram colocadas em jogo sem subterfúgios, até o limite do suportável. Eram filmes que pareciam não indicar linhas de fuga, nos quais havia pouca autonomia em relação à vida. Diante disso, havia pouca ação, pouco movimento e muito tempo. No interior dessas análises falo, muitas vezes em primeira pessoa, de acordo com os devires que algumas imagens, sejam elas efetivamente imagéticas, sonoras ou mesmo linguísticas, despertaram em mim.

Depois de realizar a qualificação do trabalho ficou evidente que minha argumentação teórica a respeito de uma crueldade como potência para deflagrar pensamentos era frágil, estava demasiadamente ligada a uma temática violenta e grotesca, presentes em ambos os filmes analisados. Embora eu salientasse que havia algo de belo naquelas imagens, a temática violenta acabava encobrendo boa parte da potência da crueldade. Em outras palavras, minha análise descritiva dos filmes não estava suficientemente amarrada à questão da crueldade porque sempre levava a uma interpretação da crueldade como algo maléfico. Era evidente que faltava em meu *corpus* empírico algo diferente, de outra natureza, que me ajudasse a pensar na crueldade como uma potência para além do bem e do mal. Eu precisava de outros filmes cruéis, mas não violentos ou grotescos. Então pensei que precisava de filmes de amor, foi quando encontrei o cinema realizado pelo português Pedro Costa.

Alguns meses depois da qualificação me mudei para Barcelona, na Espanha, onde vivi por um ano, do início de setembro de 2011 até o final de agosto de 2012. Minha ida para Barcelona foi incentivada por meu orientador, que sempre me falava da importância de viver como estrangeiro, de conhecer outras culturas, outras formas de pensar, outras línguas, e quem sabe outros filmes que pudessem vir a somar à tese.

E foi assim, cheia de expectativas, que fiz as malas e parti para uma aventura de um ano em Barcelona. Levei o notebook, o projeto da tese, alguns livros e uma vontade enorme de viver novas experiências. Jorge Larrosa, meu coorientador de Barcelona, logo no início de minha estada, me convidou para assistir a um curso que ele começaria a ministrar na *Universidad de Barcelona*. Recebi o convite como um presente, pois vi no curso, chamado *Language y experiencia en educación*, uma oportunidade de refletir a respeito dessa experiência que já me falava Larrosa através de seus textos. Na primeira aula já fui surpreendida com a notícia de que trabalharíamos com filmes. Jorge Larrosa antecipou-nos que trabalharíamos com *Europa 51*, de Rossellini, e com dois filmes de Pedro Costa, *No quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*. Fiquei muito entusiasmada. Embora, a princípio eu pensasse que o curso seria mais profícuo para minha tese em termos teóricos, a possibilidade de conhecer novos filmes e de partilhar discussões sobre eles me agradava muito.

Na segunda ou terceira aula Jorge Larrosa apresentou-nos alguns fragmentos de *No quarto da Vanda* e percebi na hora o impacto que o filme causava, não só em mim, mas também em todos os outros colegas de curso. Naquela noite voltei para casa e pensei muito sobre *No quarto da Vanda*. No dia seguinte o encontrei e pude assisti-lo na íntegra e aí tive a certeza de ter achado algo que faltava para minha tese. Algumas aulas depois, vimos alguns fragmentos de *Juventude em Marcha*, porém nesse momento eu já havia visto outros cinco filmes realizados por Pedro Costa e já pensava em delimitar o *corpus* da tese à trilogia das Fontainhas.

E foi assim que meu *corpus* ficou definido. Três filmes escritos por Hilton Lacerda e dirigidos por Cláudio Assis: *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2003) e *Febre do Rato* (2011); e três de Pedro Costa: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Seis filmes cruéis, cada qual com suas especificidades, porém com potências para gerar o impensado no pensamento.

1.5 A Cartografia como processo

Antes de falar como esta cartografia foi traçada, ou sobre os procedimentos que foram adotados no momento de realização desta pesquisa, acho

interessante percorrer um pouco a respeito da cartografia como método de pesquisa a fim de situar as bases sobre as quais esta tese se fez.⁴ Por isso, neste momento apresento um ensaio teórico a respeito do método cartográfico, com algumas características que, a meu ver, são as mais importantes para o processo de constituição dos mapas.

A cartografia é um método de composição de mapas que são traçados respeitando os fluxos das intensidades e registrando as experiências vividas em contato com o objeto de estudos. Desta forma, não há um "modo de fazer" definido previamente, pois a formalização de um método constituído *a priori* acabaria por relegar o empírico a um segundo plano, o que representaria um preço bastante alto para o processo cartográfico, que prima justamente pelo registro das mudanças do território.

Não se trata do empirismo positivista. Para Deleuze (2001), o empírico tem um sentido próprio, denominado por ele de empírico transcendental, que consiste em priorizar a experiência, a experimentação e não o objeto em si. Apoiado em autores como Bergson e Nietzsche, Deleuze concebe que o empírico faz pensar, é produto de atravessamentos, de encontros e reencontros e, por isso, ele não é universal, mas produto de cada acontecimento. Na filosofia da diferença, o empirismo transcendental se difere do empirismo científico da ciência moderna, que acredita que a essência está no objeto e é algo a ser descoberto pelo sujeito; além disso, distancia-se da filosofia da consciência, para a qual o pensamento é uma construção racional.

A relação entre a cartografia das ciências humanas e a cartografia das ciências geográficas incide no fato de ambas estarem ligadas à geografia, porém o mapa que tracei, em vez de compor um território, me permitiu percorrer, por experimentação, novos territórios, sempre registrando os atravessamentos do caminho, porque, assim como Deleuze e Guattari, acredito que

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. [...] E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] É uma questão de cartografia. Elas nos compõem assim como compõem nosso mapa. Elas

⁴ Este ensaio teórico é um exercício de recapitulação e ampliação do que realizei em minha dissertação de mestrado, assim, algumas ideias são como um "autoplágio", no sentido como o define Sílvia Gallo, a partir das ideias de Deleuze, segundo o qual "o roubo é criativo, pois sempre transformamos aquilo de que nos apropriamos" (GALLO, 2003, p. 11).

se transformam e podem penetrar uma na outra. Rizoma. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 76-77)

Diferente de muitas metodologias que, por continuarem presas às amarras epistemológicas do positivismo, procuram insistentemente a objetividade, separando sujeito e objeto, a cartografia assume o caráter perspectivo de toda produção de conhecimento, pautando-se pelo princípio de que os modos de subjetivação sempre intervêm no processo de criação do conhecimento, científico ou não. Assim, o método cartográfico concebe essa subjetividade, ligada ao olhar do cartógrafo, como uma positividade. Esse olhar seleciona e constrói, produz um conhecimento a partir de suas condições de possibilidades e de suas visões de mundo. Dessa forma, a cartografia acaba desterritorializando uma dada forma de fazer ciência na medida em que insere o acontecimento no processo e, assim, se constitui como um dispositivo capaz de tensionar os fundamentos da pesquisa científica, sustentada pela "verdade", que supostamente é atingida através da rigidez de seus processos.

Na cartografia encontramos uma opção para registrar os agenciamentos, ou o "entre". Opção que tem a ver com convicções éticas e com afinidades estéticas. Nesse sentido,

não há o melhor caminho, nem o mais correto, não existe o verdadeiro, nem o falso, mas se encontra sim, o mais belo, o mais intenso, o que insiste em se presentificar, o que se equivoca, se atrapalha..., o que falha. São pelos desvios que se começa a jornada, pelas linhas mal/bem traçadas do desejo que se realiza a cartografia, potencializando vidas em territórios complexos e heterogêneos de forças que se imiscuem umas às outras num constante jogo de poder e afeto. (MAIRESSE, 2003, p. 271)

Através da utilização do método cartográfico temos, portanto, uma pesquisa aberta, que valoriza a experiência, a inventividade do desejo, uma pesquisa-devir. Segundo Deleuze, "os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas" (1998, p. 10) e, ainda "é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos" (1998, p. 10).

O cartógrafo registra o "entre" através de um olhar não-natural que tenta perceber as forças que habitam nos encontros de sujeitos, de movimentos, ideias, acontecimentos. A cartografia possibilita a compreensão do acontecimento. E o

acontecimento "desafia as lógicas cartesianas de progresso e evolução, e inventa outros caminhos nunca imaginados" (MAIRESSE, 2003, p. 261-262).

Se, por um lado, a presença dessa série de pressupostos boicota qualquer intenção de encontrar na cartografia os indícios das metodologias mais tradicionais, por outro, elas não podem ser simplesmente lidas como uma falta, como uma carência de rigor metodológico. Pelo contrário, a cartografia prima por um rigor ético-metodológico, tanto que o método tem de ser sempre revisto e reconstruído em cada estudo, em cada pesquisa.

O cartógrafo faz-se sensível ao objeto e assim confere sentido ao que vê. Segundo Kirst, "buscar um sentido para as coisas vistas é um ato, antes de tudo, de investimento de desejo" (2003, p. 50). Sendo assim, a cartografia é produção existencial. Através dela o cartógrafo encontra uma forma de expressar as intensidades. Na cartografia,

o olhar do sujeito desconstrói-se e perde-se levado pela vida do objeto, mas imediatamente reencontra-se e reflete-se no visto. A rede do olhar é criada na mestiçagem do movimento encadeado na própria diluição do sujeito e do objeto em nome do encontro e da atribuição de sentido. (KIRST, 2003, p. 43)

A cartografia desenha-se na interface, nas linhas e nas dobras, entre o "dentro" e o "fora", entre a subjetividade do pesquisador e seu objeto de estudo. Como Kirst *et al.*, acredito que "a cartografia propõe-se a capturar no tempo o instante do encontro dos movimentos do pesquisador com os movimentos do território de pesquisa" (2003, p. 101).

A cartografia não pressupõe uma exclusividade e nem uma supremacia do texto escrito. Para o cartógrafo as fontes escritas, orais, sonoras, imagéticas etc., apesar da natureza distinta, são suportes que, em termos epistemológicos, estão sujeitos a um mesmo patamar valorativo porque atuam como complemento na constituição de um determinado discurso. Em termos metodológicos, cabe ao pesquisador-cartógrafo registrar o caminho, o trajeto, a viagem que ele faz em busca desses materiais e, também, e principalmente, os caminhos e descaminhos, os encontros e desencontros, os conflitos, as tensões, as dobras, o pensamento produzido no percurso.

Nessa acepção, a cartografia é uma ação complexa, não no sentido de complicada, muito menos de confusa, mas no sentido atribuído por Edgar Morin à complexidade, como um tecido "de constituintes heterogêneas inseparavelmente

associadas", ou, ainda, "o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico" (MORIN, 2005, p. 13).

O interessante na cartografia é que ela é sempre irrepetível, porque os momentos são outros e, portanto, as vivências e intensidades são também outras. Cada desenho gerado por uma cartografia pode servir a outros viajantes, mas a viagem sempre será singular, pois a cartografia é, sobretudo, movimento.

1.6 A composição do mapa

Num primeiro momento realizei alguns ensaios teóricos que me ajudaram a estabelecer relações entre o cinema e a educação, e mais especificamente entre o cinema e o pensamento. Esses ensaios são apresentados no segundo capítulo desta tese, intitulado *Intercessores Filosóficos*, e é onde estabeleço as bases sobre a qual o trabalho cartográfico foi realizado. Problematizo o conceito de experiência relacionado com a estética da existência; a centralidade dos estudos sobre o pensamento nas obras de Deleuze; as condições de possibilidades de relacionar o cinema e o pensamento tendo como base a taxionomia desenvolvida por Gilles Deleuze para o estudo do cinema, sobretudo o conceito de imagem-tempo e sua potência para gerar pensamentos; a ideia de crueldade como uma positividade e uma potência para gerar pensamentos; o papel dos filmes como organizadores do caos e como intercessores de um processo educativo — de uma educação de si —, que ocorre através da diferença.⁵

No terceiro capítulo, *Percorrendo pesquisa e conhecendo outras ideias*, apresento um mapeamento a respeito de como a interface entre cinema e educação vem sendo problematizada pelo campo da educação, tendo como recorte empírico os trabalhos apresentados nas Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped) entre os anos de 2000 e 2010. Creio que essa produção seja significativamente representativa do que está sendo produzido no âmbito da pós-graduação em educação no Brasil devido à ressonância

⁵ Esta ideia de "educação de si" é uma corruptela da ideia de "cuidado de si" cunhada por Foucault em *A hermenêutica do sujeito* (2006).

que as Reuniões da Anped têm, não somente no Brasil, como fora dele. Nesta etapa busquei saber que discursos estão sendo produzidos, de onde eles vêm, quais as concepções de educação e de cinema que estão sendo utilizadas e, principalmente, quais as filiações teóricas sobre as quais as pesquisas têm sido realizadas.

O quarto momento desta tese é dedicado às análises dos seis filmes que considere cruéis, capazes de potencializar mudanças em minha forma de pensar. Neste capítulo, estão inscritas as potências do universo empírico, com suas riquezas e complexidades. A partir dele brotam as ideias vivas, relacionadas com as minhas experiências em contato com os filmes.

Utilizei os filmes como um território do qual construí um desenho que acompanhasse os movimentos desses espaços, ou uma cartografia, no sentido que nos fala Suely Rolnik (1989), que seguiu o caminho da produção, do desmanchamento e da reprodução dos sentidos ali expressos; em suma, que se desdobrou, assim como os sentidos se desdobram a partir dos diversos agenciamentos.

O trajeto que construí para o estudo dos filmes consistiu em pensar em seus movimentos nos instantes mesmo em que os estava assistindo, tentando percebendo as estratégias utilizadas pelos realizadores desses filmes; estratégias que geraram mudanças em mim, que me fizeram refletir sobre minha condição de espectadora e sobre o papel desses filmes em minha sensibilidade, em minha trajetória como pesquisadora, como professora e, sobretudo, em minha formação pessoal.

A análise descritiva dos filmes foi realizada, portanto, na sequência de encontros com as obras. Assim, o desenho dessa cartografia se configurou aos poucos, no decorrer do tempo, nas tantas vezes que eu estive assistindo filmes; durante as leituras teóricas que serviram de plano de imanência para a pesquisa; quando tive a oportunidade de conversar com outras pessoas sobre cinema; enfim, nos encontros com o *corpus* empírico, por onde meus sentidos foram temporariamente apreendidos, por esses territórios por onde minha subjetividade se dobrou, se desdobrou ou tomou "linhas de fuga", estabelecendo pontos de referência afetiva.⁶

⁶ Para Deleuze "Linha de fuga" é uma desterritorialização. O filósofo diz que "Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia" (DELEUZE e PARNET, 1998. p. 47).

A cartografia é uma espécie de exercício criativo de constituição de mapas, uma forma de expressão das experiências que se tem em contato com os filmes, os deslocamentos em minha subjetividade. Para realizar as análises fílmicas mergulharei nas intensidades dos filmes, como se fossem territórios e, atenta aos encontros e aberta aos devires, extrai deles as situações óticas e sonoras puras. Nesta etapa analisei as *démarches* internas da linguagem dos filmes, tendo como base os conceitos e as classificações realizadas por Deleuze em *A Imagem-Movimento* e em *A Imagem-Tempo*. Priorizei a descrição das imagens-tempo que foram úteis para problematizar a relação entre elas e o pensamento sem imagens. A partir das descrições dos instantes de tempo presentes nos filmes analisados pude problematizar sua relação com a imagem do pensamento, essa nova imagem do pensamento, ou ainda, esse pensamento sem imagens. Para tanto, fiz uso das ideias desenvolvidas por Deleuze — principalmente nos livros *Nietzsche e a filosofia*, *Proust e os signos* e *Diferença e repetição* — a cerca da imagem do pensamento e, mais especificamente, da relação entre o cinema e o pensamento, cujas ideias foram expostas no livro *A Imagem-Tempo*.

Como já dito, a escolha dos filmes ocorreu em função do impacto imediato que eles causaram em mim, por isso, na análise de alguns filmes, trago também fragmentos de relatos pessoais das primeiras impressões sobre os filmes, o que me levou a ver os filmes e o que senti logo após essa primeira mirada até eles. Depois disso realizo uma análise mais cuidadosa, que leva em conta os procedimentos utilizados pelos realizadores dos filmes para criar as narrativas em imagens, sons e palavras; os resultados disso em mim e em algumas pessoas que já escreveram sobre esses filmes; somado a alguns relatos dos próprios realizadores a respeito dos procedimentos adotados na produção dos filmes.

Junto às análises, trago alguns *frames*-chave, que servem para que o leitor do texto torne-se também, de certa forma, uma espécie de espectador do filme na medida em que lê o texto e depara-se com as imagens. Esses fragmentos não estão legendados porque possuem a função de atribuir ao texto instantes de tempo ao seu movimento.

Os textos, as análises e as imagens ajudaram-me a compor a cartografia dos filmes de Cláudio Assis e de Pedro Costa.

A cartografia se mostrou pertinente para este estudo porque, assim como Deleuze, acredito que os sentidos não são estáticos, eles se fazem e se desfazem,

ou se dobram, se desdobram e redobram. Desse modo, a cartografia me possibilitou a liberdade necessária para traçá-la de acordo com a transformação da paisagem.

A partir dos filmes pude problematizar também o conceito de crueldade, sua relação com as imagens-tempo e sua potência para gerar pensamentos.

A cartografia me permitiu uma construção do conceito de crueldade que não necessariamente passa por um estudo etimológico do conceito, mas que prima pelo novo, que vem do pesquisador e que vai ao encontro das ideias deleuzeanas a respeito de os conceitos serem vivos e mutantes. Não necessariamente presa a origem do conceito de crueldade, procurei circunscrever um conceito de crueldade provisório, que não se preocupou em traçar universalidades e sim em servir para esta tese, neste momento.

O cinema foi o intercessor necessário para a minha expressão, mas não só ele, também fizeram parte deste mapeamento coisas que li, conversas que tive... sempre me apropriando do método deleuzeano da construção de conceitos para pensar a partir do exterior.

Através desses procedimentos múltiplos e fluídos — inspirados, sobretudo, nos filmes — pude pensar a relação entre cinema e educação para além da representação e sim no sentido de geração de pensamento, tendo como pressuposto a ideia de que o cinema faz pensar e pensar é criar.

O resultado é um mapa composto, sobretudo, dos *afectos* e das experiências que tive em contato com os filmes; uma cartografia como espaço de multiplicidades, de conexões, de fluxos e delírios comunicativos, onde arte, vida, poesia e filosofia tornam-se rizoma.

2 INTERCESSORES FILOSÓFICOS

2.1 O cinema, a experiência e a educação

As discussões a respeito do caráter educativo dos filmes vêm acompanhando a própria história do cinema. Desde o seu surgimento — no final do século XIX —, antes mesmo de começar a configurar-se como linguagem, passando pelas diversas etapas de seu desenvolvimento, o cinema não cessou de se metamorfosear e, junto com essas modificações, seguiram as mais variadas discussões a respeito de suas potências educativas e de suas utilizações como ferramenta de instrução, tanto no campo da educação formal quanto da educação não-formal.

A produção da subjetividade é cada vez mais complexa em uma era em que as imagens nos bombardeiam por todos os lados. As imagens passam e ao mesmo tempo nada nos passa. É como se estivéssemos intoxicados pela abundância visual que nos cerca. André Parente alerta que

nenhuma reflexão séria sobre o devir da cultura contemporânea pode deixar de constar que existe uma enorme multitude de sistemas maquínicos, em particular a mídia eletrônica e a informática, que incidem sobre todas as formas de produção de enunciados, imagens, pensamento e afetos. (PARENTE, 1993, p. 14)

A constatação de André Parente ajuda-me a refletir a respeito do que ocorre com o cinema e com o audiovisual em geral, nesse momento de abundância visual facilitada pela mídia eletrônica e pelos sites de compartilhamento como, por exemplo, o *YouTube* e o *Vimeo*. As imagens têm habitado cada vez mais nossas vidas através dos diversos dispositivos de informação e entretenimento — televisão, computadores, tablets, smartphones etc. — e têm facilitado o encontro com obras que antes eram de difícil acesso, principalmente para quem vive mais distante dos grandes centros urbanos.

Essa profusão imagética traz algumas vantagens, como o imediatismo e a facilidade de acesso. Hoje, em qualquer lugar que conseguimos nos conectar à internet podemos acessar quase todo o tipo de material cinematográfico, dos filmes

mais comerciais aos que, até pouco tempo atrás, estavam restritos a alguns pequenos, e cada vez mais raros, cinemas de calçada ou aos espaços reservados dos videoclubes, que em outras épocas foram locais de formação de grandes cineastas ao redor do mundo.

O que se torna interessante é que hoje podemos escolher com menos limitações o entretenimento que queremos que faça parte de nossas vidas, de nossa dietética, do que consumimos para tornarmos o que somos. Trata-se agora de uma opção pessoal, da vontade de conhecer novos filmes, de ter novas experiências estéticas, que passaram a ser facilitadas através das tecnologias de compartilhamento. Esses dispositivos possibilitam o intercâmbio de filmes que têm sido produzidos nos lugares mais remotos e distantes geograficamente e que convencionalmente não estão disponíveis nas salas de cinema, nos canais de TV e, muitas vezes, nem nas vídeo locadoras, atualmente em extinção.

A experiência de ver um filme em casa é, sem dúvida, diferente da sensação que experimentamos em uma sala de cinema — em um ambiente projetado especificamente para isso, com uma imagem grande, uma fotografia projetada e não pixelada e com um som de qualidade. As experiências sensoriais sofrem interferências desses novos rituais aos quais estamos submetidos e se transformam, gerando novos significados.

Porém, a possibilidade de acesso faz com que os próprios circuitos alternativos, que estão à margem do sistema comercial institucionalizado, possam se fortalecer tanto através do compartilhamento de filmes como através de debates que ocorrem em fóruns, em blogs, sites especializados e cineclubes virtuais.

Falo do acesso a filmes que nos permitam realizar uma experiência, no sentido que a atribui Jorge Larrosa, quando diz: "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece" (2002, p. 21). O cinema que nos permite uma experiência nos possibilita também novos modos de existência.

Estou falando de um cuidado de si, no sentido foucaultiano, como uma estética da existência, que inventa modos de vida, capazes de resistir ao poder, de se recriar a cada instante e transformar a vida em obra de arte. Falo do cinema porque é o que ajuda a me constituir, porque acredito, assim como França, que "constituir novos modos de existência pode se dar até mesmo dentro de uma

perspectiva absolutamente casual (uma paixão, um ritual, uma brisa, um filme, uma crise econômica...), desde que esses acasos criem uma necessidade, isto é, uma produção em-si" (2005, p. 30). Essa produção em si, seria também uma educação de si.

O que passa é que, como afirma Larrosa, "la experiencia es siempre impura, confusa, demasiado ligada al tiempo, a la fugacidad y la mutabilidad del tiempo, demasiada ligada a situaciones concretas, particulares, contextuales, demasiado vinculada a nuestro cuerpo, a nuestras pasiones, a nuestros amores y a nuestros odios" (LARROSA, 2006, p. 470).

Por esse seu caráter múltiplo a educação tem rejeitado a experiência e a tem relegado a outros espaços, dispensando a sua potencialidade como componente educativo. Para Jorge Larrosa, para pensarmos na experiência em sua relação com a educação é necessário, em primeiro lugar, dignificar a experiência, depois reivindicar a seu favor no campo educacional e, em terceiro, ter cuidado para que a experiência não deixe de ser uma experiência, ou melhor, não seja mais uma vez impossibilitada, sobretudo, pela falta de palavras.

A experiência nesta tese é trabalhada como algo ligado ao meu tempo, vinculada ao meu corpo, seguindo o caminho que tracei de uma forma um tanto solitária de ver os filmes, de os perceber e de salientar as coisas que me afetaram como espectadora. Considero o cinema uma arte capaz de promover meu encontro com a alteridade, relacionando minha existência a partir da visão do outro, tanto do outro personagem como do outro criador, no caso dos cineastas, atores e das pessoas que trabalham para que o filme se expresse como linguagem. Esse olhar me permite compreender o mundo a partir de um outro olhar que, a princípio, não é meu, mas que é diferente e sensível à experiência do contato.

Acredito que isso pode sim ser desenvolvido no âmbito escolar, com projetos diferenciados, que não utilizem o cinema apenas como meio de expressão de conteúdos do currículo, mas também suscitem o pensamento nos alunos, como propõe, por exemplo, Alain Bergala, diretor francês de filmes e professor de cinema da Universidade Paris III, em seu livro *La hipótesis del cine*, no qual ele apresenta o projeto que desenvolveu enquanto foi conselheiro da área de cinema do ministro francês Jack Lang, no ano 2000, com o objetivo de introduzir o cinema como arte no ensino fundamental.

A hipótese desenvolvida por Bergala sugere que a iniciação dos alunos à arte do cinema ocorra pelo encontro com a alteridade, fazendo com que os alunos relacionem sua existência com a existência do outro, operando certa revolução íntima com princípios que o autor chama de gerais e generosos, que estão relacionados com "reducir las desigualdades, revelar en los niños las cualidades de intuición y sensibilidad, desarrollar el espíritu crítico, etc." (BERGALA, 2007, p. 30).

A força e a novidade da hipótese desenvolvida por Bergala reside na crença de que encerrar o cinema à lógica disciplinar escolar pode fazer com que o seu alcance e sua potência de revelação sejam reduzidos. Para o autor, "el arte para seguir siendo arte, tiene que seguir siendo un germen de anarquía, escándalo y desorden" (BERGALA, 2007, p. 33). Bergala acredita que não é possível ensinar arte, porque ela deve ser encontrada, experimentada; e o papel da escola pode ser, portanto o de promover esses encontros, já que para muitos sujeitos a escola talvez seja o único meio onde esse encontro pode produzir-se.

Quizá es necesario empezar a pensar la película —aunque no es lo más fácil pedagógicamente— no como un objeto sino como la traza final de un proceso creativo, y el cine, como arte. Pensar la película como la traza de un gesto de creación. No como un objeto de lectura, descodificable, sino cada plano como la pincelada del pintor a través de la cual se puede comprender un poco su proceso de creación. (BERGALA, 2007, p. 37)

Para o autor, a instrumentalização do cinema na escola está sujeita a um risco bastante grande de transformá-lo em um veículo de mensagens, fazendo com que sua própria função como arte seja reduzida pois "la escuela sigue gustando de los grandes temas por razones a veces buenas en terminos de educación general y cívica (hacer hablar de... la guerra, el racismo, etc.), pero el cine no necesariamente sale engrandecido, ni siquiera, en ciertos casos, es simplemente respetado como arte" (BERGALA, 2007, p. 54). É necessário, portanto promover esse encontro para possibilitar as sensações que podem ser, segundo Bergala, a princípio de rechaço violento, ou de irritação, porque o estranhamento é uma das características do cinema-arte que vai revelando-se lentamente, que exige um esforço porque não é identificável imediatamente, mas que depois pode se converter em um objeto de ternura, porque, em última análise, levam ao extremo a lógica de que "en arte, la prioridad es aprender a amar" (BERGALA, 2007, p. 58).

As ideias desenvolvidas por Jacques Rancière no livro *El espectador emancipado* (2010a) também me ajudam a refletir a respeito do cinema como

dispositivo educativo. Rancière apresenta cinco ensaios nos quais analisa a relação do espectador com a arte e os seus sentidos; e atribui ao espectador a responsabilidade de tornar esse encontro produtivo.

O autor traz uma perspectiva bastante interessante, partindo da ideia desenvolvida anteriormente no livro *El maestro ignorante* (2010b), onde expunha a teoria de um professor no início do século XIX, Joseph Jacotot, que acreditava que um ignorante poderia ensinar outro ignorante, partindo da igualdade das inteligências e do incentivo à emancipação intelectual.

Para Rancière, é possível fazer uma analogia entre o aluno emancipado e o espectador emancipado. A relação entre eles reside no uso da sensibilidade e na liberdade que ambos possuem para escolher o que fará parte da estética de sua existência, fazendo uma espécie de tradução do que é percebido e construído a partir de relações individuais.

Para pensar o espectador nessa perspectiva é necessário quebrar os paradoxos que giram em torno da ideia de que ser espectador pressupõe uma passividade de quem não conhece e também não atua. Os espectadores são também agentes de uma prática coletiva. Eles também traduzem signos e “este trabajo de traducción está en el corazón de todo aprendizaje” (RANCIÈRE, 2010a, p. 17). O espectador aprende aventurando-se entre os signos, dizendo o que vê, o que pensa sobre o que vê. Nas palavras de Rancière, o espectador:

Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (RANCIÈRE, 2010a, p. 19)

Para Rancière trata-se de, ao ver, compor seu próprio poema e, a partir dessa capacidade de associar e de dissociar, construir sua emancipação como espectador-indivíduo e não apenas como parte de uma coletividade. Essas ideias baseiam-se na igualdade das inteligências, capazes de vivenciar as experiências estéticas. Para o autor “las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos” (RANCIÈRE, 2010a, p. 27) e o responsável por isso é o espectador emancipado.

É nessa perspectiva que creio residir a possibilidade de uma autoeducação a partir dos filmes, pensando que somos espectadores ativos, capazes de realizar esse trabalho poético de tradução.

Rancière vai pensar nas imagens como detentoras de uma força política e vai afirmar que a imagem intolerável reúne as condições necessárias para gerar certa indignação no espectador, porém, para ele, o intolerável não vem de seu conteúdo, porque o conteúdo intolerável se insere no mesmo fluxo de imagens que já são abundantemente apresentadas pela mídia, sendo facilmente absorvido pelo público acostumado com esse tipo de imagem. Rancière aponta para as condições de possibilidades das imagens intoleráveis que, para além do caráter explícito, possam contribuir para traçar novas formas de articulação entre os enunciados e os pensamentos.

Há, portanto, uma possibilidade de vínculo entre a arte e a política que deve distanciar-se da lógica do teatro moral do século XVIII ou da arte engajada do século XX, nas quais predomina um modelo mimético que parte do pressuposto de que há uma relação direta entre causa e efeito, entre o que é mostrado e o que é recebido. Rancière salienta que, nesse sentido, o que ocorre é que o espectador “debe sentirse culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad” (RANCIÈRE, 2010a, p. 91). Ao invés disso, para Rancière, a eficácia estética está na não-continuidade entre as formas sensíveis da arte e as formas sensíveis do pensamento do espectador, na superação dessas relações, no dissenso que ocorre pelo conflito entre as imagens sensoriais que reconfiguram as sensibilidades e rompem com a “ordem natural” entre o que se mostra e o que se vê. Para o autor é necessário construir outras realidades baseadas em outras disposições espaço-temporais, outras formas de relacionar as palavras e as coisas, as formas e as significações.

El escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia en una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción. Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible y lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto. (RANCIÈRE, 2010a, p. 105)

Nesse sentido Rancière salienta que a imagem poderia contribuir para uma mudança no *afecto* que estava ligado a indignação, para um *afecto* mais discreto, indeterminado, ligado a curiosidade e ao desejo de ver de mais perto.

Ésos son, efetivamente, afectos que alteran las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son disposiciones de cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve, como tampoco sabe el pensamiento lo que debe hacer con ello. Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del afecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por sus sentidos y ni anticipan sus efectos. Tal podria ser la conclusión suspensiva de esta breve indagación sobre lo intolerable en las imágenes. (RANCIÈRE, 2010a, p. 106)

2.2 O cinema como máquina de pensamentos

Assim como a relação entre o cinema e a educação está sendo pautada desde os primórdios do cinema, a relação entre o cinema e o pensamento também vem sendo problematizada, desde o princípio do século XX, por teóricos como Dziga Vertov, Jean Epstein, Béla Balázs, Hugo Münsterberg, Ricciotto Canudo. Para introduzir a relação entre o cinema e o pensamento detenho-me aos dois primeiros, já que possuem ressonâncias com as ideias que desenvolvo na sequência.

O cineasta russo Dziga Vertov, a partir de 1922 escreveu uma série de manifestos lançando as bases de sua teoria "cine-olho". Vertov opõe o cinema de aventura americano ao "cine-drama psicológico russo-alemão", e acusa a forma pela qual a câmera estava sendo utilizada para representar narrativas literárias através de fórmulas utilizadas tanto na literatura como no teatro. Para ele, o que estava sendo feito era "a cópia da cópia", como salienta já em seu primeiro manifesto, intitulado *Nós*, publicado na revista *Kinophot*, primeira publicação do grupo de documentaristas-*kinocs*, organizados em 1919 por iniciativa do próprio Vertov. Vertov apontava uma saída para que o cinema se afirmasse como uma arte autônoma: "Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da 'cinematografia' é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver" (VERTOV, 1983, p. 248).

Para Vertov o cinema somente atingiria seu mais alto grau, a arte cinematográfica, através de um estudo sobre o movimento que lhe permitisse

alcançar seu ritmo próprio. Esse ritmo cinematográfico, para Vertov, distanciava-se do ritmo do cinema romanceado e teatral e dos ritmos impostos também pela música. A arte cinematográfica seria, portanto, uma "poesia das máquinas" (VERTOV, 1983, p. 251), não necessariamente subordinada às outras artes, como a literatura, a música, o teatro. Ela poderia ser até mais precisa que o próprio olhar humano e, por isso, necessitaria de um estudo mais preciso, tanto do movimento como do tempo cinematográfico.

Vertov salientava a necessidade do estudo do tempo com dimensão própria do cinema, em suas palavras "o metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas da imagem e, talvez, os eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema" (VERTOV, 1983, p. 250).

As teorias de Dziga Vertov a respeito das potencialidades da máquina cinematográfica e sua relação com o tempo são, de certa forma, compartilhadas pelo cineasta e teórico Jean Epstein, um dos representantes da vanguarda francesa dos anos 20, para quem o cinema era tido como uma máquina capaz de nos fazer "pensar o tempo", como um meio que, devido a sua velocidade, possui força para conduzir imagens próprias, autônomas, que vão além da representação do mundo, capazes de criar mundos. Para Epstein, a grande novidade do cinema seria sua possibilidade da revelação do devir, da relativização do movimento através do incessante passado presente. Epstein foi também um dos primeiros a salientar o caráter universal da linguagem do cinema, que fornece as condições de possibilidades para a consolidação de uma nova cultura visual. Essa nova cultura visual, sobre a qual já nos falava Epstein em meados do século XX, é a nossa cultura, não só em sua face globalizada e comercial, como também composta de pequenos focos de resistência.

De acordo com Ismail Xavier, "para Epstein, o cinema é um desafio à inteligência, apresenta afinidade com uma nova sensibilidade capaz de fazer face ao ambiente tecnológico onde o homem contemporâneo se move" (XAVIER, 1983, p. 179-180). Podemos perceber que no pensamento de Epstein já existia o germe do devir e do pensamento.

Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto

pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ele se pergunte: Quem sou eu? Onde está minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao "Penso, logo, existo" o "porém não penso em mim do modo como existo" é uma atenuante singular à evidência do existir." (EPSTEIN, 1983, p. 284)

Sobre essa máquina Jean Epstein dirá que:

Ela é um instrumento material, sem dúvida, mas com um jogo que oferece uma aparência tão elaborada, tão preparada para o uso do espírito que já se pode considerá-la um meio pensamento, um pensamento segundo regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar. (EPSTEIN, 1983, p. 289-290)

O ponto em comum entre essas teorias está no fato de elas entenderem o cinema como análogo ou como um espelho do pensamento, como máquina automática de pensamento, produzindo imagens puramente mentais.

Essas constatações, para o filósofo francês Gilles Deleuze, são, de certa forma, ingênuas e redutoras porque partem da ideia de que a imagem deveria mover-se automaticamente, produzindo um "autômato espiritual", ou um choque no pensamento, que vem de fora. Esse conceito de autômato espiritual refere-se ao pensamento de Spinoza e está relacionado com o automovimento do pensamento. Porém, Deleuze (2006) sugere uma inversão na ideia de que o pensamento depende da consciência — para ele é o contrário, a nossa consciência é que depende da forma como estão encadeados os pensamentos.

Para Deleuze, o pensamento é autônomo, é algo que não pode ser realizado por um sujeito, não é algo que fazemos e sim algo que acontece em nós a partir do exterior. O pensamento faz articulações e se metamorfoseia através de intensidades que vêm de fora.

A preocupação com o pensamento é central na filosofia deleuzeana — o que é o pensamento e através de quais meios ele se expressa. Neste sentido, Deleuze e Guattari (1992) irão dizer que o que têm em comum arte, ciência e filosofia é o fato de elas serem expressões do pensamento. Apesar das diferenças quanto à natureza, objetivos e métodos epistemológicos, todas são, sobretudo, modos de criação. A filosofia, porém, tem como operador discursivo os conceitos, a arte tem como objeto os *affectos* e *perceptos*, e a ciência tem como elemento as funções que são representadas por proposições. A crença na potência da tríade arte-ciência-filosofia fez com que Deleuze privilegiasse como intercessores para

seus estudos tanto filósofos quanto artistas — escritores, pintores, cineastas, músicos...

No estudo do pensamento Deleuze privilegia mais a geografia do que a história, por isso ele traça uma cartografia da imagem do pensamento que estaria agindo sobre dois planos de imanência específicos: a imagem moral do pensamento (ou ainda ortodoxa ou dogmática); e uma nova imagem do pensamento. Este exercício filosófico está presente em toda a sua obra e pode ser encontrado, de forma mais sistematizada, em três de seus livros: *Nietzsche e a Filosofia* (1987), *Proust e os signos* (2010) e *Diferença e repetição* (2006).

Em *Nietzsche e a filosofia* (1987), Deleuze traça uma imagem moral do pensamento dizendo que o pensador quer pensar o verdadeiro, porém é desviado pelas paixões e que, por isso, acaba estabelecendo um método para o pensamento racional, tido como "correto". Nietzsche é citado por Deleuze como um exemplo de reversão da imagem moral do pensamento e, conseqüentemente, responsável por uma nova imagem do pensamento.

Na tentativa de descobrir o jogo que torna possível as "satisfações indefinidas" provenientes desse pensamento sem imagens, desse pensamento virgem, genital, Deleuze escreve *Proust e os signos* (2010), uma defesa dos signos das artes, que para ele são superiores a todos os outros porque são os únicos imateriais, sensíveis, de um sentido inteiramente espiritual. A essência desse pensamento estaria encarnada nos signos sensíveis das artes — em suas cores, sons, palavras... — que forçariam a pensar, porque o pensamento não existe sem certa violência, sem algo que o impulse. É por isso que Deleuze dirá que "Mais importante do que o pensamento é o que 'dá que pensar'; mais importante do que o filósofo é o poeta" (DELEUZE, 2010, p. 89). Nossas impressões e nossos encontros com esses signos das artes nos forçariam a olhar, a interpretar e a elaborar novos pensamentos que nasceriam encarnados em nossas expressões a respeito desses signos que nos forçam a pensar. A contingência desse encontro, para Deleuze é o que nos faz pensar, "interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo" (2010, p. 91), a única criação pura. Todos os sentidos estariam implicados nos signos. Sua defesa dos signos das artes é construída através de um contraponto com a própria filosofia. "A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação,

como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos" (2010, p. 91). O pensamento puro nasce, portanto, como "faculdade das essências" (2010, p. 92).

Só a sensibilidade apreende o signo como tal: só a inteligência, a memória ou a imaginação explicam o sentido, cada qual segundo uma determinada espécie de signo; só o pensamento puro descobre a essência, é forçado a pensar a essência como a razão suficiente do signo e de seu sentido. (DELEUZE, 2010, p. 93)

A alma e suas pressões sensíveis seriam, para Deleuze, responsáveis por fazer o pensamento entrar neste exercício transcendente; porém, para que isso ocorra, o filósofo dirá que "é preciso ser dotado para os signos, predispor-se ao seu encontro, expor-se à sua violência" (2010, p. 95).

"*Não há Logos, só há hieróglifos*", esta é a chave de diferenciação da filosofia deleuzeana às ideias platônicas. "Sempre o hieróglifo, cujo duplo símbolo é o acaso do encontro e a necessidade do pensamento: 'fortuito e inevitável'" (DELEUZE, 2010, p. 95).

Em *Diferença e repetição*, o filósofo fala que a imagem do pensamento gira em torno da ideia de diferença e de repetição. O autor entende o pensamento como um exercício natural de uma faculdade, porém salienta que o pensamento dogmático é composto pelo bom senso e pelo senso comum, e tem como ideal o que ele chama de modelo da reconhecimento, ou o "Eu penso o mesmo", que se divide em "Eu penso idêntico, semelhante, análogo ou oposto". Já o pensamento diferente, sem imagens, seria de outra natureza, não da ordem da percepção, nem da classificação, nem do reconhecimento, mas do sentido do sensível.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze afirma que

Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um *encontro* fundamental e não de uma *reconhecimento*. [...] Pode ser apreendido sob tonalidades afetivas diversas, admiração, amor, ódio, dor. Mas, em sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. [...] Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser do sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado. Ele é também, de certo modo, o insensível. (DELEUZE, 2006, p. 203)

Nesse momento Deleuze já estava se referindo ao conceito de "autômato espiritual", porém por meio de outras palavras. Esse conceito seria desenvolvido mais tarde em seus livros sobre cinema.

2.3 Imagem-movimento, Imagem-tempo, Imagens do pensamento

Para sustentar suas teses sobre o pensamento Deleuze utilizou, como um de seus principais intercessores, o cinema. Para ele, o cinema pode gerar novas formas de pensamento e essa relação entre o cinema e o pensamento é o seu objeto de estudo nos dois livros dedicados à sétima arte — *Cinema 1, A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2, A Imagem-Tempo* (1985) —, nos quais ele compõe uma teoria do cinema, tendo como referência suas percepções empíricas, os estudos de Bergson sobre a imagem, de Pierce sobre os signos e de Kant sobre o tempo. Deleuze, em ambas as obras, parte do experienciado para, de forma sistemática, classificar os filmes e daí extrair conceitos próprios que formam uma taxonomia do cinema.

Para Deleuze, o cinema ocupa uma posição semelhante a que a poesia significa para Heidegger: um meio capaz de manifestar novas formas de pensamento. Por isso ele inicia *A Imagem-Movimento* dizendo que os grandes diretores de cinema não devem apenas ser comparados a pintores, arquitetos e músicos, mas também aos grandes filósofos e pensadores. A diferença entre eles está no fato de não pensarem em conceitos, mas sim através de *afectos* e *perceptos*.

Para Gilles Deleuze o cinema pode ser um acontecimento capaz de fazer pensar, de suscitar a criação de conceitos e a constituição de problemas que seriam responsáveis por uma nova imagem do pensamento, ou ainda por um pensamento sem imagens, que comece pela diferença. Talvez por acreditar no potencial que o cinema possui na representação da imagem do pensamento contemporâneo, é que o filósofo tenha dedicado dois livros a essa arte. André Parente diz que, para Deleuze, a história da arte se confunde com a história do pensamento e que seus dois livros sobre cinema "se apresentam como uma história do pensamento através do cinema" (PARENTE, 2000, p. 536). Em suma, para Deleuze, o cinema é um pensar, e pensar é mais do que simplesmente interpretar, é, sobretudo, criar.

No mesmo sentido, e ainda pensando as imagens de cinema como um dos meios do pensamento, Aumont e Marie salientam que Deleuze "vê na história das formas cinematográficas a colocação em prática sucessiva de grandes funções mentais — o imaginário, a memória —, em um modo absolutamente diferente daquele de nosso psiquismo, descrevendo o cinema, portanto, como uma máquina

de pensar" (AUMONT e MARIE, 2003, p. 290). Vasconcellos também salienta essa ideia deleuzeana dizendo que, para o filósofo, "fazer cinema também é pensar. A arte do cinematógrafo, por intermédio de seus realizadores, comporta pensamentos" (VASCONCELLOS, 2006, p. 49).

Conceber o cinema como mola propulsora de pensamentos requer que façamos uma dobra para incorporarmos seus limites exteriores de outra forma, pois os filmes, segundo Deleuze, lidam com uma proposta linguística e estética que, por sua complexidade, extrapolam as teorias semióticas do significante. Para ele, "a diversidade das narrativas não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura de linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral" (DELEUZE, 2005, p. 167). Diferenciando-se dos discursos tradicionais sobre cinema, Deleuze rompe com a ditadura do significante. Para o autor, a teoria linguística reduz o cinema a um enunciado, não abarcando as multiplicidades presentes no movimento e no tempo cinematográfico. Deleuze acredita que o cinema necessita de uma leitura específica. No livro *A Imagem-Tempo*, ele enfatiza que "o próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual, pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos de cinema" (DELEUZE, 2005, p. 332). André Parente acredita que Gilles Deleuze tem o mérito de ter "desenvolvido e fundado verdadeiramente, com grande rigor e consistência, uma semiótica do cinema" (PARENTE, 2000, p. 22).

Ismail Xavier salienta que o grande diferencial do autor foi a inserção do "tempo" na pauta da teoria do cinema; com isso, ele acabou por "descartar a base linguística, a álgebra do estruturalismo, e voltar à dinâmica, à intensidade, ao acontecimento" (XAVIER, 2002, p. 141). Com as imagens tempo os filmes encontram sua potência e podem ser problematizados em sua relação com o pensamento.

Para compreender com mais facilidade como se dá essa relação entre o cinema e o pensamento é importante partirmos da ligação entre o pensamento e o cinema clássico, baseado nas imagens-movimento.

O conceito de *Imagem-Movimento* (1985) nasce de observações acerca do cinema clássico — que vigora entre 1915 e o início dos anos 1940 —, quando os realizadores, preocupados com a narratividade das imagens e acreditando que isso

produzia o "movimento" dos filmes, faziam um cinema de ações e reações como representação indireta do tempo.

Desde Griffith⁷ a imagem é composta através da montagem para ser sensório-motora. As ações são orgânicas e a situação dramática é limitada a um esquema que vai de uma situação a uma ação e que, por sua vez, modifica essa situação.

Deleuze defende a ideia de que a imagem-movimento tem uma ligação direta com a maquinaria cinematográfica e também com certa gramática cinematográfica que leva em conta o movimento. A narração do cinema clássico só é possível através da montagem de signos internos próprios, que não são imagens instantâneas ou cortes imóveis do movimento — como se acreditava anteriormente — e sim cortes móveis da duração.

Para desenvolver sua taxionomia do cinema Deleuze parte das três teses sobre o movimento, desenvolvidas por Bergson em *A Evolução Criadora* (2005), e assim estabelece as bases para sua classificação das imagens cinematográficas.

A primeira tese de Bergson diz que o movimento é diferente do espaço percorrido, pois enquanto o movimento é presente, indivisível e heterogêneo, o espaço percorrido é passado, divisível e homogêneo. Essa primeira tese acaba pondo em questão uma das premissas das antigas teorias do cinema, porque de acordo com ela

não se pode reconstituir o movimento através de "cortes" imóveis... Essa reconstituição só pode ser feita acrescentando-se às posições ou aos instantes a ideia abstrata de uma secessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento. (DELEUZE, 1985, p. 9)

O movimento não é feito, portanto, exclusivamente de posições no espaço, de imagens instantâneas, de instantes no tempo ou de cortes imóveis deste movimento.

Na segunda tese de Bergson passamos de uma concepção antiga, em que o movimento era concebido como "passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados*, como uma dança"

⁷ O diretor norte-americano David Griffith tem sido apontado por muitos teóricos do cinema como o principal precursor da linguagem cinematográfica clássica, principalmente pela sistematização da montagem paralela.

(DELEUZE, 1985, p. 12), para uma outra, moderna, na qual o movimento "*não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)*" (DELEUZE, 1985, p. 13), ou ao instante qualquer.

A terceira tese, e a mais importante para o desenvolvimento da taxionomia do cinema de Gilles Deleuze, diz que "não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo" (DELEUZE, 1985, p. 17). O movimento expressaria uma mudança na duração, já que o todo é uma dimensão aberta, que se define pela relação, que é sempre exterior e muda sem parar. O ato de autocriação e recriação do todo, para Deleuze, mudaria o estado qualitativo "como o puro devir incessante que passa por esses estados" (DELEUZE, 1985, p. 20).

É com base nas teses de Bergson sobre o movimento que Deleuze vai classificar esse cinema, baseado na imagem-movimento, de acordo com os signos internos que o caracterizam. Para ele,

Há como que três níveis cinematográficos coexistentes: o enquadramento é a determinação de um conjunto provisório artificialmente fechado; a decupagem é a determinação do ou dos movimentos que se distribuem nos elementos do conjunto; mas o movimento exprime também uma mudança ou uma variação do todo, sendo este uma questão de montagem. (DELEUZE, 1992, p. 74)

A montagem é a grande protagonista do cinema clássico, o coração da imagem-movimento. Subdividida por Deleuze em montagem ativa, perceptiva ou afetiva, todas elas têm o objetivo de tornar as diversas imagens interdependentes através do que o autor chama de vínculo sensório-motor, ou, em suas palavras, "a montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo" (DELEUZE, 1985, p. 45).

Deleuze, ainda em seu primeiro livro sobre cinema, classifica a montagem em quatro tendências distintas: a montagem orgânica, praticada pela escola americana; a montagem dialética, da escola soviética; a montagem quantitativa, da escola francesa do pré-guerra; e a montagem intensiva, da escola expressionista alemã.

A partir da montagem surge para Deleuze a imagem-movimento e suas variedades: a imagem-percepção, que corresponde à figuração da coisa e está subdividida em subjetiva e objetiva; a imagem-afecção, que corresponde à figuração

da qualidade ou da potência e está diretamente ligada ao rosto em *close-up*; a imagem-pulsão, que nasce entre a imagem-afecção e a imagem-ação; e a imagem-ação, que corresponde à figuração da força ou do ato.

A imagem-movimento encontra-se ligada à imagem representativa do pensamento e depende de um espírito que a reconstitua através do reconhecimento. Ocorre que, ao representar, ela apresenta-nos o que já sabemos para que possamos reconstituí-la, tornando o pensamento automático. Assim efetua-se o que Deleuze diz ser a essência artística da imagem-movimento. Essa essência, para Deleuze, seria capaz de violentar o pensamento, fazendo surgir em nós um autômato espiritual, porém isso ainda não significa que o cinema seja capaz de fazer pensar.

Esse *noochoque*, para Deleuze, pode gerar um autômato — não apenas subjetivo, mas também coletivo —, capaz de produzir um movimento automático em um espaço mais amplo, em direção a uma arte massificada. Para pensar como o *noochoque* opera no cinema clássico, Deleuze toma como exemplo o método dialético de Eisenstein e o decompõe em três movimentos.

O primeiro movimento refere-se ao cinema do sublime e vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. A imagem e os diversos elementos que a compõem produzem um choque sobre o espírito que o levam a pensar o todo. Embora esse choque resulte da imagem, ele depende da montagem, porém a montagem não como a soma das partes, mas como a totalidade orgânica. Nesse caso, o todo é o conceito, o cinema é o "cinema intelectual", e a montagem, "montagem-intelectual".

O segundo movimento é o inverso do primeiro. Não vai mais das partes para o todo, e sim do todo para as partes, do conceito ao afeto. Esses dois movimentos são interdependentes, pois não há mais como separar as imagens-movimento da montagem, nem o inverso, a montagem das imagens-movimento. Como afirma Deleuze, "O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e nelas se difunde" (2005, p. 192). A partir daí, pode-se afirmar que esse segundo movimento está ligado ao "pensamento sensorial", a "inteligência emocional" e procura atualizar a imagem através de figuras de linguagem. É um monólogo interior operando por metonímias, sinédoques, metáforas.

Com relação ao segundo movimento, Deleuze diz:

O todo não deixa de ser *aberto* (a espiral), mas é para interiorizar a sequência das imagens, tanto quanto para se exteriorizar nessa sequência. O conjunto forma um Saber, à maneira hegeliana, que reúne a imagem e o conceito como dois movimentos indo um em direção ao outro. (DELEUZE, 2005, p. 195)

Por último, o terceiro movimento ocorre a partir do encontro entre a imagem e o conceito, entre o sujeito e o mundo. Esse movimento está ligado a um cinema dialético, à composição orgânica, ao dramático, a práxis ou o pensamento-ação. Para Eisenstein essa seria a síntese do pensamento e do próprio cinema.

Contudo, esses três movimentos e suas respectivas relações entre o cinema e o pensamento, só são válidos para o cinema clássico em geral, o cinema da imagem-movimento: "*a relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens, relação sensório-motora entre o mundo e o homem, a Natureza e o pensamento*" (DELEUZE, 2005, p. 197).

Deleuze parte da ideia de Artaud, de que o objetivo da imagem é o movimento do ato de pensar e que, de forma análoga, esse movimento é responsável por um retorno à imagem e, a partir daí, tenta restaurar uma possibilidade de pensar o cinema pelo cinema.

Artaud acredita mais numa adequação entre o cinema e a *escritura automática*, com a condição de se compreender que a escritura automática não é de modo algum uma ausência de composição, mas um controle superior unindo o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento: o autômato espiritual. (DELEUZE, 2005, p. 200)

Em *A Imagem-Tempo*, há uma tentativa de aproximação entre o pensamento de Artaud e de Eisenstein. Ambos entendem que se vai da imagem ao pensamento através do choque que faz o pensamento nascer dentro do próprio pensamento e, num segundo momento, vai-se do pensamento à imagem, surgindo o pensamento primitivo, o monólogo interior, capaz de provocar também um choque. Até aqui as declarações de Artaud e Eisenstein não se opõem. O que há de bem diferente é o fato de Artaud constatar a impotência que define o objeto-sujeito do cinema. O cinema, para ele, privilegia o "impoder" do pensamento, e não sua força. É como se as imagens-movimento substituíssem nossos próprios pensamentos não nos deixando pensar o que quisermos. O pensamento, impossibilitado de pensar livremente, é sempre vítima e agente deste "roubo", dessa petrificação interior.

De acordo com Deleuze, Artaud acreditava não ser possível atualizarmos as imagens através das figuras de linguagem e encadeá-las através de um monólogo interno. Para ele existiam fissuras, rachaduras, construções em abismo, compostas por múltiplas vozes e diálogos internos, uma voz dentro da outra voz com potência para desencadear imagens.

Se para Eisenstein o choque intelectual, o poder do pensamento lógico e racional eram potências para a atualização do todo, para Artaud o cinema confronta-se com o contrário: a impossibilidade de pensar, a impotência do pensamento. Essa constatação de Artaud, para a filosofia deleuzeana, está situada no cerne do próprio pensamento. Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze salienta, "o que força a pensar é o 'impoder do pensamento', a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado" (2005, p. 203). O cinema seria, portanto, capaz de revelar a nossa própria impotência: o fato de ainda não pensarmos. Diante da impotência do pensamento surge uma nova imagem do pensamento, o pensamento sem imagens.

Para além do movimento há a suspensão do mundo e, a partir daí, surge o que Deleuze diz ser o *homem comum do cinema*: "o autômato espiritual, 'homem mecânico', 'manequim experimental', ludião em nós, corpo desconhecido que temos apenas atrás da cabeça, e cuja idade não é a nossa nem a de nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro" (2005, p. 204).

Esse tipo de experiência diz respeito, quase que exclusivamente, ao cinema moderno porque há uma mudança na imagem: ela deixa de ser sensório-motora e o espectador passa a ser um vidente sem ação diante do intolerável do mundo e, a partir dessa surpresa, é confrontado com o impensado do pensamento. Ocorre aí a ruptura do vínculo do sujeito com o mundo, porque se o mundo é intolerável não há mais como pensar neste mundo, nem em si mesmo. "O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar", salienta Deleuze (2005, p. 205). É o pensamento nascendo da própria impotência. Surge, portanto, uma nova relação do cinema com o pensamento. "A situação 'psíquica' que substitui qualquer situação sensório-motora; a perpétua ruptura do vínculo com o mundo, o perpétuo buraco nas aparências, encarnado no falso *raccord*, a apreensão do intolerável até mesmo no cotidiano ou no insignificante" (DELEUZE, 2005, p. 206).

Esse cinema surge no pós-guerra, justamente em um momento em que o movimento já não representava com tanta fidelidade o que estava ocorrendo. "O fato

moderno é que já não acreditávamos neste mundo", salienta Deleuze (2005, p. 207). A vida não estava mais respondendo aos estímulos através da ação. Diante dos acontecimentos — situações fortes demais, dolorosas demais ou belas demais —, as pessoas deixam de ter ação e há uma quebra no vínculo entre o sujeito e o mundo, que antes, como lembra Deleuze, eram uma grande composição orgânica. Diante dos fatos as reações sensório-motoras entram em estado de falência e são substituídas por uma situação psíquica. Os homens passam a viver situações óticas e sonoras puras. Os filmes, na mesma direção abandonam a ação e entregam-se ao tempo gerando um novo cinema, um cinema moderno, baseado na imagem-tempo.

De forma sintetizada pode-se dizer que há duas mudanças fundamentais nesse novo cinema: a primeira é essa ruptura do vínculo sensório-motor, que ocorre sobre um plano de imanência mais amplo, da quebra da ligação entre o homem e o mundo; e a segunda está relacionada com "a renúncia às figuras, metonímia tanto quanto metáfora, e mais profundamente o deslocamento que o monólogo interior sofre como matéria sinalética do cinema" (DELEUZE, 2005, p. 209).

O que ocorre é que os encadeamentos representativos ou figurativos sensório-motores do antigo cinema, do cinema clássico, são substituídos por encadeamentos formais do pensamento. O pensamento da imagem ou o pensamento na imagem. Nesse aspecto o cinema moderno é também o cinema da "crueldade". Este cinema, em estado bruto, estaria presente no filme *A concha e o clérigo*, escrito por Artaud e dirigido por Germaine Dulac. O filme serve como um documento da teoria cinematográfica desenvolvida por Artaud e, segundo o próprio autor

não conta uma história, mas desenvolve uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos. Do choque dos objetos e dos gestos derivam verdadeiras situações psíquicas, em meio às quais o pensamento aprisionado procura uma saída sutil. Nada existe aí a não ser em função das formas, dos volumes, da luz, do ar - mas sobretudo em função do sentido de um sentimento liberado e nu, que escorrega por entre os caminhos pavimentados de imagens e atinge uma espécie de céu onde desabrocha inteiramente. (ARTAUD, 1995, p. 178)

O pensamento estabelece uma relação diferente como o ato de ver. O que se mostra, e que é intolerável, faz o pensamento extravasar para fora de si mesmo, para além do que sabemos, assim não podemos mais reagir. Não há mais ação. O indeterminável se determina a partir de uma escolha do pensamento, "é um

cinema dos modos de existência, do afrontamento desses modos, e de sua relação com um fora do qual dependem a um só tempo o mundo e o eu" (DELEUZE, 2005, p. 214).

O conteúdo do filme não é o responsável, em última instância, por essas escolhas, e sim a forma-cinema, que nos faz escolher, que determina nossos pensamentos. O pensamento de fora se apossa do autômato purificado gerando o impensável no pensamento, por isso, nesse cinema do espírito, o conjunto é composto do automatismo, do impensado e do pensamento.

Uma das estratégias utilizadas por esse novo cinema é "mostrar" através das descrições e não mais das narrações. Com a rejeição das figuras de linguagem, como a metonímia e a metáfora, os acontecimentos passam a não ser mais figurados e nem narrados. As ideias passam a ser plásticas e o cinema torna-se capaz de produzir um pensamento independente de conceitos, um cinema do devir. Deleuze salienta que, na prática, há um deslocamento do monólogo interior, ele perde sua unidade pessoal ou coletiva e, a partir desse processo, o espectador torna-se vidente. Ao invés de apresentar uma história, os filmes desenvolvem problemas, engendram ideias e forçam o pensamento a pensar.

Os problemas desenvolvidos pelos filmes vêm tanto dos temas banais, cotidianos, insignificantes ou ordinários quanto dos mais brutais, intoleráveis ou cruéis; e não dependem das coisas internas ao indivíduo e sim de coisas que lhe são externas, do "de fora".

Em suma, para Deleuze, enquanto no cinema clássico "o todo era o aberto", no cinema moderno "o todo é o fora". Vasconcellos, no mesmo sentido, afirma que

as imagens-tempo, de que são feitos os filmes modernos, são signos ou caleidoscópios de imagens, se situando de-fora do sujeito. Os signos cinematográficos tornam-se labirintos, temporalmente paradoxais, num processo falsificador que pode e geralmente inquieta o espectador. (VASCONCELLOS, 2006, p. XII)

Além de englobar o que lhe é exterior, o "de fora", esse cinema também opera incorporando o "entre-imagens", "o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia" (DELEUZE, 2005, p. 216). De forma diferente dos filmes clássicos, nos quais não poderia haver buracos nas aparências, nos filmes modernos o que se

coloca são linhas de fuga que desterritorializam o ser, tirando-o da cadeia de associações.

Como salienta Deleuze,

Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser 'imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras', e das quais somos escravos. É o método de ENTRE, 'entre duas imagens', que conjura todo cinema do Um. (DELEUZE, 2005, p. 217)

Isso acaba mudando também o estatuto da montagem. No cinema moderno a montagem não tem mais a pretensão de alcançar o movimento orgânico. Os cortes irracionais, falsos *raccords*, são utilizados para gerar buracos nas aparências. Nas palavras de Deleuze, no cinema moderno, "o corte tornou-se interstício, *é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo*" (2005, p. 218). Trata-se de uma série de imagens desencadeadas e atonais compostas de cortes irracionais, acordes dissonantes e termos desencadeados. Nesse processo, o sentido da montagem também muda, passando a determinar relações entre as imagens-tempo.

Sem a preocupação com a unidade e com a coesão, o cinema moderno abandona também a linearidade temporal. As imagens em desarmonia não tentam mais seguir uma linha cronológica, elas apresentam-se em desvio, tomam linhas de fuga.

Com o esgotamento da força da montagem o plano-sequência torna-se bastante usual pela sua capacidade de multiplicar os centros de imagens e reduzir os hiatos entre as ações e as reações. Além disso, a própria montagem muda seu estatuto e, agora, vai além de produzir o movimento através de uma imagem indireta do tempo, pois também é capaz de gerar a imagem-tempo direta.

Outra característica do cinema moderno é o abandono do campo/contracampo, recurso muito utilizado, principalmente nos momentos de diálogos, no cinema clássico. No cinema moderno a profundidade de campo é fundamental, os personagens entram e saem de campo simplesmente aderindo ou abandonando o enquadramento.

No novo cinema não há primazia do visual sobre o sonoro ou vice-versa, ou seja, o texto não vem para complementar as imagens, nem as imagens são figurações do texto. A essa disjunção entre a imagem e o som Deleuze chama "imagem-som".

Essas são apenas algumas estratégias utilizadas pelos filmes modernos para abrir brechas no movimento e fazer surgir as imagens-tempo.

Em suma, Deleuze afirma,

O cinema moderno desenvolve assim, de três pontos de vista, novas relações com o pensamento: a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indiretos livres; a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo. (DELEUZE, 2005, p. 226)

Para pensar a relação entre cinema e pensamento tendo como plano de imanência a teoria deleuzeana do cinema creio que devemos considerar tanto o movimento quanto o tempo que surgem nos encontros com o filme, porque assim como Luz, acredito que movimento e tempo não podem ser vistos separadamente, pois,

o filme, por meio da sucessão e da simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pensa e experimenta a duração. Neste sentido, é sempre fábula pensante e cartografia realista, escrita de um mundo virtual que altera os quadros da experiência previamente configurada. (LUZ, 2002, p. 84)

2.4 Notas sobre a crueldade

O tema crueldade foi demasiadamente utilizado em sua relação com o sofrimento e com a dor e transformou-se em pauta polêmica, alvo de opiniões contraditórias e em tabu. Daniel Lins (2001) salienta que a dificuldade em pensar na crueldade como potência pode estar relacionada com certo silenciamento da filosofia ocidental no que se refere à temática. Lins afirma que há uma predominância no trato da crueldade como exterior ao próprio humano, como em Aristóteles que a relaciona a bestialidade e a loucura, ou então Maquiavel e Hobbes, que a integraram a seus pensamentos a respeito da ciência política e da filosofia da moral.

Schopenhauer (2001 e 2005) vai um pouco além e incorpora a crueldade à esfera do humano. Entendendo a crueldade como um fundamento da vida, o autor a integra à sua metafísica pessimista por acreditar que ela excede a vontade, tornando o homem sofredor. O autor rompe, de certa forma, com a tradição do pensamento ocidental, principalmente com a filosofia grega, que percebe o sujeito

como presença divina a ser contemplada, mas, embora tente integrar a crueldade ao sujeito, como algo que pertence a ele e extrapola a própria vontade, também a vê como signo e excesso, uma espécie de signo que transborda a vontade e a consciência do mal.

Nesse trabalho, especificamente, serviram-me de referências algumas ideias referentes à crueldade levantadas por Nietzsche (2003, 2008), Artaud (2006), Derrida (1995) e Deleuze (2005). Esses autores tratam da crueldade do pensamento, crueldade heroica e certa crueldade inocente. Nesse sentido eles possibilitam pensar na existência de uma ética e uma estética da crueldade e na possibilidade da crueldade como potência de vida.

Em primeiro lugar é necessário desmistificar a ideia de crueldade ligada necessariamente ao mal. Como assinalou Artaud, “atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico” (ARTAUD, 2006, p. 118). Ele lembra que “essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão” (ARTAUD, 2006, p. 118) e, salienta que:

a crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 2006, p. 118)

Em Artaud, existe a atenção para uma ética da crueldade, em que ela é concebida como “um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida” (ARTAUD, 2006, p. 134). Essa crueldade contida na própria vida seria um antídoto à crueldade perversa, a “crueldade do vício”, que induz o sujeito ao enclausuramento e se expressa “através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada” (ARTAUD, 2006, p. 133-134). Diferente disso, Artaud declara que usa a palavra crueldade “no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 119).

Não se trata de expor as violências cotidianas e de opô-las ao bem-estar e à felicidade, que seria uma forma um tanto moral para tratar da crueldade; mas sim de uma ética para com o outro, que é também uma política do contato. Como salienta Motta, “torna-se um contrassenso pensar em crueldade enquanto

disposição que se constrói pela obtenção do prazer a partir da dor e do sofrimento do outro" (MOTTA, 2009, p. 347).

A crueldade como potência de vida necessita ser pensada a partir da morte de Deus, porque, para Nietzsche, Deus é como uma criança, dotado de uma crueldade mórbida, um Deus que precisa de nosso sangue para manter-se vivo (a quem Artaud chamará de vampiro). Assim, para ele, a morte de Deus é uma condição para pensar para além da dívida, da culpa, em uma crueldade como sentimento e como movimento do espírito, que não fere e que se volta para a forma, para a estética. Essa crueldade ligada a vida como vontade de potência não necessariamente obedece às leis morais da racionalidade ocidental, que muitas vezes apresenta-se como a lógica da ética, mas que, para Nietzsche, está ligada ao sentimento de potência biológica, que escreve o que ele chama de texto primitivo e natural. O filósofo propõe uma crueldade que possa transpassar a própria natureza como princípio ético da representação, ligando a força cruel à vida como vontade de potência, para além do bem e do mal.

Em Nietzsche é possível identificar uma crueldade inocente, que não convida necessariamente aos excessos, mas contém a promessa de ir até o final, às últimas consequências de se querer devir outro, que não significa devir o outro.

Deleuze salienta que para Nietzsche a dor não é, necessariamente, um argumento contra a vida, ela também pode ser um excitante da vida "[...], um argumento em seu favor. Ver sofrer ou mesmo infligir o sofrimento constitui uma estrutura de vida como vida activa, uma manifestação activa da vida. A dor possui um sentido imediato em favor da vida: seu sentido externo" (DELEUZE, 1987, p. 195).

Para Nietzsche o tema da crueldade remete também à crueldade na criação artística. Ela seria um substrato da cultura que permite um distanciamento da crítica à moral e apresenta-se como uma afirmação da vida. Motta salienta que para Nietzsche

a assunção da crueldade da vida tornaria o homem criador, pois este compreende que toda elevação da vida exige a dor, exige um sacrifício superior. É somente a partir de uma disciplina rígida, de uma determinação implacável que se torna possível produzir novos valores, novas interpretações da vida. (MOTTA, 2009, p. 349)

A criação artística remete, portanto, a dureza e ao rigor, como afirma Zaratustra "Todos os criadores são duros, todo o grande amor está acima da sua

compaixão” (NIETZSCHE, 2003, p. 312). A crueldade ligada à criação permite pensá-la para além da ideia negativa de um mal, mas em um sentido ligado a expressão da tragédia do herói, duro o suficiente para “sentir o sofrimento como gozo”. Para Nietzsche, a presença da crueldade na tragédia repercute na “arte mais elevada no dizer sim à vida” (NIETZSCHE, 2008, p. 55). Trata-se de um estímulo para a vida, de um desejo de vida, que, por vezes, pode ocorrer por uma inversão dos valores estéticos predefinidos, como o bem e o mal, o belo e o feio.

A criação é uma necessidade e se realiza de forma dedicada e obsessiva. Ela provém de um impulso, de um estímulo, de uma paixão, de uma convocação e, ainda, de uma capacidade de sofrer do criador, mas ela, sobretudo, precisa ser trabalhada pelo indivíduo, que “passa a ser um instrumento para a realização de uma obra que o transcende” (MOTTA, 2009, p. 352).

A partir daí podemos pensar no sentido positivo da crueldade em Nietzsche, como o que paira entre as questões éticas e estéticas próprias do criador, e a dor seria, portanto um fato de sua existência. “É a partir da dor que se dá a transfiguração da existência: transformar-se é sofrer. Crueldade é a dureza, isto é, a ausência de compaixão que permite destruir o já estabelecido, a forma, em prol do devir, da transfiguração da vida” (MOTTA, 2009, p. 351).

Trata-se de verter arte como se verte o sangue (cruor), sangue como crueldade, eis a força do pensamento: um pensamento que já não fala com palavras, “mas com relâmpagos” (NIETZSCHE, 2008, p. 61).

Em um sentido semelhante ao de Nietzsche, Artaud também irá reivindicar a crueldade como uma potência para o teatro. Derrida (1995) lê Artaud para pensar na tragicidade afirmativa desse teatro perturbador e dionisíaco que ele propõe. Um teatro que está centrado não mais na linguagem instituída, mas em uma espécie de arquitexto ou arquipalavra. Derrida vê nas propostas de Artaud uma possibilidade em direção a uma manifestação “pura” da vida, onde o corpo não estaria restrito aos signos ou a obra, quebrando a própria possibilidade de dividir a vida em corpo e alma.

O que ocorre é que o artista, para expressar-se, rouba palavras e elas funcionam como pulsão de apropriação, que transforma o roubo em um sopro, em uma inspiração. Quando essas palavras saem do corpo do artista, elas não o pertence mais, já fazem parte do espetáculo. Artaud (2006) percebendo essa

inspiração como drama do roubo, propõe um teatro que combata a inspiração poética e estética, a metafísica e a religião, abrindo o mundo para um outro mundo.

Derrida percebe nas propostas de Artaud o “impoder” da inspiração, mas este impoder não significa impotência, pois, em suas palavras, o impoder é a “irrupção positiva de uma palavra [...] que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do outro sopro é o impoder [...] que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato” (DERRIDA, 1995, p. 118). Esse impoder tem relação com as forças de um vazio, uma espécie de turbilhão do sopro.

Para Artaud (2006) o que ocorre é que a gramática não arruma bem as palavras e por isso ele vai contra o estruturalismo na poesia e a favor de uma linguagem capaz de corroer a própria linguagem, uma gagueira, uma voz do mal-estar.

A crueldade é da vida, diz Artaud, e Derrida acrescenta que por isso não se trata de criar uma representação da vida, já que ela é irrepresentável. O teatro da crueldade seria, portanto, “a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, 1995, p. 152). Artaud acredita na dimensão performática espontânea, corporal, radical e violenta como uma quebra da linguagem. Schollhammer afirma que essa violência não se relaciona com o conteúdo, mas sim com a quebra do vínculo entre forma e conteúdo, e também “pela potência real da própria expressão que chega a eliminar a diferença entre a expressão da realidade e a realidade da expressão” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 2). Para ele a crueldade possibilita a “dissolução da linguagem representativa na desmesura expressiva em direção à vida, a vida apaixonada e convulsa, em sua expressão pré-verbal e preconceitual” (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 2).

Artaud traz ideias importantes para se pensar a potência da crueldade no teatro, porém ele não acredita que o cinema possua força semelhante. É importante lembrar que Artaud se decepcionou com a adaptação de Germaine Dulac de seu roteiro *A concha e o clérigo*. Inicialmente Artaud acreditou na força do cinema, pensou que ele poderia ter uma substância própria que poderia participar do nascimento do pensamento se desvinculando da representação.

O cinema vai aproximar-se cada vez mais do fantástico, esse fantástico que, percebemos sempre mais, é na realidade todo o real, ou então não viverá. Ou melhor, o fantástico será o real do cinema, como é o da pintura, da poesia. [...] Não existirá de um lado o cinema que represente a vida e de outro aquele que represente o funcionamento do pensamento. Pois, cada vez mais, a vida, aquilo que chamamos de vida, vai se tornar inseparável do

espírito. Um certo domínio profundo tende a aflorar à superfície. O cinema, melhor que qualquer outra arte, é capaz de traduzir as representações desse domínio, pois a ordem estúpida e a clareza habitual são suas inimigas. (ARTAUD, 1995, p. 173)

Pensando nas potencialidades do roteiro que escreveu, ele afirma que julgou que sua ideia era distinta de qualquer espécie de representação e que participaria de uma vibração para o nascimento do que ele denominou de “profundo do pensamento [e segue] Ele se liberta subterraneamente das imagens e deriva, não de seu sentido lógico e necessário, mas de sua mistura, sua vibração e seu choque” (ARTAUD, 1995, p. 179).

Porém, depois do resultado da adaptação de seu roteiro, Artaud vai declarar a velhice precoce do cinema

O mundo cinematográfico é um mundo morto, ilusório, despedaçado; além de não abarcar as coisas, não penetrar no centro da vida, de reter apenas a epiderme das formas e aquilo que um ângulo visual muito restrito pode reunir delas, proíbe todo reexame e toda repetição, o que é uma das condições mais importantes da ação mágica, do dilaceramento da sensibilidade. Não se refaz a vida. As ondas vivas, inscritas para sempre em um certo número de vibrações fixas, são ondas mortas. O mundo do cinema é um mundo fechado, sem relação com a existência. Sua poesia não está além, mas aquém das imagens. Quando atinge o espírito, sua força desagregadora se despedaçou. Certamente existiu a poesia em torno da objetiva, mas antes da filmagem pela objetiva, antes da inscrição sobre a película. (ARTAUD, 1995, p. 182-183)

É neste ponto que o pensamento de Deleuze entra em ação para refletir a respeito da potência existente nas imagens-tempo. Penso que essa potência cruel pode residir nos filmes que elegi para tratar nesta tese, que utilizei como inspiração para dizer sim a vida, para problematizar algumas mudança que eles exercem sobre meu pensamento dogmático, desse sopro ou roubo que se dá, principalmente, pelas formas dos filmes como obras-de-arte, da força que brota da inspiração do artista, que mostra meu impoder diante de seu sopro e que me faz pensar.

A crueldade envolve esforço, treinamento e exercício, e é neste sentido que o conceito de crueldade aparece ligado aos modos de fazer dos realizadores, de suas expressões como filme e, também, em meu modo de ser de pesquisadora, já que essas crueldades se expressam em mim como espectadora dos filmes.

3 PERCORRENDO PESQUISAS E CONHECENDO OUTRAS IDEIAS

3.1 Cinema e Educação na Anped entre 2000 e 2010

A interface cinema e educação tem gerado veementes debates no campo educacional contemporâneo. A respeito desse assunto encontramos uma vasta gama de livros, artigos científicos, trabalhos em eventos acadêmicos, além de uma série de textos jornalísticos que tratam da temática pelos mais diferentes vieses. Cinema e educação é, portanto, um assunto em pauta e por isso serve de objeto para este capítulo, que tem como objetivo analisar a interface existente entre essas temáticas a partir dos trabalhos apresentados nas Reuniões da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped) entre os anos de 2000 e 2010.⁸

A escolha pelos trabalhos apresentados na Anped justifica-se pela legitimidade que a Associação possui como fórum de referência tanto para os debates políticos da área da educação quanto para o acompanhamento dos conhecimentos produzido no âmbito da Pós-Graduação em Educação no Brasil.

As 11 reuniões analisadas, entre 2000 e 2010, compreendem um período significativo e recente, que permitem pensar a partir do que já vem sendo tratado pela área da educação. Os Anais desse período encontram-se presentes no site da Anped (www.anped.org.br), o que facilitou o acesso às fontes necessárias para a realização desta etapa da pesquisa.

Num primeiro momento realizei um mapeamento dos trabalhos que, de alguma forma, dialogam com o cinema, na tentativa de diagnosticar e analisar as interfaces que estão sendo estabelecidas. O mapeamento percorreu os seguintes dados: o lugar do cinema na Anped, identificação dos GTs nos quais foram apresentados os trabalhos sobre cinema; quem vem pesquisando sobre cinema e educação, que pessoas e instituições; o que tem sido pesquisado a partir dessa

⁸ Na 26ª Reunião, ocorrida em 2003, Loureiro apresentou um trabalho que faz uma análise semelhante a que proponho neste capítulo, porém, leva em consideração apenas o *GT 16 - Educação e Comunicação*, possui um recorte temporal entre os anos de 1995 e 2002 e está centrado nas contribuições dos teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Walter Benjamim.

interface; quais são os objetos e/ou temas que essas pesquisas privilegiam; quais os principais autores e obras que servem de referências para essas pesquisas.

3.2 Imagem panorâmica do cinema na Anped

No período analisado foram apresentados na Anped 4.259 trabalhos, em 24 diferentes GTs, dos quais 3.450 (81%) em forma de comunicações orais e 809 (19%) como pôsteres. Do total de 4.259 trabalhos encontrei 38 que trataram da interface entre cinema e educação. Desses, 34 trabalhos foram apresentados oralmente e quatro em forma de pôsteres.

A tabela abaixo mostra como foram distribuídos esses trabalhos ao longo dos 11 anos e em quais GTs eles foram apresentados.

Tabela 1 - Localização dos trabalhos sobre cinema apresentados na Anped entre os anos 2000 e 2010.

Reunião/Ano GT	23 2000		24 2001		25 2002		26 2003		27 2004		28 2005		29 2006		30 2007		31 2008		32 2009		33 2010	
	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P	T	P
GT 06 - Educação Popular																					1	
GT 07 - Educação de Crianças de 0 a 6 anos			1																			
GT 12 - Currículo																					1	
GT 16 - Educação e Comunicação	1	1			3	2	4		2		2		3		1		4		2	1	2	
GT 19 - Educação Matemática								1														
GT 22 - Educação Ambiental							*	*	*	*					1							
GT 23 - Gênero, Sexualidade e Educação									1*	*	1*	*	1								1	
GT 24 - Educação e Arte															1*	*	*	*				
Subtotal por ano	1	1	1		3	2	4		4		3		4		3		4		2	1	5	

* Período em que esses Grupos funcionaram como Grupos de Estudos, antes de consolidarem-se como Grupos de Trabalho.

T - Trabalhos orais.

P - Pôsteres.

A grande maioria dos trabalhos que tratam ou utilizam o cinema foi apresentada oralmente no *GT 16 – Educação e Comunicação* (24 dos 34 trabalhos, o que corresponde a 70,59%). Além disso, três dos quatro pôsteres encontrados também foram submetidos ao GT 16, confirmando que é na área *Educação e Comunicação* na qual se concentra a maioria dos trabalhos de/com cinema. A tendência de concentração dos trabalhos no GT 16 continuou existindo mesmo após a criação do *GT 24 – Educação e Arte* (GE em 2007 e 2008, e GT a partir de 2009).

Outro Grupo de Trabalho no qual o cinema recebe certa atenção é no *GT 23 – Gênero, Sexualidade e Educação*, que ao longo dos seus setes anos de existência (2004-2010) teve quatro trabalhos de/com cinema, todos na forma de comunicação oral.

Para a análise apresentada neste capítulo optei por recortar o *corpus* empírico apenas aos trabalhos apresentados oralmente, excluindo os pôsteres. Essa opção ocorreu não apenas porque os trabalhos orais são expressivamente mais numerosos do que os pôsteres, mas por acreditar que as pesquisas em estado mais avançado são apresentadas oralmente, o que possibilita uma análise mais cuidadosa, já que embasada em textos maiores e mais conclusivos. Além disso, somente dos trabalhos apresentados oralmente temos acesso aos artigos completos, enquanto os pôsteres são publicados em formato de resumos expandidos.

3.3 Quem escreve sobre cinema e educação

Para realizar a análise dos artigos que problematizam a relação entre cinema e educação achei necessário, primeiramente, investigar quem tem promovido esse diálogo para depois ler aos trabalhos com mais subsídios para analisá-los. Esse mapeamento foi importante principalmente pelo fato de meu objeto estar situado nas interfaces não apenas do cinema e da educação, mas também da arte e da comunicação.

Em todo o período analisado foram identificados 28 autores — 22 mulheres e seis homens — em um total de 34 trabalhos.⁹ Para mapear os autores dos trabalhos utilizei a Plataforma Lattes. Através dela foi possível saber a área de formação em três níveis acadêmicos (graduação, mestrado e doutorado), bem como a área de atuação profissional dos autores.

O levantamento da área de formação dos autores mostrou que a grande maioria deles possui formação no campo da educação. No âmbito da graduação sobressai-se a pedagogia, com nove graduados; em segundo lugar a psicologia, com quatro; depois os cursos de Letras, História, Ciências Sociais e Biologia, com dois graduados em cada uma das áreas; e, por último, um graduado em cada um dos seguintes cursos: Artes, Imagem e Som, Filosofia, Relações Públicas, Educação Física, Engenharia Civil e Matemática. A predominância da área da Educação fica

⁹ A disparidade entre o número de autores e o número de trabalhos ocorre porque algumas pessoas possuem trabalhos em diferentes reuniões e também porque dois trabalhos possuem autoria coletiva.

ainda mais evidente no âmbito do mestrado, com 23 mestres, seguidos de dois mestres em Comunicação. Além desses, figuram ainda um mestre em Psicologia, outro em Ciências da Saúde e outro em Ecologia. No doutorado o predomínio da área da Educação continua com 19 doutores; seguidos de dois doutores em Comunicação; e um doutor em cada uma das seguintes áreas: Ciências da Saúde, Linguística, Psicopedagogia e Multimeios.

Quanto à área de atuação profissional dos autores dos trabalhos, identificou-se que apenas dois não estão atuando como professor. Dos 28 autores, 20 são professores universitários das áreas da Educação (17), da Comunicação (dois) e da Biologia (um). Cinco estão atuando como professores de ensino fundamental e médio, das áreas de Artes e História. Além desses, há um Técnico de Laboratório Audiovisual, uma Psicoterapeuta clínica e uma pessoa que não possui vínculo atual, segundo a consulta em seu Currículo Lattes.

A formação acadêmica e o campo de atuação profissional dos autores dos trabalhos me ajudam a problematizar em qual perspectiva essas pesquisas são realizadas, se há vínculo entre as opções teóricas e suas respectivas áreas de formação e atuação.

3.4 O que tem sido escrito sobre cinema e educação

Do mapeamento dos aspectos teóricos-metodológicos com os quais esses pesquisadores trabalharam destaco o fato de que a maioria dos trabalhos que tratam ou utilizam o cinema concebe a educação de uma forma abrangente, não vinculada necessariamente ao espaço escolar, à educação formal ou a qualquer outro ambiente institucional. Dos 34 trabalhos, 11 têm a escola como foco da pesquisa. A escola, ora aparece como um espaço onde se pode problematizar a respeito dos impactos de filmes nos espectadores escolares, ora como um lugar a ser pesquisado a partir de filmes: a escola no cinema; o professor em filmes; as práticas traduzidas em imagens; enfim, as representações do currículo. Os outros 23 trabalhos tratam da relação cinema e educação tendo como referência as práticas e os discursos pertinentes ao campo da educação não-formal. Essa descoberta foi particularmente interessante porque é nesta perspectiva, que escapa às

condicionantes do espaço escolar, que creio residir uma maior possibilidade de potência do cinema.

3.4.1 Objetos/temas

Três temáticas sobressaíram-se quantitativamente sobre as outras: infância, objeto em 13 trabalhos; questões relacionadas a gênero, tratadas em seis trabalhos; e juventude, tema de quatro trabalhos.

A infância é tratada sob diferentes aspectos e por diferentes vertentes teóricas. Sabat, a partir do campo dos Estudos Culturais, toma como *corpus* empírico filmes infantis produzidos pela Disney para pensar como "alguns artefatos culturais, tais como os filmes infantis de animação, estão constituindo a infância, considerando que frequentemente, as crianças assistem a esses filmes inúmeras vezes [...] decorando as músicas, os gestos, os diálogos" (2001, p. 1). A autora acredita que esses filmes "se constituem como recursos pedagógicos de produção e transmissão de conhecimentos e saberes, e fazem parte de um amplo e eficiente currículo cultural" (2002, p. 1). Fantin busca "discutir o papel das produções culturais infantis e sua experiência de formação cultural na educação focalizando o cinema na escola" (2003, p. 1). Em outro trabalho a autora procura "construir pistas para uma compreensão da experiência cultural de crianças com as mídias, particularmente, com o cinema, o texto considera que ouvir as crianças e captar seus 'modos de olhar' é fundamental para a reflexão da relação criança e cultura" (2004, p. 1-2). Num terceiro trabalho Fantin analisa as falas das crianças "organizadas através da categoria de representação do que é cinema para elas a fim de discutir algumas possibilidades da educação cinematográfica na escola" (2006, p. 1). Fernandes, em sua pesquisa focada na relação da criança com os desenhos animados da TV, entende "as crianças como receptoras ativas e produtoras de cultura na sua relação com os meios" (2005, p. 2), e a cultura "como modo de construção da realidade, mediadora dos pontos de vista, percepções e criações das crianças pesquisadas" (2005, p. 2). Marcello, numa perspectiva mais pós-estruturalista, discute a figura da criança no cinema, "não uma vontade de verdade sobre a criança, mas uma vontade de potência afirmativa da criança" (2006, p. 1). Em outro trabalho a autora percorre "os caminhos da amizade, em especial, em dois filmes: *Central do Brasil*, de Walter

Salles e *A língua das Mariposas* de José Luis Cuerda" (2008, p. 2). Num terceiro trabalho Marcello analisa "de que maneira certos diretores organizam, a partir de imagens cinematográficas, novos argumentos para pensar a criança enclausurada, a criança dita 'delinquente'" (2010, p. 1). Fresquet explora "os conceitos de cinema, infância e educação e suas possíveis relações [através de uma] busca teórica em diálogo com diversos teóricos e cineastas em função da possibilidade da experiência" (2007, p. 1). Num outro trabalho a autora "busca na teoria os fundamentos do fazer e capitaliza a experiência como elemento de análise e atualização teórica" (2008, p. 2). Silva, com base na vertente pós-estruturalista dos Estudos Culturais, analisa "as subjetividades disponibilizadas no currículo de quatro filmes infantis de animação produzidos pelos Estúdios Disney" (2010, p. 1). Pereira analisa "como a mídia, em especial o cinema, tem posicionado a criança como sujeito do amor romântico" (2010, p. 1).

As questões relacionadas à Gênero aparecem em seis trabalhos e figuram como a segunda temática mais tratada a partir da interface cinema e educação. Sabat parte do princípio de que a conduta heterossexual é algo construído culturalmente para realizar pesquisas que tiveram como objetivo "analisar de que formas a conduta heterossexual está sendo re/produzida nos filmes infantis de animação, na medida em que eles tornam possível educar e regular os sujeitos" (2001, p. 1). Em outro trabalho Sabat examina "os filmes infantis como uma das instâncias de reiteração da heteronormatividade" (2002, p. 1). Siqueira, através de uma perspectiva pós-estruturalistas, "investiga as relações de sexualidade e gênero estabelecidas em interações de mulheres educadoras com a imagem cinematográfica, a partir de suas narrativas e comentários sobre filmes" (2004, p. 1). Mendes, seguindo uma vertente pós-crítica, analisa a montagem da personagem Lara Croft para mostrar como "marcas, social e culturalmente colocadas para definir 'mulher' são amplamente empregadas na estruturação da personagem" (2005, p. 1), assim como "a personagem em questão é moldada para que tanto jogadores quanto jogadoras sejam capturados/as e constituídos/as por um campo estratégico" (2005, p.1). Siqueira e Fernandes fundamentam-se nos campos dos Estudos Culturais e dos Estudos Feministas para analisar "a contribuição do cinema na constituição das identidades de gênero de mulheres idosas" (2006, p. 1). Pereira discute e problematiza as formas pelas quais "meninos e meninas vêm sendo enunciados midiaticamente" (2010, p. 1), entendendo a "identidade heterossexual como algo

desvinculado dos discursos da naturalidade e dos discursos da moralidade" (2010, p. 1).

A Juventude é o terceiro tema mais frequente, aparecendo em quatro trabalhos. Duarte, partindo do pressuposto de que "a prática de ver filmes desempenha papel significativo no consumo cultural de jovens universitários, sobretudo em grandes centros urbanos" (2002, p. 3), analisa "o lugar do consumo de filmes na formação geral de jovens que veem filmes regularmente, assim como o modo como esse público específico constrói significações no contato com essas imagens" (2002, p. 3). Fischer discute o conceito de videopolíticas de Beatriz Sarlo "em relação às novas configurações das esferas pública e privada, em nosso tempo, por força de transformações tecnológicas irreversíveis, propiciadas pela presença forte e decisiva dos meios de comunicação no cotidiano de nossas vidas" (2003, p. 1). Fresquet realiza uma pesquisa a respeito de duas experiências de fazer cinema na escola — uma realizada por Alain Bergala, na França; outra por Núria Aidelman Feldman, na Espanha. Segundo Fresquet, a experiência com a prática do fazer cinematográfico na escola "constitui um desafio à criatividade e ao fazer político nela. Crianças e adolescentes fazendo cinema pode ser uma forma de legitimar o direito delas de pensar, decidir, e expressar por si suas ideias do mundo e seus sentimentos" (2008, p. 1). O trabalho de Seibert tem como objetivo "pensar que modos de narrar a juventude estão sendo, hoje, tramados pelo cinema" (2010, p. 1), a partir de relatos de quatro filmes cujo mote é a juventude.¹⁰

3.4.2 Principais referências

Para verificar através de que olhares o cinema tem sido apropriado pelo campo da educação, procurei quantificar os autores e os textos mais utilizados como referências para as pesquisas, enfatizando qualitativamente os citados por mais de cinco trabalhos.

¹⁰ Além de infância, gênero e juventude, três trabalhos tem como temática a formação do espectador, sob diferentes perspectivas (ZUIN, 2002; MIRANDA, 2003, 2004). Outros três analisam filmes que tratam de questões curriculares específicas — a representação do professor de matemática (MESQUITA, 2004); cinema na escola com Benjamin (MEDEIROS, 2009); representação da escola nos filmes de animação (ORTIZ, 2009). Também são abordados temas como: genética; aparelhos ópticos; Escola de Frankfurt; laço fraterno; nordestinidade/herói; idosos; documentário; Educação Ambiental; amizade; modos de investigar; feiura; Educação Popular; amor romântico.

O livro *Cinema & Educação* (2002), de Rosália Duarte, publicado pela editora Autêntica como terceiro volume da coleção *Temas & Educação*, é a referência mais utilizada nos trabalhos analisados. Rosália Duarte é citada em 11 trabalhos, sendo que 10 citam o livro *Cinema & Educação*.¹¹ Além desse, também há referência à sua tese de doutorado, intitulada *Filmes, amigos e bares: a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro*, e a um artigo escrito em parceria com João Alegria, *Formação estética audiovisual: outro olhar para o cinema a partir da educação*.

Michel Foucault, assim como Rosália Duarte, também é citado em 11 trabalhos, porém de Foucault são citados 24 trabalhos diferentes, embora se sobressaíam referências à obra *A arqueologia do saber*, citada por seis trabalhos, onde ele analisa o discurso, o enunciado e o saber para definir seu método arqueológico. Os livros *A hermenêutica do sujeito* e *Vigiar e Punir* são citados em três trabalhos. *Microfísica do poder* é citado em dois trabalhos. Os outros textos são citados em apenas um trabalho: *A pintura fotogênica*; *A vontade de saber*; *A propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours*; *As meninas*; *Clase del 22 de enero de 1975*; *Entretien avec Michel Foucault In Dits et écrits*; *Entrevista com Michel Foucault In O homem e o discurso*; *História da Sexualidade 1, 2 e 3*; *Les techniques de soi*; *Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité*; *Nietzsche, a genealogia e a história*; *O cuidado com a verdade*; *O que é um autor?*; *O sujeito e o poder*; *Poder-corpo*; *Resumo dos cursos do Collège de France*; *Soberania e disciplina*; *Teatrum philosophicum*.

Walter Benjamin é outra referência importante, citado em oito trabalhos, especialmente seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que serve de referência em cinco pesquisas. Nesse texto o autor ensaia sobre a arte no início do século XX, analisando as reconfigurações decorrentes da possibilidade de reprodutibilidade de obras artísticas facilitadas pelos avanços tecnológicos. O seu artigo *O Narrador* é referência em dois trabalhos, assim como o livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*.

¹¹ *Cinema & Educação* sintetiza diferentes aspectos sobre a relação cinema e educação: o valor cultural e social do cinema; uma breve história do cinema; notas sobre a linguagem; sobre o autor no cinema e sobre o espectador como sujeito receptor; os limites e as possibilidades do cinema na escola; pistas metodológicas de como trabalhar o cinema em sala de aula, inclusive indicando filmes para determinadas temáticas; apresenta algumas pesquisas que utilizam filmes como objeto para refletir a respeito da educação; por fim apresenta sugestões comentadas de leituras e de sites sobre história e teoria do cinema e sobre filmes (DUARTE, 2002).

Os textos da pesquisadora Rosa Maria Bueno Fischer servem de fonte para quem vem pesquisando mídia e educação, relações de gênero e infância. Nos trabalhos pesquisados são citados 10 diferentes textos de Fischer, em oito trabalhos: *Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV*; *Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê*; *Infância, mídia e experiência*; *Mídia, máquinas de imagens, e práticas pedagógicas*; *Na companhia de Foucault: multiplicar acontecimentos*; *Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior*; *Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação*; *Quando os meninos de Cidade de Deus nos olham*; *Televisão e educação: fruir e pensar a TV*; *Uma agenda para debate sobre mídia e educação*.

Guacira Lopes Louro é utilizada principalmente pelos autores que discutem as relações de gênero. A autora é citada em oito trabalhos, principalmente seu livro *Gênero, sexualidade e educação*, referência em seis trabalhos. O artigo *O cinema como pedagogia* é citado em dois trabalhos. Outros quatro artigos seus são citados uma vez: *Pedagogias da sexualidade*; *Relações de gênero na mídia*; *Corpo, escola e identidade*; *Corpos que escapam*.

O espanhol Jesús Martín-Barbero, estudioso da comunicação e da cultura na América Latina, também figura dentre os autores mais citados, sendo referência para sete trabalhos, principalmente seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, um clássico da área dos estudos em comunicação, publicado na Colômbia em 1985, citado em seis trabalhos. Há referência também a outros dois trabalhos de Martín-Barbero: ao livro *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*; e ao artigo *Cidade virtual: novos cenários da comunicação*.

Ismail Xavier, pesquisador de cinema e professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, também é um dos autores mais citados nos trabalhos pesquisados, com referência em seis trabalhos. De forma semelhante ao que ocorre com Foucault, de Xavier são citados sete diferentes textos. Seu livro *O olhar e a cena* é referência em dois trabalhos. Há referência também aos livros *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*; e *Sétima arte: o culto moderno*; assim como aos artigos *Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) faz Pensar*; *Cinema: revelação e engano*; e *Cinema político e gêneros tradicionais*. Além das referências citadas acima há também outras cinco referências

a artigos reunidos por Ismail Xavier na obra *A experiência do cinema*, uma antologia que agrega textos de diversos pensadores do cinema, como Sergei Eisenstein, Luis Buñuel, Jean Epstein, Jean-Louis Baudry, Hugo Munsterberg, André Bazin, Edgar Morin, Maurice Merleau-Ponty, entre outros. De *A experiência do cinema* são citados artigos de Morin, Baudry, Vertov, Munsterberg.

Gilles Deleuze serve de referência para seis artigos. Dele são citadas 10 obras diferentes: *Foucault*, citado em dois artigos; *O ato de criação*; *A dobra: Leibniz e o barroco*; *Bergsonismo*; *Diferença e Repetição*; *Lógica do sentido*; *Nietzsche e a filosofia*; *Proust e os Signos*; *Qu'est-ce que l'acte de création?*; além de duas referências à obra *O Que é a Filosofia?*, escrita em parceria com Félix Guattari.

Tomaz Tadeu da Silva é citado em cinco trabalhos, principalmente seu livro *Documentos de Identidade*, referência para quatro artigos. Além desse, são citados outros quatro textos seus: *A Poética e a Política do Currículo como Representação*; *A produção social da identidade e da diferença*; *Currículo e Identidade Social: territórios contestados*; e *O currículo como prática de significação*.

Hannah Arendt é referência em cinco trabalhos: destes, três citam *Entre o passado e o futuro*; dois *A condição humana*; e um *Eichmann em Jerusalém - um relato sobre a banalidade do mal*.

Eli Terezinha Henn Fabris serve como referência em cinco comunicações orais. Seus textos citados são: *Mr. Holland, adorável professor: uma versão hollywoodiana de espaço e tempo escolares*; *Hollywood e a produção de sentidos sobre o sujeito estudante*; *As marcas culturais da pedagogia do herói*; *Cinema e Educação: um caminho metodológico*; *Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola*, citado em dois trabalhos; *Em cartaz: o cinema brasileiro produzindo sentidos sobre a escola e o trabalho docente*.

Henry Giroux, representante da teoria crítica educacional americana é citado em cinco artigos. O livro *Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação*, serve de referência para dois artigos. Outros quatro artigos seus são citados uma vez: *Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney*; *O filme Kids e a política de demonização da juventude*; *A disneyzação da cultura infantil*; e *Por uma pedagogia crítica da representação*.

O teórico cultural jamaicano Stuart Hall é referência em cinco trabalhos. Sua obra mais utilizada é *A centralidade de cultura*, citada em três trabalhos. O livro

A identidade cultural na pós-modernidade é referência para duas comunicações e o artigo *Quem precisa de identidade?* é citado em um trabalho.

Seis diferentes textos do espanhol Jorge Larrosa Bondía são citados em cinco trabalhos: *As crianças e as fronteiras: várias notas a propósito de três filmes de Angelopoulos e uma coda sobre três filmes iranianos*; *Literatura, experiência e formação* (entrevista realizada por Alfredo Veiga-Neto); *Nietzsche e a educação*; *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*; *Pedagogia profana*; *Tecnologias do eu e educação*.

Os teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, são citados em cinco trabalhos, especialmente o texto *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, parte do clássico *Dialética do esclarecimento*. Outros textos escritos apenas por Adorno também servem de referência: *Über Technik und Humanismus*; *Educação e emancipação*; *Mínima Moralia: reflexões sobre a vida danificada*; *Notas sobre o filme*; *Teoria da Semiformação*.¹²

3.5 Notas sobre a interface cinema e educação na Anped

Os dados evidenciam que nos últimos 11 anos a aproximação e o diálogo entre os campos da educação e da comunicação no contexto da educação brasileira é um movimento emergente e que tem crescido com o passar dos anos, por outro lado é importante salientar que esses trabalhos representam menos de 1% dos trabalhos apresentados na Anped. Cabe destacar ainda que apesar dos estudos tratarem de uma diversidade de temas referentes tanto à educação formal quanto à educação não-formal, a grande maioria deles (24 trabalhos) foram apresentados em um Grupo Temático específico, no *GT 16 – Educação e Comunicação*, mostrando que a aproximação entre cinema e educação não é uma prática transversal no campo educacional e denotando a forma como o cinema é visto no campo da

¹² Além desses, foram citados em quatro trabalhos: Mikhail Bakhtin; Roland Barthes; Judith Butler; Cristian Metz; e Shirley Steinberg. Serviram de referência para três artigos: Marilena Chauí; Jurandir Freire Costa; Umberto Eco; Arlindo Machado; Luiz Carlos Merten; John Thompson; e Graemer Turner. Foram citados em dois artigos: Baudrillard; Bergala; Bernardet; Brougère; Bujes; Canclini; Cohen; Dalton; Debord; Deheinzeln; Ellsworth; Felipe; Gagnebin; Geada; Gomes; Green; Bigun; Guido; Gunning; Jobim e Souza; Kant; Kastrup; Martins; Meyer; Morin; Musser; Ortega; Paraíso; Rolnik; Rose; Sabat; Sadoul; Scott; Truffaut; Vallet; Veiga-Neto; Walkerdine.

educação, mais como um meio através do qual é possível emitir, transmitir e receber mensagens do que uma forma de arte capaz de criar sensações de caráter estético.

O levantamento acerca dos autores dos trabalhos mostrou que predominam as mulheres como pesquisadoras que tratam do cinema ou que o utilizam como objeto de estudos (88%). Quanto à formação desses pesquisadores, predomina a formação na área da educação, principalmente no nível da pós-graduação. Além disso, quanto à atuação profissional, também se sobressaem professores universitários da área da educação.

Nem a predominância da área da Educação na formação dos autores dos trabalhos, nem a preponderância de professores universitários da área da educação foram grandes surpresas, principalmente se levarmos em consideração que a Anped é o principal fórum da Pós-Graduação e da Pesquisa em Educação do país. Esses dados passam a ser instigantes se considerarmos a área fronteira desse estudo, mesmo assim são raras as pessoas com uma formação mais eclética, o que de certa forma poderia vir a somar na hora de pesquisar a interface entre a educação e o cinema.

A formação dos autores dos trabalhos apresentados também poderia provocar discussões a respeito do fato de os programas de pós-graduação em educação se constituírem ou não em espaços de convergência de outras áreas, fazendo um papel de mediação e cruzamento, principalmente com cursos ligados às ciências humanas e às ciências sociais aplicadas.

Um dado surpreendente foi o fato de que a maioria dos trabalhos não estarem centrados apenas na escola como local da educação e isso, a meu ver, pode mostrar um avanço na concepção de educação, uma vez que ela não se apresenta fixa em um espaço, ou presa a uma instituição, podendo ser uma prática cotidiana e dispersa.

Quanto às referências utilizadas nos trabalhos que cruzam cinema e educação, se destaca a existência de um leque de autores nacionais e internacionais de distintas áreas do conhecimento e de diferentes filiações epistemológicas. Assim, há autores: temáticos (da infância, de gênero, da juventude); da filosofia contemporânea (Foucault, Benjamin, Deleuze); da comunicação (Barbero, Adorno e Horkheimer); do cinema (Ismail Xavier); da cultura (Stuart Hall); que tratam do diálogo entre cinema e educação (Rosália Duarte, Rosa Maria Bueno Fisher, Guacira Lopes Louro, Eli Terezinha Henn Fabris); e há outros

mais específicos da educação (Tomaz Tadeu da Silva, Henry Giroux, Jorge Larrosa Bondía). Em síntese, poderíamos dizer que a diversidade de referências encontradas em parte reflete a pluralidade de temas abordados pelos estudos e a diversificação de opções teóricas das pesquisas.

Sobre o uso de determinado autores, destaco a forma como, especialmente, Michel Foucault e Gilles Deleuze foram utilizados nos trabalhos. Apesar de Foucault ser um dos autores mais citados chama a atenção o fato de não haver nenhuma referência a textos em que o autor discorre a respeito de cinema. Sei que o cinema não foi um objeto específico de estudo de Foucault, como foi, por exemplo, a prisão, o direito, a loucura e outros, porém há, em português, pelo menos três entrevistas e mais um texto, todos reunidos no volume III da Coleção Ditos & Escritos, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, nos quais se pode observar como o autor opera com os filmes como intercessores.¹³ As referências a Gilles Deleuze a meu ver são ainda mais instigantes — e de certa forma limitadas —, principalmente porque, diferente de Foucault, Deleuze tomou o cinema como um de seus principais objetos de pesquisa. Apesar disso, em nenhum trabalho há referências aos livros de cinema de Deleuze (*Cinema 1, Imagem-Movimento* e *Cinema 2, Imagem-Tempo*), nem a seus artigos, entrevista e aulas sobre a temática. Não existem também referências aos comentadores dos trabalhos de cinema de Gilles Deleuze (Jorge Vasconcellos, André Parente, Roberto Machado...).

Ainda sobre as referências utilizadas, percebi também uma carência do referencial específico do cinema, que poderia vir a qualificar esse diálogo, visto que algumas questões estéticas, relativas às peculiaridades da linguagem cinematográfica, são mais bem elaboradas se tivermos conhecimentos técnicos, históricos e teóricos específicos desse campo.

Através da análise dos trabalhos percebi uma perspectiva bastante crítica, de certa forma pessimista, da utilização do cinema como recurso educativo. Grande parte dos trabalhos analisados apresenta certa desconfiança quanto ao potencial educativo do cinema. Isso ocorre porque as pesquisas constatarem o poder do cinema e sua capacidade de instigar os alunos, porém os pesquisadores desconfiam da qualidade dos conteúdos e das mensagens contidas nos filmes. Existe, portanto, uma parcela de pesquisadores com uma visão mais "apocalíptica", que acredita que

¹³ As entrevistas são: *Anti-retro*; *Sobre Margueritte Duras*; e *Sade, Sargento do Sexo*. O texto é: *As Manhãs Cinzentas da Tolerância*.

os filmes vinculam mensagens perigosas e que, principalmente as crianças, estariam vulneráveis frente à grande quantidade de estereótipos (princesas belas e boas, madrastas malvadas, crianças com super poderes...); e há os "integrados"¹⁴, que acreditam na força estética dos filmes para além do seu conteúdo.

Há, ainda, uma predominância do trato do cinema como representação (de infância, de gênero, de juventude), e isso, de forma alguma é um limite. O cinema pode sim ser tomado como campo de investigação de outras temáticas. Vejo como positiva a iniciativa desses pesquisadores que vêm trabalhando com filmes para esses fins, porém, para finalizar este capítulo gostaria de lançar um desafio à área da Educação: pensar o cinema como arte, *afecção*, meio de fazer pensar. Nas palavras de Deleuze pensar o cinema como capaz de "produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral" (2005, p. 189).

¹⁴ Utilizo os termos "Apocalípticos" e "Integrados" no mesmo sentido atribuído por Umberto Eco, na obra *Apocalípticos e Integrados*. Para Eco "apocalípticos" são aqueles que discursam sobre a decadência da cultura em detrimento de uma cultura de massa; e "Integrados" aqueles otimistas com relação à cultura, já que não temem essa "massificação cultural" (ECO, 1993).

4 IMAGENS DE FILMES CRUÉIS

"Solto os meus demônios interiores para cima do mundo.
Não quero que eles habitem em mim"
Glauber Rocha

Por que estudar um cinema cruel e maldito? Talvez para exorcizar alguns demônios internos, ou, quem sabe, para entender o porquê e por quais meios ele se apossa de forma tão potente de nossos espíritos.

Diversos filmes vistos recentemente incitaram-me a excursionar por seus territórios cruéis. Creio ter sido afetada pelo choque que essas imagens causaram em mim ou ainda pelo paradoxo de certa "sedução do mal", capaz de nos desviar, nos conduzir para o lado, nos desencaminhar, gerando pensamentos novos, virgens, genitais. Deleuze diz que há uma "simpatia subjetiva pelo intolerável, uma empatia que penetra aquilo que vemos. Mas isso quer dizer que o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como um terceiro olho" (DELEUZE, 2005, p. 29). O intolerável está diretamente ligado as nossas sensações, as nossas *afecções*; e quando se trata de filmes, às imagens, aos seus movimentos, aos seus tempos... Imagens-movimento e imagens-tempo que permitem apreender o intolerável, o insuportável, o que nos *afecta*.

4.1 Cinema brasileiro contemporâneo e crueldade

Desde 1995 começou-se a falar em uma "retomada" do cinema brasileiro, que ocorreu muito em função dos incentivos governamentais à produção cinematográfica; porém, se hoje muitos filmes têm sido produzidos, a qualidade desse cinema está sendo bastante questionada por teóricos e críticos da área.

A crítica acadêmica partiu da pesquisadora Ivana Bentes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mais especificamente a partir do artigo *Da estética à cosmética da fome* (2001), no qual Bentes faz uma comparação da atual

safrá do cinema nacional com o Cinema Novo dos anos 60. Tomando como exemplo o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), a autora afirma que a atual produção cinematográfica brasileira está fundamentada em uma "cosmetização" da tragédia nacional, ao utilizar uma linguagem ágil, baseada nas estéticas da TV e da publicidade, como um modelo de cinema que consiga atingir grandes públicos.

Para Ivana Bentes essa produção cosmetizada, ao tentar capturar o público a qualquer preço, acaba se despreocupando com a questão social e econômica do país, ou seja, não são filmes "engajados" politicamente. Esses filmes abordam tais questões, porém dão um tratamento diferente do atribuído pelo Cinema Novo à "tragédia social brasileira". Os seguidores do Cinema Novo e do manifesto *Uma Estética da fome* (1965), de Glauber Rocha, pregavam uma espécie de neo-realismo como sendo a melhor forma de sensibilizar o público. A referência de Bentes é Glauber, que fez de seu cinema um instrumento político, mas que, muitas vezes, não encontrou público que o compreendesse. Diferente da grande maioria dos filmes que têm sido feitos no Brasil atualmente, que, por possuírem uma estética familiar a um grande público — a partir da utilização das linguagens da TV e da publicidade —, têm estabelecido um diálogo aparentemente eficiente com seus espectadores.

Porém não é apenas esse tipo de cinema que tem sido produzido no Brasil nos últimos anos. A diversidade da produção brasileira já foi constatada pela pesquisadora Lúcia Nagib: "para muitos cineastas desse período o renascimento do cinema significou a 'redescoberta' da pátria" (2002, p. 15), e isso acabou gerando as mais diversas imagens do Brasil, que foi pintado por alguns de forma brutal e, por outros, de forma romântica. Em ambos os casos, não há como negar que muitos filmes produzidos hoje no Brasil são esteticamente originais. Para Nagib, "o tom pessoal, a 'autoria' acentuada é que será uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme" (2002, p. 15).

Os três filmes brasileiros que compõem o *corpus* desta pesquisa não se enquadram no que Ivana Bentes denominou de "cosmética da fome". São filmes que não atingem um público tão amplo, não utilizam linguagens nem da TV e nem da publicidade e, de certa forma, revisitam algumas das fórmulas do Cinema Novo pela opção por uma fotografia mais crua e seu foco na tragédia brasileira; e do cinema marginal dos anos 60, pelos baixos orçamentos e pela radicalidade de suas opções estéticas. Ao mesmo tempo, creio que estes filmes possuem opsignos e sonsignos,

que são características de um tempo cinematográfico, denominado por Deleuze de era das imagens-tempo, capazes de gerar o impensável no pensamento.¹⁵

O Cinema Novo e o Cinema Marginal, ambos surgidos nos anos 60 do século XX, também tinham a pretensão de fazer pensar, mas de gerar um pensamento crítico acerca da "realidade" nacional através de filmes engajados politicamente, produtores de uma tomada de consciência por parte de seus espectadores. De acordo com Ismail Xavier, esses Cinemas Novos da América Latina "queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea" (2003, p. 129). A ideia era construir uma "cultura da fome" e, a partir daí, uma "estética da violência". Esses cineastas tinham a pretensão de transformar a fome em princípio para gerar o impensado. A fome e a violência funcionariam como motor de um pensamento novo. Porém, esses filmes tiveram dificuldade de comunicação com o público e por isso, nos anos 70, muitos realizadores retomaram as fórmulas tradicionais de se fazer cinema em nome da continuidade da produção, incorporando uma pedagogia menos ambiciosa no plano político. Acontece aí uma espécie de retorno às fórmulas tradicionais e ao antigo cinema.

Em meio às turbulências do início do terceiro milênio, surge no Brasil um cinema moderno com marcas que o assemelham ao cinema estudado por Gilles Deleuze em *A Imagem-Tempo*, cujas características são "a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô" (DELEUZE, 1985, p. 257).

A escolha por delimitar uma parte do *corpus* desta pesquisa a um conjunto de três filmes produzidos no Brasil é uma opção tanto política como geográfica, pois a cartografia pressupõe que haja um espaço a percorrer e todo o lócus é também uma opção política. A crueldade, como palavra-chave para minhas escolhas, não é uma exclusividade do cinema brasileiro, tampouco é algo recente na história do cinema. É uma estética que já possui quase meio século e que já foi tratada filosoficamente por Deleuze em *A Imagem-Tempo*, que tomou como referência o cinema europeu do período pós-guerra.

¹⁵ Opsignos e sonsignos são para Deleuze dois tipos de imagens-mentais: "imagem ótica e sonora pura que rompe os vínculos sensório-motores, extravasa as relações e não se deixa mais exprimir em termos de movimento, mas se abre diretamente ao tempo" (DELEUZE, 1985, p. 266).

Os filmes que tomo como *corpus* desta pesquisa são, para mim, cruéis para além do bem e do mal. A crueldade, como algo que nos pune, não necessariamente vem de seus argumentos, de suas histórias e diegeses, mas também e, sobretudo, de suas imagens. Imagens-tempo que conseguem *afectar* e através dessa *afecção* gerar o impensável no pensamento.

O cinema brasileiro apresentou-me grandes surpresas na primeira década do século XXI. Filmes impactantes, viscerais, que promoveram mudanças em mim, como é o caso de *Amarelo Manga* (2002), de *Baixio das Bestas* (2007) e de *Febre do Rato* (2011), todos dirigidos por Cláudio Assis, um dos cineastas mais polêmicos da nova geração. Amado por uns, odiado por outros, Cláudio Assis arrebatou diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais¹⁶ e também obteve críticas ferrenhas aos seus filmes e ao seu próprio comportamento.¹⁷

A seguir apresento uma leitura dos filmes *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*, atentando para as potências da crueldade como forma de *afecção* com as imagens. A leitura ocorre através da descrição de alguns elementos estéticos que servem como chave para uma reflexão a respeito de certa "estética da crueldade" como elemento deflagrador de incômodos físicos capazes de *afectar* e facilitar o surgimento dos pensamentos sem imagens, sem pressupostos, sem representações, o pensamento virgem, genital (Artaud). Para tanto, tento identificar neles situações óticas e sonoras puras, imagens-tempo que surgem a partir do intolerável no mundo, gerando o impensável no pensamento.

4.1.1 *Amarelo Manga*

Em uma noite quente de sábado perambulávamos sem destino pela Cidade Baixa, em Porto Alegre, tentando fugir do calor da tarde que ainda não havia se despedido do apartamento. Passando pelo Nova Olaria nos

¹⁶ *Amarelo Manga* ganhou diversos prêmios, entre eles: Melhor Fotografia no Grande Prêmio Cinema Brasil; Prêmio C.I.C.A.E. no Fórum do Novo Cinema no Festivas de Berlim; Melhor Filme, Melhor Filme pelo Voto Popular, Melhor Filme no Prêmio da Crítica, Melhor Ator para Chico Diaz, Melhor Fotografia, Melhor Edição, Prêmio Especial do Júri para Dira Paes no Festival de Brasília; e Melhor Fotografia no Festival de Cinema Brasileiro de Miami. *Baixio das Bestas* ganhou seis prêmios no Festival de Brasília: Melhor Filme; Melhor Atriz para Mariah Teixeira; Melhor Ator Coadjuvante para Irandhir Santos; Melhor Atriz Coadjuvante para Dira Paes; Melhor Trilha Sonora; e Prêmio da Crítica.

¹⁷ Algumas críticas sobre os filmes de Cláudio Assis e também sobre sua pessoa podem ser lidas em: ALENCAR, 2005; CUNHA, 2008; EDUARDO, [s.d.]; FIGUEIRÔA, [s.d.]; FORMIGA, 2009; HILUEY, 2004; LEVIS, [s.d.]; MACIEL, 2008; PARREIRA, [s.d.]; RENATO, 2009; RUFINO, 2008; VALENTE, [s.d.]; WERNECK, [s.d.].

chamou a atenção um cartaz preto e amarelo com um nu frontal feminino recortado da cintura até o meio da coxa. Acima o slogan “o ser humano é estômago e sexo”. O cartaz nos pareceu ousado, o slogan também... resolvemos entrar para assistir ao filme. Saí do cinema impactada. Meu companheiro me pergunta se gostei do filme. Digo a ele que não sei. “Não quero emitir opiniões sobre o filme agora, mas te adianto que me chocou bastante. Depois conversamos sobre isso”. Pensei em *Amarelo Manga* por algum tempo. Algumas imagens do filme não saíram de minha cabeça, isso significava que eu tinha sim gostado de *Amarelo Manga*, para além do bem e do mal. (Relato da autora)

Amarelo Manga é um filme para quem tem estômago forte, diziam algumas críticas que tive a oportunidade de ler depois de já ter assistido ao filme. E o que isso pode significar? Se isso significa que tenhamos que sair do cinema da mesma forma como entramos, prefiro aguentar meu estômago fraco se manifestando e indicando que algo fez diferença em mim.

Amarelo Manga é um filme paradoxal. Poucos filmes conseguem reunir dentro de uma mesma obra cenas tão cruéis de forma tão harmônica: cruelmente agradáveis aos sentidos; e cruelmente causadoras de mal-estar.

O filme conta a história de seis principais personagens que se entrecruzam circulando prioritariamente por dois espaços, o Bar Avenida e o Texas Hotel. Lígia (interpretada por Leona Cavalli) é a dona do Bar Avenida, que é ponto de encontro de homens que se reúnem para beber e “olhá-la”. Isaac (Jonas Bloch) é um traficante necrófilo, que mora no Texas Hotel. Kika (Dira Paes) uma crente de uma igreja evangélica. Wellington (Chico Diaz), que trabalha em um matadouro, é marido de Kika e amante de Dayse. Dunga (Mateus Nachtergaele) é um homossexual que trabalha nos serviços gerais no Texas Hotel e é apaixonado por Wellington.

A história de *Amarelo Manga* é construída através de uma narrativa circular que inicia e acaba com o lamento da personagem Lígia, que olha para a câmera, nos olha.

Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar. A única coisa que não tem mudado nos últimos tempos é o Santa Cruz nunca mais ter ganho nada. Nem título de honra. E eu não ter encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado (pausa) Ah! Eu quero é que todo mundo vá tomar no Cu. (Lígia)



Essa repetição nos dá uma ideia de eterno retorno e de falta de saídas desta narrativa que se constrói a partir de fragmentos das vidas dessas pessoas que são arrancadas do vazio e logo nele recaem. Lígia, Isaac, Dunga, Wellington, Kika, todos eles estariam como o *ouroboros* que morde sua cauda, voltam-se para si mesmos, como que aceitando a provocação do demônio, tal qual a enuncia Nietzsche no aforismo 341 de sua obra *A Gaia Ciência*:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência — e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez — e tu com ela, poeirinha da poeira!". (NIETZSCHE, 2005, p. 223)

A ideia de eterno retorno me ajuda a pensar em *Amarelo Manga* e nessa série de fenômenos que se repetem na vida e aos quais estamos presos inexoravelmente. O filme traz esse movimento circular através de sua narrativa que ocorre em ciclos. Em meio às vidas dos personagens da história, temos outras vidas ordinárias que juntam as cenas e nos dizem o mesmo: não há saídas.

Essas pessoas infames são mostradas em dois principais momentos da narrativa e possuem uma função dramática bem definida: no primeiro ciclo aparecem comendo, em seu impulso de ação vital; no segundo, elas estão paradas, elas não mais reagem às ações. Esses interstícios, tomadas das ruas de Recife, mostram rostos que são postos em primeiro plano, muitas vezes em *close-up*, deflagrando

imagens-afecções que surgem mostrando toda sua força. Toda a caótica urbanidade, mostrada em segundo plano, é esvaziada diante da potência dos afetos expressos nos rostos. *Amarelo Manga* invade essas vidas e expõe sua visão cruel.



A claridade dessas imagens tomadas nas ruas contrasta com as cores fortes que pintam as cenas ficcionais com um colorido quente, com muitas luzes e sobras. Há muito amarelo e para contrastar muito verde e vermelho. O amarelo perpassa o filme: está presente no cabelo de Lígia e também denota o tempo

amarelo, de que fala Renato Carneiro Campos, em sua *Crônica do Tempo Amarelo*, e que é recitada por um dos fregueses do bar Avenida:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, do charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (CAMPOS, 1980, p. 67)

É exatamente este tempo amarelo que é mostrado em *Amarelo Manga*.

Os planos superiores (*ploungées*) corroboram com ideia da falta de saídas, do encurralamento entre as paredes descascadas do Bar Avenida e do Texas Hotel. Os personagens, vistos de cima e cercados de paredes altas, mostram-se aprisionados e esmagados ao chão, denotando o lugar que lhe é reservado no filme. Entre os *ploungées* destaco o do prólogo, no qual vemos Lúgia repetir uma série de atos mecânicos, numa sequência decorada, como que sem pensar no que está realizando, pois já se tornou uma rotina que a deixa encurralada e a impede de mover-se livremente; o momento da descoberta da morte de Seu Bianor, instante em que não há mais o que fazer; a cena da música pátio interno do hotel, que nem o som da gaita consegue movimentar; e a brincadeira do homem que espia a mulher tomar banho sobre a divisória do banheiro.





O ato de comer é um signo potente em *Amarelo Manga*. A referência ao estômago, já suscitada pelo slogan do filme, se materializa em várias imagens que representam a ação de comer. Come-se e bebe-se muito em *Amarelo Manga*. As cenas ambientadas na mesa do Texas Hotel ou na cozinha da casa de Kika são cerimônias de partilhamento. Além dessas, há o longo interstícios entre as cenas, compostos de uma sequência de *takes* de pessoas desconhecidas alimentando-se, nas ruas de Recife. Os diversos personagens ressignificam o ato de comer, cada um ao seu estilo. Kika vomita ao cortar a carne que irá preparar para o almoço, enquanto no Texas Hotel está presente uma comilança coletiva e animada pela sabedoria do Padre e pelos engasgos de Aurora.

A carne é a principal comida de *Amarelo Manga*, expressa na morte, em primeiro plano, do boi brutalmente esfaqueado no matadouro e tendo suas vísceras retiradas num ambiente banhado pelo seu sangue ainda quente; e a relação de Isacc com os corpos que ele consegue com Rabecão, um funcionário do IML, e com o próprio Bianor morto no sofá do Hotel. Várias cenas remetem a carne crua, na qual os cheiros da vida e da morte misturam-se borrando a fronteira que os separam, e tingindo-os do vermelho do sangue.



Wellington, açougueiro, é chamado de “Canibal”, mas é Kika quem come a orelha de Dayse, amante do marido. Os signos da carne, do sangue e do corpo são encenados como desejos fisiológicos e antropófagos, indo ao encontro das ideias de Oswald de Andrade, que tentou inverter a noção negativa de canibalismo como um ato selvagem, através de frases como: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”, e segue dizendo que é um momento de “transfiguração do tabu em totem. Antropofagia” (ANDRADE, 1928, n.p.). Rolnik, reinterpretando o Movimento Antropofágico nos domínios da estética e da cultura, opõe a imagem identitária à antropofagia dizendo que antropofagia é o movimento de “engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação” (ROLNIK, 2000, p. 452-453).

Kika engole Deyse e transmuta-se, libera-se das amarras religiosas, das saias compridas, das blusas recatadas, dos cabelos longos, da sua cor. Em sua última sequência no filme, Kika aparece andando pelas ruas com um sorriso calmo

do rosto, mas seu coque desajeitado e seu andar determinado nos causa certa estranheza. Ela entra em um salão e senta na cadeira do cabeleireiro.

Cabeleireiro: - O que vai ser?

Kika: - Corta esse negócio e depois pinta.

Cabeleireiro: - Cortar muito ou só aparar?

Kika: - Arranca quase tudo e depois pinta.

Cabeleireiro: - Mas vai pintar de que cor?

Kika: - Uma coisa meio amarela.

Cabeleireiro: - Uma coisa meio barro? Laranja?

Kika: - Não. Uma coisa mais manga. Amarelo Manga!



A identidade de Kika desaparece na medida em que surge uma outra Kika, que não é senão uma única saída para a personagem antropófaga. A imagem de Kika, no espelho, já não é mais a mesma. Ela perde a razão em nome de sua perversão, como diz o próprio diretor Cláudio Assis em uma breve participação como transeunte da história, para quem "O pudor é a forma mais inteligente da perversão".

A igreja, a religião e a fé estão muito presentes em *Amarelo Manga*. Há a igreja evangélica que aparece como um instrumento de controle de Kika; o terreiro frequentado por Dunga e Dayse, onde ambos fazem seus "trabalhos" espirituais a fim de conseguir o homem que querem, o mesmo homem, Wellington; a igreja

católica, representada pelo Padre desiludido que sabe que seus fiéis foram embora porque gostam de "ostentação" e hoje possui como seus seguidores alguns cachorros que vivem ao redor da igreja.



O Padre possui também uma função metanarrativa, ou metacinematográfica no filme. Frequentemente ele pronuncia frases que refletem sobre o homem e suas humanidades como seu pensamento alto, que surge no momento em que ele caminha entre barracos e ruas estreitas. "Na estrada em que você caminha podem faltar montanhas de coisas para satisfazer a vontade de um homem. Mas o homem é ímpio e a satisfação de um coração não faz parte de sua audácia. O homem é sexo e estômago". Com essa frase o padre bestifica o ser humano, ao mesmo tempo em que humaniza os animais, corporificados nos cães, que são os únicos fiéis da história.

A estética do grotesco aparece na dramatização das perversões dos personagens, cada uma com seu estilo. A cena em que dona Aurora, uma velha prostituta, masturba-se com seu nebulizador possui uma explicitude chocante que gira entre o cômico e o trágico. Outra cena grotesca, que dá origem ao cartaz do

filme, é a que Lígia expõe-se aos olhos de Isaac, quando ele a indaga: "Todos os seus cabelos são dessa cor, ou a moça só tem dinheiro para pintar os da cabeça?". Lígia, calada, põe um pé sobre uma cadeira e o outro sobre a mesa em que Isaac está sentado e levanta seu vestido. Isaac, em uma sequência posterior, ironiza "Todos seus cabelos são ideias. Puro barro. Pura ideia".



É opondo às ideias ao barro, à plasticidade do colorido dos que vivem à margem, e a crueza das imagens excessivas e grotescas, que estão os paradoxos de *Amarelo Manga*, que nos arrebatam, nos desorientam e nos transmutam.

No final do filme, o lamento de Lígia, mais do que uma simples repetição nos conduz a uma situação ótica e sonora pura. Não há mais reações possíveis, não há mais forças para isso. É um novo tipo de imagem que surge, sem movimento, sem ação.

4.1.2 *Baixio das Bestas*

Era domingo e já estava escuro quando saímos do cinema. Andamos calados por várias quadras da Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Eu estava realmente desconfortável e tinha a nítida impressão de que o mal-estar que eu sentia queria sair de minhas entranhas pela boca. O gosto amargo de *Baixio das Bestas* revirava meu estômago sensível. Meu companheiro caminhava calado ao meu lado. Eu tinha certeza de que ele também sentia a mesma coisa... Em minha cabeça, a todo instante, ecoava um trecho da fala de um dos personagens do filme: "Tá sentindo um cheiro estranho? É a podridão do mundo". (Relato da autora)

O filme *Baixio das Bestas* é introduzido com imagens em preto e branco de engenhos desativados e em ruínas, junto a elas, ouve-se, declamado em *off* um trecho do poema de Carlos Penna Filho e Ascenso Ferreira: "outro aqui os

engenhos recortavam a campina. Veio o tempo e os engoliu, e ao tempo engoliu a usina. Um e outro ainda há quem diga que o tempo vence no fim. Um dia ele engole a usina, como engole a ti e a mim". Esta introdução nos contextualiza o ambiente em que o filme está situado, uma época pós-decadência dos engenhos existentes nas zonas canavieiras do interior pernambucano.



Baixio das Bestas, de forma semelhante ao que ocorre em *Amarelo Manga*, possui histórias impactantes, mas é principalmente por suas opções estéticas que o filme provoca seus espectadores. Os personagens agem com violência, e são apresentados ao público através de uma estética chocante, que expõe a crueldade de adentrar num universo sem muitas saídas. A narrativa é composta a partir de fragmentos das vidas desses personagens: o avô Heitor (interpretado por Fernando Teixeira), que expõe a neta, Auxiliadora (Mariah Teixeira) nua sobre os holofotes de um posto de gasolina em troca de alguns trocados de caminhoneiros que estão de passagem pela cidade; um grupo de amigos que só quer se divertir às custas de sexo, drogas e violência, liderados por Everardo (Mateus Nachtergaele) e por seu primo Cícero (Caio Blat) que estuda no Recife e passa os fins de semana no interior, na casa dos pais; as prostitutas de um típico bordel do interior, comandado pela cafetina Dona Margarida (Conceição Camarotti), onde trabalham Dora (Dora Paes), Bela (Hermila Guedes) e Ceixa (Marcélia Cartaxo); e os personagens do maracatu rural, Mestre Mário (João Ferreira), Maninho (Irandhir Santos), Cilinho (China) e Esdras (Samuel Vieira).

O cenário principal é um cinema desativado e, como diz Everardo, em uma das sequências do filme, "Sabe o que é o melhor do cinema? É que no cinema tu podes fazer o que tu quer". É com esse alerta, de que ali — naquele espaço, e num espaço mais amplo, que se estende ao filme —, não haverá limites, que somos convidados a adentrar em um mundo com poucos subterfúgios.

E por que não se pode fugir? Porque logo somos cooptados pela plasticidade da fotografia; pelos seus jogos de luz e de sombras que recorta os personagens e projeta suas silhuetas sobre as paredes ou mesmo sobre o chão.

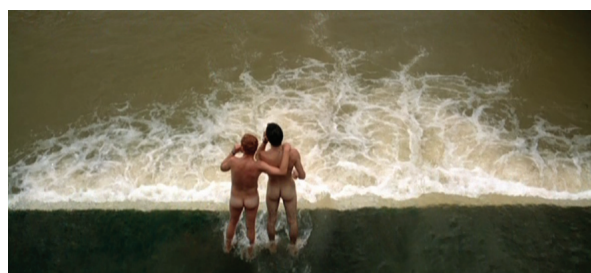
Os três estupros do filme são plasticamente primorosos em termos de luz e de sombras: a cena do estupro da prostituta Bela — no dia em que Everardo, Cícero e seus amigos fecham o bordel de Dona Margarida para mais uma festinha — no quarto, sob uma luz fraca e amarelada que ilumina apenas a cama; a cena do estupro de Dora, no cinema abandonado, sob a luz forte do projetor que estampa os atos em silhuetas de sombras na tela rasgada do cinema; e a cena do estupro da Auxiliadora, sob os faróis da caminhonete de Cícero.



Os contrastes entre claro e escuro são recorrentes em *Baixio das Bestas*. Os interiores das casas são, em geral, escuros, opondo-se ao claro da rua, das paisagens. De dentro das casas podemos ver a luz exterior que invade, mesmo que timidamente, as penumbras, compondo quadros bastante expressivos. Neste sentido, destaco a cena em que Auxiliadora está passando roupas, em um lugar escuro, dentro de sua casa, e ao seu lado, recortado por uma porta aberta, um belo quadro colorido e iluminado revela o maracatu ao fundo. Auxiliadora está no escuro, a porta está aberta, mas ela não tem acesso a esse outro mundo, embora ele esteja ali, ao seu lado, pois a presença do avô a impede de se movimentar. E a cena da depilação de Dora, com a luz que entra pela janela iluminando sutilmente seu corpo.



Além dos enquadramentos, há uma preocupação com a angulação da câmera. Diversas cenas são gravadas em uma angulação super *ploungée*, como, por exemplo, em uma das cenas em que os meninos, no cinema desativado, assistem a filmes pornô, fumam maconha, bebem e se masturbam explicitamente; e outro quando Everardo e Cícero tomam banho na represa. Os *ploungées*, muito explorado também em *Amarelo Manga*, achatam mais uma vez os personagens e nos tornam uma espécie de *voyeur* de seus atos.



A fotografia de *Baixio das Bestas* também surpreende pelo choque entre o sombrio e o iluminado; e entre o colorido e o monocromático. As imagens plásticas do sertão, com seus verdes amarelados pelas secas e queimadas, são montadas lado a lado ao colorido do maracatu rural, com seus caboclos de lança, guerreiros afro-indígenas do folclore pernambucano.

Para além das imagens, *Baixio das Bestas* também tem um cheiro. A fossa que está sendo construída ao lado da casa de Heitor e de Auxiliadora serve para nos fazer sentir o cheiro de *Baixio das Bestas*, o cheiro da "bosta do mundo" que o avô terá que tomar conta em sua velhice.

Há três tempos em *Baixio das Bestas*: um tempo arrastado, dos silêncios de Auxiliadora, da brisa suave, que pouco move a vegetação das paisagens sertanejas; um tempo agitado e nervoso, dos *agroboys*, das violências contra as mulheres, ou do avô que explora a neta; e um tempo melódico e colorido do maracatu rural.

No tempo arrastado, temos Auxiliadora como uma não-personagem que não reage à ação e se constitui em tempo em estado puro. Imóvel, sentada em uma pedra, ela espera a Kombi que a leva para a cidade, repetitivamente. Depois, já de dentro da Kombi em movimento, vemos mais uma vez as paisagens do sertão, uma das mais belas cenas do filme. Seu silêncio concentrado é acompanhado pelo trecho de uma música da banda cearense *Cidadão Instigado*, "o que é que tu quer de mim? que voz é essa? que silencio é esse? porque tu não falas o que está pensando? não quero estar recuando...". Mesmo nos momentos em que Auxiliadora move-se no quadro, ela simplesmente passa, ela nos escapa por suas linhas de fuga que neste caso não significam uma ação e sim uma passagem, um tempo que escapa, gerando imagens-tempo.



Os longos planos-sequência, que ocorrem nas aparições de Auxiliadora, nos "incomodam" e nos convidam a experimentar um pouco de seu tempo.

A água e o fogo também são signos que acompanham as imagens de Auxiliadora. Sua leveza e inocência são expressas por seus banhos e por seu "trabalho" na lavagem de roupas. Já o fogo aparece no filme, pela primeira vez, quando ela é estuprada e torna-se um elemento recorrente no filme, funcionando como interstício entre as cenas que sucedem.



O segundo tempo, o tempo agitado, é o tempo das imagens-ação. Das cenas de masturbação coletiva dos caminhoneiros que observam Auxiliadora sob as luzes dos postes; dos meninos Cícero, Everardo e seus amigos no cinema enquanto veem filmes pornô ou simplesmente enquanto conversam nas ruínas dos velhos engenhos; e do avô Heitor que promove vários atos violentos contra a neta, até verificar sua virgindade colocando a mão embaixo de seu vestido e dizendo que faz isso para o bem da menina.



Everardo é o principal personagem do tempo da ação brutal encarnada em *Baixio das Bestas*. Inteligente, cínico e arrogante, como ele mesmo se autodenomina, age movido pela convicção de que sua própria pobreza será devastadora. Em uma cena do filme ele olha para a câmera — para nós — e diz: "essa pobreza é que nem câncer, mas tem até uma parte boa no mundo, vai destruindo tudo, quando tu vê já pegou no povão. A pobreza é que vai socializar o mundo". O cinismo de Everardo está latente nos seus atos e, principalmente, em suas falas: "Com essa mão aqui, eu afago a cabeça do diabo; com essa outra eu toco pra fuder".



Seu cinismo e arrogância permanecem inalterados mesmo no momento em que o *Cine Atlântico*, vendido e passando por reformas, já não pode mais servir como espaço para suas ações. A câmera desce lentamente em panorâmica vertical do nome do cinema, escrito em alto-relevo na fachada da velha construção, até Everardo, que está sentado na escadaria de entrada. Ele olha a reforma com ar arrogante, mas sua inquietude, com o ato simbólico de perder seu espaço "sagrado", é revelada pelos pequenos movimentos de sua cabeça e de seus olhos. O cinema está acabando, foi violado.

É também através de Everardo que aparecem algumas imagens grotescas em *Baixio das Bestas*: primeiro a história relembrada, da galinha "melada", posta em cima da mesa para os parentes comerem em um dia de festa; e os momentos seguintes aos dois primeiros estupros, quando ele aproxima-se das vítimas desmaiadas e as cospe antes de se retirar.

O avô Heitor é o segundo personagem das imagens-ação. Em diversos momentos do filme ele expõe sua dureza com relação à falta de firmeza com as mulheres como responsável pela falta de "vergonha" do mundo atual. Ao mesmo tempo, como que para justificar seus atos contra a neta Auxiliadora, Heitor professa sua própria miséria através de frases feitas, de clichês, como "Não há honra que não seja ferida e nem moral que não seja traída", ou, "a ocasião faz o cavalo e o cavalheiro".

Em dois momentos do filme vemos Heitor colocar bichos peçonhentos dentro de um vidro (são cobras, escorpiões, aranhas caranguejeiras...). Esses *takes* aparentemente não possuem outra função narrativa a não ser a de nos fazer associar a figura o avô e desses bichos.

O tempo do maracatu é o terceiro tempo, o tempo da brincadeira, das fantasias coloridas, da música e da dança dos cirandeiros, um tempo de potência de vida em *Baixio das Bestas*.



O maracatu e as paisagens de *Baixio das Bestas* nos remetem a uma esperança, mesmo que remota, que está mais presente do que em *Amarelo Manga*. Ou, pelo menos, se não há esperança, há mais justiça. Sentimos isso quando o *Caboclo de Lança* invade a casa de Auxiliadora, bate em seu avô até deixá-lo em coma. Após a surra, a paisagem é limpa, o céu é azul. O personagem do maracatu rural será o principal responsável pelo retorno do colorido ao filme.

A vida, que muitas vezes ocorre em ciclos, dá continuidade a algo que já estava sendo apresentado desde o início: a única saída para a menina Auxiliadora que, livre do avô, segue os passos da mãe e toma uma cerveja no bar com um possível cliente.



Assim como *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* também termina com as mesmas referências do início do filme. Na palhoça da rua, dois homens perguntam pela usina, enquanto, ao fundo, uma forte chuva torna a paisagem barrenta. A ideia nietzscheana de eterno retorno e repetição do mesmo, mais uma vez, deixa-nos perplexos. Como lembra a poesia da música *Vale do jucá*, de Siba e Fuloresta, um grupo representante da nova geração do maracatu rural,

Era um caminho / quase sem pegadas / onde tantas madrugadas / folhas serenaram / era uma estrada / muitas curvas tortas / quantas passagens e portas / ali se ocultaram / era uma linha / sem começo e fim / e as flores desse jardim / meus avós plantaram / era uma voz / um vento, um sussurro /

relâmpago, trovão e murro / luz que se lembraram / uma palavra quase sem sentido / um tapa no pé do ouvido / todos escutaram / um grito, um odo / perguntando aonde / nossa lembrança se esconde / meus avós gritaram. // Era uma dança / quase uma miragem / cada gesto / uma imagem / dos que se encantaram / um movimento / um traquejo forte / passado, risco e recorte / se descortinaram / uma semente no meio da poeira / chã da lavoura primeira / meus avós dançaram / uma pancada / um ronco, um estralo / e outros pés e um cavalo / guerreiros brincaram / quase uma queda / quase uma descida / uma seta remetida / as mãos se apertaram / era uma festa / chegada e partida / saudações e despedida / meus avós choraram. // Onde estará / aquele passo tonto / e as armas para o confronto / onde se ocultaram / e o lampejo da luz estupenda / que atravessou a fenda / e tantos enxergaram / ah! se eu pudesse / só por um segundo / rever os portões do mundo / que os avós criaram.

Ao final do filme, quando os créditos já estão subindo na tela preta, a música aparece como puro tempo que escapa.

4.1.3 *Febre do Rato*

O filme *Febre do Rato* é o terceiro longa-metragem dirigido por Cláudio Assis, com roteiro de Hilton Lacerda e fotografia de Walter Carvalho. O filme marca algumas mudanças no estilo do trio que também trabalhou em parceria em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*. A primeira diferença diz respeito à temática, já que os dois filmes anteriores expunham cenas violentas e este, mesmo culminando em uma tragédia, expõe a alegria e a esperança da periferia que se propõe a representar. Além da diferença da temática, o filme também inova na forma de exposição da história, já que a narrativa é conduzida pela poesia que é produzida naquele ambiente. *Febre do Rato* também possui fotografia em preto e branco, que segundo Cláudio Assis "ajuda você a ouvir a poesia e mostra um Recife que não necessariamente é o Recife de hoje" (ASSIS, 2011, n.p.).

A história desenvolve-se através de uma narrativa organizada pelas palavras do poeta Zizo (interpretado por Irandhir Santos), que as profere, em grande parte do filme, com uma linguagem poética. O filme acompanha a trajetória do poeta que é um morador de uma periferia do Recife e que mantém uma legião de seguidores em suas lutas a favor da liberdade de expressão e de vida. Popular e respeitado pelos moradores de sua comunidade, Zizo expressa uma aproximação radical entre a sua arte e a sua vida, e faz de si mesmo uma espécie de máquina de guerra, expressa na estética de sua existência, em sua vida como obra de arte. Zizo mostra, através de sua arte, uma postura política anarquista e ao mesmo tempo

ativista, que possui ressonância com o seu propósito de viver poeticamente, porque para ele a poesia é capaz de "embalar", de "embriagar". Em um de seus discursos ele afirma: "podem calar as bocas oficiais, mas nunca a poesia, e minha boca é pura poesia, safada, mas poesia, envenenada, mas poesia, arrotada e mesmo assim, poesia" (Zizo).

Na organização das poesias temos uma discursividade nova e interessante, que oscila entre uma narrativa encadeada e tranquila, e uma outra aflita e em vertigem, oscilando entre a paixão, o amor, o sexo, o ciúme e a luta. Essa perspectiva prismática vai registrando e agrupando como um mosaico, sentimentos — agressividade, nostalgia —, de forma visceral, oscilando entre as manifestações públicas e os sentimentos privados.

O resultado dessas mudanças com relação aos outros filmes dirigidos por Cláudio Assis faz de *Febre do Rato* uma tragédia romântica, apaixonada e, sobretudo, de resistência, que retrata uma periferia boêmia e criativa, que tenta reagir contra "A lógica do umbigo miúdo. A trepada sem prazer. O futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua", como afirma Zizo em uma conversa de bar.

Zizo organiza o seu tempo produzindo e distribuindo suas poesias delicadas, para seus amigos e companheiros de boemia, as proferindo entre as conversas nas mesas de bares, a margem do rio, à beira da praia e nas festas que promove em seu quintal. Nessas poesias feitas para os amigos Zizo é a própria expressão do amor por aquela comunidade, porque, como se autodefine para o amigo Pazinho, ele é "uma porra de um romântico anacrônico, um aleijado do coração". Porém, Zizo também utiliza sua poesia como manifestação política, como podemos ver em suas caravanas pela cidade e nas poesias dedicadas ao povo.

Entre as poesias feitas para os amigos destacam-se as destinadas para suas amantes "velhas" — Anja (Conceição Camarotti) e Stellamaris (Maria Gladys) —; para o casal mais "arretado" que conhece — Pazinho (Matheus Nachtergaele) e a transexual Vanessa (Tânia Granussi) —; e para sua musa Eneida (Nanda Costa). Trago agora alguns fragmentos dessa poesia visceral de Zizo e algumas imagens que as acompanham, porque acredito que através desses elementos fílmicos fica mais fácil entendermos como Cláudio Assis vai montando o filme poeticamente, com o mesmo movimento de Zizo, ora nostálgico, ora dramático, ora ativo.

Zizo costuma manter relações sexuais com suas vizinhas "velhas" dentro de um caixa d'água no quintal de sua casa, e faz as poesias para atender aos

clamores de suas amantes, que exigem dele não só o sexo como também sua intensidade poética, expressa por suas palavras bonitas. Mesmo que às vezes elas não entendam o que ele fala, suas palavras sempre agradáveis aos ouvidos, aguçam suas imaginações e alimentam ainda mais seus desejos por ele. As imagens do sexo com Anja e com Stellamaris são todas gravadas em um *ploungée* de 90 graus, mas, embora a angulação pudesse revelar certa verticalidade da relação entre o espectador e o sexo mostrado quase explicitamente, nessas cenas ocorre ao contrário do que se poderia esperar de um *super ploungée*, elas revelam uma verticalidade estranha, talvez pela plasticidade da tomada, ou quem sabe por causa do acompanhamento da poesia, ou até mesmo pela fotografia em preto e branco, ou ainda pela mescla de todos esses elementos que revelam uma estética não canônica.



A pior coisa do mundo é a conduta do amor quando se torna arremedo. O que é a anarquia diante da prisão doentia da paixão. (Zizo)

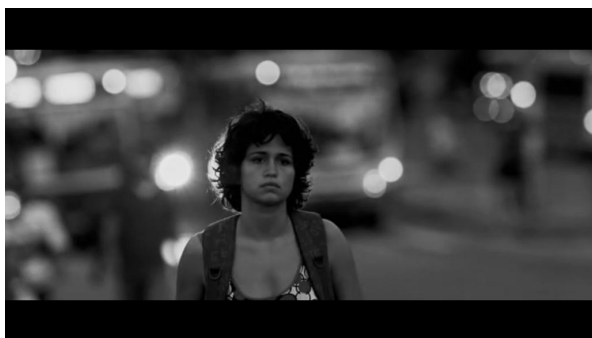
A poesia denominada "Valetes à varejo", é oferecida por Zizo aos amantes enciumados, Vanessa e Pazinho, desde o alto de uma mesa e sela a reconciliação dos dois.



Assim e só sendo assim eu posso falar das espadas que são nós, nós que se vertem e se formam de maneira tão intensa quem nem a espada, a lâmina fina e precisa consegue desatar a corda atada a nós, nem mesmo a espada, seja ela qual for e mais singela possível tem o poder de ferir e inferir meras espadas, porque na superfície plana de espelhos lá se vão os nós, sós, únicos, juntos, porque afoitos, se completam... (Zizo)

Zizo vai dedicando, ao longo do filme, várias poesias delicadas e reconfortantes para os amigos, mas é à Eneida, sua "guerra", à quem Zizo dedica suas palavras mais apaixonadas.¹⁸ Eneida não o despreza mas recusa-se a fazer sexo com ele, talvez para manter-se como sua musa intocada e assim continuar a despertar a paixão que vai se revelando em forma de palavras. Um exemplo dessa poesia pode ser observado quando vemos Eneida passar pelas ruas de Recife a caminho da praia, enquanto, em *off*, ouvimos Zizo.

O olhar observa a coisa que se aproxima, sem cálculo, sem linha, sem bordes. A observação certa e ajustada das coisas postas sobre as coisas finas... Passo contido de traição e medo e eu ali a espreita. Vejo dos lábios surgir a vaidade e dos sonhos as coisas sombrias. Observo a coisa que se aproxima com uma arma em punho e na outra, bastante trêmula, o desprezo de suas investidas desnudas à porta dos dias, semimorta no centro do mundo, agressiva nas coisas miúdas e abstrata nos problemas dos dias. (Zizo)



O não de Eneida é, sobretudo, uma forma de manter viva essa poesia em forma de palavras, porque a poesia em imagens já está presente nas cenas dos quatro jovens ocupantes da fábrica abandonada. Boca Mole, Oncinha, Bira e Rosângela mantêm um relacionamento aberto, no qual amor, amizade, sexo e liberdade são as palavras de ordem. Eneida, às vezes faz parte desse grupo, mas é quando encontramos os quatro juntos é que as cenas tornam-se poéticas pelas singularidades plásticas. É impossível não lembrar a cena na qual Rosângela brinca

¹⁸ Zizo passa a chamá-la de "minha guerra" em alusão ao poema épico "Eneida", escrito por Virgílio no século I a.C., o qual narra, na primeira parte, uma viagem; e na segunda, uma guerra.

no balanço ao som da música de Oncinha, ou da cena na qual os quatro estão nus na cama. Cada elemento daqueles planos está muito bem composto em termos de luz, de contrastes e, sobretudo, de enquadramento e angulação, capazes de nos fazer questionar, mais uma vez, a função canônica dos *ploungées* na linguagem cinematográfica e revelam uma singular beleza plástica.

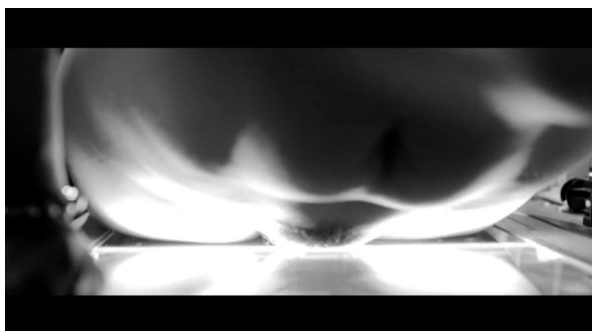
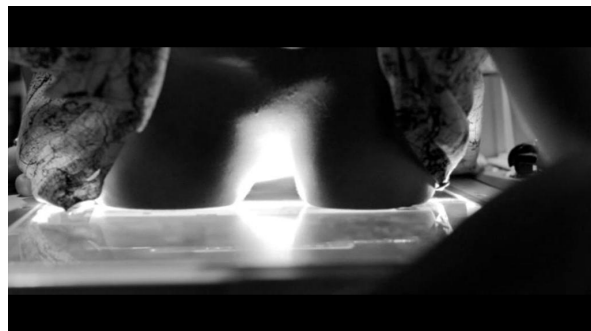


Em *Febre do Rato*, Cláudio Assis traz as imagens de sexo e de nudez de uma forma bem diferente da mostrada em *Amarelo Manga* ou em *Baixio das Bestas*. Neste o sexo é posto como algo sacramentado pela harmonia das imagens, pela música ou pelas palavras que o acompanham.

A poesia romântica de Zizo vem cheia de palavras que são consideradas pelos cânones literários como sendo de "baixo calão". Os palavrões, as escatologias podem causar estranheza para as pessoas que vivem em um outro contexto sociocultural ou estão acostumadas com outro tipo de poesia, mas a delicadeza com que as palavras são proferidas e a plasticidade das imagens que às acompanham subvertem os sentidos pejorativos, revelando uma sonoridade diferente da comumente atribuída a esse tipo de dicção popular.

Por outro lado, Eneida, no intuito de se manter intacta às mãos de Zizo, talvez para permanecer ocupando o lugar de musa inspiradora, divindade intocada, vai, aos poucos, alimentando a imaginação do poeta, dando-lhe de presente

fotocópias do seu corpo ou permitindo que ele a veja urinar. As fotocópias de seu corpo são montadas por Zizo e postas em uma parede do ateliê e o incitam a produzir mais poesias, sejam elas em forma de palavras, de imagens ou de gestos.

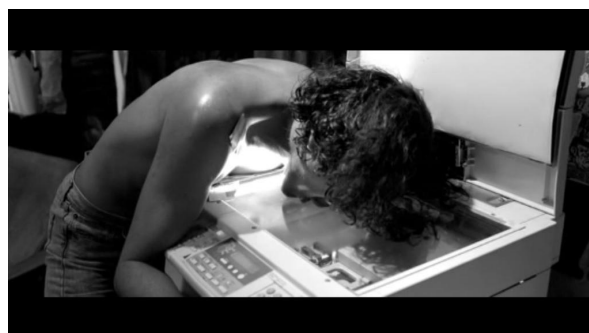


Mas Eneida também nutre um sentimento intenso e secreto pelo poeta, porém sua paixão é "acalmada" por ela através da masturbação, como vemos na cena em que ela está no seu quarto e lê um poema publicado no jornal de Zizo, que possui ressonâncias com a história vivida pelos dois.

Dada a volta no mundo, levanta sorrindo açoite, mostrando descrente o fundo, fodendo calada na noite, furacão distante e lindo, sua prosa leve e solta, maligna em sua atitude, fria em sua dureza, recebo no rosto o seu mijo, mirrado pelo espelho, que nem tempo dá para eu parar o reflexo no cabelo complexo da boceta da menina e na mão antiga, amiga enfadonha, precipita sobre o corpo vadio a baba do quiabo tocado pela imaginação...
(Eneida, lendo poesia de Zizo)

A intensidade do amor de Zizo por Eneida é expressa no filme principalmente em dois momentos: o primeiro quando ele escreve poemas pelo seu corpo; e o segundo, depois que ele vê as fotocópias de Eneida, lambe a máquina, beija o vidro e também tira cópias de seu rosto transtornado, revelando o rosto da *Febre do Rato*, expressão típica do nordeste brasileiro, que significa alguém que está fora do controle. Essas cenas lembraram-me do filme *O livro de cabeceira* (1996), dirigido por Peter Greenaway, que também trabalha com a ideia da

cumplicidade entre a escrita e o corpo, revelando o poder sensual das palavras, que podem levar ao êxtase físico. Fizeram-me também lembrar Sade, no filme *Contos proibidos do Marquês de Sade* (2000), dirigido por Philip Kaufman, da convulsão de seus sentimentos através do desregramento de suas atitudes, revelando sua poesia calcada em uma filosofia radical a serviço da liberdade, seu pensamento altamente revolucionário, criticando abertamente os valores de conduta moral, social e política. Porém, a crítica de Zizo é ditada por certo enternecimento que revela o seu amor por Eneida e por seus amigos. A luxúria presente em de seus poemas vem carregada de sentimentalismos e não suscitam aversão, como ocorre nos dois outros filmes.



As paixões de Zizo não se expressam apenas através de momentos de euforia, elas, às vezes, enunciam-se por palavras nostálgicas como "Não há nó maior quando a vontade se impõe a força. Nada mais triste que um amor sem amor, só, e só o amor das coisas que não amo é tudo ou nada. Mesmo que as coisas teimem, sem consenso, penetrar no mundo das ideias que lá fora o mundo grite por incompreensão" (Zizo).

Além dessas palavras carregadas de sentimentalismos, mesmo que radical, Zizo também é um ativista político, como podemos ver através dos seus discursos, preferidos em suas andanças pelo bairro e nas caravanas organizadas para a "invasão" da sociedade a qual margeiam.

Zizo é o idealizador do jornal-manifesto "*Febre do Rato*", um livreto artesanal, uma espécie de fanzine, montado a partir de colagens e reproduzido em fotocopiadora, em uma oficina no fundo de sua casa, onde também produz panfletos, cartazes, esculturas, filmes. O jornal serve de veículo contra os interesses das classes dominantes e a favor da liberdade da comunidade pobre que vive a beira do mangue na cidade de Recife.



Além do jornal, Zizo também utiliza outras formas de difusão cultural e de intervenção, todas um tanto marginais ou inusitadas, como nas suas pichações, nos cartazes que produz e cola embaixo das pontes, e nas manifestações de rua que realiza com a ajuda de um megafone enquanto passa pelas ruas da cidade com sua velha Variant ou navega com seu barco pelos rios que cortam o Recife. Essas manifestações revelam caminhos alternativos para distribuir e difundir suas ideias e como um porta-voz dos excluídos, como podemos observar através dos dois trechos abaixo: o primeiro proferido desde seu carro; o segundo, de seu barco.

Alo, alô povo da rua do hospício. Tome e receba, febre do rato. Vasta e astuta essa cidade, que se calcina e me embriaga e assim despe-se, velha e cretina. Sombras largas de pontes sobre vidas. Mesas fartas de fome nas esquinas. Proverbial desgraça de mundo. Puta, perante o seu algoz, cospe em suas vítimas. Beija o pé do patrão... (Zizo)

Vocês aí dos prédios, vocês sabem o cheiro que essa cidade tem? Pois eu lhes digo o cheiro dessa cidade é o cheiro do mangue. Vocês aí desse prédio vocês sabem o barulho que essa cidade tem, se não sabem eu lhes digo, que o barulho dessa cidade é o tamanco das lavadeiras de casa amarela. Vocês aí dessas pontes, vocês sabem o gosto que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo que o gosto é o gosto das putas abandonadas do caos. (Zizo)

Zizo é bastante performático em suas manifestações, impunha uma bota ou uma garrafa como uma espada, atea fogo em boneco, joga barquinhos de papel na água, segura uma gaiola como símbolo da falta de liberdade da sociedade. A expressão máxima de suas performances ocorre no dia da independência, quando Zizo convida as pessoas da comunidade para se unirem a ele e serem grandes, para "mexer com o próximo o mais próximo possível" (Zizo).

Vamos invadir o templo conservador, como é carinhosamente que eu chamo, para propor e convidar os vidas boas que queiram se agregar a nós, porque essa é a resposta que vamos dar ao mundo, é isso aqui ó, é a amizade, é o espírito da cumplicidade, é a coletividade que vai dar uma lapada nas leis. Que vais dar uma bicuda no ovo direito da ordem... (Zizo)

No momento da manifestação de sete de setembro temos uma montagem diferente da utilizada no restante do filme. As imagens de Zizo e sua trupe são fundidas com as imagens da parada militar, então vemos Zizo e seus amigos passando pelas ruas do Recife antigo com suas alegorias, seus carros enfeitados com suas bandeiras reinventadas, nas quais as figuras presentes na bandeira nacional são remontadas em forma de um sutiã e ao mesmo tempo vemos as imagens de soldados marchando, tanques de guerra passando, fuzis sendo apontados para o público que assiste passivamente a exibição do poder militar.





Hoje, no dia da independência, proponho a liberdade. A liberdade e o direito ao erro. Proponho a liberdade e o direito a paz, para pedir, além de teto e comida, anarquia e sexo. Anarquia e sexo! anarquia e sexo!!! Somos anarquistas sim, e estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição, queremos o direito de errar. Direito de poesia! Não há mal maior quando o mundo não precisa de amor. Amor! Amor!!! Precisamos de um não, um não que seja um sim, não há mal maior quando a vontade se impõe a força. Tome poesia pra esse mundo, precisamos é de amor, não de armas, não há mal maior do que a vida, não há mal maior de que esse mundo abismo, abismo mundo. Não há mal maior do que a mentira. Não há! (Zizo)

Fã de Bakunin, um dos principais expoentes do anarquismo, de quem mantém um pôster que adorna sua oficina, Zizo defende o amor livre, o espírito coletivo, a força para lutar contra as injustiças da vida e propõe um acordo,

pra salvar as possibilidades, um acordo que de tão livre não precise ser respeitado. Por sinal, nesse acordo o respeito desaparece por não ser necessário. A palavra vai dar lugar a amizade e não existirá a ideia do ontem e nem a angústia do amanhã e a culpa do presente será diluída nos atos inconsequentes, será igual pra todos. Igual pra rola, igual pro cu, igual pra boceta. (Zizo)

A estética do filme possui certas ressonâncias com outros dois movimentos com ideologia anarquista: a poesia marginal distribuída de mão em mão, nos bares, nas conversas entre amigos, nos espaços públicos; e a cena mangubeat da cidade de Recife.

Zizo toma a palavra para denunciar e o faz de acordo com suas condições de possibilidades, com palavras coloquiais, que fazem parte de seus vocabulários e com muitos palavrões, capazes de provocar um choque em alguns espectadores que não vivem nesse contexto. Essa forma de expressão das periferias encontra ressonância na estética do movimento cultural marginal, fenômeno social que se desenvolveu no Brasil no início da década de 70 do século passado, causando impacto, em oposição ao vazio cultural que se estabelecia no país por causa da ditadura militar, e que foi capaz de reunir jovens ligados à poesia, à música, ao cinema, aos *cartoons* e outras manifestações artísticas.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, pesquisadora da cultura marginal, o movimento revelou "o ethos de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar" (HOLLANDA, 2012a, n.p.). É desse contexto que saíram muitos poetas que ousaram quebrar o silêncio cultural do momento em prol da expressão livre de palavras, algumas vezes consideradas antiliterárias, em contraste com o "experimentalismo erudito" das vanguardas do mesmo período. Hollanda afirma que esses poetas marginais eram também "marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário" (2012a, n.p.), já que eles muitas vezes desafiavam a crítica e a própria instituição literária por não se inserirem em nenhuma escola já consagrada e tampouco aos enquadramentos formais da língua. O termo marginal remete à situação de marginalidade (social, editorial) vivida pelos artistas e também expressa as características da periferia com seus temas, problemas, linguajar, gírias, valores e práticas, num movimento de valorização crítica da diferença através da libertação dos termos e expressões.¹⁹

As poesias de Zizo vão ao encontro das ideias difundidas pelos marginais e passam a ocupar espaços de forma alternativa, independente e criativa, ousando a utilização de uma nova estética, que vem da mudança não apenas das palavras, mas também da forma de apresentação e de distribuição das poesias, de forma semelhante ao que ocorreu com a poesia marginal, que, segundo Hollanda, causou uma "erosão das fronteiras entre a cultura alta (ou de elite) e a cultura baixa (de

¹⁹ Os expoentes da cultura marginal foram também chamados de geração mimeógrafo, em alusão a forma como reproduziam de seus livretos e panfleto. Heloísa Buarque de Hollanda cita alguns artistas conhecidos que interagiram com a geração mimeógrafo, entre eles: Glauber Rocha; Helio Oiticica; Lygia Clark; Caetano Veloso; Chico Buarque; Gilberto Gil; João Bosco; Paulo Leminski.

massa ou popular)" (HOLLANDA, 2012b) e foi, aos poucos, conquistando um público diferente, jovens que não estavam acostumados a ler poesias, que, segundo Hollanda, "não se confunde com o antigo leitor de poesia" (HOLLANDA, 2007, p. 9). O público de Zizo também é assim, um tanto iletrado mas sensível às palavras do poeta. Pazinho, por exemplo, em alguns momentos do filme revela não entender o que Zizo fala, mas afirma que mesmo assim acha suas palavras bonitas. Ao adotar uma linguagem que se distancia dos cânones dos discursos poéticos, subvertendo os padrões literários dominantes, Zizo cria suas próprias formas de dicção e assim consegue uma aproximação mais eficiente com o seu público.

Zizo também está implicado na produção gráfica e na distribuição de sua poesia, revelando uma face afetiva entre o poeta e seu público. Em função dessa participação direta do poeta, suas poesias passam a assumir aspectos materiais diferenciados, que estão relacionados com as condições de possibilidades presentes em sua oficina doméstica e em suas formas de distribuição.

De acordo com Hollanda, "A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia" (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Em *Febre do Rato*, a poesia de Zizo nasce de uma aproximação radical entre vida e arte, em oposição à política cultural que privilegiava as manifestações legitimadas pela crítica oficial. A poesia do filme vai ao encontro da poesia marginal problematizada por Hollanda, através da "incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico" (2007, p. 11).

Com esse propósito, a poesia marginal também retoma as ideias modernistas de 22 pois, através da sátira e do irônico, expressa um sentido crítico alegórico, extraindo das experiências cotidianas um lirismo estranho e mesmo dramático, exposto através de uma dicção diferente, mas igualmente poética, ligada muito mais aos afetos do mundo do que aos cânones estéticos oficialmente legitimados. A poesia de Zizo se confunde com a vida e suas palavras revelam o cotidiano, tanto das coisas corriqueiras quanto das coisas singulares, como os amores possíveis e impossíveis e também revelam o momento político, porque nas palavras de Zizo encontramos palavras intensas, instigantes e contestadoras,

carregadas de paixão, de coloquialidades e objetividades, semelhante a forma como Hollanda diz ser a poesia marginal da década de 70 do século passado, onde

A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nessa poesia, observa-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico. (HOLLANDA, 2007, p. 12).

Além da analogia com essa poesia marginal estudada por Hollanda, encontramos em *Febre do Rato* referências a um movimento mais recente, que surge duas décadas depois, na década de 90 do século XX, em um outro contexto político no país: o mangubeat.²⁰ O mangubeat é um movimento de contracultura que nasceu em Recife — cidade que foi considerada a quarta pior para se viver, segundo o Instituto de pesquisas de Washington — na década de 90 do século passado, tentando estabelecer uma conexão entre a estética do mangue, a cultura popular local e a cultura pop. O mangubeat mesclou os ritmos locais, como o maracatu, a ciranda, o coco, a embolada; com elementos urbanos contemporâneos, como o rock, o hip-hop, o funk e a música eletrônica. Essa mescla permitiu que esse movimento se expandisse para além do território pernambucano e assim ajudou a difundir a cultura nordestina, não apenas para as outras regiões do Brasil, como para fora do país. Caruso aponta que "Graças ao mangubeat, Recife e Olinda hoje são conhecidas como o centro da efervescência cultural nordestina e, por que não dizer, brasileira" (CARUSO, s.d., n.p.).

Febre do Rato segue um movimento que ocorre no cinema pernambucano e que toma a filosofia do mangubeat como inspiração para a realização de filmes que compartilham a efervescência cultural do Estado, que inicia a partir dos anos 90 do século XX.²¹ Nogueira expressa o que ocorre neste cenário, mostrando que o mangubeat não se restringiu a música: "Havia uma preocupação

²⁰ Entre os idealizadores do mangubeat, destaco dois principais divulgadores das ideias, ritmos e contestações do movimento: Chico Science, morto em 1997 em acidente de carro, vocalista da banda *Nação Zumbi* e quem iniciou a analogia do movimento com o mangue, em alusão à riqueza do ecossistema dos manguezais; e Fred 04, vocalista da banda *Mundo Livre S/A*, e autor do primeiro manifesto do Mangue, texto que lança as bases do movimento mangubeat. O documento, intitulado "Caranguejos com cérebro", inspirado nos caranguejos que são abundantes no ecossistema dos mangues de Recife, veio ao público em 1992.

²¹ A ligação entre o cinema e o mangubeat também ocorre em outros filmes recentes, entre eles destaco: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000); *Baile Perfumado* (Paulo Calda e Lirio Ferreira, 1997); *Josué de Castro — Cidadão do Mundo* (Silvio Tandler, 1995); *Cinema Aspirina e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005).

visual bastante forte, que se estendia dos figurinos que os músicos apresentavam nos shows até a construção dos próprios símbolos do movimento como 'a parabólica fincada na lama' ou o caranguejo" (NOGUEIRA, 2009, p. 40). Mesmo não sendo um movimento restrito a música elas sempre estiveram presentes nos filmes, como observa Nogueira, porque "Os cineastas buscaram no movimento manguebeat, as composições para as trilhas de seus filmes, além dos processos de interação dos ritmos e das linguagens, procurando estabelecer um olhar contemporâneo sobre as manifestações culturais pernambucanas, fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte popular tradicional" (NOGUEIRA, 2009, p. 39).

A trilha sonora de *Febre do Rato* é composta por Jorge du Peixe, um dos integrantes do grupo Nação Zumbi, e revela, junto com a poesia de Zizo, essa multiplicidade de estilos, essa mescla de tradição e modernidade, alguns disfemismos tipicamente locais, o uso de locações reais e a figuração da própria região. As referências ao movimento também estão presentes nas próprias palavras de Zizo, que em determinado momento do filme conversa com os catadores de caranguejos embaixo de uma ponte e faz claras referências aos ícones do manguebeat. "Josué que tinha razão, Josué de Castro 'O homem que produz a merda, que suja o mangue, que nasce o caranguejo, que é comido pelo homem, que produz a merda...' É isso mesmo, entendi? O chico, empresta tua ciência pra eu poder entender, a tua ciência pra esclarecer, manda pra cá, pra gente ver." (Zizo)²²

Há em *Febre do Rato* duas faces políticas: uma ligada a temática da luta popular; e outra vinculada à estética, relacionada com o lugar, com os encontros e com o tempo. Nesse segundo modo o filme é político pela forma como organiza as suas imagens, como expressa o espaço e o tempo, os modos de estar juntos ou separados, o que está dentro e fora.

Nesse sentido, as palavras de Rancière me ajudam a definir esse tipo de arte política:

ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: Uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas

²² Referindo-se a Chico Science e a Josué de Castro, um médico, professor, geógrafo e escritor pernambucano que escreveu vários livros sobre o nordeste brasileiro, entre eles *Geografia da fome*, *Geopolítica da fome*, *Sete palmas de terra e um caixão*, *Homens e caranguejos*, e que inspiraram o movimento.

sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2005, p.1)

É possível observarmos essas duas faces políticas em *Febre do Rato*. A primeira através da temática do conflito entre classes, essa temática um tanto engajada, que tenta denunciar e resistir às culturas dominantes através de da poesia, da manifestação pública, do escracho das situações de desigualdade, da violência. A segunda nos mostra os conflitos estéticos presentes nos encontros dos habitantes desses espaços, que nesse caso aparece através da constituição estética do próprio personagem Zizo, que se constitui como uma voz política, mas que também é uma reconfiguração de uma experiência sensível de um “eu”, que se apresenta através de uma projeção um tanto caricata, mas que nos dá a possibilidade de construirmos novas relações a partir das imagens que nos são mostradas, de construirmos novos sentidos às expressões.

E nesse sentido, o estético também se configura como político, porém em uma acepção mais sensível, não necessariamente ligada e representação de Zizo como poeta, mas aos seus modos de agir como produtor de imagens, como o elemento vinculante das imagens de naturezas distintas.

O filme está em sintonia com a tradição cultural do cinema brasileiro, de tratar de temas que vêm das periferias, mas se distancia dos temas mais recorrentes — como miséria, fome, desigualdade social e violência urbana. *Febre do Rato* não põe em primeiro lugar as carências da pobreza, nem da impetuosidade violenta, nem as injustiças sociais. Os discursos de Zizo tratam sim desses temas, mas seus gestos não. Seus gestos falam, sobretudo, de amor e de liberdade, uma liberdade que só é permitida em determinados espaços, porque em outros, geram conflitos.

Esse cinema quase antropológico é capaz de promover certa abertura às forças estéticas dessa periferia de Recife, as suas intervenções no mundo, ao seu caráter marginal e contestador; mas sua força não está restrita à representação desses espaços e sim nas tensões que se estabelecem entre o dentro e o fora, na desvinculação social e em certa utopia, de dizer sim à vida.

A violência quase não existe em *Febre do Rato*, mas a crueldade sim e ela se expressa nas imagens não convencionais de sujeitos que possuem emoções, que amam, que sofrem, que têm ciúmes, que fazem sexo, que se divertem e que

possuem sonhos. *Febre do rato* é portanto um filme político, mas de uma política das ideias e de afetos, que nos provoca e nos faz pensar.

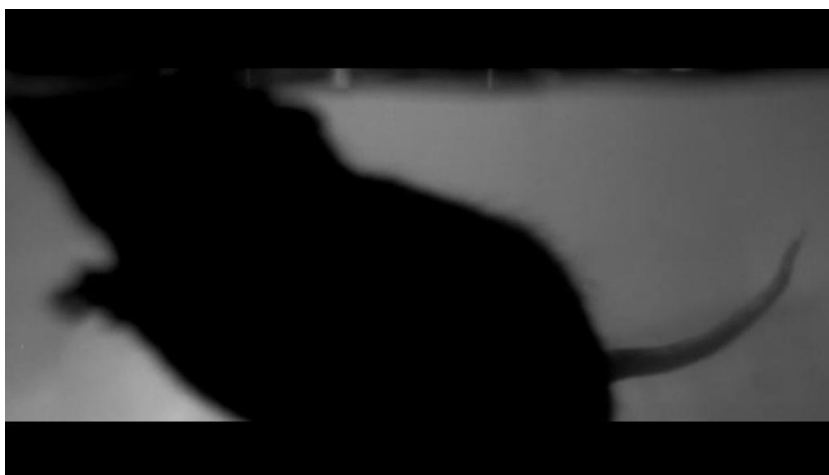
Zizo, por força do amor por Eneida, estava disposto a abandonar sua poesia e ser um homem comum. Ele diz que a paixão por Eneida o faz acreditar em Deus e nu, recita desde o alto de um carro, em plena festa de 7 de setembro, um poema cheio de coloquialidades, que revelam seu dilema de tornar-se um homem comum, de abandonar sua poesia para poder viver efetivamente com Eneida, e assim matar junto a própria admiração que ela nutre por ele, porque Eneida diz gostar dele porque ele é "o que não cabe no resto". Mas já é tarde demais, então a última poesia de Zizo é uma poesia de amor que diz assim:

Escrevi o meu nome no sacrário que se encontra no lado da geladeira e próximo aos pequenos frascos de remédio e junto a isso, tenho uma estante, e sobre essa estrutura um espelho que reflete o rosto do homem com quem cotidianamente tu compartilhas o dia e faz coisas diferentes. Como declamar o abecedário de trás para frente e eleger certas cores raras como suas preferidas. O homem comum, o mesmo do espelho não acreditava muito nos pensamentos e começou a listar. Passei o dia cortando passos, arrumando coisas, desfazendo nós, roendo unhas, falando só, assistindo TV, descobrindo ruas, circulando mapas, fumando cigarros, trapaceando bandidos, viciando o organismo, analisando o sangue, regendo conflitos, adulando desejos, reinventando sonhos, evitando pânicos... Destratou seus sentimentos como que pedindo benção a Deus e ao Diabo pra driblar das culpas. E entrou em casa, deixou a arrogância lá fora descansando para beijar a juventude que dormia no sofá. Beijou. E sua mão entrou tanto, tão longe que alcançou o coração dos sonhos e ali teve a certeza que queria entrar no sonho por inteiro, mas ela acordou e disse que a organização é a maneira mais privilegiada de ser medíocre. O homem comum concordou enquanto retirava o seu braço, ainda com o cheiro do sonho. (Zizo)





No final da história Zizo é preso, agredido e jogado no rio, ele desaparece, se perde porque não há lugar para a sua poesia, mas isso não é uma novidade, afinal, desde Platão o poeta é visto como excluído da república, como malditos, outsiders. Depois disso vemos ratos pretos nadarem em uma espécie de aquário, enlouquecidos, tentando sobreviver.



Para finalizar, deixo algumas questões propostas por Glauber Rocha em seu último artigo, publicado originalmente na revista *Luz & Ação nº 1*:

Contradição: polityka kultural: qual é a cultura da revolução? A incultura subversiva popular ou a cultura subversiva dos intelectuais? Até que ponto a incultura subversiva popular se identifica à cultura subversiva dos intelectuais? Quem são os intelectuais: operários da cultura? Produtores da cultura revolucionária que é a cultura desejada pela incultura subversiva popular? A cultura subversiva popular é uma incultura? É acto culto subverter o poder? A cultura é uma palavra de classe? A cultura é a filosofia de uma civilização? Quem faz a filosofia de uma barbárie revolucionária? O povo ignorante que faz a revolução? Mas quem dirige o povo no caminho revolucionário? (ROCHA, 1983, p. 113)

4.2 Pedro Costa e um "outro tipo" de crueldade

O cinema mundial vem passando atualmente por uma crise de autoria.

O mercado não é exatamente dicotômico porque entre os realizadores preocupados com o sucesso de bilheteria que seus filmes são capazes de atingir, e outros que encaram o trabalho de cineasta como portador de uma responsabilidade com a questão ética e estética, existem muitos outros.

Há muitas críticas aos realizadores que estão mais preocupados com o sucesso de bilheteria do que comprometidos com o resultado estético de seus filmes. A primeira diz respeito ao comprometimento do trabalho do cineasta com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica como arte. Alguns diriam que esses filmes seguem fórmulas prontas de como agradar o público e fazer sucesso comercialmente e, por isso, são taxados de pouco criativos ou ainda de "rasos" intelectualmente para que a identificação de um número elevado de espectadores seja possível, o que, por outro lado, seria uma afirmação um tanto preconceituosa com relação aos espectadores, subestimando sua emancipação intelectual.

É inegável que grande parte das produções carece de um projeto próprio de obra com características diferentes e com certa personalidade, porém isso não exclui a possibilidade de referência a outras obras, mas exige que quando às façam, seja dentro de um projeto mais amplo esteticamente. Não se trata de pensar em situações ou de temas, mas em algo mais abrangente, em filmes com qualidade e teor provocativos, capazes de despertar paixões.

Em meio a tantos filmes cujas diretrizes são calcadas pela lógica do consumo, encontramos alguns realizadores preocupados com as condições de possibilidades de uma renovação da linguagem cinematográfica. Entre esses realizadores está Pedro Costa, um dos mais cultuados cineastas da vanguarda atual.

O cinema de Pedro Costa tem como uma de suas principais características o fato de estar, de certa forma, baseado nas vidas dos seus personagens, o que torna seus filmes possuidores de particularidades atribuídas aos filmes documentários. Porém, para além da classificação de seus filmes como sendo ficcionais ou documentais, que é uma questão bastante polêmica no campo da teoria cinematográfica, o cinema de Pedro Costa permite-nos pensar em uma forma de tratar a realidade que ele encontra em uma periferia de Lisboa.

Pedro Costa tem apontado sua câmera para uma realidade estranha a muitas pessoas. São cenas de destruição de lugares e de pessoas, mas que guardam grandes surpresas e possuem uma singular beleza em seu lado destrutivo. Situações que poderiam ser classificadas como degradantes, mas que podem ser vistas de uma outra forma, se nos despiremos de nossos preconceitos. Há uma poesia diferente nessas vidas e nesses lugares que podem nos causar certo desconforto a primeira vista, mas se observadas mais atentamente vemos uma beleza singular e cruel, que nos faz pensar em um outro mundo, capaz de subverter nossas crenças.

Não se trata de pensar o mundo de uma outra forma, mas de pensar um outro mundo. Fora dessa perspectiva é impossível considerar os conceitos de singularidade e de crueldade

Observando o conjunto dos filmes de Pedro Costa percebe-se um tipo de projeto autoral sendo desenvolvido ao longo das obras. São mudanças na forma de realização que são impostas pelas condições de possibilidades que ocorrem no momento mesmo de se fazer o filme.

Quando traçamos um olhar cronológico pelos seus filmes podemos perceber como esse cineasta foi sendo aos poucos constituído como tal.

Depois de ter abandonado o curso de História, Pedro Costa ingressou na Escola Superior de Teatro e Cinema e faz, aos 30 anos, seu primeiro filme de longa-metragem, *O Sangue* (1989), uma história sentimental, de amor e morte em Lisboa que, embora tenha sido muito aclamado pela crítica, também foi julgado como tendo um excesso de cinefilia, que pode ser visto através das referências a outras obras, a outras formas narrativas, enfim, uma poética que é reflexo das coisas que o constituíram como sujeito — como os filmes que viu, os livros que leu, as músicas que ouviu. *O Sangue* é, portanto, um filme de alguém que está se constituindo como cineasta, que está testando a técnica. "Cheguei ao Cinema depois de mil filmes que vi, de mil LPs que ouvi. Muitos poemas, muitos Fernandos Pessoa, muitos Baudelaires, muitos Rimbauds, muitos Murnaus, muitos Clash", diz Pedro Costa, em entrevista a Rui Oliveira e João Palhares para a Revista Cinergia (2012, n.p.). Em entrevista a Cyril Neyrat Pedro Costa também salienta o poder e a força dos encontros que teve em sua vida e que acabaram influenciando suas obras: "tuve una suerte increíble: haber podido vivir en la flor de la juventud la revolución, el

descubrimiento de Straub, Godard, Wire, Clash, la poesía, Ozu, Ford... Son mis joyas para siempre" (COSTA, 2011, p. 17).

Porém, se em *O sangue* o cineasta estava muito ligado às coisas que estavam ocorrendo em seu exterior individual ou privado, em *Casa de Lava* (1994), ele faz um movimento diferente, aponta sua câmera para um exterior que não é o seu, a *Ilha de Santiago*, em Cabo Verde, primeiro filme em que Pedro Costa trabalha com atores não profissionais e que, por isso, possui uma narrativa marcada pela força dos encontros com essas pessoas. O vulcão em erupção é a porta de entrada para o filme e também o símbolo que facilita um paralelo com a ideia de vida e de morte tratada pelo filme.

Como salienta Coelho, é

violência abstrata, que, pouco a pouco, por sacões introduzidos na imagem (é a música dissonante de Hindemith), deixa-nos ver a claridade do mundo e a nitidez do dia. Julgo que Pedro Costa aponta, nos títulos dos seus filmes, para uma intensa fascinação por formas primitivas e viscerais da matéria, energias grumosas e noturnas, que trazem do interior do caos e da morte a força da própria vida, mas uma força que excede e transborda da consciência extenuada dos seus atores. (COELHO, 2010, p. 59)

Para Coelho (2010), a força de *Casa de Lava* está na junção de três elementos potentes. Primeiro, a relação entre vida e morte, que se expressa como "convulsão em que a morte afirma os seus direitos sobre a vida — parece mais viva do que a própria vida, por uma obscura ligação primeira ao sangue e à lava. [...] a experiência que inicia Mariana no conhecimento da morte, e a invisível porta de entrada desse filme" (COELHO, 2010, p. 60). A segunda potência está no fato de ele conseguir arrancar o silêncio até mesmo das falas ou da música, e isso ocorre principalmente porque "todas as respostas são oblíquas, crípticas, reticentes" (2010, p. 62). E, finalmente, em terceiro lugar, entra em cena a "passividade interminável" inscrita no olhar dos rostos dessas pessoas que já possuem "uma dolorida distância de si próprios" (2010, p. 62).

Casa de Lava leva Pedro Costa ao bairro Fontainhas, no subúrbio de Lisboa. No final do filme o cineasta retornou a Lisboa com a missão de entregar uma série de cartas e presentes de cabo-verdianos para seus parentes que imigraram para Portugal. Costa conta que nutriu desde o primeiro instante uma grande simpatia pelo bairro Fontainhas, como afirma em entrevista: "Los colores, los sonidos, todo lo que era visual y sonoro me encantaba, era como estar un poco fuera de la ciudad, al

margen de la sociedad" (COSTA, 2011, p. 14-15). Desse encontro nasceram seus filmes seguintes, pois, nas palavras de Costa "La aproximación a ese barrio, aparentemente por azar, por el artificio del "Cartero", un poco novelesco, fue como un golpe del destino, una llave." (COSTA, 2011, p. 18). Através das leituras que se seguem podemos acompanhar como foram ocorrendo esses encontros, essas análises que, somadas como as dos três filmes de Cláudio Assis, serviram de material empírico sobre o qual estabeleci as bases para relacionar o cinema e o pensamento através da crueldade.

4.2.1 Ossos

O filme *Ossos* foi lançado em 1997 e marca o primeiro encontro de Pedro Costa com o Bairro Fontainhas, com seus habitantes e com as irmãs Vanda e Zita.

Ossos se passa em um bairro do subúrbio de Lisboa e conta a história de um casal de jovens com um bebê recém nascido. O bebê é quem organiza a trama sobrevivendo às várias possibilidades de mortes. Tina, a mãe, desesperada, tenta acabar com sua vida e com a vida do bebê abrindo o gás. O pai, na tentativa de salvar a vida do filho, foge com a criança e a carrega consigo ternamente, mesmo tendo que sobreviver com ele pelas ruas, mendigando para conseguir algo de comer, tanto para ele quanto para o bebê. Também desesperado o pai tenta, por duas vezes, vender o bebê, e vê em seu ato a única chance de sobrevivência em meio a vida confusa que ele e Tina levam.

O bebê é o ponto de convergência do filme, uma espécie de agente ou objeto na vida daquelas pessoas; e funciona, tanto como um elemento modificador daquelas vidas, quanto como potência transformadora e aglutinadora da narrativa.

Participam da trama também duas enfermeiras que, a princípio, poderiam funcionar como um contraponto entre a doença instalada na vida dos pais do bebê, de algumas pessoas próximas a eles e, também, dos moradores do bairro; porém, com o desenrolar da história, as duas enfermeiras acabam tornando-se também reféns do drama vivido no seio do bairro Fontainhas. Um das enfermeiras, Eduarda, envolve-se tanto que acaba se perdendo no labirinto trágico do filme.

Ossos é, portanto, uma espécie de fábula labiríntica que tem sua força justamente na fragilidade da doença, como salienta Pedro Costa

É como na Idade Média, tudo se torna uma espécie de território que não começa pelo centro, mas pelo exterior, e começa a avançar por contágio. No filme, há qualquer coisa de muito doente que começa a invadir tudo [...]; não há muita diferença entre os negros do bairro e os brancos da média burguesia, é a mesma coisa: os mesmos gostos as mesmas ambições (COSTA, 2010, p. 23)

A história do bebê que sobrevive às várias possibilidades de morte funciona como uma espécie de rizoma, sem centro, que ultrapassa as fronteiras do bairro Fontainhas. *Ossos* é, por conseguinte, construído como um rizoma, que, diferente das árvores ou das raízes, conecta um ponto a qualquer outro ponto, que podem também ter diferentes naturezas, colocando em jogo diferentes regimes de signos. Para Deleuze e Guattari, um rizoma é feito de platôs que são regiões de intensidades, multiplicidades conectáveis pelo meio e assim também é *Ossos*, com suas zonas de intensidade, zonas de forças expiratórias, no plural.²³

O conceito de rizoma desenvolvido por Deleuze e Guattari ajuda-me a pensar não só na história narrada em *Ossos*, mas também na relação do filme com seus espectadores. Na construção da história Pedro Costa opta por fugir do encadeamento lógico e cronológico dos fatos em prol de uma narrativa mais solta, com várias elipses. Muitos acontecimentos são intencionalmente omitidos e essa falta de afirmação estabelece um jogo com os espectadores que são impossibilitados de preencher os espaços vazios existentes entre o que é apenas sugerido dentro da narrativa. O tratamento elíptico, a indeterminação dos fatos e a ambiguidade de certas cenas produzem implicações no espectador, que tem liberdade para a realização de sua interpretação do filme, o que acaba produzindo uma pluralidade infinita de leituras.

Essa opção pela estrutura elíptica está, de certa forma, em sincronia com a própria vida dos personagens e seus mistérios indissolúveis, e possibilita que os espectadores sejam sujeitos ativos na construção da narrativa. Dentro dessa

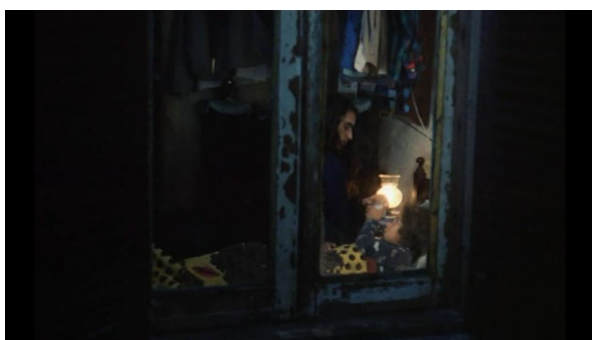
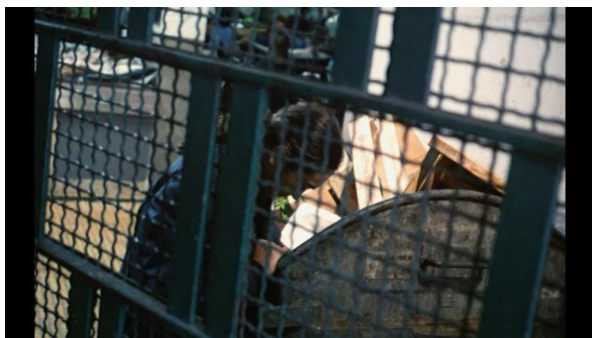
²³ Um dos principais conceitos que sustentam a teoria da multiplicidade é a ideia de rizoma como organização e como método, desenvolvida por Deleuze e Guattari no Volume 1 de *Mil Platôs*. Entre os princípios aproximativos do rizoma estão: a conexão; a heterogeneidade; a multiplicidade; a ruptura a-significante; a cartografia; e a não-decalcomania. Em suma, para Deleuze e Guattari, rizoma é a imagem de um sistema aberto, cujos pontos podem ser conectados a outros pontos ou não; e a melhor forma de representá-lo é através da cartografia, de um mapa aberto e mutável. Os autores salientam que "um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. [...] o rizoma é aliança, unicamente aliança. [...] o rizoma tem como tecido a conjugação 'e... e... e...'" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 37). Os princípios do rizoma mostram que se fosse possível atribuir uma imagem a esse conceito, ela serviria para ilustrar o pensamento, porque os agenciamentos, tanto do rizoma quanto do pensamento, ocorrem de forma semelhante. Para Deleuze e Guattari, o pensamento e também o rizoma são, sobretudo, movimento, assim como o cinema.

estrutura formal percebe-se três principais tipos de imagens que constituem a narrativa elíptica: a primeira caracterizada pelo recorte dos planos de conjunto que constituem boa parte do filme, esses recortados pelas portas, janelas, corredores, ruelas; em segundo, os longos e silenciosos *close-ups*; em seguida os planos de detalhes significativos.

Muito planos de conjunto são filmados desde um outro lugar, que não é o mesmo onde se passa a ação. É assim, por exemplo, que observamos Clotilde, amiga de Tina e diarista na casa de Eduarda, trabalhando na limpeza e organização da casa da enfermeira. Vemos a ação desenvolver-se de um outro lugar, de outra peça da casa. A câmera não avança nos personagens, ao contrário, são os personagens que muitas vezes aproximam-se ou simplesmente passam, entrando e abandonando o quadro. É em posição semelhante a essa que, muitas vezes, os espectadores são colocados nas casas dos personagens do bairro Fontainhas, em uma peça anterior a que se desenvolve a ação ou, ainda, de forma mais radical, do lado de fora das casas, podendo observar através de uma janela ou porta.

Esses posicionamentos de câmera produzem enquadramentos emoldurados que jogam com a condição do espectador, que ora é colocado dentro, ora fora do espaço diegético. Esses recortes contribuem para a narrativa elíptica na medida em que omitem partes significativas e deixam a cargo do espectador preencher esses espaços de indeterminação.





A opção de Pedro Costa por se colocar atrás das portas, janelas, grades, mostra um respeito por aquelas pessoas que estão sendo filmadas, já que muitas delas estão imbricadas nos seus próprios personagens na medida em que não são atores, mas pessoas da própria comunidade de Fontainhas sendo filmadas em seu próprio ambiente.

Os *close-ups* que ocorrem em alguns momentos do filme e que apresentam os rostos das personagens são um contraponto a esse distanciamento imposto pela utilização das aberturas das casas como elementos de separação. Os rostos apresentados em *Ossos* possuem uma força dramática cuja estratégia é diferente daquelas utilizadas em profusão no cinema comercial. Os clichês, as expressões caricaturadas e banalizadas, repetidas com frequência no cinema são amplamente rejeitadas por Pedro Costa e, no lugar delas, vemos rostos que muitas vezes desviam o olhar, mostram-se titubeantes, hesitam em encarar a câmera e

assim revelarem todas as suas emoções, mas, ao mesmo tempo, expressam-se justamente pela quase ausência de movimentos.

Esses rostos, quase estáticos, possuem movimentos tão sutis que só podem ser percebidos porque os personagens permanecem na tela por um tempo, permitindo-nos olhá-los atentamente, sem pressa e, quase sempre, em silêncio. Tanto os pequenos movimentos — que não se restringem aos olhos e expressam-se também em outras partes do rosto, como inícios de sorrisos ou mesmo apertos de mandíbulas — quanto os movimentos automatizados pelos corpos — como o ato de fumar um cigarro, beber uma cerveja, comer algo — possuem em *Ossos* grande força expressiva e dramática. Esses *close-ups* são os responsáveis pelo afeto que o filme é capaz de gerar nos espectadores.

Deleuze, em *A Imagem-movimento*, ao tratar do valor estético dos *close-ups*, opta por trabalhar com o conceito de grande plano, no lugar de primeiro plano ou *close-up* "o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção" (DELEUZE, 1985, p. 115):

encontramo-nos diante de um rosto intensivo cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar: série ascendente da cólera, ou, como diz Eisenstein, 'linha ascendente do desgosto'. (DELEUZE, 1985, p. 117)

Em *Ossos*, os rostos escapam do seu contorno, e são eles próprios partes do sistema "muro branco — quadro negro" de que nos falam Deleuze e Guattari. "Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de clown, clown branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32).





Os *close-ups* de *Ossos* nos mostram rostos que não funcionam simplesmente como um invólucro exterior daquelas pessoas, mas sobretudo, como uma língua, no sentido que Deleuze e Guattari tratam no platô *Ano Zero — Rostidade*, "cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32).

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho.

Ou será preciso dizer as coisas de outro modo? Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco negro da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente *sobre* o muro branco. Começaria a aparecer vagamente *no* buraco negro. O close do rosto no cinema tem como que dois polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo 'em uma impiedosa obscuridade'. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32)

Os *close-ups* de *Ossos* são os elementos máximos da *afecção* com o filme e funcionam como um conto de terror, de forma semelhante a que Deleuze e Guattari o percebem. "Ora rostos aparecem no muro, com seus buracos; ora aparecem no buraco, com seu muro linearizado, espiralado. Conto de terror, mas o rosto é um conto de terror" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 33). Os rostos mostrados em *Ossos* o tornam um conto de terror, uma fábula de terror e de

crueidade com quem o assiste e se perde em seu labirinto, ou em seus buracos espiralados.

Depois dos primeiros planos, ou dos *close-ups*, sobressai-se também em *Ossos* os planos de detalhes, simbólicos, que são portas, fechaduras, o abrir, o fechar de torneiras, botijões de gás e, sobretudo, as mãos, que muitas vezes expressam a aproximação entre os personagens e suas aflições.

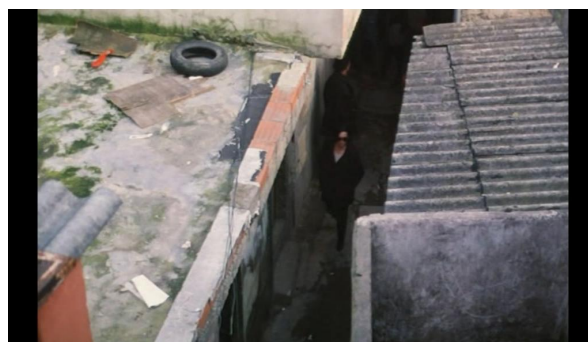


A narrativa é quase toda montada a partir de *takes* realizados por câmeras estáticas, dando ao personagem a força de exercer seu próprio movimento dentro de cena. Há em *Ossos* poucas cenas realizadas com câmera em movimento, duas delas configuram-se extremamente imprescindíveis do movimento, são momentos de ação em um filme quase todo feito de imagens-tempo. Um das mais marcantes é o longo *travelling* em que acompanhamos Nuno atravessando o bairro Fontainhas, levando seu filho em um saco de lixo. A caminhada de Nuno dura dois minutos no filme e apresenta a dimensão desse espaço, certa dificuldade de saídas, ou linhas de fuga.



Outro momento em que a câmera se move é no interior da casa de Eduarda, quando há uma tentativa de aproximação entre Nuno e a enfermeira.

Percebe-se poucas variações na angulação dos enquadramentos de *Ossos*, alguns pouco *ploungées* nos trazem novamente a ideia de labirinto que são, tanto o bairro quanto a trama que o filme tenta contemplar. As cenas filmadas de cima para baixo nos situam em uma posição de onde as ruelas do gueto são reduzidas, em contraponto à imagem do longo *travelling* que acompanha a passagem, em busca de saída, de Nuno pelo bairro.



As imagens de *Ossos* — as posicionadas do outro lado das aberturas, os closes, os detalhes, o *travelling*, os *ploungées* — são imagens de superfície, embora o título faça referência a algo mais profundo, aos ossos que sustentam o nosso corpo, sentimos as imagens de *Ossos* na carne, na ausência de profundidade na qual tudo se mostra, mesmo quando não está frente às câmeras, seja através dos movimentos ou pela falta deles, seja pelos sons ou pela própria ausência deles.

O trabalho de som em *Ossos* também é primoroso. O som em *off* trabalha como um potente elemento dramático em meio a uma narrativa com poucos diálogos. A todo o momento escutamos os sons dos ambientes, o que acontece dentro e fora das casas — como o som do aspirador de pó; das louças que se batem

enquanto são lavadas; o barulho do motor do ônibus que carrega os personagens do bairro ao hospital, ao centro de Lisboa ou à casa enfermeira; os passos apressados; as crianças brincando nas ruas; as pessoas conversando; a tevê ligada —, ou mesmo os movimentos ainda mais sutis e íntimos, como a respiração atônita dos personagens, as tragadas nos muitos cigarros fumados no decorrer da história.

Há muitos silêncios em *Ossos*. O filme possui poucos diálogos e também poucas músicas, no sentido mais tradicional do termo, porém quando elas podem ser ouvidas expressam um sentido bombástico no interior da narrativa. Um das músicas que aparece em *Ossos* é justamente um som ambiente, uma música cênica, em uma festa que ocorre em uma casa do Fontainhas, na qual estão presentes Clotilde e suas amigas, entre outros moradores do bairro. A música *Carro Bedjo*, cantada em Crioulo cabo-verdiano e dançada pelos habitantes do Fontainhas, exerce um papel importante no interior da história: ela convida o espectador a abandonar a narrativa que assistem e experimentar uma sensação nova, uma espécie de transe semelhante ao que estão submetidos os personagens da narrativa no momento da dança.

Para Delueze (2005), tanto o som como a dança, devido a natureza onírica de ambos, podem constituir-se em uma passagem para o mundo dos sonhos. Para o filósofo, essa ligação com o onírico pode levar a duas situações diferentes: uma desembocando em uma situação sensório-motora, na qual as ações e reações levam ao desenvolvimento da narrativa e em direção a uma solução final; e outra às situações óticas e sonoras puras, desobedecendo aos preceitos da narrativa clássica e desenvolvendo-se através de ligações mais frágeis. Neste último caso, é a própria viagem onírica que fragiliza os encadeamentos rigorosos e clássicos, cedendo lugar a outras sequências de fenômenos psíquicos.

Além da música da festa há uma outra música que chama a atenção dentro da narrativa por ser um elemento divisor, ou melhor, um deflagrador de uma mudança no seio da história. Essa música é *Lowdown*, da banda inglesa de punk-rock *Wire*, que acompanha a chegada de Eduarda — pela primeira vez no bairro Fontainhas —, até a casa de Tina. O punk alto soa como um ruído estridente no interior da narrativa, um elemento estranho ao universo dentro do qual já estamos há algum tempo. Esse ruído reflete, de certa forma, também o ruído que há na presença de Eduarda em um ambiente que não é o seu.

Por fim, a terceira e última música ocorre segundos antes de os créditos começarem a subir na tela preta, mas já sobre a tela preta, um som de violino que soa quase como uma marcha fúnebre, selando o final do filme e o final de Nuno.

4.2.2 *No quarto da Vanda*

"Cuidado com a Arca de Noé... A Arca de Noé está a chegar...", diz um transeunte que vê as pessoas carregarem seus pertences do bairro Fontainhas, isso ocorre na segunda metade do filme, quando já estamos entregues a ele, quando as histórias do bairro já nos cooptaram por completo e depois de termos superado o choque inicial de vermos muitas imagens impactantes. Neste momento já somos capazes de entender o trocadilho feito pelo morador, referindo-se ao bairro que vem abaixo e às pessoas que correm para se salvar.

O filme *No quarto da Vanda* é um marco dentro do estilo Pedro Costa de realização cinematográfica, sobretudo pela forma como trata de temáticas tão delicadas — como a pobreza, a saúde, a doença a vida e a morte. Seus procedimentos me fazem questionar tanto os fundamentos do cinema como a sua natureza e suas funções.

A ideia de realizar *No quarto da Vanda* surgiu enquanto Pedro Costa realizava *Ossos*, mais especificamente a partir do seu encontro com as irmãs Zita e Vanda, sobretudo esta última, com que ele manteve uma estreita relação, até pelo fato de ela ser mais extrovertida. Apesar do sofrimento que vivia, dos problemas que atravessava, Vanda deixou em *Ossos* a potência de sua presença, de seu protagonismo e de sua relação com o bairro Fontainhas. "Vanda era imposible, se resistía a todo, era un muro. Al mismo tiempo, todo el mundo la adoraba", afirma Pedro Costa, em entrevista a Neyrat (2007, p. 42). Assim como todos do bairro, Pedro Costa também a adorava, também tinha vontade de aproximar-se dela, mas tinha convicção de que não poderia entrar na vida de Vanda e de qualquer outro morador do bairro se não fosse convidado, e logo esse convite surgiu, como uma ficção necessária para que o filme pudesse iniciar. Segundo o diretor, o convite recebido era mais ou menos assim: "Ven a hacer cine a mi cuarto, yo soy una chica, tú eres un chico, evidentemente te gustamos mucho mi hermana y yo. Somos dos en el cuarto y tú vienes a pasar un rato con dos chicas en una habitación para hacer

algo que te gusta: cine" (COSTA, 2007, p. 47). O convite, além de possibilitar o encontro com as irmãs Vanda e Zita, possibilitaria também um encontro com o próprio bairro Fontainhas, porque Vanda dizia "A través de lo que te voy a contar, a revelar, tú quizá vas a descubrir este barrio y este mundo. Te voy a contar cosas, cómo nos organizamos, por qué fumamos drogas o no, por qué mi madre es así, por que mi padre me hizo eso, por qué hablo criollo... Es mi palabra la que te va a mostrar el barrio, no necesitas salir del cuarto" (COSTA, 2007, p. 54). O convite era como uma passagem para o mundo Fontainhas, uma abertura possibilitada por uma pessoa muito querida daquela comunidade, uma espécie de porta ou de janela por onde ele poderia entrar efetivamente no bairro e na vida de alguns de seus habitantes. Se a simpatia de Pedro Costa pelos habitantes das Fontainhas era grande, sua pretensão talvez fosse ainda maior. "Iba allí por amor a Vanda, al barrio, para verlo por primera vez, hacer la película más hermosa en el cuarto, del barrio, de Portugal, del mundo" (COSTA, 2007, p. 47).

A primeira vista *No quarto da Vanda* pode ser considerado um filme sobre as drogas e a toxicodependência, porém, através de um olhar mais atento, percebe-se que ele é bem mais do que isso: ele é um filme sobre a solidariedade, sobre a amizade, sobre o cuidado, como veremos na análise que realizo a partir de agora, que toma como material não apenas o filme, mas também algumas entrevistas concedidas por Pedro Costa que tenta problematizar algumas ideias que foram levantadas por alguns ensaístas que se debruçaram sobre o filme. Conhecer alguns outros pontos de vista sobre o filme foi importante porque me permitiu ir além do que já foi pensado a partir do filme, já que a obra de Pedro Costa tem sido bastante estudada por críticos e teóricos do cinema e, também, por pesquisadores de outras áreas, entre elas a antropologia, a sociologia e a psicologia.

Nesta análise problematizo a estética do filme a partir de uma análise de sua estetização, ou seja, de como ele apresenta-se, levando em consideração alguns aspectos teóricos que nascem do convívio entre o formal e o ideológico, da mescla entre os meios e a ideologia do criador, neste caso sempre mais ética do que moral.

Em *No quarto da Vanda* nos confrontamos com as rotinas de alguns toxicodependentes com os quais Pedro Costa foi encontrando-se depois de já estar "instalado" no quarto de Vanda. Depois de ter aceitado o convite de Vanda e de passar um tempo filmando exclusivamente dentro do quarto de Vanda e de sua irmã

Zita, o diretor sentiu a necessidade de mais alguém no filme; alguém capaz de impor um movimento diferente ao que ocorria dentro do quarto das meninas, e foi assim que ele encontrou outros personagens que também abriram sua casa e a sua vida para ele, o sensível e doce Nhurro e seus amigos, um bando de meninos nômades, que passavam os dias injetando-se heroína nos intervalos das constantes mudanças de casas. O encontro de Pedro Costa com os meninos foi crucial para o movimento do filme, já que o quarto das irmãs era um espaço estático e não comportaria movimentos, talvez por causa de Vanda, ou quem sabe porque ele próprio era incapaz de realizar movimentos naquele espaço, talvez até por causa dos vapores da heroína, que todos os presentes acabavam respirando. O quarto das meninas é quase só imagens-tempo, um espaço "de muerte-sueño, entre el teatro y el coma" (COSTA, 2007, p. 48). Com os meninos era diferente, ele tinha mais liberdade para aproximar-se, mudar de local, que também eram bem mais amplos do que o que lhe cabia no quarto das irmãs.

É importante problematizarmos os espaços de *No quarto da Vanda* porque eles não apenas caracterizam os personagens, como também demonstram formas diferentes de aproximação entre Pedro Costa e os sujeitos do filme, "el cuarto y la casa de Vanda eram un teatro de mujeres, una escuela de mujeres, y que los chicos eram más bien el cine". Pedro Costa afirma que essa distância que se estabeleceu entre ele e as meninas fez com que os closes delas fossem raros, quase como paisagens, exatamente o contrário do que se supõe que um primeiro plano possa mostrar ou suscitar. É "el momento en que más se esconde, en que menos se ve. [...] Momentos de misterio total, en que la parte oscura se vuelve aún más oscura. Momentos de duelo, en que se pasa al otro lado, en que ya no hay imagen, no hay palabras" (COSTA, 2007, p. 55). E segue "En resumen, incluso si hay primeros planos, con Vanda, es la comedia de la vida, es un teatro entre las chicas y yo. Con los chicos sentía que podía rodar alrededor, acercarme. Nos tocábamos, eso daba unos planos más coloridos, más variados. Algunos campos / contracampos están muy elaborados" (COSTA, 2007, p. 55-56).



Foi assim que Pedro Costa encontrou os três principais ambientes da história de *No quarto da Vanda*: o quarto das meninas; as casas fantasmas habitadas pelos meninos; e, entre eles, as ruelas labirínticas do bairro Fontainhas.

Nos interiores desses microespaços, encerrados entre as paredes das casas de Fontainhas, acompanhamos as rotinas dos toxicodependentes, os jovens e suas drogas; enquanto nas ruas, nos macroespaços do bairro Fontainhas acompanhamos a rotina do bairro, de seus habitantes, suas passagens a caminho para o trabalho ou para a escola, os encontros ao redor dos fogos acesos em meio as ruelas estreitas, onde as pessoas se aquecem ou preparam seus alimentos. É nesse espaço maior que podemos acompanhar a destruição do bairro, que na época das filmagens de *No quarto da Vanda* estava sendo demolido para dar lugar a um conjunto residencial do governo, que é o cenário do filme seguinte, *Juventude em Marcha*.

O título do filme, *No quarto da Vanda*, revela o protagonismo de Vanda e também esse local que serve como centro de convergências do filme. Não vemos em nenhum momento Vanda ou Zita no espaço habitado pelos meninos, mas vemos

Nhurro, Paulo e Pedro algumas vezes no quarto das meninas. Há uma separação de gênero no interior da narrativa, porque mesmo estando fortemente ligados ao consumo da heroína, cada grupo possui especificidades, tanto na forma como estão protegidos ou não pelo seu exterior, ou seja, em suas relações com as pessoas que as cercam, como pela forma de consumo da droga. As meninas possuíam uma casa, tinham uma família e estavam amparadas, mesmo que fragilmente por essa estrutura familiar um tanto precária, mas protetora, principalmente pela mãe, Lena, que as mantinham vivas, obrigando-as a trabalhar na venda de verduras e em algumas tarefas domésticas, que elas realizavam nos intervalos do consumo da heroína. No quarto das meninas a heroína era aspirada em forma de "chinesas", numa alusão a forma de consumo do ópio, e funcionava como uma espécie de fuga ou de amortecimento frente à realidade cruel pela qual passavam. Os meninos eram nômades, não possuíam uma estrutura familiar que os amparasse, viviam de alguns poucos trabalhos ou de pequenos roubos para sustentar seus vícios, os "caldos" ou "chutes", na linguagem utilizada por eles para designar o ato de injetar a heroína diluída. Pedro Costa afirma que os momentos de convergência foram poderosos no interior da narrativa: "En las escenas en que los chicos entran en el cuarto de las chicas, el poder, la magia es tan fuerte, que realmente volvemos a algo como el cine clásico. Cuando alguien entra en ese cuarto, no es una novedad pero es algo nuevo, como si fuera la primera vez" (COSTA, 2007, p. 57).

No quarto da Vanda é composto por imagens e histórias vivas, crônicas da destruição de um bairro ou de pessoas que oscilam entre a vida e a morte, e passam como *flanaires* por entre os sobreviventes desses espaços à beira do abismo.

Alguns personagens se destacam no interior da narrativa, o que os une é o fato de viverem no mesmo bairro e de serem pessoas sensíveis, mesmo diante das adversidades. Essas pessoas são apresentadas aos poucos e de uma forma não convencional, através de histórias contadas por elas mesmas, a respeito de suas vidas e com mote em pequenas ocorrências cotidianas. Suas inquietações expressam-se em suas falas, de forma doce e solidária. Esses pequenos *takes* funcionam como crônicas no interior da narrativa e nos ajudam a compor o mundo Fontainhas.

Em primeiro lugar está Vanda, com toda sua energia, sua disponibilidade em ajudar, suas lembranças intermitentes de um outro tempo e de uma infância feliz,

apesar de tudo. A Vanda com seus vícios, com sua tosse ressonante, que vomita e segue a cantar seu fado, assobiando e falando “aleluia, aleluia”. A Vanda que sabe ser sensível a um barco de madeira encontrado entre os caixotes de frutas, que consegue ver beleza em uma antiguidade. Que acha o seu país o mais triste de todos porque sua irmã foi presa por roubar “Caldos Knorr”. Que se preocupa com sua privacidade e com a possibilidade de alguém a ver “descomposta”. A Vanda enfermeira, que medica o amigo Paulo e o alerta para que ele tenha cuidado com o remédio porque pode viciar. A Vanda que batalha na venda das verduras e possui uma obsessão por isqueiros. A Vanda que esconde a heroína que consome em meio às páginas amarelas de uma lista telefônica velha e repete sempre os mesmos gestos, impondo um ritmo ao filme por um ato simbólico de busca incessante.



Ao lado de Vanda está a irmã Zita, com quem divide o quarto e o hábito do consumo de "chinesas". Aquela por quem Pedro Costa diz ter nutrido, desde o início, profunda admiração, mesmo tendo vislumbrado nela traços de sua personalidade depressiva e suicida. Zita que passava as horas desenredando novelos de lã como quem desenreda a vida. Zita que conta os detalhes de sua internação no hospital e sua agonia atrás de algo que a ajudasse a consumir a heroína necessária para estar bem. A Zita que vê o eclipse e que brinca com a arma do irmão.



Como uma espécie de ponto de convergência dos meninos está o doce Pango, ou Nhurro, o filho que abandona sua casa em respeito a sua mãe, de quem tem lembranças reconfortantes. Quem nutre uma energia semelhante à de Vanda, sempre preocupado com as poucas coisas que possui, alguns cobertores, algumas roupas. O Pango que consegue achar as casas que servem de refúgio para vários outros meninos, que nutre certa obsessão por arrumar esses espaços para que todos fiquem "à vontade", mesmo por pouco tempo. Quem, nos intervalos dos "chutes", prega pôsteres nas paredes, arruma móveis, se preocupa com sua

aparência, com a sujeira de seu cabelo e o dono das falas mais emotivas da narrativa.



O triste Paulo, com coágulos que o obrigam a usar muletas. O "Cristo" do filme, como afirma Pedro Costa. Quem conta as histórias mais violentas a respeito das agressões sofridas, quando alguns homens de Venda Nova, bairro vizinho ao Fontainhas, atearam fogo a casa onde estava vivendo e posteriormente o apedrejaram enquanto se escondia em um tambor, de onde foi retirado e salvo pelo pai de Vanda, que o trouxe de volta ao Fontainhas, de carona em uma máquina que trabalha na destruição do bairro. O Paulo que costuma pedir ajuda a algumas senhoras, sofre subindo as escadas até o sétimo andar para ganhar alguns iogurtes, que ele sempre torce para que sejam de morango, seu sabor preferido.



Pedro, o personagem que leva flores ao bairro, que Pedro Costa descreve como uma poesia surrealista. Flores para as Fontainhas, porque o bairro morre, e flores para Vanda, porque, como salienta Costa, “no túmulo que o quarto de Vanda também é, ficam as flores que os cemitérios não recebem, as flores que se levam aos vivos e se levam dos mortos” (COSTA, 2010, p. 72).



Há ainda outros personagens mais periféricos, mas ainda assim muito intensos: Russo, um personagem que parece destoante do bairro Fontainhas, vaidoso — o vemos várias vezes se penteando e se olhando no espelho —, como Nhurro, tem obsessão por arrumar a casa e quando o visita limpa a casa e raspa com uma faca uma mesa velha em gestos um tanto obsessivos; Lena, a mãe de Vanda e Zita, que as ajuda muito e as faz trabalharem; Miranda, o padrasto de

Vanda, que toca violino e é extremamente amável com o filho Diogo; e uma personagem intrigante, misteriosa, uma personagem fantasma, a menina "bonitinha", que matou o filho e se matou, mas que segue sendo um espectro habitando a casa ocupada pelos meninos e que pode fazer certo eco com a história contada em *Ossos*, porque sempre me faz lembrar de Tina.



Algumas interrogações a respeito da ética cinematográfica me acompanharam desde a primeira vez que tive contato com os filmes de Pedro Costa. Essas questões estavam relacionadas com as condições de possibilidades de realizar filmes com pessoas tocodependentes. Perguntava-me se seria ético expor esses corpos tão debilitados, se essas pessoas teriam condições de decidir participar de um filme, mas depois, atenta às imagens e suas dignidades, aos diálogos e as próprias palavras do diretor, percebi que esses questionamentos estavam demasiadamente ligados a minha forma um tanto dogmática de pensar na droga como algo maléfico.

É interessante perceber como Pedro Costa trata a pobreza que encontrou no bairro Fontainhas. Ele recusa os clichês desgastados, presentes em tantos filmes contemporâneos, e trata da temática com muito cuidado, lapidando-a e revelando seu lado mais poético e musical, mostrando sua beleza, seus sons, suas cores, suas luzes. Uma beleza alternativa e trágica, de pessoas que preservam toda sua dignidade mesmo vivendo no limite possível de seus corpos, no extremo da vida, ou melhor, vivendo um outro tipo de vida. Costa opta por não julgar e nem condenar ninguém. E faz questão de mostrar que aquelas pessoas possuem muita lucidez em suas opções de vida. A droga é uma opção de vida, como afirma Vanda para Nhurro "é a vida que a gente quer, é essa, a vida da droga...".

As imagens de *No quarto da Vanda* não são mostradas sob o ponto de vista de uma moral, mas estão fortemente ligadas a um discurso político, que afirma a ligação existente entre o bairro Fontainhas e a sociedade atual, nos mostrando que a droga é muito mais um efeito do que uma causa.

Devido à sensibilidade e vulnerabilidade dos personagens escolhidos para conduzir a história, Pedro Costa percebeu desde o início que esses sujeitos e esses ambientes não comportavam toda a maquinaria cinematográfica, e foi nesse momento que ele necessitou repensar o seu método, porque "Ossos funcionó muy bien, era una película culta, a la moda, todo el mundo hablaba de ella [...]". Pedro Costa salienta, em entrevista a Cyril Neyrat, que mesmo assim não estava muito contente com o êxito de *Ossos*: "Es una historia bastante incompleta y bastante cobarde, porque está protegida por el cine, por el equipo de producción. No afrontaba la realidad" (2007, p. 31). O modo de organização do trabalho de *Ossos*, com caminhões cheios de máquinas e artifícios não combinava com o bairro.

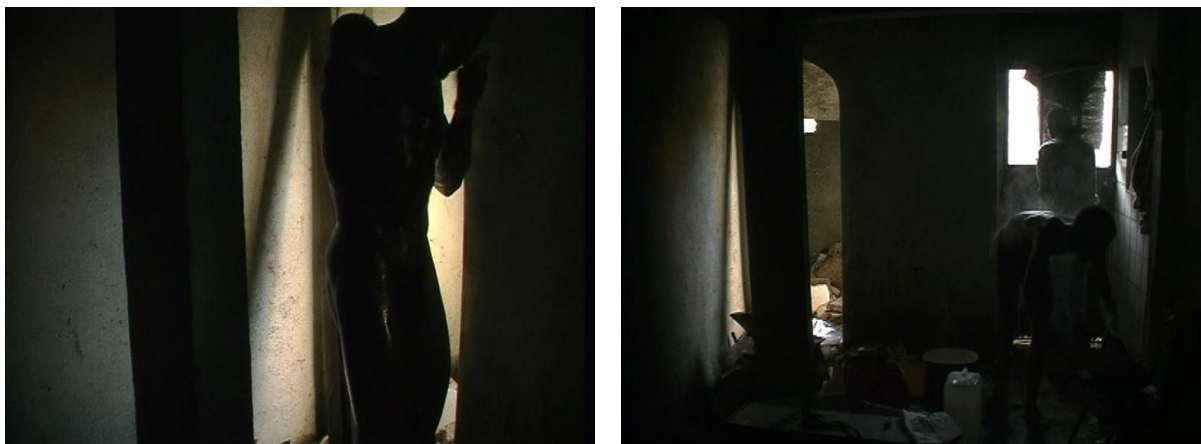
Foi necessário encontrar uma outra maneira de entrar no bairro, de estar lá, de o observar e de filmar, de forma a minimizar os efeitos da presença sempre invasiva. Pedro Costa afirma: "Encontramos sin buscarlo un método que está muy cerca del teatro, salvo que el texto no ha sido fijado en papel" (p. 68). A princípio esse método nos passa a ideia de que Pedro Costa estaria recusando a *mise-en-scène*, a arte da encenação cinematográfica e seus aspectos estéticos, mas depois percebe-se que não, que o filme é resultado de um trabalho árduo e processual de um cineasta afeito ao método, que costuma refletir sobre seus procedimentos, no que é possível e justo.

A partir de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa inicia um projeto um tanto solitário e simples, com um método de produção minúsculo, que consiste em utilizar uma câmera DV, um espelho, a luz que entrava pelas pequenas janelas, e poucas coisas mais, a serviço de uma estética mais condizente com os moradores do bairro Fontainhas. Esse modo de fazer um tanto experimental surtiu um efeito formador para Pedro Costa, que soube explorar as limitações técnicas a seu favor. O cineasta afirma que seu método estava inspirado em procedimentos caseiros, nos filmes feitos à mão, como um artesanato: "Era divertido todo ese bricolaje doméstico con los espejos de maquillaje y era muy útil hacer todo eso solo, descubrir otra manera de iluminar, no muy ortodoxa" (COSTA, 2007, p. 60). Porém o doméstico não significava falta de seriedade no trabalho de Pedro Costa, como ele mesmo afirma

em entrevista a Neyrat, "Es necesaria la gravedad, estar en el mundo con los sentimientos y no sólo con el talento" (COSTA, 2007, p. 144). Ou em entrevista a Revista Cinergia, "quando peguei numa câmara de vídeo, pequena, gravei como se fosse uma câmara de 35 mm ou, melhor, com a mesma gravidade, a intenção foi a mesma: fazer qualquer coisa séria, interessante, rica, poética." (COSTA, 2012).

Os sons de *No Quarto da Vanda* foram realizados através de um trabalho mais engenhoso de captação de ruídos diretos e indiretos e da mixagem no momento da montagem. O som em *off* é tão rico que por vezes nos faz escapar da imagem, gerando o que Deleuze diz ser as "imagens-sons", essa disjunção entre os sons e as imagens. Em *off* podemos ouvir, por exemplo, as músicas que geralmente partem da TV ligada em outro cômodo da casa, e que por vezes se encaixam com as imagens que estão diante de nós, como na cena em que Vanda e Zita falam da infância feliz que tiveram no bairro Fontainhas e, ao fundo, ouve-se uma música melancólica, que fala de saudade e de memórias. Ou ainda, quando vemos o ballet de lontras na TV, ao som de uma música clássica, no momento em que a mãe de Vanda prepara-se para visitar uma das filhas no cárcere.

Quanto a iluminação Pedro Costa soube tirar proveito da estética do digital e das abstrações geradas por ela a serviço de uma estética mais condizente com o bairro. A iluminação natural e escassa — que entravam pelas portas e janelas, ou até mesmo pelas chamas das fogueiras, isqueiros, cigarros, cachimbos —, deixou as cores do filme profundas e resultou eficiente para capturar o caos do bairro Fontainhas. Segundo Pedro Costa os próprios personagens possuíam luzes: "la luz a veces era tan limitada, tan tenue, que el plano se iluminaba por el reflejo en el rostro de Vanda o de Zita, de la escasa luz que entraba por la ventana. Como si hubiera una energía luminosa de las personas" (COSTA, 2007, p. 59). "Me decía que la película estaba iluminada por el rostro de los actores, la luz del propio cuerpo, como si hubiera una energía corporal, luminosa, que no necesitaba luz artificial" (COSTA, 2007, p. 152). Um bom exemplo dessa energia luminosa, de que fala Pedro Costa, está presente na cena do banho de Pango, quando vemos seu corpo exalar os vapores do seu estado febril, que se vê favorecido por uma luz que entra de uma pequena janela quadrada, quase como um quadro impressionista que aproveita ao máximo o efeito das luzes que incidem sobre os objetos.



Esse método próprio de Costa, de produzir de forma independente seus filmes e com pouco dinheiro, também permite uma maior liberdade de criação, já que seu projeto não esteve submetido às avaliações externas para conseguir financiamento. Pedro Costa salienta que isso facilitou a mudança na maneira de produzir seus filmes.

Posso pegar na minha câmara, comprar umas cassetes e fazer um filme, como qualquer pessoa, depois é uma questão de querer ou não. Mas, portanto, mudando isso, posso não escrever. Também posso escrevê-lo, fazendo desta maneira, mas prefiro não o fazer porque estou interessado em saber o que é que as pessoas que eu estou a filmar me podem oferecer. (COSTA, 2012)

A renúncia à película e a equipe completa tornou o filme mais sóbrio e simples e trouxe outras vantagens: a primeira foi a possibilidade de maior intimidade com personagens que se sentiam mais à vontade frente a um equipamento mais discreto; a segunda vantagem foi que o baixo custo da rotação em DV possibilitou que Pedro Costa ficasse quase dois anos rodando *No quarto da Vanda*, realizando um trabalho cotidiano e com calma.²⁴

Esse tempo foi necessário para amadurecer algumas histórias, que partiam dos próprios personagens e que depois eram esvaziadas pela repetição. Ele conta, em entrevista a Cyril Neyrat, que esse exercício de esvaziamento foi necessário para que se chegasse ao *take* "ideal", capaz de contar a mesma história com os gestos mais precisos. Isso tudo demandava tempo e ritual de concentração,

²⁴ Quanto ao aproveitamento dos recursos financeiros, Pedro Costa afirma: "Es una película hecha con las cintas, muchos paquetes de tabaco y un ramo de flores que compramos par la escena de la que hemos hablado porque no encontramos flores. [...] Así pues, gastos de producción, compra de accesorios: un ramo de flores y un pájaro. Eso de una película bastante correcta, ésa es la palabra." (COSTA, 2007, p. 108).

o que dificilmente poderia ser feito nas sete semanas que costuma durar as gravações de um filme. Seu método consistia em filmar cerca de 15 ou 20 vezes a mesma cena, ou ainda, em gravá-la uma vez, esquecê-la e a retomá-la uns seis meses depois. Pedro Costa afirma que em muitos casos poucas coisas mudavam de um *take* para outro, a história era a mesma, porém com outros gestos. O que pode parecer, portanto quase um teatro é fruto de um trabalho elaborado, que não abandona totalmente a *mise-en-scène* cinematográfica, porém o faz de forma lenta e respeitosa, no ritmo da vida no bairro, respeitando o fluxo dos personagens.

A possibilidade de mobilidade da câmera, facilitada pelo equipamento digital, foi descartada em *No quarto da Vanda*, que é totalmente realizado com a câmera estática. Esses enquadramentos fixos permitiram registrar o movimento do que estava sendo filmado, primando pelo movimento e pelo tempo dos próprios personagens. A câmera de Pedro Costa funciona como uma janela aberta para aqueles ambientes, ela testemunha o que ocorre, contempla as imagens como um "olho onipresente", incentivando certa naturalidade e suscitando um clima intimista. "El plano fijo supone también el deseo de intervenir lo menos posible, de llegar a esa especie de simplicidad, algunos dicen que monotonía. Hay una monotonía en Vanda, casi un monocromatismo aunque sea en colores" (COSTA, 2007, p. 84). A simplicidade expressa pelo plano fixo condiz com os personagens e com o bairro e permite esse distanciamento necessário. Como afirma Costa, "Vanda es la película en la que mejor he conseguido oponer resistencia a lo que viene de mí, a las intenciones" (COSTA, 2007, p. 86).

A câmera fixa trabalha com uma ampla abertura que consegue abarcar boa parte do espaço sem a necessidade de muitos cortes dentro da mesma cena, mas isso não significa que o trabalho na pós-produção foi menor. Pedro Costa diz que o trabalho de montagem começou com alguns questionamentos éticos, como "¿podemos hacer eso?, ¿vamos a mostrar eso?, ¿ponemos en raccord a Vanda vomitando y a Zita riendo, a un chico que se chuta después de una anciana que canta? Todo tipo de cuestiones que rozan la moral, la ética: ¿podemos mostrarlo todo?" (COSTA, 2007, p. 115). Neste momento, quando o diretor precisa tomar a decisão do que pode ser visto, esses detalhes sombrios das vidas dos viciados — as tosses, os vômitos, as moscas, os hematomas —, somados às situações de desespero, quando os moradores são arrancados do bairro onde fizeram a sua

história parecem ter uma potencialidade bombástica na mão do diretor, que deve trabalhar como um alquimista cuidadoso.

As cenas das meninas quase não possuem cortes dentro da mesma sequência, e quando apresentam o fazem através de *raccords*, cujas mudanças de planos são tão bem trabalhadas que estão borradas para que o espectador possa concentrar-se na continuidade da narrativa. Já nas cenas dos meninos encontramos alguns *falsos-raccords*, algumas mudanças de planos que não obedecem à lógica da transparência necessária para uma articulação clássica, e sim mostram outros tipos de articulação possível. Deleuze enxerga no *falso-raccord* um procedimento capaz de afirmar a supremacia do todo do filme em detrimento das partes, mas também um espaço aberto ao tempo, um espaço que atualiza as virtualidades ou as potencialidades do que está fora-do-quadro.

Esse jogo entre o dentro e o fora de campo também se estabelece pelo enquadramento de uma câmera quase ausente, que funciona revelando uma imagem mental do que está fora da tela. Isso ocorre no filme e no próprio bairro, como afirma Pedro Costa:

Es también la idea espacial de un lugar en el que es muy difícil guardar un secreto entre cuatro paredes y una puerta muy frágil, siempre abierta. Todo el mundo puede entrar. El sentimiento de intimidad es muy tenue. La frontera entre espacio público y privado verdaderamente no existe. Y al mismo tiempo, es un medio propicio para los grandes secretos: el asesinato, las cosas horribles que pasan. Puedes sospechar que es un sitio por el que circulan todo tipo de cosas, dramas enormes. (COSTA, 2007, p. 123)

No quarto da Vanda é constituído através de uma montagem paralela simples que constitui o mundo Fontainhas intercalando as imagens do quarto das meninas e da casa dos meninos, e, em meio a elas, *inserts* de cenas da destruição do bairro: as máquinas trabalhando, como um gigante que come casas; as casas literalmente "marcadas" para desaparecer, cujas fachadas exibem enormes "X" amarelos, "como a casa dos pestíferos, noutras idades médias, ou como a casa dos judeus, noutras idades novas" (COSTA, 2010, p. 73). As máquinas e os "X" funcionam como dois símbolos amarelos da demolição do lugar e destoam das cores do bairro. Outro elemento expressivo de *No quarto da Vanda* são as imagens de fogos, que aparecem em diversos momentos do filme. O fogo, com toda carga simbólica de destruição, no filme expressa também a força da vida, porque serve

tanto para esquentar o inverno frio de Lisboa, quanto para preparar os alimentos das pessoas que vivem ali, ou ainda, como brinquedo para as crianças.

A narrativa de *No quarto da Vanda* não possui uma estrutura evolutiva com a qual grande parte dos espectadores está acostumada. Ela é composta de momentos daquelas vidas que se sucedem sem uma possibilidade de totalização, já que muito planos regressam sem um vínculo causal. A evolução está ligada à temática, que se materializa como a destruição e a morte. Valente acredita que “Este é o primeiro e principal paradigma da linguagem que Pedro Costa afronta: a falta de desenvolvimento dramático. Não há, de fato, argumentação, portanto, não pode haver desenvolvimento” (VALENTE, 2006, n.p.); e acrescenta que o único desenvolvimento de fato é a demolição do bairro.

Tanto tempo quanto espaço são ora saturados, ora cheios de vazios, e a imagem “vazia” incomoda nosso olho viciado em olhar o desenrolar da história. Na narrativa de *No quarto da Vanda* encontramos imagens que muitas vezes nos deixam perdidos, sem sabermos onde estamos. O filme desafia o espectador a criar novos sentidos. “Assim, a busca incessante pela imagem rara, pelo extremos [sic] de significados, é trocada pela possibilidade da imagem vazia, da imagem feia, da ausência prévia de significados, criando tantos outros ao serem assistidas” (VALENTE, 2006, n.p.).

A relação que o espectador estabelece então com estas pessoas é no mínimo conflituosa. Não se constrói drama algum, portanto a identificação é complicada. Ao mesmo tempo, acostumados que estamos com a manipulação de personagens pelo cinema, nos indicando o que devemos sentir quanto a cada um deles, é completamente desconcertante esta posição de simplesmente assistir ao desenrolar daquelas vidas. Não nos parece que tenhamos qualquer controle, porque não nos parece que o diretor possua qualquer controle. Não sabemos como aquilo vai acabar, o que esperar do plano seguinte, nada. (VALENTE, 2006, n.p.)

O olhar distante e apressado tem dificuldade em preencher de sentido as imagens que se arrastam, se repetem e duram quase três horas.²⁵ A narrativa exige muito tempo de espera. O espectador necessita de disponibilidade para olhar e esperar, já que demora a chegar ao belo dos rostos, portanto, quem se propõe a acompanhar o filme, o faz, assim como Pedro Costa, por amor àquela comunidade.

²⁵ Valente salienta que das 135 mil pessoas que participaram do Festival do Rio BR 2000, do qual *No quarto de Vanda* participou, apenas 20 pessoas viram o filme (VALENTE, 2006, n.p.).

4.2.3 Juventude em Marcha

Seis anos depois do lançamento de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa apresenta ao público outra obra sobre os moradores das Fontainhas, *Juventude em Marcha*, que registra a mudança do bairro para os novos apartamentos brancos de Casal Boba, cedidos pelo governo de Lisboa.

Em *No quarto da Vanda* os personagens eram os responsáveis por contar as histórias, em *Juventude em Marcha* ela é recitada através de uma carta de amor, que é mais ou menos assim:

Nha cretcheu, meu amor,
 O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos.
 Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força.
 Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos
 daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto
 querias, um ramalhete de flores de quatro tostões.
 Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa
 em mim.
 Aqui o trabalho nunca para. Agora somos mais de cem.
 Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti.
 A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera.
 Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só
 para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina.
 Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês.
 Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo
 de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu
 silêncio.
 Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento.
 Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver.
 O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca.
 Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.
 (Ventura)

O texto da carta foi escrito por Pedro Costa a partir da mescla de fragmentos de cartas de imigrantes africanos, e uma das últimas cartas que o poeta surrealista francês Robert Desnos enviou a mulher Youki desde Flöha, onde logo seria morto pelos nazistas. A carta, romântica e nostálgica como Ventura, vai costurando a história de *Juventude em Marcha*, organizando a sua narrativa elíptica. Ela vai sendo construída aos poucos e modificada, ao longo do filme, por Ventura, que a dita seis vezes em diferentes momentos e com diferentes entonações, para que um de seus filhos, Lento — analfabeto e morador de uma casa que Ventura diz ser triste por não ter caneta —, possa decorá-la. A história da carta é a história de Ventura e de muitos imigrantes cabo-verdianos, que, como ele, vieram para Portugal para trabalhar na construção civil e agora, neste momento de mudança das Fontainhas para Casal Boba, mais uma vez procuram um lugar.

A carta funciona como um mantra no interior da narrativa e vai sendo ressignificada por adições e subtrações de algumas partes; pelos ritmos e pausas impostos por Ventura ao longo do filme; e também pelos comentários de Lento, que na primeira vez que a ouve a acha bonita, nas três seguintes a escuta em silêncio, na quinta vez a contesta, interrompendo-a, dizendo que ela não vale a pena, que ela nunca chegará a Cabo Verde porque "não tem correio, não tem barco, não tem avião, não tem nada...", marcando um momento de reação de Lento ao drama da separação de sua amada e, na sexta vez, depois de escutá-la completamente, a rejeita dizendo a Ventura "que carta bem feia". Ela afirma a existência lírica de Ventura, de Lento e de outros tantos imigrantes. Em uma espécie de resignação trágica ela vai mostrando um mundo duro, mas que consegue conservar os afetos. Ela mostra que há uma doçura cruel, já que a carta é para todos e para ninguém. Decorada ela não chegará a Cabo Verde, mas vai fazer com que Ventura e Lento mantenham-se vivos, assim como os outros imigrantes caboverdianos que procuram um lugar.

Na primeira cena da *Juventude em Marcha* vemos pertences sendo jogados pela janela. Depois disso vemos uma mulher, que se aproxima, com uma faca ameaçadora em um punho, e fala em primeiro plano, diretamente para nós:

Eu era um menino quando entrava na água eu era como um peixe, eu tinha ombros mais largos do que qualquer rapaz de São Filipe, podia ir nadando até onde eu queria, nenhum deles tinha coragem de me seguir. Da praia eles gritavam Clotilde, tubarões, volta pra trás, depois eles cantavam Volta Nha Cretcheu volta para os meus braços volta, volta, volta, volta para os meus braços. Nunca nenhum tubarão chegou perto de mim. Às vezes eu levava meu filho mais velho, deixava sentado nas pedras, ia nadar, tirava a roupa, caía na água, tinha vontade de nunca mais voltar, mas eu voltava sempre. [Silêncio] Coitadinho do Jojo sempre chorava, quase que ele caía das pedras pra baixo com os braços estendidos pra mim às vezes ele chegava perto da areia ainda ficava ali, eu ainda boiava vendo ele chorar parecia que ele ia ser rebentar de tanto chorar mas nunca se rebentava. Então eu sentava junto a ele até que o sol acabava. Eu sabia que as crianças ficavam me olhando lá de cima, mas elas cansavam, parava de cantar. (Clotilde)



Ventura foi posto para fora de casa por sua mulher Clotilde — ou por uma mulher parecida com ela, como diz em dois momentos do filme, não querendo acreditar que isso poderia ter sido feito pela sua Clotilde —, e agora vive nas casas de seus "filhos", a maioria deles simbólicos. Ventura é um pai simbólico que vai, aos poucos, sendo aceito pelos sobreviventes das Fontainhas, como acontece, por exemplo, com Vanda, que a princípio parece não o reconhecer como pai e depois o aceita. Quando Ventura a questiona "sua mãe não há estado em casa, não veio dormir aqui?", ela diz "Ventura, minha mãe está enterrada no cemitério de Amadora", referindo-se a Lena, que morre pouco depois de *No quarto da Vanda*; mas depois passa a chamá-lo de papai, o aceita como pai. Não sabemos ao certo quantos filhos esse pai simbólico tem, mas sabemos que são muitos, porque ele reivindica um apartamento maior, com muitas habitações para acomodar toda a sua imensa família.

Durante todo o filme seguiremos Ventura pelas suas perambulações, não o abandonaremos, ele é o personagem principal da história, que em nenhum outro momento sairá de cena. Não há uma única cena em *Juventude em Marcha* em que ele não esteja presente. Acompanhamos os deslocamentos de Ventura, que se move em um ritmo bastante lento, silencioso e constante, como se pairasse como um fantasma, um sonâmbulo, ou como estivesse hipnotizado por entre os espaços do filme. O filme se move seguindo o ritmo de Ventura que remete, a todo o momento, às imagens-tempo.

Ventura. Só poderia ser esse seu nome, o nome do destino, da sorte, do acaso. Pedro Costa costuma salientar o fato de Ventura ser um homem muito raro,

educado, sofisticado, elegante e misterioso e, por tanto, um grande achado para seu filme. Gramas também compartilha dessa ideia:

Ventura é a grande descoberta de Costa. A face que nasceu para ser filmada, um corpo feito para ser visto na tela, Ventura é um personagem icônico instantaneamente na história do filme. O imigrante cabo-verdiano, com os olhos assombrados e um enigmático rosto jovem/velho, flana através do filme como um zumbi, ou um fantasma, com sua pele negra justaposta contra o vasto branco vertical dos arranha-céus que substituíram Fontainhas. (GRAMAS, 2010, n.p., tradução minha)

João Lopes afirma que Ventura funciona como o narrador transcendental da história, permanecendo

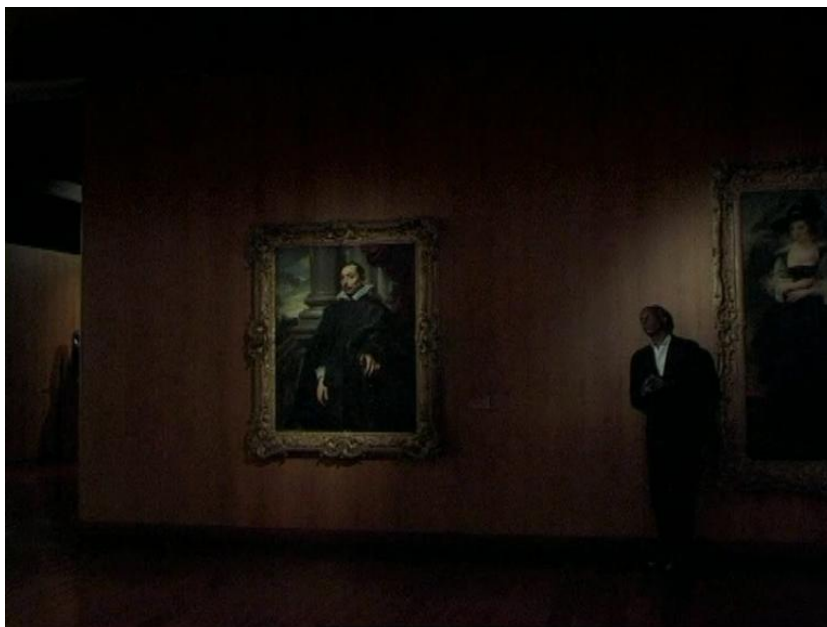
alheio a qualquer vício “objectivo”, de tudo aquilo que acontece perante os nossos olhos. E o que acontece? Uma colagem de gestos e cerimônias, palavras e silêncios, que nos faz sentir a dor imensa — e a inusitada esperança — que pode habitar uma realidade tão ferida, tão desagregada e tão humana. Demasiado humana. (LOPES, 2006, n.p.)

A existência e a imagem de Ventura são paradoxais, contrastam com as histórias e paisagens de *Juventude em Marcha*, nos *afecta* de maneira indubitável. A sensibilidade de Ventura atua em nossa sensibilidade, mas ela, de maneira alguma, parece ser uma fraqueza, ao contrário, em *Juventude em Marcha* ele funciona como um elemento impulsionador de resistências, porque Ventura é forte e resistente. Sua resistência se expressa na não conformidade de mudança do Fontainhas ao Casal Boba, nas tantas críticas ao novo espaço, habitado por uma aranha, uma mísera aranha na imensidão branca da sala vazia, ou de uma porta que cisma em ficar fechada, um problema na construção. E Ventura sabe disso porque foi servente de pedreiro, porque trabalhou em muitas construções nas épocas áureas da imigração cabo-verdiana para Lisboa, construiu inclusive o Museu Calouste Gulbenkian, um dos mais famosos de Lisboa, que conhece como ninguém e ainda hoje faz parte de suas visitas.

Além dos dois principais espaços — as últimas ruínas do bairro Fontainhas; e os apartamentos novos, em Casal Boba, onde já estão realocados muitos dos antigos moradores das Fontainhas —, há também mais dois espaços que são muito interessantes e expressivos dentro da narrativa de *Juventude em Marcha*: o museu e o antiquário. Dois espaços destinados ao antigo ou ao velho e que fazem parte dos espaços de Ventura.

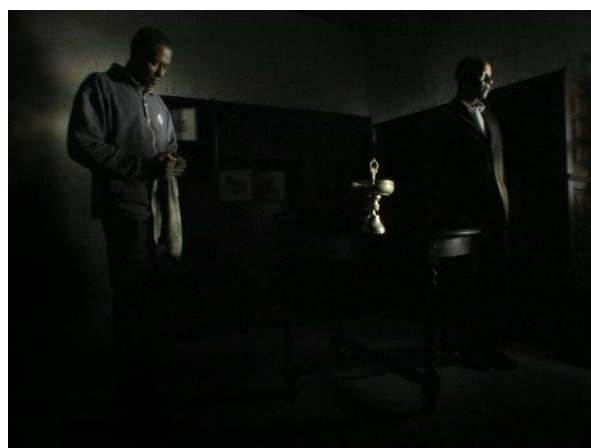
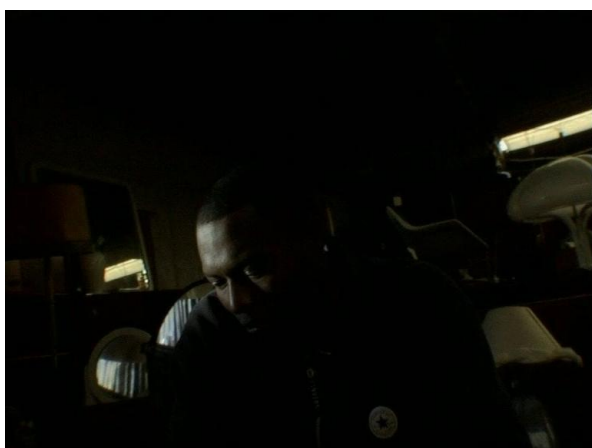
A visita de Ventura ao museu é muito expressiva dentro da narrativa de *Juventude em marcha*. Uma imagem rara, na qual podemos ver o personagem colocado como uma peça desse museu que ele mesmo construiu. Ele construiu esse espaço, mas já não cabe mais lá, "traz problemas", como afirma o funcionário do museu que torna-se seu amigo depois. O museu é um espaço onde "Tem que ter mão de ferro com luva de veludo [...] Preto, branco, cigano, velho, criança, todos roubam. [...] Ali é outro mundo. Um mundo antigo sem espiga. Ninguém grita, nem corre, nem cospe no chão. [...] Só há problemas quando aparece alguém como tu. Mas alguém assim como nós é raro aparecer por ali. Nos deixam em paz."

O Museu Gulbenkian não é capaz de conter Ventura, mas estranhamente ele parece se encaixar entre o *Retrato de Hélène Fourment*, de Rubens, e o *Retrato de um homem*, de Van Dyck, com a luz que recai sobre eles, sobre os quadros e sobre seu rosto negro refletindo um brilho intenso. Mas ele não pode mais estar lá, suas marcas são obsessivamente apagadas com um paninho: seus passos; a marca de sua cabeça na parede; a marca de seu corpo no sofá *Canapé à confidents*, de Jean-Nicolas Blanchard (1771), com tapeçaria dos Gobelins.





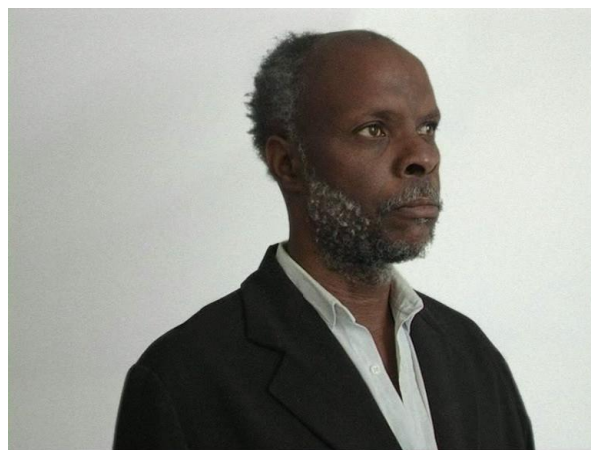
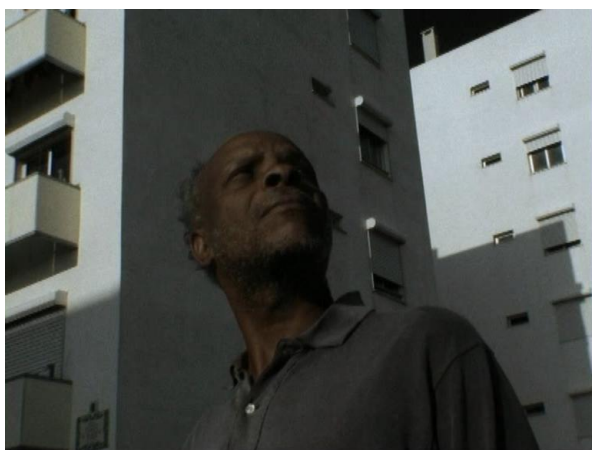
O outro espaço que comporta o antigo é o antiquário onde trabalha Nhurro, mas Ventura recusa esses objetos, diz não precisar da sala ou do quarto que Nhurro quer lhe vender.



Se esses espaços destinados ao antigo não o comportam mais, tampouco o bairro construído pelos cabo-verdianos. Ventura não tem mais lugar, porque resiste a se mudar para os apartamentos mal construídos e sem histórias, sem fantasmas, sem os ratos, sem vida. Se Ventura não é do mundo dos apartamentos brancos, agora ele também não é das Fontainhas, ele não tem mais casa e também não tem mais trabalho, por que não há mais construções a fazer e ele está machucado e velho.

Porém, se nos espaços destinados ao antigo Ventura parecem ocupar um *lócus* fantasmagórico, nos novos cenários brancos de Casal Boba ele também permanece em heterotopia. Sua pele negra contrasta com a claridade branca do novo bairro. Os novos cenários produzem um estranhamento em quem viu os filmes

anteriores, porque trazem um elemento novo e esteticamente destoante das paisagens excessivas das Fontainhas, os enormes prédios brancos que se erguem sob o céu azul como paisagens minimalistas e quase monocromáticas. Os contrastes e as cores das imagens de *Juventude em Marcha* foram trabalhados a fim de exprimirem críticas a partir de sua plasticidade, como afirma Pedro Costa em entrevista a Cyril Neyrat: "rodamos un poco alrededor de los edificios y resulta una mirada crítica, plasticamente también. Eso de un resultado peligroso, algo que no se debe hacer: todo blanco o todo negro. Nada de matices, es muy brusco [...] muy monocromática, una atmosfera muy especial, plástica, pictórica" (COSTA, 2007, p. 154).



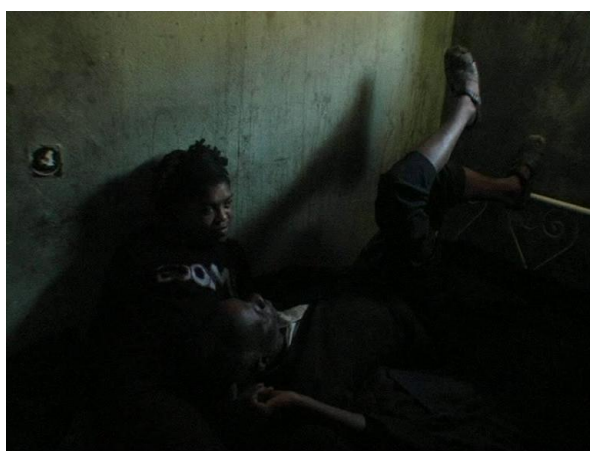
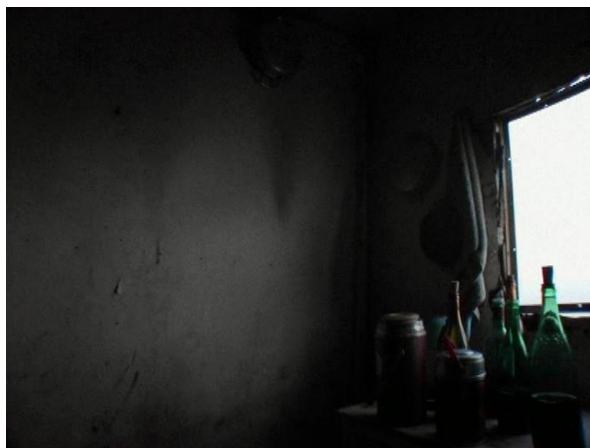


A poltrona vermelha no exterior da casa de Bete também se constitui em um espaço para Ventura. Ele senta-se na poltrona com uma postura soberana. Porém Ventura é um rei sem reino, sem povo, que permanece desolado, enquanto espera que Bete o aceite em sua casa. As sombras dos telhados desenham uma imagem expressionista sobre a parede da casa de Bete, mostrando uma grande complexidade plástica que ocorre tanto pelos enquadramentos quanto pela angulação escolhida por Pedro Costa para o registro das imagens de *Juventude em Marcha*. Ventura, por exemplo, é quase sempre filmado em *contra-ploungée*, o que o engrandece ainda mais sua imagem na tela.



Os prédios de Casal Boba são vazios de significados, enquanto as paredes descascadas e sujas dos casebres das Fontainhas suscitam a imaginação e contam histórias. Como podemos ver na cena em que Ventura deita-se no chão, no colo de sua filha, e ficam imaginando figuras que surgem das manchas nas paredes: duas tartarugas; uma galinha com crista; um policial com uniforme e chapéu, casaco

preto; um leão mostrando os dentes; um homem com uma mulher, um homem com rabo, provavelmente um demônio... Essa cena nos mostra uma série de coisas que podem estar sendo deixadas para trás nas Fontainhas, porque Bete afirma que quando lhes derem "casas brancas com quartos brancos vamos deixar de ver essas coisas... Tudo acaba..."

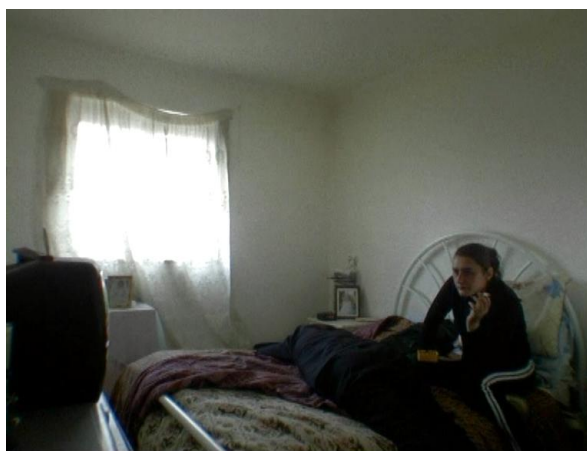
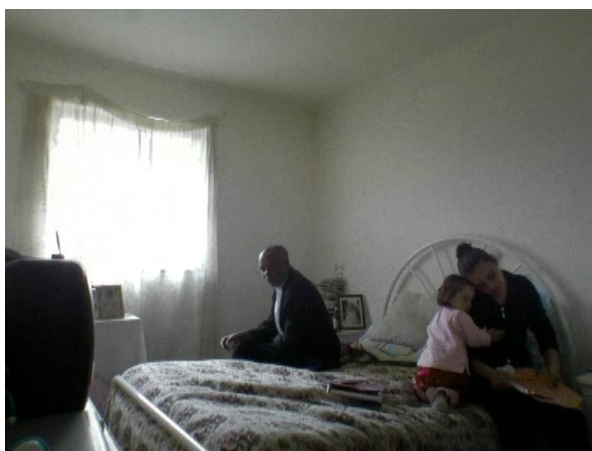
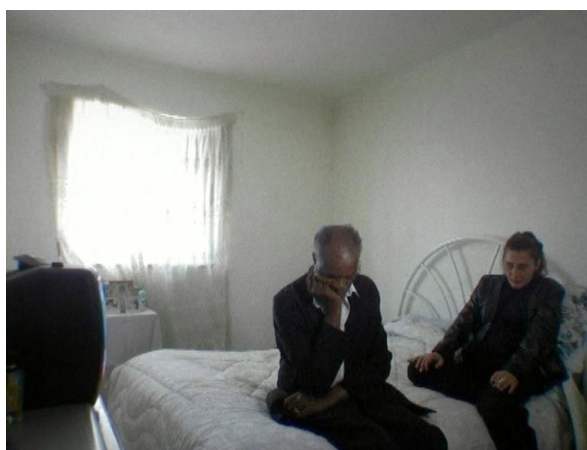




O filme apresenta uma desterritorialização e a uma reterritorialização física e psicológica dos personagens, como podemos ver, principalmente, através das imagens de Ventura e de Vanda. Em *Juventude em Marcha* somos apresentados à outra Vanda, diferente da Vanda vista "No quarto". Se antes a Vanda era uma drogada, agora Vanda reaparece longe das drogas, mas ainda doente. Sua tosse, um dos elementos mais significativos de *No quarto da Vanda*, permanece sendo a expressão da que se manifesta em seu corpo. A diferença é que antes Vanda parecia mais resistente ao próprio mal-estar físico, e agora ela parece não ter mais certeza da vida, mesmo sendo responsável por uma nova vida, porque ela tem uma filha, Beatriz, que ela não sabe se terá forças para cuidar. Se antes sua vida era impulsionada pela droga, hoje, a força que a estimula vem de Beatriz, para quem repete o lamento de sua doença a toda hora, de forma cada vez mais dramática: "A mãe só te quer criar, depois que me levem... A mamãe tá doente filha... A mama acha que não te vai criar, filha... A mãe não vai criar sua filha, mamãe é doente... Ela tá zangada, fica aflita...". Mas Vanda é cuidadosa com a filha, assim como já demonstrava ser com seus amigos no filme anterior. Vanda sensibiliza-se com o sofrimento da filha no momento do nascimento: "me doía muito ver minha filha necessitada como eu", e foi por isso que resolveu largar a droga, "meu marido me ajudou muito, a minha filha também, se não fossem eles eu ainda estaria na droga".

Somos reapresentados a uma Vanda ora lamuriosa ora suspensa em frente à TV, seu novo vício. Vanda sobreviveu ao vício da heroína, mas hoje mantém outros vícios, a TV e a Metadona. A TV, assim como em *No quarto da Vanda*, é quase um personagem dentro da narrativa de *Juventude em Marcha*. Além de

imprimir ritmo às cenas de Ventura com Vanda, ela também produz uma luz diferente no quarto tão branco, uma luz que vai mudando de cor a toda hora e funciona como um ponto de convergência do olhar de Vanda, que se mantém sempre ligeiramente inclinada para frente, em direção à televisão. Gramas afirma que “as luzes tremeluzentes azuis que passam pelo rosto de Vanda servem para mostrar o nível de alienação que o povo de Fontainhas vem enfrentando neste novo mundo branco e limpo” (GRAMAS, 2010, s.p., tradução minha).



Se *No quarto da Vanda* são anunciados alguns fins, como o fim do Fontainhas, em *Juventude em Marcha* eles expressam-se tanto no abandono das drogas por parte de Vanda, quanto pelo falecimento de Zita, que morre pouco depois de *No quarto da Vanda*. “É como se estivesse de luto por mim mesma”, afirma Vanda. O acontecimento trágico produz um choque na vida de Vanda, fazendo com que ela saia do transe em que se mantém no filme anterior, quase alheia a destruição do bairro, do seu próprio corpo e do corpo das pessoas de seu círculo de

amizades, e entre em outro transe, agora ao ritmo dos programas de televisão, incluindo novelas brasileiras.

Em *Juventude* encontramos uma Vanda desterritorializada e reterritorializada, num outro mundo. Uma Vanda que luta contra os fantasmas que insistem em ocupar o seu sofá... A Vanda que quer móveis novos para sua casa nova...



Juventude em Marcha apresenta-nos uma desterritorialização que não significa simplesmente uma mudança de território geográfico, mas também uma mudança social e subjetiva para aqueles personagens.

Os conceitos de desterritorialização e reterritorialização, construídos por Deleuze e Guattari (1992, 1995a, 1995b, 1996, 1997a, 1997b, 2010) me ajudam a pensar em como se dá esse movimento através dos agenciamentos que ocorrem no filme: um tipo de agenciamento coletivo da enunciação que acontece no interior da narrativa elíptica; e um tipo de agenciamento que estabelecemos como espectadores do filme, um agenciamento maquínico de nossos corpos. Esses agenciamentos constituem os territórios móveis de *Juventude em Marcha*, em constante devir, mas com imagens-tempo que surgem das pausas e silêncios de Ventura, nosso fio condutor, quem imprime o movimento e o tempo das imagens. Nas palavras de Deleuze: "A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte" (DELEUZE, 1988-1989, n.p.)

As perambulações de Ventura modificam o espaço no qual o filme passa, formando um espaço de desterritorialização tanto relativa como absoluta, pois

Ventura muda de território, porém, ao mesmo tempo mantém-se em linha de fuga, estabelecendo uma espécie de agenciamento nômade entre suas desterritorializações e reterritorializações em "nova terra", por vir: os apartamentos de Casal Boba. A nova modificação de espaço, das Fontainhas para Casal Boba faz Ventura lembrar sua terra natal, Cabo Verde, e desse outro momento de desterritorialização sofrido por ele em 1972, como conta ao funcionário do museu, a quem também adota; e como podemos ver pela carta. A mudança de Cabo Verde para as Fontainhas se deu pela oportunidade de trabalho em uma outra época, oportunidade essa que já não existe mais, mas que está presente através da memória de Ventura, que se expressa pela carta, pela conversa de Ventura com o funcionário do museu e também pela música *Labanta braço*, uma espécie de hino da liberdade de Cabo Verde, que Ventura escuta em silêncio, junto com Lento.

Labanta braço se bô grita bô liberdade
 Grita povo independanti
 Grita povo liberdado
 Cinco di Julho sinonimo di liberdadi
 Cinco di Julho caminho aberta pa flicidadi
 Grita "viva Cabral"
 Honra combatentes di nos terra

A música de Alcides Brito, interpretada pelos Tubarões, um grupo muito popular nas Fontainhas, faz referência a data da independência de Cabo Verde (5 de julho de 1975) e expressa não apenas um elogio a Amílcar Cabral, fundador do partido clandestino *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* (PAIGC). A data tem um duplo significado para Ventura, pois é também em uma comemoração de 5 de julho que conheceu Clotilde. “É uma história bonita para ser contada para seus filhos e netos”, como afirma Bete, contente por ter escutado a história. Pedro Costa diz que a canção foi escolhida por Ventura, inclusive o disco era dele, e tornou-se um momento muito expressivo dentro da narrativa de *Juventude em Marcha*.

O território de *Juventude em Marcha* se constitui do movimento existente entre dois tipos de agenciamentos, que são constantes e interdependentes um do outro — o agenciamento coletivo de enunciação e o agenciamento maquínico dos corpos —, estando, portanto, relacionado tanto ao filme quanto aos nossos devires. Se o *lôcus* dos personagens possui essa multiplicidade, essa desterritorialização e essa reterritorialização, os efeitos nos espectadores também podem ser múltiplos, gerando formas de nos agenciarmos com essas imagens, muito mais tempo do que

movimento, capazes de suscitar desejos e pensamentos a partir de sua força criadora e produtiva: devires expressivos.

A narrativa de *Juventude em marcha* vai opondo os espaços de suas histórias, da terra natal ao espaço do por vir e do nomadismo, mas sempre afirmando o valor existencial do território, pela carta ou pela esperança de vir a morrer em Cabo Verde.

Há alguns elementos que poderiam fazer um contraponto entre os mundos tratados em *No quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, como por exemplo a relação entre a morte e a vida, pela droga em um e pela filha em outro; porém o que vemos não é necessariamente um contraponto, porque *No quarto* não apresenta somente a doença, a droga, mostra também uma força extraordinária que parte de alguns personagens, como Vanda e Nhurro. Por outro lado *Juventude* também traz a doença e a morte de alguns, que ficaram pelo caminho, que não estão mais "em marcha", como diz o título do filme. A destruição, tanto do bairro, como de Vanda e de seus amigos não se coloca em contraste com uma reconstrução, expressa nas novas casas e no abandono do vício.

As forças, da destruição e da reconstrução são ambas cruéis, porque mexem nas estruturas dessas vidas, em sua história e em suas memórias e na nossa própria percepção sobre o filme. O espectador de *Juventude em Marcha*, a partir de suas experiências com esses não-lugares, é capaz de estabelecer um tipo de agenciamento cruel com esses territórios, por onde os afetos se dão de uma forma um tanto caótica, tentando estabelecer pontos entre o dentro e o fora.

Pedro Costa afirma que os moradores das Fontainhas

[...] preferían las chabolas, que era mejor. "Al menos, tratábamos de luchar contra las ratas, intentábamos mejorar las cosas". Por extraño que parezca, era mucho menos violento. Ahora hay una violencia — yo también la noto — una violencia fría, blanca, implacable. Como si borrarán su memoria colectiva. (COSTA, 2007, p. 163)

E segue: "Esas casas formaban parte de su cuerpo; les han amputado una parte. Las nuevas casas blancas son diseños de laboratorio." (COSTA, 2007, p. 165)

Assim como *No quarto da Vanda* penso que *Juventude em Marcha* também não deve ser reduzido a uma classificação simplista do tipo documentário ou ficção.

No estudo que fez a respeito da tradição e da transformação do documentário, intitulado *Espelho Partido*, Da-Rin defende a tese de que não é possível operar com o conceito de documentário no plano teórico, mas, sim, é necessário fazer com que as próprias análises produzam essa conceituação para evitarmos cair numa armadilha: "seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência" (DA-RIN, 2004, p. 18).

Da-Rin acredita que o documentário é uma construção,

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas tem preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretendem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes. (DA-RIN, 2004, p. 224)

Em uma concepção moderna de filme documentário, Vasconcellos salienta que os preceitos da teoria do autor dizem que cabe ao diretor do filme de ficção "desenhar com cores fortes impressões e ideias sobre o real, tecidas através das imagens cinematográficas do filme de ficção, fazendo, assim, de um conjunto de filmes, uma Obra" (VASCONCELLOS, 2004, p. 2).

Concebendo o cinema como uma máquina pensante, que possui uma lógica própria, Deleuze salienta que o cinema clássico costuma privilegiar a narrativa verdadeira, enquanto o moderno tende para uma narrativa falsificante.

Vasconcellos diz que,

Deleuze, ao privilegiar o cinema moderno, vê, na virada histórica que a arte do cinematógrafo produziu no pós-guerra com o Neo-realismo italiano e com *Cidadão Kane* de Orson Welles, uma nova configuração de imagens que, além de fortalecer sua produção conceitual, corrobora sua tese de uma nova imagem do pensamento. (VASCONCELLOS, 2004, p. 3)

Dessa forma, pode-se dizer que essa dificuldade em classificar filmes como documentários ou ficcionais cresce paralelamente à outra questão, de outra ordem, da ordem do pensamento. Vasconcellos faz essa relação entre as imagens-movimento do cinema clássico com certa imagem representativa ou dogmática do pensamento, salientando uma série de características em comum:

1) o desmoronamento do esquema sensório-motor; a recusa da montagem e do extra-campo como redimensionamento do Todo; a substituição da narratividade pela descrição; 2) o reencadeamento dos cortes irracionais no lugar do encadeamento dos cortes racionais; 3) a imagem-som é configurada pela "legibilidade" da imagem e pela "visibilidade" do som, que em outras palavras pode ser chamada de disjunção entre a imagem e o som. (VASCONCELLOS, 2004, p. 3)

Paralelamente o autor afirma que o cinema moderno "libera o tempo em direção às imagens-tempo que possibilitam novos ângulos e perspectivas do real" (VASCONCELLOS, 2004, p. 3).

Deleuze não crê nessa diferença entre cinema de realidade ou de ficção. Ele salienta que "uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o cinema de realidade, e confunde suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações" (DELEUZE, 2005, p. 188).

Assim, Vasconcellos afirma, tendo como base os estudos de Deleuze, que "a verdade do cinema [...] não está na história de seus filmes, mas na riqueza criativa de seus criadores, inventores de signos e imagens" (VASCONCELLOS, 2006, p. 49).

O que percebemos hoje é que cada vez mais se produz filmes que agenciam documentos aos recursos ficcionais para compor uma narrativa que só se quer real como filme. Talvez por isso Da-Rin insista na ideia de documentário para designar o filme que imprime certo "tratamento criativo da realidade" (DA-RIN, 2004, p. 222). O autor acredita que esse tipo de produção poderia gerar fragmentos de verdades que poderiam estimular "uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido" (DA-RIN, 2004, p. 224).

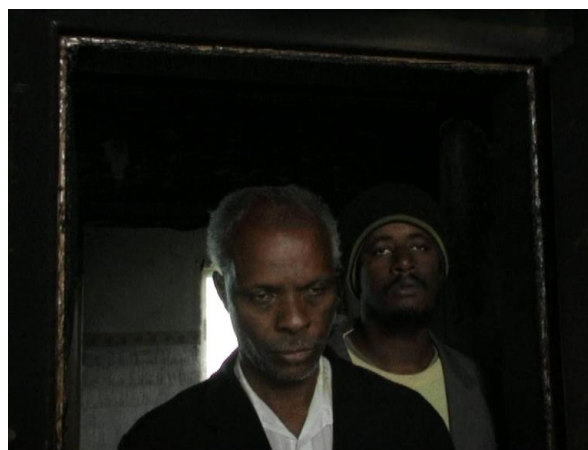
Por isso o documentário contribuiria também para um processo de reconfiguração de nossa subjetividade, que tem sido cada vez mais forjada por milhares de imagens as quais estamos submetidos diariamente. Como já dizia Da-Rin: "no mundo histórico — aquele que excede todo discurso, representação ou narração — significados estão a todo o momento sendo propostos, subjetividades sendo formadas e desejos sendo cooptados" (DA-RIN, 2004, p. 224).

Pedro Costa talvez tenha sido o último a mostrar Fontainhas, a registrar alguns fragmentos de suas histórias, do que é lembrado por aqueles personagens e também pelo não dito, pelo esquecido. O filme é, portanto, uma versão da história de

um bairro que nasce e morre como espaço geográfico, mas que se transmuta como território social e subjetivo, refletindo muito da história recente dos imigrantes que chegaram em Portugal para trabalhar na construção civil e agora estão sem trabalho e sem lugar.

Assim como em *Vanda*, Pedro Costa mostra essas transições de forma melancólica, ligada às sensibilidades dos personagens e a suas resistências, conforme ele afirma em entrevista a Cyril Neyrat: "Un arte sobre la melancolía. Incluso si, de *Ossos* a *Juventud en marcha* pasando por *En el cuarto de Vanda*, uno tiene la sensación de que la melancolía se va equilibrando con la afirmación de otro tono: el orgullo, la soberanía" (2007, p. 163).

No final da história, Ventura acaba escolhendo o apartamento da aranha, talvez porque não estava tão vazio ou talvez por ser próximo ao apartamento de Lento, que já não possui paredes brancas, já tinha sido tingido pelo fogo, resignificado pelas chamas, assim como a aranha fez com a casa de Ventura. Lento e Ventura não estão mais sozinhos, eles se dão as mãos e a energia de Ventura contagia Lento que mostra ao amigo que aprendeu a carta, que já é capaz de recitá-la, mesmo à distância, reterritorializado.



O barquinho, no final, é pura imagem-tempo e encerra o filme nos deixando a convicção de que aqueles personagens são puro devir de reterritorializações e desterritorializações, ou, quem sabe, fantasmas que pairam, sem lugar.



5 RETICÊNCIAS

Como concluir o que parece não ter fim? Uma tarefa difícil em uma tese que se propõe a pensar no cinema como um componente de uma construção estética de si, que não pode ser encerrado em um limite temporal e nem espacial.

Nesse sentido, esta tese conclui que os aprendizados mediados pelos filmes necessitam ser processos livres, não submetidos a sucessões de procedimentos categóricos, ou enquadrados a modelos curriculares convencionais, que não acabam e nem se encerram nessas páginas. Meu exercício, neste momento, muito mais do que tecer uma conclusão, é uma espécie de tentativa de abandono temporário de algo que vai continuar ocorrendo em mim a partir do cinema. O que ocorre é que uma necessidade se impõe: a de apresentar uma tese, que deve ser feita em um determinado tempo, que nem sempre está em sintonia com o tempo de nossas vidas, de nossas descobertas, mas que em si mesmo já produz um tempo, no sentido deleuzeano, como algo que nos afeta e pode nos modificar. Portanto, muito além de pôr um ponto final, trago agora reticências de algo que é um processo que se encontra em devir.

Neste momento, depois de quatro anos pensando nas modificações que alguns filmes foram capazes de suscitar em mim, posso dizer que aprendi muito tanto com os filmes que vi quanto com as leituras que fiz e os agenciamentos que se estabeleceram em função da pesquisa. Retomo um pouco a ideia inicial desta tese para pensar como todos esses elementos foram constituindo-me e, conseqüentemente, constituindo esta tese, mudando este texto, este mapa que foi se fazendo ao longo dos últimos anos e que tomou caminhos nem sempre pensados *a priori*, mas muito intensos em minha constituição, responsáveis por essas páginas que se apresentam agora e que expressam algumas mudanças em meu corpo, em meu território, em minha cartografia, trazendo sentidos novos a cada olhar, a cada texto, a cada melodia pelas quais vivi.

Esta tese de forma nenhuma encerra a questão Cinema e educação, nem mesmo uma espécie de cinema que considero cruel para certa educação que chamo de educação de si. Ela não pretende fazer generalizações a respeito da temática cinema e educação, nem apresentar nenhum método para a utilização do cinema

como elemento educativo, mas ela apresenta alguns caminhos percorridos na certeza que todos eles ajudaram na constituição do que sou.

Não fiz um trabalho de recepção dos filmes, além do que senti a partir deles, tomei também como base para o estudo alguns textos que já haviam tratado desses filmes, que contribuíram agregando outras formas de olhar para os filmes e algumas questões que foram levantadas por outras pessoas que viram, analisaram, criticaram, elogiaram, enfim, escreveram algo sobre eles. Uma característica desta cartografia reside no fato de ela ser única, irrepetível, mas possível de ser acompanhada através da leitura dos ensaios que realizei, dessa espécie de tradução em forma de palavras, que expressam um movimento ligado a minha sensibilidade.

Nesse sentido, cabe, neste momento, pensar no próprio processo de feitura da tese, nos filmes, nos autores, nas teorias, nos métodos e suas potencialidades.

Deleuze, Artaud, Nietzsche e tantos outros me inspiraram a olhar os filmes, olhar sobre o empírico. O que analisei nos filmes foram seus movimentos e tempos e suas potências para gerar ideias novas. E o novo, no cinema, sempre vem da forma de constituição dos filmes, de sua apresentação como narrativa a ser acompanhada pelo espectador, das escolhas dos realizadores e da capacidade do espectador de reagir a essas escolhas e de fazer relações com suas experiências já vividas, enfim, da própria experiência, sempre única, de quem se propõe a olhar os filmes. Essas ressonâncias são um tanto individuais, imprevisíveis e incertas.

O uso desses autores também pode ser feito de uma maneira diferente da que fiz. Apropriei-me deles e realizei exercícios livres de leitura de cada um dos filmes, pensando em seus movimentos e tempos, expressos por suas imagens, seus enquadramentos, suas angulações, suas cores, os movimentos de câmera, ou a falta deles, as palavras, os discursos, os sons, e pela forma de articulação de todos esses elementos fílmicos. Eles serviram para mostrar o potencial do cinema, para possibilitar-me afirmar que filmes podem fazer pensar para além do convencional, de uma forma ligada à sensibilidade e que a cada momento modifica-se, gerando novos tempos. Falo aqui de um pensamento virgem, que não se baseia em pressupostos e para o qual os autores funcionaram como intercessores filosóficos que ajudaram a pensar a partir do empírico, mas, de forma nenhuma, são os únicos ou constituem-se como paradigmas para refletir a respeito da potência educativa do cinema.

Os ensaios dos filmes funcionaram como exercícios de utilização desses autores para pensar nas condições de possibilidades do surgimento de pensamentos novos, nas mudanças das imagens ora dogmáticas de meu pensamento, que quebraram minhas certezas e trouxeram, a cada momento, novas ideias, novas sensações, novas experiências.

Amarelo Manga, Baixio das Bestas, Febre do Rato, Ossos, No quarto da Vanda e Juventude em Marcha aparecem aqui como filmes que me afetaram e como exemplos de algo exterior capaz de produzir mudanças em meus pensamentos. Mas eles não foram os únicos que agiram em minha subjetividade nesse período de tempo. Quatro anos é muito tempo e nesse tempo eu vi outros tantos filmes que também possuíam potências para gerar pensamentos, capazes também de gerar experiências diferentes, de me modificar, sendo responsáveis pela constituição de minha subjetividade, em devir. Mas para a tese era necessário um recorte e esse recorte deu-se em função de impulsos iniciais que apareceram já na primeira vez que vi cada um dos filmes. A ideia de escolher os filmes por um impulso inicial foi importante porque revelou uma potência deflagradora imediata, que subitamente tomou meus pensamentos e os transmutou pelas imagens, sons, palavras que me afetaram desde uma primeira mirada até os filmes. Privilegiar os impactos iniciais permitiu-me pensar também na maioria dos espectadores que vê os filmes apenas uma vez, sem estabelecer relações organizadas por uma necessidade de análise, mas que mesmo assim são capazes de experienciar os impactos daquelas obras.

Há várias formas de sermos impactados por um filme, uma delas é através do choque que ele pode causar em nós. Creio que fui arrebatada tanto pelos filmes realizados por Cláudio Assis quanto pelos de Pedro Costa, principalmente por suas particularidades estéticas, que me possibilitaram olhar para um outro mundo, apresentaram-me outras formas de estar nesse mundo e *afectaram-me* de forma cruel. Utilizar filmes cruéis para educar é, de certa forma, um tratamento de choque, mas, como afirmou Nietzsche, “o que não me mata, me torna mais forte” (NIETZSCHE, 2010, p. 19), assim, creio que me tornei diferente, mais forte a partir dessas experiências.

Vivi essas histórias e elas passaram a habitar-me. O necrófago de *Amarelo Manga* me repugnou, me transmutei com Kika, me comovi com o amor de Dunga por Wellington. Em *Baixio das Bestas*, silencieei com o tempo desconectado

de Auxiliadora, me horrorizei com a violência do avô, me assustei com as imagens do estupro projetadas na parede do cinema e também vi nelas as imagens mais bonitas do filme. Em *Febre do Rato*, tomei como minha a luta pela liberdade, incentivada pelo poeta Zizo, me delicieei com as imagens de amores livres. Me perdi nos caminhos de Ossos. Entorpecí com os vapores da heroína do quarto da Vanda. Vaguei com Ventura, sem rumo, sem lugar.

Mas o que há nesses filmes? Por que me *afectaram* de forma tão potente?

Os dois primeiros filmes de Cláudio Assis possuem algumas características semelhantes, embora sejam ambientados em lugares bem distintos, em um grande centro urbano, a cidade de Recife, e outro em um pequeno vilarejo no interior pernambucano. Ambos nos incomodam e nos desconfortam por suas imagens que mostram outras formas de estar no mundo, inspiradas em vidas que se expressam de forma imprevisível, revelando seus dissensos e sua própria disjunção com a vida, quebrando os movimentos e permitindo o surgimento do tempo. Neles a crueldade sangrenta se mistura às belas paisagens e a crueldade inocente nasce da diferença, desvinculada dos juízos morais.

Esses incômodos ocorrem pela disjunção de seus elementos expressivos, que subvertem os sentidos e possibilitam novas sensações. Talvez pelo fato de colocarem em diálogo cenas grotescas ao lado das mais belas fotografias, que quando corporificadas na mesma imagem, desafiam nossos sentidos. O desconforto promovido por *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* é visível pelas diversas críticas que os filmes suscitaram. Embora haja muita disparidade entre essas críticas, elas revelam que esses filmes geraram polêmicas potentes e que promoveram tanto acusações como defesas veementes.

Não são apenas atos violentos que esses filmes trazem, e sim uma estética da violência, uma poética da violência, que nos causa estranhamento, gerando rupturas doloridas.

Febre do Rato distancia-se das imagens violentas e traz as crueldades do amor incondicional, que impulsiona a poesia e nos permite viver um outro tempo, um tempo poético.

Nos três filmes de Cláudio Assis há, de um lado, imagens aviltantes, bizarras, grotescas, excessivas; de outro, um desejo perverso, uma sedução que se exhibe em ato, de forma crua, racionalizando o uso de metáforas, metonímias ou

outras figuras de linguagem. Esses filmes possuem ideias vivas, corporificadas em uma estética da crueldade, cuja força é semelhante à da fome, capaz de deflagrar a criação de pensamentos genitais, como uma espécie de jogo sombrio "de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade" (ARTAUD, 2006, p. 18).

Falo de imagens cruéis, que se mostram para além do bem e do mal, gerando situações óticas e sonoras puras — com seus quadros multicores ou quase monocromáticos; seus tempos diretos, possibilitados pelos longos planos-sequência; pelas suas angulações; seus movimentos de câmera na mão ou pela falta deles; pelas luzes e pelas sombras — onde, como diria Artaud (2006), a poesia reaparece por um outro lado das coisas. Poesia atroz.

Já em Pedro Costa encontramos outro tipo de crueldade: a crueldade da destruição e da reconstrução que soa como uma poesia da vida em movimento e em tempo.

Vida? Muitos diriam morte, uma morte lenta de corpos entorpecidos. Eu digo vida, uma vida talvez estranha a muitos de nós, pois uma vida que pulsa nos limites do próprio corpo, no limiar por vezes frágil, expresso pela morte de Zita e pela vida de Vanda, pela vida gerada por Vanda, pela filha de Vanda. Vida que pulsa em Ventura, em sua resistência e em seus afetos ternos, fraternos, expressos no filme pela amizade, pelo amor, em seu apego pelo passado, pelos amigos, seus tantos filhos. Nos atos de sobrevivência do pai de Ossos, no desespero da mãe, na interferência de Clotilde (Vanda).

Os corpos mostrados por Pedro Costa produzem outra modalidade de presença, porque seu objetivo confunde-se mesmo com o objetivo do próprio cinema que, nas palavras de Deleuze

estende sobre nós uma "noite experimental" ou um espaço em branco, opera com "grãos dançantes" e "poeira luminosa", afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense, que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um "corpo desconhecido" que temos atrás da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível, que ainda se furta à vista. (DELEUZE, 2005, p. 241)

Para André Parente, o "cinema do corpo", ao deixar-se afetar pelo tempo, incorpora a própria duração nos corpos, o "presente vivo" que "exprimem uma

pluralidade das maneiras de ser no presente [...] fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes" (PARENTE, 2000, p. 105-106).

Esses filmes ultrapassam nossos limites corporais porque ultrapassam os limites temporais dos corpos que expõe, talvez pela forma como são expostos, uma forma radical de mostrar histórias um tanto particulares das vidas daquelas pessoas. Tentando interferir o mínimo possível nessas histórias, e ao mesmo tempo tendo que organizar uma narrativa que é muito eficaz como filme.

As narrativas demoram, e temos que ser persistentes para superarmos os choques iniciais e seguirmos até o fim dos filmes. São viagens longas, onde flанamos sem rumo por lugares antes nunca visitados, pelos limiares de histórias que se cruzam, que constroem mundos para nós, mundos que não estamos acostumados a ver tão de perto, mundos cruéis e de resistências, de pessoas que se mostram com suas singularidades, e expressam-se como imagens-tempo, que fissuram o plano narrativo e propõem linhas de fuga à nossa subjetividade. Mundos que nos capturam e subvertem nosso tempo, quebram nossas ações e propõem tempos novos, um tempo lento, de corpos entorpecidos, de imagens de demolição, de reconstrução, de rompimentos. Um tempo melancólico, que nos *afecta* por suas belezas plásticas, pela mescla de um passado que vivemos através de suas lembranças, desse presente que se apresenta diante de nós e de uma esperança em um futuro por vir. São lutas inglórias ou gloriosas que seguimos no mapeamento desses territórios, nos momentos que duram esses filmes, não apenas no tempo de suas narrativas, mas também no tempo que passa a habitar dentro de nós a partir desses encontros. Das imagens-tempo que passam a compor nosso próprio corpo, a tomar nossos pensamentos e a transformá-los em outros, rompendo convicções e nos permitindo devir outro.

Às vezes é difícil suportar as imagens de corpos que vivem nos limites da própria vida, corpos um tanto moribundos que são tornados visíveis para nós.

Os rostos em *close-ups* nos revelam as potências das imagens-afecção, e não há imagem-pulsão, pois não há imagem-ação, apenas *afecção* e tempo. Os personagens, por vezes, olham para a câmera, nos olham, e com isso nos transformam em imagens decalcadas na tela de cinema, nos convidando a nos envolvermos com eles, com seus mundos e conosco mesmo, com nossos mundos.

Nesse momento posso afirmar que os filmes que elegi para compor esta cartografia me foram formadores, cada qual com suas especificidades estéticas e,

em meio a tantas diferenças, encontrei algumas semelhanças entre eles. Embora eu tenha observado os filmes isoladamente, me parece possível traçar uma relação entre o cinema realizado por Cláudio Assis e por Pedro Costa, ela se dá pelo impacto do pictórico, que nos permite uma experiência cruel. Esse impacto está relacionado com uma negação dos projetos estéticos oficiais, permitindo ao espectador novas experiências sensoriais. As estéticas desses filmes são, portanto, responsáveis pelas transformações de suscitam.

É importante antecipar que esses filmes não representam o que genericamente se convencionou chamar de Cinema brasileiro ou de Cinema português. Minha opção por trabalhar com esses dois grupos filmes foi, em primeiro lugar, a de mapear as estratégias utilizadas pelos realizadores na construção das narrativas fílmicas, tentando descobrir os elementos estéticos capazes de nos *afectar*, de possibilitar o surgimento de pensamentos virgens, pensamentos sem imagens, sem pressupostos. Em segundo lugar, minha escolha está relacionada com o fato de ambos apresentarem paradigmas estéticos baseados em uma organização do caos, que, de certa forma é cruel, uma crueldade estilística mais do que temática. "Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidades com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos", como afirmaram Deleuze e Guattari (1992, p. 261) a respeito da passagem do caos do cérebro, na conclusão de *O que é a filosofia?*. Essa organização do caos é, portanto, uma construção estética, política e ética.

As análises dos filmes de Cláudio Assis e de Pedro Costa me permitiram estabelecer alguns paralelos entre os dois filmes. O primeiro ponto de convergência situa-se na relação que ambos estabelecem com a pobreza, com a doença, com a vida, com a morte e com a mudança.

Para além de pensar nessas temáticas como reflexo das condições sociais desses espaços, penso em suas formas estéticas, em como elas se organizam e promovem uma liberdade criadora, que estabelece pontos de referências afetivas com o espectador. Esses filmes, ao criarem uma linguagem livre, dissonante, ambígua, libertam-se das amarras do Deus-autor e embaralham os órgãos da representação por não conseguirem estabelecer vínculos sólidos com o mundo, nos dando a possibilidade de ver outras imagens do mundo, imagens-tempo.

Quanto às suas narrativas, posso dizer que todos esses filmes compõem fábulas labirínticas, por onde tracei essa cartografia: *Amarelo Manga* uma fábula urbana, violenta, carnívora, grotesca e excessiva; *Baixio das Bestas* uma fábula sobre a exploração sexual na zona da mata pernambucana; *Febre do Rato* uma fábula de um amor anárquico, marginal e poético; *Ossos*, uma fábula de amor e de cuidados entre os personagens que vagam entre a saúde e a doença; *No quarto da Vanda*, uma fábula de amizade, de solidariedade e de cuidados; *Juventude em Marcha* uma fábula fantasmagórica de não-lugares.

Há nos filmes de Cláudio Assis narrativas labirínticas circulares que nos remetem à ideia nietzscheana de eterno retorno e de falta de saídas; por outro lado, na trilogia de Pedro Costa, encontramos labirintos cheios de elipses, rizomáticos, que permitem que os espectadores tornem-se *flanairs* entre a saúde e a doença, entre a vida e a morte, e ainda possibilitam diferentes interpretações, já que exigem que preenchamos as ausências, criando sentido sobre os buracos na narrativa.

Com relação às imagens posso dizer que os seis filmes analisados são primorosos com relação à fotografia, atribuindo uma beleza singular às cenas. As luzes, as sombras e as cores são cuidadosamente trabalhadas, porém com resultados bastante diferentes. *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* são filmes muito coloridos e quentes, enquanto a fotografia em preto e branco de *Febre do Rato* nos permite sentir a poesia de um outro jeito, que já não estamos mais acostumados. *Ossos* oscila entre as imagens claras e escuras, chocando seus contrastes. *No quarto da Vanda* as poucas luzes refletem os corpos, os vapores das drogas e as poeiras dos escombros das casas sendo demolidas, de forma quase monocromática. Em *Juventude em Marcha* a imensidão branca dos prédios e os vazios das novas construções ofuscam nossos olhos.

Os filmes também primam pelos enquadramentos e pelas angulações que estabelecem nossa forma de olhar. Há super *ploungées*, reforçando a ideia labiríntica e também apresentando o tipo de labirinto aos quais estamos submetidos no momento em que vemos os filmes. Nos filmes de Cláudio Assis esses *ploungées* mostram certo confinamento, já que a maioria é realizada em lugares fechados; já os *ploungées* pelos caminhos labirínticos das Fontainhas são mais abertos e possibilitam linhas de fuga pelas ruelas do bairro.

Ambas as trilogias incorporam imagens filmadas em cenários naturais, que não foram montados especialmente para os filmes; desta forma, além de

reunirem fragmentos das paisagens urbanas de lugares distintos — parte do centro antigo de Recife, a zona da mata pernambucana e uma das periferias de Lisboa — eles também trabalham com os próprios habitantes daqueles espaços no interior da narrativa. Essa relação com o "natural" também possui suas especificidades, já que nos filmes de Cláudio Assis as imagens de pessoas da comunidade servem de transição entre as cenas ficcionais; e nos filmes de Pedro Costa os próprios personagens são habitantes da favela Fontainhas que aparecem protagonizando uma história muito próxima de suas vidas.

Esses filmes promovem formas peculiares de encontros com os espectadores. Essas relações se estabelecem pela forma pela qual a história é tornada visível, pelas formas peculiares de apresentação. Cláudio Assis opta pelo excessivo ao escrachar as intimidades dos personagens, enquanto Pedro Costa aproxima-os devagar, muitas vezes sem os colocar diante das câmeras, os permitindo ficar atrás das barreiras, das portas, das janelas, das grades, das prateleiras. Essa proximidade e distanciamento imprimem a cada um dos filmes um tipo de crueldade diferente. As narrativas fechadas, coloridas, abafadas, minadas de cenas grotescas, violentas e poéticas dos filmes de Cláudio Assis culminam com uma mudança, com uma espécie de morte e renascimento, ou com uma morte efetiva, que não necessariamente significa um fim, mas uma outra vida, como a transmutação de Kika ou de Auxiliadora, ou a morte de Zizo, todos uma espécie de morte e renascimento. As narrativas picotadas, abertas, dissonantes, elípticas e distantes dos filmes de Pedro Costa, culminam também em transmutações, em rompimentos, em mudanças de territórios, em mortes e na incerteza do resto.

Para terminar, gostaria de expressar um desejo: seguir encontrando filmes capazes de *afectar-me*, gerando, a cada imagem, novas experiências e permitindo-me devir outra.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Marlivan Moraes de. Que cor é a cor do amarelo manga?. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994. (Coleção questões da nossa época, v. 32).

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropofágico*. Originalmente publicado em Revista de Antropofagia, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em: 26 dez 2005.

ARTAUD, Antonin. O cinema e a abstração. Tradução de Sílvia Fernandes. In: ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho e Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

ASSIS, Cláudio. Entrevista: Um olhar faca que cega. *Cinemais*: Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 35, jul./set., 2003. p. 101-120.

ASSIS, Cláudio. *Febre do Rato*: Pressbook. 2011. Disponível em: <<http://www.febredoratofilme.com/press.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BENTES, Ivana. Da Estética à Cosmética da Fome. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1-4, 08 jul. 2001.

BERGALA, Alain. *La hipótesis del cine*: pequeno tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella. Tradução de Núria Aidelman e Laia Colell. Barcelona, Espanha: Laertes, 2007.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Tópicos).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

CAMPOS, Renato Carneiro. *Tempo Amarelo*: ensaios. Recife: Fundação Nabuco, 1980.

CARUSO, Reinaldo. Recife - o mangue beat. Folha Online. s.d. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/americanosul/brasil-recife-mangue_beat.shtml>. Acesso em 2 mar. 2013

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

COELHO, Eduardo Prado. Do sangue à lava. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010. p. 59-62.

COSTA, João Bénard da. No quarto da Vanda. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010. p. 67-73.

COSTA, Pedro. Entrevista a Cyril Neyrat, realizada em Sintra (Portugal), entre 13 e 15 de agosto de 2007. In: NEYRAT, Cyril. (org.) *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Conversación con Pedro Costa. Collage de Andy Rector. Documentos. Tradução do francês Natalia Ruiz Martínez. 2. ed. Barcelona: Intermedio, 2011.

COSTA, Pedro. Entrevista a Rui OLIVEIRA e João PALHARES. Revista Cinergia. 16 jul. 2012. Disponível em: <http://cinergia-revista.tumblr.com/post/27327023741/entrevista-a-pedro-costa>. Acesso em: 25 out. 2012.

CUNHA, Cilaine Alves. Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo-Naturalismo. *Revista Letras* (Santa Maria), v. 34, p. 13-26, 2008.

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1).

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto, Portugal: Editora Rés, 1987.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista em vídeo, concedida a Claire Parnet. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, "TV Escola", série Ensino Fundamental, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. atualizada. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997a. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs — capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EDUARDO, Cléber. Entrevista com Cláudio Assis. *Contracampo* – Revista de Cinema. n. 52. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>. Acesso em: 2 mar. 2011.

EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina – Excertos. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983. p. 283-292.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O maguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *RUA — Revista Universitária do Audiovisual*. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1639>. Acesso em: 6 abr. 2011.

FORMIGA, Heron Neto. Lares e Plots descontínuos: o Baixo através de Bhabha e Deleuze. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. V. *Anais...* Salvador, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. *Revista Alceu*. v. 5, n. 10. p. 30-39. jan./jun. 2005.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Pensadores & Educação, 3)

GARDNIER, Ruy. No quarto da Vanda, de Pedro Costa. *Contracampo* – Revista de Cinema. n. 23. Jul. 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/23/noquartodavanda.htm>. Acesso em: 6 jan. 2013.

GRAMAS, Shannon. Rediscover: Letters From Fontainhas: Ossos, In Vanda's Room, Colossal Youth. *Spectrum Culture*. 14 maio 2010. Disponível em: <http://spectrumculture.com/2010/05/rediscover-letters-from-fontainhas-ossos-in-vandas-room-colossal-youth.html>/> Acesso em: 10 jan. 2013.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. *Dez mandamentos de Jorge Furtado: cartografias em três platôs*. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.

HILUEY, Amin Stepple. Amarelo Manga e o século XXI: cenas do cinema pernambucano. In: *Arrecifes*. Recife: Conselho Municipal de Cultura, 2004, p. 34-39.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *26 poetas hoje: antologia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *A poesia marginal*. 2012a. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências da nova poesia brasileira*. 2012b. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/tendencias-da-nova-poesia-brasileira/>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

KIRST, Patrícia Gomes. Redes do olhar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 43-52.

KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e Cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Gerald. *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

LARROSA, Jorge. Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes. *Revista Estudios Filosóficos*, v. 55, n. 160, 2006, p. 467-480.

LEVIS, Leonardo. Baixio das bestas. *Contracampo* – Revista de Cinema. n. 86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/critbaixiodasbestas.htm>. Acesso em: 4 abr. 2011.

LINS, Daniel. Nietzsche e Artaud: por uma exigência ética da crueldade. In: FEITOSA, Charles; CASANOVA, Marco Antônio. BARRENECHEA, Miguel Angel; DIAS, Rosa (orgs.). *Assim Falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 47-57.

LOPES, João. Humano, demasiado humano. Revista 6ª, *Diário de Notícias*, Lisboa, Portugal, 24 nov. 2006.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

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

MACIEL, Caio Augusto Amorim. "Sertão das Usinas": paisagem cultural canavieira e violência pragmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano Baixio das Bestas. *Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26-2, 2008.

MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOTTA, Gilson. Arte e crueldade: uma reflexão sobre a criação artística a partir de Nietzsche. Congresso Internacional Deslocamentos na arte: deslocamentos na estética filosófica, Ouro Preto: *Anais...* UFOP e UFMG, 2009. p. 347-357. Disponível em: <<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/e01.swf>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Aurora*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo*. Como se chega a ser o que se é. Tradução de Arthur Morão. Covilhã, Portugal: LusoSofia, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos*, ou, como se filosofa com o martelo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. 157f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

NOGUEIRA, Calac. Sobre No quarto da Vanda. *Contracampo* – Revista de Cinema. n. 97. Ago. 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/artnoquartodavanda.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

PARENTE, André. Introdução: Os paradoxos da imagem-máquina. In: PARENTE, André. (Org.) *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PARENTE, André. O cinema do pensamento: paisagem, cidade e cybercidade. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000a. (coleção TRANS). p. 535-543.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2000b. (Coleção Campo Imagético).

PARREIRA, Juliano. O Baixio das Bestas (Cláudio Assis, 2006). *RUA — Revista Universitária do Audiovisual*. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=429>. Acesso em: 6 abr. 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*: entrevistas com Jean Duflot. Tradução de Laiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo S. A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Situação #3 Estética e Política, São Paulo: Anais... SESC Belenzinho, 2005. p. 1-8.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Tradução de Ariel Dilon. Castellón, Espanha: Ellago, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Tradução e Núria Estrach. 2. Ed. Barcelona, Espanha: Laertes, 2010b.

RENATO, André. Sobre o Sr. Cláudio Assis e seus filmes. *Revista Desenredos*. Ano 1, n. 1, Teresina: PI, jul./ago. 2009.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, jul. 1965. p. 165-170.

ROCHA, Glauber. O século do cinema. Rio de Janeiro: Editorial Alhambr/Embrafilme/ Secretaria de Cultura do MEC, 1983.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Edição Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropologia. In: ALLIEZ, Éric. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS). p. 451-462.

RUFINO, Raquel de Holanda. "Amarelo Manga" e "Baixio das Bestas": identidades e representações no cinema pernambucano. *Revista no NP de Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 149-162, ago./dez. 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A crueldade do real. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências – 13 a 17 de julho de 2008. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lucia Mello Oliveira Cacciola São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VALENTE, Eduardo. Paralelas e Transversais: Amarelo manga, de Cláudio Assis; Lisbela e o prisioneiro, de Guel Arraes. *Contracampo* – Revista de Cinema. s. d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/lisbela-manga.htm>. Acesso em: 4 abr. 2011.

VALENTE, Eduardo. A quebra dos paradigmas. *Contracampo* – Revista de Cinema. n. 23. Julho de 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/23/quebradosparadigmas.htm>. Acesso em: 6 jan. 2013.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006. (Coleção Arte e Filosofia; 1).

VASCONCELLOS, Jorge. 'F' de falso, 'M' de mentira: ficção e falsificação no documentário cinematográfico. *Revista AV – AudioVisual*. V. 2, n. 4, set-dez 2004. Disponível em: <http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=40>. Acesso em: 3 mar. 2008.

VERTOV, Dziga. Nós, variações do manifesto. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes, 1983. p. 247-251.

WERNECK, Alexandre. Amarelo Manga, de Cláudio Assis. *Contracampo – Revista de Cinema*. s.d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/amarelomanga.htm>. Acesso em: 4 abr. 2011.

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

XAVIER, Ismail. O cinema e os filmes ou os doze temas em torno da imagem. Entrevista a Pedro Plaza Pinto, Mariana Balter Freire, Fernando Moraes, Lécio Augusto Ramos. *Revista Contracampo*. Niterói, Rio de Janeiro, São Paulo, março, abril, outubro de 2002. p. 125-151.

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

XAVIER, Ismail. Um cinema que “Educa” é um cinema que (nos) faz pensar. *Revista. Educação e Realidade*. Porto Alegre. v. 33, n. 1, jan./jun. 2008. p. 13-20.

Trabalhos analisados no capítulo 3

DUARTE, Rosália Maria. Estudantes Universitários e consumo de filmes: produção e apropriação de significados. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 25, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2002. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FANTIN, Mônica. Produção cultural para crianças e o cinema na escola. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 26, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2003. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FANTIN, Mônica. Fragmentos e imagens de crianças no cinema - a inversão do olhar. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 27, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2004. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FANTIN, Mônica. Da mídia-educação aos olhares das crianças: pistas para pensar o cinema em contextos formativos. Reunião da Associação Nacional de Pós-

Graduação e Pesquisa em Educação, 29, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2006. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FERNANDES, Adriana Hoffmann. As mediações na produção de sentidos das crianças sobre os desenhos animados. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 28, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2005. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FERNANDES, W. R.; SIQUEIRA, V. H. F. Cinema e relações de gênero: ouvindo mulheres idosas. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 29, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 23, 2006. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Videopolítica e experiência: ferramentas para investigar mídia e juventude. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 26, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2003. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FRESQUET, Adriana. Cinema, infância e educação. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 30, Caxambu: *Anais...* ANPED, GE 24, 2007. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

FRESQUET, Adriana Mabel. Fazer cinema na escola: pesquisa sobre as experiências de Alain Bergala e Núria Aideman Feldman. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 31, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2008. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

LOPES, Sammy William. Como proceder de modo que tenhamos certeza que seremos surpreendidos em nossa própria pesquisa - cinema e cartografias em educação: co-implicações sensíveis. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 31, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2008. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

LOUREIRO, Robson. Educação e cinema no GT 16 da Anped: considerações sobre o cinema em Adorno e Benjamin. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 26, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2003. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 29, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2006. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Criança e cinema no exercício estético da amizade. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 31, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2008. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Imagens da criança enclausurada: autoria e criação no universo cinematográfico. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 33, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2010. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 1 out. 2010.

MEDEIROS, Sérgio Augusto Leal de. Cinema na escola com Walter Benjamin. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 32, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2009. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MENDES, Cláudio Lúcio. Quem pode resistir a Lara Croft? Você? Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 28, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 23, 2005. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MESQUITA, Carla Gonçalves Rodrigues de. O professor de matemática no cinema: cenários de identidades e diferenças. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 21, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 19, 2004. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MIRANDA, Maria Cristina. Novos modos de atenção, lazer, desejo e percepção - aparelhos ópticos do século XIX. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 26, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2003. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

ORTIZ, Paula Nunes. Representações de escola em filmes de animação. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 32, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2009. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

PAIVA, Carla; LOBO, Júlio César. Da pólis grega às ladeiras do Pelourinho (Análise do filme O pagador de Promessas e as virtudes de Zé do Burro). Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 29, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2006. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

PEREIRA, Mariângela Rosa. Gênero, sexualidade e infância: nas telas do cinema, a criança como sujeito do amor romântico. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 33, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 23, 2010. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 1 out. 2010.

PEREIRA, Rita Marisa Ribes. Os óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar: reflexões sobre a feiúra e sobre os usos da imagem. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 31, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2008. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

RIBEIRO JÚNIOR, Djalma. Realização audiovisual em um contexto de educação popular e comunicação popular: apropriação dos meios e construção de

significados. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 33, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 06, 2010. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 1 out. 2010.

ROURE, Glacy Q. Cinema, educação e psicanálise: uma questão de transmissão. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 30, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2007. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SABAT, Ruth Ramos. Infância e Gênero: o que se aprende nos filmes infantis? Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 24, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 7, 2001. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SABAT, Ruth. Filmes infantis como máquinas de ensinar. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 25, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2002. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. Articulações entre comunicação e educação: análise do laço fraterno em Cidade dos Homens. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 28, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2005. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SEIBERT, Lisli. Cinema e juventude para além da rebeldia. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 33, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2010. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 1 out. 2010.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. Espetáculo de fantasmogoria: sincretismo audiovisual e produção de sentido. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 27, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2004. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SILVA, Maria Carolina da. A infância no currículo de filmes infantis de animação: poder, governo e subjetivação dos/as infantis. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 33, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 12, 2010. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 1 out. 2010.

SILVA, Rosana L. F. O meio ambiente por trás da tela: concepções de educação ambiental dos filmes da TV Escola. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 30, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 22, 2007. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. Sexualidade e Gênero: mediações do cinema na construção de identidades. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 27, Caxambu: *Anais...* ANPED, GE 23, 2004. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. A cultura e a experiência formativa na sociedade. Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 25, Caxambu: *Anais...* ANPED, GT 16, 2002. Disponível em <www.anped.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2010.

ANEXO
Fichas técnicas dos filmes

Amarelo Manga



Sinopse

Guiados pela paixão, os personagens de Amarelo Manga vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tipos que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embaçamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto.

(35 mm, 100 min, cor, 2003, Brasil)

Direção: Cláudio Assis
Roteiro: Hilton Lacerda
Direção de Atores: Cláudio Assis
Fotografia e câmera: Walter Carvalho
Figurino: Andréa Monteiro
Direção de arte e cenografia: Renata Pinheiro
Montagem: Paulo Sacramento
Música: Lúcio Maia e Jorge Du Peixe
Edição de som: Ricardo Reis
Mixagem: Armando Torres Jr.
Direção de produção: Maria Odete Parente
Produção executiva: Marcello Maia e Paulo Sacramento
Produção: Paulo Sacramento e Cláudio Assis
Produtora: Olhos de Cão Produções

Elenco

Matheus Nachtergaele (Dunga); Jonas Bloch (Isaac); Dira Paes (Kika); Chico Diaz (Wellington); Leona Cavalli (Lígia); Conceição Camarotti (Aurora); Cosme Soares (Bianor); Everaldo Pontes (Rabecão); Magdale Alves (Dayse); Jonas Melo (Padre).

Premiações de *Amarelo Manga*

35º Festival de Brasília - Brasil (2002)

Melhor Filme

Melhor Filme na escolha da Crítica

Melhor Filme na escolha do Público

Melhor Ator (Chico Diaz)

Melhor Fotografia (Walter Carvalho)

Melhor Montagem (Paulo Sacramento)

Prêmio Especial do Júri (Dira Paes)

53 º Festival de Berlim - Alemanha (2003)/ Mostra Fórum do Jovem Cinema Mundial

Melhor Filme - Federação Internacional dos Cinemas de Arte (CICAE)

15º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse - França (2003)

Melhor Filme

25º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano - Havana, Cuba (2003)

Melhor Filme de Diretor Estreante - Opera Prima (Cláudio Assis)

Melhor Fotografia (Walter Carvalho)

7º Festival de Cinema Brasileiro de Miami - EUA (2003)

Melhor Fotografia (Walter Carvalho)

APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte - São Paulo, Brasil (2003)

Melhor Diretor (Cláudio Assis)

Melhor Montagem (Paulo Sacramento)

Festival SESC dos Melhores Filmes - São Paulo, Brasil (2003)

Melhor Filme na escolha do público

Melhor Diretor (Cláudio Assis)

13º CineCeará - Brasil (2003)

Melhor Filme

Melhor Diretor (Cláudio Assis)

Melhor Roteiro (Hilton Lacerda)

Melhor Fotografia (Walter Carvalho)

Melhor Direção de Arte (Renata Pinheiro)

Melhor Figurino (Andréa Monteiro), prêmio especial da Indústria têxtil

Melhor Música (Lúcio Maia e Jorge Du Peixe)

Melhor Ator (Matheus Nachtergaele)

Melhor Atriz (Dira Paes)

Melhor Montagem (Paulo Sacramento)

7º Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira - Portugal (2003)

Melhor Filme

Melhor Ator

Grande Prêmio TAM do Cinema Brasileiro - Rio de Janeiro, Brasil (2004)

Melhor Fotografia (Walter Carvalho)

Baixio das Bestas



Sinopse

Zona da Mata de Pernambuco. Auxiliadora é uma menina explorada pelo velho avô, Seu Heitor, um moralista ambíguo que em tudo vê falta de autoridade, mas ganha dinheiro explorando sua neta. Cícero é um jovem de uma conhecida família local que assiste ao drama da menina e cria por ela uma paixão insustentável. Do enfrentamento dos dois será decidido o destino de Auxiliadora

(35 mm, 83 min, cor, 2007, Brasil)

Direção e argumento: Cláudio Assis
 Roteiro: Hilton Lacerda
 Fotografia: Walter Carvalho
 Figurino: Joana Gatis
 Maquiagem: Marcos Freire
 Direção de arte: Renata Pinheiro
 Produção de elenco: Rutilio de Oliveira
 Montagem: Karen Harley
 Música: Pupillo
 Som direto: Louis Robin
 Edição de som: Ricardo Reis
 Mixagem: Armando Torres Jr.
 Direção de produção: Dedete Parente Costa
 Câmera: Lula Carvalho
 Produção executiva: João Vieira Jr.
 Produção: Cláudio Assis e Júlia Moraes
 Co-produção: Parabólica Brasil

Elenco:

Mariah Teixeira (Auxiliadora); Fernando Teixeira (Seu Heitor); Caio Blat (Cícero); Matheus Nachtergaele (Everardo); Dira Paes (Dora); Hermila Guedes (Bela); Marcélia Cartaxo (Ceixa); Conceição Camarotti (Dona Margarida); João Ferreira (Mestre Mário); Irandhir Santos (Maninho); China (Cilinho); Samuel Vieira (Esdras)

Premiações de *Baixio das Bestas*

36º Festival Internacional de Rotterdam (2007)
Tiger Award - Melhor filme

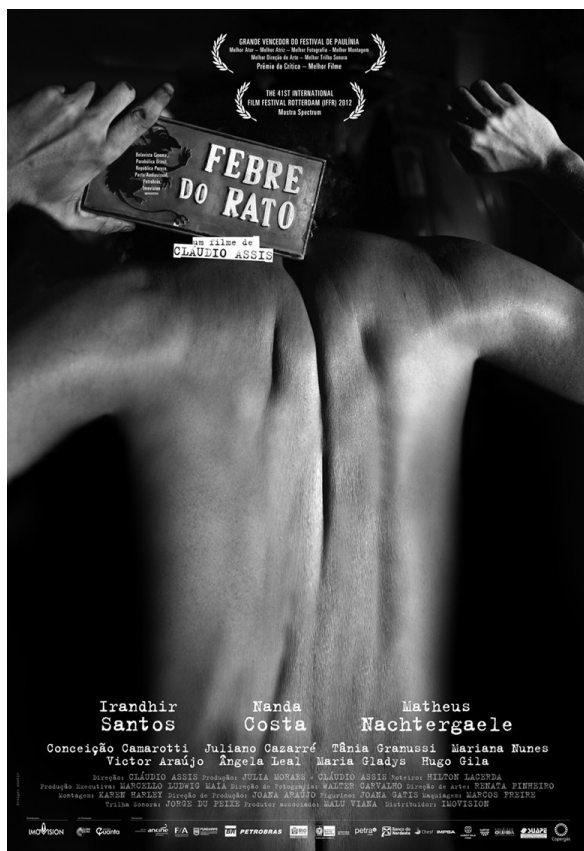
39º Festival de Brasília do cinema brasileiro (2006)
Melhor Filme do Júri Oficial
Melhor Filme da crítica
Melhor atriz (Mariah Teixeira)
Melhor atriz coadjuvante (Dira Paes)
Melhor ator coadjuvante (Irlandhir Santos)
Melhor trilha sonora (Pupillo)

Festival do cinema brasileiro de Paris
Melhor diretor

Festival do Cinema brasileiro de Miami (2007)
Melhor fotografia (Walter Carvalho)

Festival de Goiânia (2007)
Melhor diretor
Melhor fotografia (Walter Carvalho)
Melhor direção de arte (Renata Pinheiro)

Febre do Rato



Sinopse

Zizo (Irandhir Santos) é um poeta anarquista que luta, sobretudo, pela liberdade de expressão e pelo amor livre. Autor e editor independente do jornal “Febre do Rato”, Zizo é também uma espécie de líder comunitário. O poeta apaixona-se por Eneida (Nanda Costa), passa a escrever poesias para ela e a observá-la de longe; e aos poucos vai enlouquecendo por não ser correspondido.

(35 mm, 90 min, PB, 2011, Brasil)

Direção: Cláudio Assis
 Roteiro: Hilton Lacerda
 Produção: Julia Moraes e Cláudio Assis
 Fotografia: Walter Carvalho
 Edição: Karen Harley
 Produtor Executivo: Marcello Maia
 Produtor de elenco: Rutílio de Oliveira
 Diretor de Fotografia: Walter Carvalho
 Diretora de Arte: Renata Pinheiro
 Figurinista: Joana Gatis
 Maquiador: Marcos Freire

Elenco:

Irandhir Santos (Zizo); Nanda Costa (Eneida); Matheus Nachtergaele (Pazinho); Julianio Cazarre (Boca Mole); Tânia Granussi (Vanessa); Conceição Camarotti (Anja); Maria Gladys (Stellamaris); Ângela Leal (Dona Marieta); Mariana Nunes (Rosângela); Vitor Araújo (Ocinha); Hugo Gila (Bira).

Premiações de Febre do rato

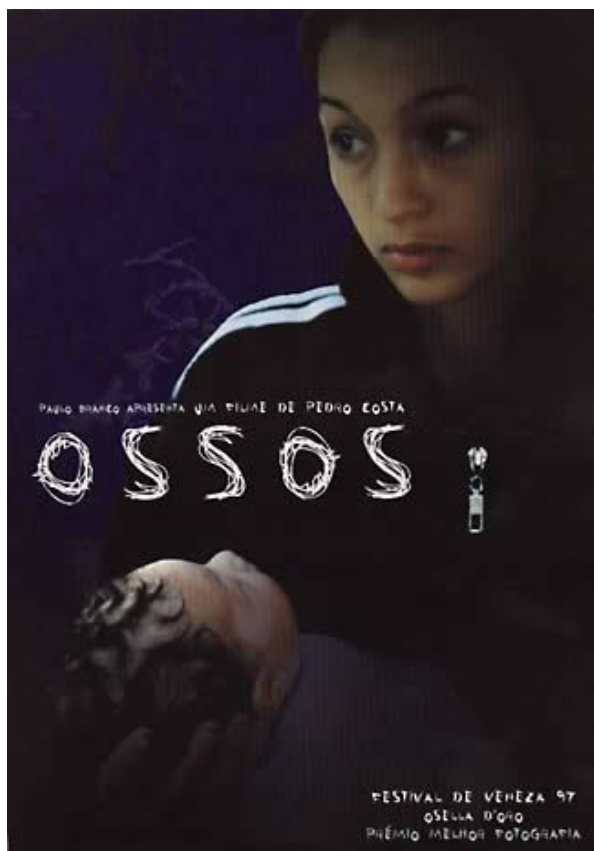
Festival de Paulínia (2011)
 Melhor Filme Ficção (Júri Oficial)
 Melhor Filme (Prêmio da crítica)

Melhor Ator (Iranshir Santos)
Melhor Atriz (Nanda Costa)
Melhor fotografia (Walter Carvalho)
Melhor montagem (Karen Harley)
Melhor direção de arte (Renata Pinheiro)
Melhor trilha sonora (Jorge Du Peixe)

Festival Internacional de Rotterdam 2011
(Mostra Hubbert Balls)

Festin (Lisboa) em 2012
Melhor Filme Ficção

Ossos



Sinopse

Em um bairro do subúrbio de Lisboa um jovem casal acaba de ter um filho. A mãe desesperada tenta acabar com suas vidas trancando a casa e abrindo o gás. O pai foge com a criança e perambula pelas ruas mendigando para ter algo para comer e para dar para o bebê. Desesperado ele tenta vender o bebê por acreditar que essa é a única saída para que ele sobreviva. Uma enfermeira e uma assistente social tentam ajuda-los e acabam perdendo-se em meio às vidas da periferia.

(35 mm (trans. DVcam), 97 min, cor, 1997, Portugal)

Direção e argumento: Pedro Costa
 Produtor: Paulo Branco – Madragoa Filmes
 Produtor: Paulo Branco – Madragoa Filmes
 Fotografia: Emmanuel Machuel
 Montagem: Jackie Bastide
 Música: Wire, Sabura

Elenco:

Maria Lipkina (Tina); Vanda Duarte (Clotilde); Nuno Vaz (O pai); Isabel Ruth (Eduarda); Inês de Medeiros (Prostituta); Miguel Sermão (Marido de Clotilde); Berta Teixeira (enfermeira); Clotilde Montron (Amiga de Tina); Zita Duarte (Amiga de Tina).

Festivais e Premiações de Ossos:

1997

Festival de Veneza - Selecção Oficial em competição - Prémio Melhor Fotografia (Osella d'Oro)

Filmfest Hamburgo

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo

Festival Internacional de Cinema de Salónica - Grécia

Festival de Mar del Plata - Argentina

Festival de Belfort - Grande Prémio do Júri

1998

Festival de Cinema de San Francisco

Festival de Cinema de Karlovy Vary - Praga

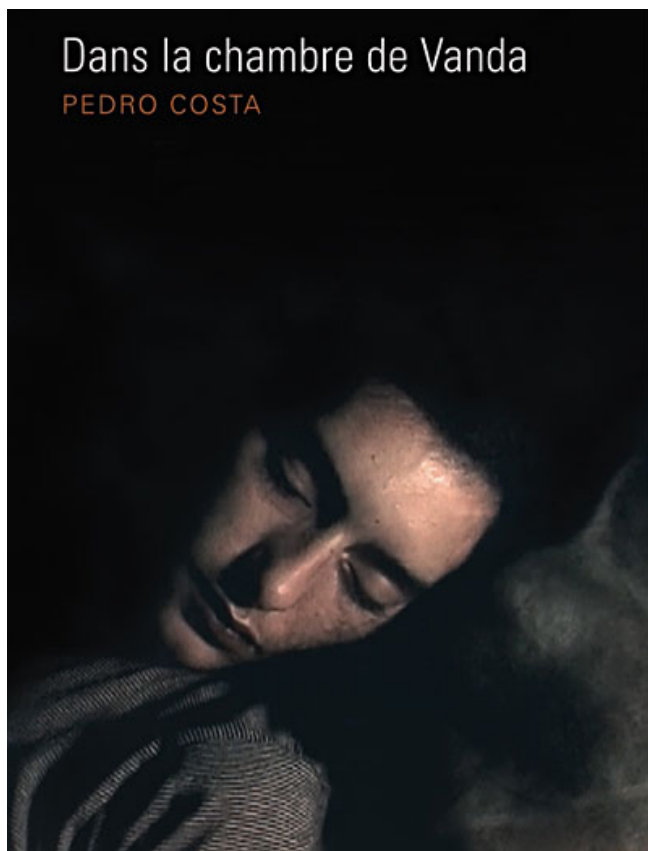
Festival Internacional de Cinema de Montreal - Nouveau Cinéma Nouveaux Medias

Mostra do Rio de Janeiro

1999

Festival Sete Sóis, Sete Luas — Itália

No quarto da Vanda



Sinopse

Vanda Duarte é uma jovem simples e sensível que passa grande parte de seu tempo trancada em seu quarto consumindo heroína. Vanda compartilha o hábito com sua irmã Zita e com alguns amigos que a visitam. Isolados do mundo exterior os jovens seguem quase alheios a destruição do bairro no qual vivem, mas inquietam-se com relação a suas vidas e aos seus futuros.

(35 mm (trans. DVcam), 170 min, cor, 2000, Portugal/Alemanha/Suíça)

Direção e roteiro: Pedro Costa

Produção: Contracosta Produções, Pandora Film

Co-produtores: ZDF (2º canal da Televisão alemã) e TS (Televisão Suíça)

Distribuidor: Atalanta Filmes (Paulo Branco)

Produtores: Francisco Villa-Lobos, Karl Baumgardner e Andres Pfäffli

Realizador: Pedro Costa

Fotografia: Pedro Costa

Som: Philippe Morel

Montagem: Dominique Auvray e Patricia Saramago

Montagem de Som: Waldir Xavier

Misturas: Stephan Konken

Estúdio: Pandora Filmproduktion / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / Contracosta Produções / Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) / Televisione Svizzera Italiana (TSI) / Ventura Film

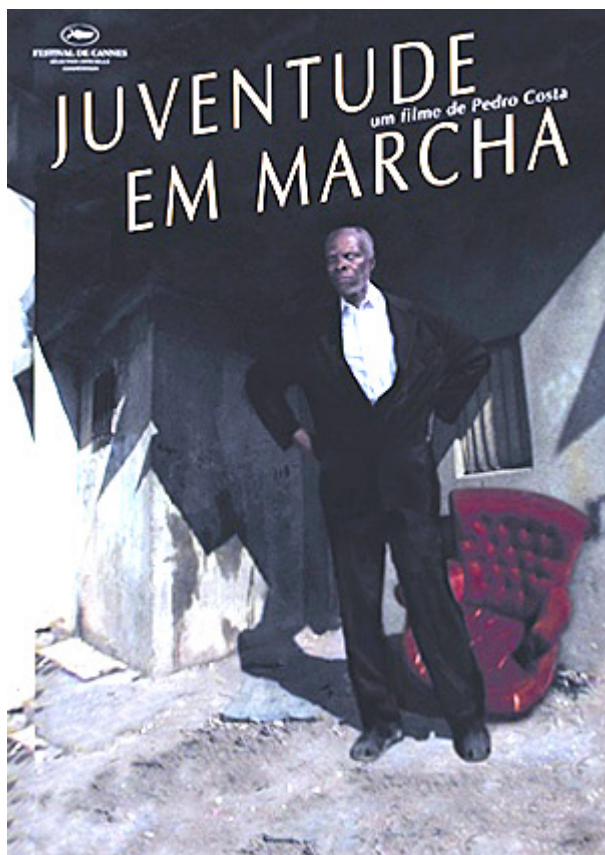
Elenco

Vanda Duarte; Zita Duarte; Lena Duarte; António Moreno; Paulo Nunes; Paulo Gonçalves; Pedro Lanban; Fernando Paixão; Manuel Gomes Miranda; Diogo Pires Miranda; Evangelina Nelas; Miquelina Barros; Julião; Geny; Nho Johnson; Chico Barros; Ramos Andrade; Paulo da Geny; Nho Manelinho; Arcangela Nascimento; Etelvina Semedo; Carlos das Máquinas; Kakuba; Bilhas; Mosca; Teacher.

Prêmios

- Cineasta Estrangeiro do Ano no Festival de Cannes em 2000.
- Venceu Prêmio de Júri Jovem, Menção Especial (pela criatividade) e Menção Don Quixote no Festival de Locarno em 2000, além de ter sido indicado ao Leopardo de Ouro de Melhor Filme

Juventude em Marcha



Sinopse

O filme acompanha o imigrante cabo-verdiano Ventura em seus últimos passos pelo bairro Fontainhas, antes da mudança para os novos prédios de Casal Boba. Ventura foi abandonado pela esposa Clotilde e perambula entre os espaços em ruínas do antigo bairro e os novos apartamentos brancos, nos quais ele não encontra lugar. Sempre a procura de companhia ele vaga pelos dois espaços e vai adotando as pessoas que encontra pelo caminho.

(35 mm (trans. DVcam), 156 min, cor, 2006, Portugal/ França/ Suíça)

Diretor: Pedro Costa
 Produção: Francisco Villa-Lobos
 Roteiro: Pedro Costa
 Fotografia: Pedro Costa, Leonardo Simões

Elenco:

Ventura (Ventura); Vanda Duarte (Vanda); Beatriz Duarte; Gustavo Sumpta; Cila Cardoso; Isabel Cardoso (Clotilde); Alberto 'Lento' Barros (Lento); António Semedo; Paulo Nunes; José Maria Pina; André Semedo; Silva 'Nana' Alexandre; Paula Barrulas.

Prêmios:

Prémio da Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles, E.U.A. (2007) — Melhor Filme Independente/Experimental
 CinePort-Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, Brasil (2007) — Melhor Realizador

Nomeações:

Festival de Cannes, França (2006) — Palma de Ouro
 Festival de Cinema Europeu de Sevilha, Espanha (2006) — Em Competição

Outros Festivais que participou:

Mostra Internacional de Cinema São Paulo, Brasil (2006)

Toronto International Film Festival, Canadá (2006)
Festival do Rio de Janeiro, Brasil (2006)
Torino Film Festival, Itália (2006)
Festival de Frankfurt, Alemanha (2006)
Festival Internacional de Cinema Mediterrâneo de Montpellier, França (2006)
Belgrade Film Festival, Serbia (2007)
San Francisco International Film Festival, E.U.A (2007)
Vancouver International Film Festival, Canadá (2006)
Buenos Aires International Independent Film Festival, Argentina
Pusan International Film Festival, Coreia do Sul
Festival Internacional de Cinema de Copenhaga, Dinamarca
Karlovy Vary International Film Festival, Republica Checa
Bangkok international Film Festival, Tailândia
Sidney, Austrália
Tóquio, Japão