



Cinema-Experiência e Educação: por uma escrita imagética na docência

Cine-Experience and Education: for an imagetive writing in teaching

Thiago dos Santos Antunes da Silvaⁱ
Universidade Federal de Pernambuco

Maria Thereza Didier de Moraesⁱⁱ
Universidade Federal de Pernambuco

Rui Gomes de Mattos de Mesquitaⁱⁱⁱ
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

O presente artigo tem como objetivo ensaiar a partir de afetações de pesquisa, como o trabalho com cinema pode dar a ver ou manifestar os modos como nos subjetivamos e se constitui como possibilidade de escrita e narrativa de si em educação. Para isso, partimos de uma abordagem cartográfica, que ramifica textos e entradas para os temas aqui estudados. Reunimos, então, as reflexões construídas a partir de um Estado da Arte a respeito do tema, bem como Entrevistas Narrativas com quatro cinéfilos, entrevistas semiestruturadas com três professores de diferentes etapas de ensino e os relatos de duas oficinas de cinema para jovens de periferias do Recife-PE. Tais corpus, constituem material empírico que embasa nossas reflexões teóricas a respeito de como entendemos Cinema e Educação e de como cunhamos o conceito de "Cinema-Experiência". Apontamos, como resultados, o mapeamento das produções de Cinema-Educação entre "formação de professores", "didática" e "experiência estética". Refletimos sobre as relações entre Educação, Escrita e Narrativa de Si. Por fim, cunhamos o conceito de Cinema-Experiência e suas aberturas para outras narrativas em Educação.

Palavras-chave: Cinema-Experiência, Cinema-Educação, Narrativa.

Abstract

This paper aims to rehearse through research affections, as the work with cinema can present or manifest the ways in which we subjectivate and constitute itself as a possibility of writing and self-narrative in education. To do so, we start with a cartographic approach, which branches texts and entries to the themes studied here. We then gathered the reflections built from a State of the Art on the subject, as well as Narrative Interviews with four moviegoers, the semi-structured interviews with three teachers of different stages of teaching and the reports of two film workshops for young people from the peripheries of Recife-PE. These corpora constitute empirical material that supports our theoretical reflections about how we understand Cinema and Education and how we coined the concept of "Cine-Experience". We point out, as results, the mapping of Cine-Education productions among "teacher training", "didactics" and "aesthetic experience". We reflected on the relationship between Education, Writing and Self-Narrative. Finally, we coined the concept of Cine-Experience and its openings to other narratives in Education.

Keywords: Cine-Experience, Cine-Education, Narrative.

Enviado em: 30/04/19 - Aprovado em: 10/06/19

Para começar

Talvez possamos dizer que uma das principais questões dos estudos atuais em Educação e Filosofia da Educação seja a *narrativa*. Leia-se: os modos pelos quais *produzimos, dizemos* ou *mostramos, compreendemos* ou *trabalhamos* o que é "A Educação". Desta forma, narrativa e educação se apresentam como uma interface poderosa ao abordar os diferentes sujeitos da educação: a construção do que é "docência e discência", o que é "o estudo", o que propomos como "pesquisa" ou os caminhos para a formação "intelectual".

Neste contexto, pesquisas com diferentes linguagens e artes ganham, no mínimo, um duplo caminho: podem ser construídas desde a *didática* (como entram no meio, como medeiam as partes: ensino-aprendizagem; professor-aluno; escola-comunidade...) ou desde a produção de saberes e possibilidades constitutivas de subjetividades. Quando falamos de subjetividade, estamos nos referindo ao "modo como nos tornamos isso que estamos" ou "como nos diferimos de quem somos": as maneiras de sermos atravessados pelo coletivo, do nosso contorno nos formar, como outros constituem quem somos e "o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou devir outro" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 76).

Para nós, pensar as relações entre Cinema e Educação tem sido mais do que desenvolver recursos, metodologias ou políticas na prática pedagógica, mas repensar as aproximações possíveis dessas linguagens e campos de saber. Assim, gostaríamos de ensaiar a partir de afetações de pesquisa, como o trabalho com cinema pode dar a ver ou manifestar os modos como nos subjetivamos e se constituir como possibilidade de escrita e narrativa de si em educação.

Para isso, partimos de uma abordagem cartográfica, que ramifica textos e entradas para os temas aqui estudados. Reunimos, então, as reflexões construídas a partir de um Estado da Arte a respeito do tema, bem como Entrevistas Narrativas com quatro cinéfilos, entrevistas semiestruturadas com três professores de diferentes etapas de ensino e com os relatos de duas oficinas de cinema para jovens de periferias do Recife-PE. Tais corpus, constituem material empírico que nos embasa para reflexões teóricas a respeito de como entendemos Cinema e Educação e de como cunhamos o conceito de "Cinema-Experiência".

Dividimos o ensaio em três sessões: na primeira apresentamos os achados do Estado da Arte, refletimos sobre como se tem pensado Cinema e Educação em diferentes pesquisas e como isso demonstra um entendimento a sobre educação. Na segunda sessão abordamos

uma proposta a respeito do conceito de educação ligados a experiência, escrita e narrativa de si. Na terceira e última sessão, apresentamos o "Cinema-Experiência" e suas brechas para a relação entre Cinema e Educação como narrativa.

De onde partimos?

É necessário caminhar um pouco nos terrenos que já estão constituídos para Cinema e Educação. Para isso, partimos dos textos publicados nos últimos 20 anos (1998 - 2018) com as palavras-chave "Cinema" e "Educação" no título. Foram, ao todo, 144 produções estudadas: 85 artigos e ensaios, 26 dissertações e 18 teses. A partir destes trabalhos, foi possível perceber a emergência de três categorias de abordagem do Cinema-Educação nas pesquisas do país. Acreditamos ser fundamental entender tal mapa para nos localizarmos nos contextos da produção.

Em primeiro lugar, há os que pensam o cinema na *formação dos professores*: acreditam que o cinema pode *impactar docentes para chegar aos discentes*. Algumas dessas gostariam de uma educação mais humana, mais próxima da vida – ou daquilo que entendem por vida. Por isso, apostavam no encontro com o cinema para *desenvolver* os princípios que deveriam ter os professores: trabalho coletivo, elaboração de narrativas, compreensão dos múltiplos olhares... Se agradam do "cinema, por constituir-se em uma educação da sensibilidade, criar raízes profundas na forma como percebemos o mundo, como nos lembramos do mundo, de lugares, de personagens" (BARCELOS; COUTINHO, 2010, p. 133). Talvez por trabalharem o filme como arte e dispositivo *transmissor* de cultura, elas acreditam que "experiências que envolvem cinema... e debates sobre os filmes têm se apresentado como potentes ferramentas de reflexão e construção de conhecimento. Pensar a formação ética e estética do professor..." (NAUJORKS; REAL; MOHR, 2011, p. 437). Compreendi que gastam muito de suas energias na escola e nos seus pares dicotômicos: aprender e ensinar, professor e aluno, ciência e arte, o saber e a sensibilidade...

Estão próximos, de certo modo, dos que acreditam no Cinema e Educação como *Didática*. Essa tem duas faces: uma olha para o cinema como instrumento para a educação, a outra para a educação como possibilidade de ensinar cinema. O primeiro é aceito entre os professores da *pedagogia*, o segundo é adotado pelos professores da *comunicação*. Lá estavam as que acreditam que o cinema poderia ensinar melhor e pensavam o filme como "instrumento metodológico de excelência no ensino... apresenta uma perspectiva interessante sobre a relação entre dados recolhidos na realidade... numa ambivalência também constituída pelo olhar do espectador, neste caso do professor, que aproveita com propósitos *didáticos*" (VIEIRA; VELEZ, 2016, p. 308). São parecidas, muitas vezes, com as

que acreditam que a escola precisa de uma renovação pedagógica e metodológica que passa pelo currículo, para imergir em problemas que, talvez, o currículo ainda não dá conta:

o universo das representações sociais existentes... requer um poder imaginativo que nos é suprido através da película cinematográfica. O cinema tem o poder de fazer o telespectador vivenciar experiências, sensações e emoções adormecidas e com as quais não dialoga por não ter essas vivencias em seu cotidiano (THOMAZ; MATTOS, 2015, p. 225).

Tentam, então, *usar o cinema*. O "trabalho com filmes" se torna algo que "estimula e complementa a aprendizagem" (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011, p. 5) para que os alunos aprendam melhor conteúdos consagrados ou novos saberes, novas propostas, inclusive a como viver em um novo mundo, com novas demandas, novas tecnologias..., mas com o velho desejo de representação, como se o cinema mostrasse melhor, pudesse expor a verdade. Há, então, um passo a passo, um método. Frequentemente ele foi *testado* em algum programa ou curso e pode mostrar seus *resultados*. Alguns deles revelam como aprender o cinema: primeiro se ensina isso, depois aquilo... se seguido o método à risca os estudantes podem, ao fim, realizar ou ler melhor um filme – construído dentro dos padrões da gramática audiovisual –, mas, ao mínimo erro de cálculo, tudo estará, para eles, perdido. Portanto, o professor deve "ter clareza dos objetivos que pretende alcançar", ao tempo que precisa "estabelecer critérios claros de avaliação", após ter assistido os filmes e discutido com "seus pares" as "diversas possibilidades de trabalho relacionados aos temas transversais" (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011, p. 5).

Nessa perspectiva, ensinar é "uma *atividade consciente e objetiva*, que se pretende até mesmo científica, na qual seria possível determinar quais métodos são melhores para *fazer as pessoas aprenderem conteúdos específicos*" (COUTINHO, 2013, p. 20). Operam curricularmente, com "a ideia de que algumas pessoas, para serem *aquilo que deveriam ser*, precisam mudar a qualidade de sua consciência, transitar de uma forma para outra, sendo que uma delas é considerada inferior à sua oponente" (BRAYNER, 2010, p. 160). E assim, aceitam o *direito* de exercer o poder para transformar uma criança, um jovem ou um idoso em *aluno* no mesmo momento que torna o enunciante em *professor*, "que define o que pode ser dito ou deve ser calado, quem pode dizê-lo e em que circunstâncias..." (BRAYNER, 2010, p. 162): um aprisionamento duplo, permeado de silenciamentos e exclusões. Chamou-se *esclarecimento* o exercício sutil de decidir o que é ignorância e o que é conhecimento e de *emancipação* o pedágio no caminho de um para o outro.

Um processo, permeado pelo regime da *tutela* e dispositivo de *mediação*: a crença de que há algo, objetivo e diretivo, que pode ser ensinado por aquele que supostamente sabe

mais, em detrimento do outro que não sabe *ainda*, mas que saberá se seguir à risca a cartilha de seu *mediador, facilitador*. Um caminho que, muitas vezes, não requer uma imposição explícita, mas age “pela interiorização de... pressupostos e princípios que regem as maneiras do mediado pensar, ser, ver e sentir (ou não) as coisas e ‘o’ mundo” (MESQUITA, 2019, p. 2, no prelo). Pensam, portanto, que as técnicas poderiam ser mais eficazes e fornecer certa autonomia dentro da escola, ilusão oferecida pela crença de que “a verdade seguiria sendo uma verdade para todos, quer dizer, universal, só que alguns... a conheciam mais obscura ou implicitamente, enquanto que outros... mais clara ou explicitamente” (SCAVINO, 2014, p. 148, tradução nossa), como uma passagem da menoridade para maioridade.

Separar, teoricamente, o conhecimento da vida é, enfim, o saldo desse paradigma colonizador, que age não somente na interdição de saberes outros, locais, ancestrais, não eurocêntricos – colonialidade do saber – como na incorporação de uma certa necessidade da palavra legítima, do saber autorizado, marcado pela academia e pela instituição, pela validação da macropolítica, modo de dominação – colonialismo interno. Ambos estão focados no controle que, por assim dizer, “tem construído uma estrutura de mediação tão fortes que as pessoas só conseguem expressar suas demandas a partir de baixo... Porque aqui o sistema de dominação oscila entre reforma preventiva e massacre preventivo” (CUSICANQUI, 2015, p. 86).

É assim que aquelas que pensam em *formar para o cinema* ou em *usar o cinema na formação*, tentam “organizar o potencial de criação e de conhecimento que os jovens, há muito, vêm adquirindo... transformar esse potencial em expressão artística, social e - por que não? - educacional... dando-lhes oportunidade de ser protagonistas de seu aprendizado” (MOLETA, 2014, p. 10). Supõem o professor como aquele que sabe, aquele que viu além de seus alunos e pode lhes dizer o caminho, pode transformar, mudar essa raiz forte e cultural num protagonismo que lhes falta e que sobra no professor: transposição didática, interlocução do saber com a realidade... tais foram os nomes que alguns pedagogos deram. *Quando eu pensava que era três, era um babado só*. Como posso me esquivar do dispositivo da mediação? Como podia dançar bem pouco com o método e mais com o prazer? O método ensina para aprisionar: *eu posso fazer você saber, se você fizer como eu digo*.

Há um terceiro grupo que percebe a relação entre Cinema e Educação a partir da Ética e da Estética. Sentir pode ser educativo e formativo, mas esse não é seu objetivo. Sentimos para fruir, degustar, *experienciar*... Assim bailam os que acreditam em algo de feroz e selvagem no cinema, onde aquele que se aproxima dos filmes:

por mais desatento ou seguro que seja em sua aproximação, deixa-se envolver naquilo que nem sempre o filme explicita... pode ser tomado por uma força misteriosa, experimentando uma sensação de distanciamento em relação àquilo que é proposto. É uma quebra de regras que se pode captar o instante, como se janelas que se abrem para o inusitado e o insignificante retirassem dali os elementos da significância (FANTIN, 2013, p. 543-544).

A didática já não tem mais nada o que fazer com os filmes, pois o que importa é justo o que o eles não podem dizer. O que está explícito torna-se desimportante e dá espaço para o que está incrustado na grafia. Não se trata de um *conteúdo oculto*, e o filme já não mais testemunha. Nada a ser desvelado, revelado, explicado – "explicar é negar a capacidade dos sujeitos poderem entrar em contato direto com aquilo" (FRESQUET, 2017, p. 22). Um cinema continuamente prenhe, pronto para parir.

Cinema que está sob risco, assim como a educação que o segue. Como no documento de dez anos da Rede Latino-Americana de Cinema e Educação – Rede Kino, em que Cinema e Educação são apresentados como ato de resistência contra "o sucateamento dos espaços públicos" (FRESQUET; PEREIRA, 2018, p. 170) e a "pedagogização da existência... uma espécie de contraponto aos modos acelerados de comunicação que vivemos hoje" (FRESQUET; PEREIRA, 2018, p. 172). De fato, a defesa de um espaço público e tempo livre das pessoas com Cinema e Educação. Como possibilidade política para além da técnica, "esgarçando fronteiras, produzindo polifonias, alterando espaços, tempos..." (DUARTE *et al.*, 2018, p. 203). Cinema que dá a ver um outro, outros lugares e pessoas, que se torna a própria imagem da diferença. Que entende, verdadeiramente, que há "muito mais coisas na vida que supõe nosso restrito (e arrogante!) conhecimento dela" (DUARTE *et al.*, 2018, p. 204).

Cinema onde a imagem, "é intrinsecamente ligada ao mundo, ela sofre o mundo, é afetada pelo real... por outro ele é alteração... uma transformação contínua do que há... instala-se na insegurança, estranhamento e instabilidade da criação" (MIGLIORIN, 2010, p. 109). Em um ciclo criativo onde o filme constitui o mundo e o mundo constitui o filme, há uma experiência de olhar diferente o antes usual: "é preciso *transver* o mundo" (BARROS, 2016, p. 320) e produzir o mundo novo. Quem irrompe a *realidade-cinema*, e abandona a perseguição do que o filme *gostaria de dizer*, pode atravessar vetores de múltiplos sentimentos nas imagens e deixa emergir uma experiência subjetividade-filme – não uma experiência subjetiva *do* filme – produzindo o filme-coletivo ou um filme-nós, incrustado em modos coletivos de escancarar e cascavilhar outros mundos.

Trata-se de do abandono de todas as tentativas de universalização, fechamento do social e de toda a paranoia conciliadora. Entender que as soluções do local, que o sopro de vida,

e o conhecimento visceral de causa valem mais. Já não se pode, então, fazer ciência com que caminham entre a ética e estética, uma vez encontrado com o que se sente e com o risco do real. Só se aposta na alteridade e na diferença, na profusão de questões – mais até do que soluções – para então multiplicar encontros amorosos com a imagem. O Cinema-Experiência está próximo por demais das questões aqui colocadas. É, de fato, um Cinema-Educação, ligado a questões éticas e estéticas.

O que entendemos por Educação?

Estudar *Cinema-Experiência* é pensar uma posição ética e estética, portanto, uma posição política. Não no sentido de uma escolha partidária, mas de lugares num cenário cotidiano: trata-se de pensar as posturas e a própria vitalidade de nossas demandas; sentir aquilo que nos move; nosso *elã*. E antes de formularmos a questão – “*o que isso tem de interlocução com educação?*” – devemos olhar com atenção a palavra *experiência*, para além dos modismos acadêmicos e das palavras-chaves de leitura.

Não é à toa que se separou a educação entre os críticos e os técnicos. A divisão dos que estavam preocupados com a emancipação e a reflexão, dos preocupados com o método e a ciência (LARROSA, 2014). Eles disputam e produzem, há anos, os conceitos e os entendimentos de educação: é deles a leitura média, a produção de políticas. Não obstante, são eles que possuem projetos para a transformação do mundo. O penoso trabalho da educação de se transformar para transformar a sociedade, falar com todos, sabendo “que esse todos é, na realidade, ninguém” (LARROSA, 2014, p. 66).

Pois a educação é uma imagem em disputa. Das políticas aos métodos, da crítica à meritocracia, o que importa verdadeiramente é o currículo: as rivalidades em torno de *o quê, como e para quê aprender* (TADEU DA SILVA, 1999), ficam ao pano de fundo de discussões mais simples como *onde, quando e com o quê aprender*. É dessas primeiras questões que os críticos e os técnicos não abrem mão, pois elas determinam que pretensos sujeitos serão criados e, portanto, qual o mundo estimado nessa produção. Não nos seria de grande valor pensar se aprendemos dentro ou fora da escola (*onde*), se os saberes e as formas aprendidos são puramente escolares (*o quê e como*). Do mesmo modo, pouco importa se aprendemos com computadores, celulares ou com livros (*com o quê*), se precisamos aprender isso para passar em uma prova ou melhorar nossa carreira. Essa educação, criada pelas armadilhas de uma certa pedagogia – que poderíamos evocar como uma ciência da educação – se pretende um todo fechado de mundo, que pode pôr em suspensão o mundo vivido em detrimento do estudo dele. Ledo engano do colonialismo – que já pontuei brevemente no Rasgo a Dança com dispositivo de mediação – pois há algo

que escapa das didática e políticas públicas. Existem narrativas que não podem ser capturadas em primeira instância e, portanto, disputam os lugares dos saberes na vida.

A isso podemos chamar de experiência: o que nos passa, nos toca (LARROSA, 2014). Certo acontecimento dilacerante que nos atravessa, disparado por aquilo que não controlamos e nos escapa. Os casos onde somos *passivos* e *sofremos* a vida. Porém, a experiência é também o que fazemos com ela, como a elaboramos e os sentidos que a damos. “É algo que (nos) acontece e as vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar... algo que luta pela expressão...” (LARROSA, 2014, p. 10). Não se trata da possibilidade de aglutinar conhecimentos sobre algo ou da quantidade de eventos vividos, contudo, de como o mundo nos vem, nos chega e como habitamos e criamos o mundo. Um acontecimento que está cheio de perigos duplamente colocados.

Por um lado, a própria experiência é um risco: “‘experimentar’ (*experiri*) contém a mesma raiz etimológica de *periculum*, ou ‘perigo’... sugere que algo sobreviveu a riscos e aprendeu alguma coisa desse encontro” (JAY, 2004, p. 10, tradução nossa). Algo está à espreita e nos aguarda: não sabemos o que é, não podemos nos antecipar – como um desmaio ou morte súbita–, nos pega de assalto, de calças curtas, algo ao qual só podemos reagir com a vivência crua, quase com o instinto.

O mesmo perigo de quem ama, um *pathos* onde “algo acontece, no sentido de algo que suspende ou pendura... pode acontecer sem ser procurado ou desejado, vir à tona” (LARROSA, 2014, p. 11, tradução nossa). Esse *algo* acontece ao *sujeito da experiência*, esse sujeito exposto, que está possuído por *eros*, pelo amor, pelo desejo de amor. Não é um sujeito que está naquilo que poderia chamar de juízo perfeito, não é o louco, mas o alucinado.

Uma experiência que “é sempre de alguém, subjetiva, é sempre de aqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida”. (LARROSA, 2014, p. 40). Algo que não pode ser confundido com individualismo, purismo ou essencialismo. Do contrário, ela é aquilo que há de mais singular no que temos de mais coletivo: a subjetivação. Esse processo estranho, pelo qual montamos nossa biblioteca, fazemos nosso arsenal, constituímos esse que chamamos “eu”, fabricamos a vida – que “é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades” (DELEUZE, 2002, p. 16) – e podemos pensar na própria vida, em como nos tornamos aquilo que somos, “as condições e possibilidades infindas, imprevisíveis e indefinidas de nos transformarmos e de sermos diferentes do que somos” (FISCHER, 2009, p. 94).

A experiência é esse lugar – extremamente cheio de tralhas – onde descobrimos que somos imagens. Esse eu-legião: um ‘eu’ que é múltiplo, povoado, na constante transição e no atravessamento das coisas que nos passam. É nesse ponto onde só faz sentido dizer um

'eu' contingencial com referências – estou 'eu', esse sujeito atravessado por uma cidade, por filmes, por letras, por pessoas, por religiões... –. Um eu que é dado na *imaginação*: o próprio campo de passagem entre o real e o irreal, o atual e o virtual, por onde passam todos os devires, tudo o que poderia ser, o que está e o que será. Que “apreende as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias...” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17). Por isso “não há imagem sem imaginação, forma sem formação... toda imagem que se forma é passageira” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15), porque é o processo que conta, todo o movimento gerado pelo motor da invenção, da expansão de limites, do contra-pelo que é a própria experiência.

Uma imaginação que “flui também nos sentimentos” (FRESQUET, 2017, p. 35) e deixa a experiência ganhar certa expressão. Me perguntaram uma vez: *como você vai transpor ou transmitir a experiência de outras pessoas para dentro do seu texto?* Respondi e responderei novamente: *não posso*. Um texto, assim como um filme, não pode ser – queiramos ou não – mais do que a operação da imaginação num desejo de falar sobre uma experiência, sobre como as pessoas me atravessam e me constituem, que “por mais absurda... tem... sentimentos reais que estão sendo passados” (PINHEIRO, 2015, p. 70). É, passando pela imaginação, que a experiência pode inventar, *deixar vir* ao mundo.

Uma educação que preza pela experiência, pensa as inúmeras possibilidades e caminhos percorridos, sobre as curiosidades próprias, sobre aquilo que afeta. Não impede a troca, o vínculo, pelo contrário, requer tempo e espaço. Chão. “Quer inventar espaços e tempos que possam perturbar a ordem dada, do que está instituído, dos lugares do poder” (FRESQUET, 2017, p. 25). Não fala somente sobre os modos como conhecemos ou aprendemos certas coisas, mas os modos pelos quais ignoramos todo o resto. Educação que “se arraiga nos afetos, vibra com as sensações, nos faz intuir, adivinhar, suspeitar” (FRESQUET, 2017, p. 22). Não sabe com certeza, por isso, inclusive, pode *ensinar* diretamente pouquíssima coisa. Educar “como dádiva, não como mesquinhez dividida: dar o que nos vem, o que não é nosso, o que ainda não nasce nem morre [...]. Ensinar como partir, não como chegada ao porto” (SKLIAR, 2015, p. 234).

Educação que *borboleteia*, que flui errante. “Isto não significa, de modo nenhum, que seja imprecisa, improvável ou inconsistente, mas que todo o conhecimento... em geral deve construir-se como conhecimentos exploratórios – das migrações...” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). O projeto da experiência para a educação é, justamente, *sabotar todo o grande projeto para a educação*. Do contrário, preza por toda as situações “nas quais se produz ou se transforma a experiência que as pessoas têm de si mesmas” (LARROSA, 1994, p. 36).

Acredito, profundamente, na capacidade das pessoas de serem afetadas e afetarem. De endereçarem algo do que sabem aos outros. No desejo profundo de contar, narrar, dizer, que nenhuma avaliação – local ou nacional – pode mensurar. Não se trata de uma fé cega, mas de uma pura empiria: todo o processo de constituição dos saberes que desfilam nesse texto foi constituído dessa maneira. Não pela política ou pelo método, mas pelo entusiasmo.

É nesse sentido que abordamos a escrita como mecanismo de escrita e narrativa de si. “O que o escritor faz é reencontrar, repetir, e renovar o que todos e cada um já sentimos e vivemos, o que nos pertence de mais peculiar, mas a que os imperativos da vida... nos impediram de prestar atenção: o que ficou na penumbra” (LARROSA, 2017, p. 47).

É assim que os amigos, os familiares, os conhecidos e desconhecidos, aqueles que vieram antes de você, aqueles que virão depois de você; a cidade, os muros, prédios, elevadores e apartamentos pequenos, o cimento e asfalto, água e areia; as histórias contadas pelos avós, as músicas, os quadros e fotografias, os filmes, os números e catálogos; as conversas, os beijos, o gozo, a loucura, a doença e a dor... viram matéria da escrita. Estão em *dis-cursus*, correm para todos os lados (BARTHES, 1985). Enquanto a escrever é algo que se faz plenamente sozinho, o texto só pode ser coletivo.

“Um escritor não é um homem escritor, é um homem político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 17). Nada lhe pertence. Nem o que *tem* para escrever – que pertence a sua comunidade, a seu contorno, seu negativo –, nem o que ele escreveu – que pertence àqueles que o leem, recebem o seu texto. “O que o escritor sozinho diz já constitui uma ação, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). O escritor fala somente para os seus – para aqueles que adentram noite afóra pela sua escrita – ao mesmo tempo que cria um lugar onde todos os que quiserem e puderem, são convidados a entrar. Endereça seu texto ao infinito, desvia sua escrita para o devir, faz sua escrita circular “por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar” (RANCIÈRE, 2015, p. 17).

Produzi uma irmandade com os que querem registrar sua existência. Esse medo da morte, essa dificuldade de lidar com o tempo, que move a gravar, grafar, escrever – *graphia* – e a imaginar, imageiar, fazer imagem – *imago*. Comungo com meus irmãos na *fotografia*, *cartografia*, *filmografia*, *biografia*... O amor pelas imagens é também um amor à escrita. Uma escrita parecida com *pátina* – aquela crosta de fuligem preta que cobre os prédios antigos. A pátina é o tempo que incide sobre a cidade, a escrita é o tempo que incide sobre o papel, o negativo e a película. Porque escrever é, por um lado, perceber a vida descontínua de acontecimentos políticos que insurgem e, por outro, “maneiras de inventar,

de maquinar novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura” (GUATTARI, 1985, p. 139).

Quem escreve não escolhe os conteúdos, cria – ao tempo que também é criado pelas – palavras. Pensamos e sentimos por palavras; lutamos pelas, somos com e contra as palavras (LARROSA, 2014). O escritor é como um “estrategista na batalha da literatura” (BENJAMIN, 2011, p. 30). Parece com fazer feitiços, profecias, maldições: usar as coisas, os cantos e os ritos que já existem em favor de um novo acontecimento, que nos transforma. A produção de um mundo sob camadas de ruínas: mover “palavras extraordinárias, com a condição de usa-las da maneira mais ordinária, e de fazer existir a entidade que elas designam do mesmo modo que o objeto mais comum” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 4). Rejeitar a *interpretação* faz parte dessa criação, “em vez de uma hermenêutica precisamos de uma *erótica*” (SONTAG, 1977, p. 23): o caminho pelas zonas salientes do desejo; os *pontos de vazão* que ferem as burocracias de seu tempo. O escritor, então, se torna o escafandrista que trabalha camada após camada, sempre numa superfície. Não existe, nesse sentido, um começo ou um fim. Somente um *devenir*, com uma constante transformação.

A escrita da experiência não pode desfazer o acontecido, mas evidencia o testemunho. *In memoriam* ao mesmo tempo que “resistência ao presente” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 130). Quase a contragosto, ela é o que resta quando o medo já passou. Como na carta que Wim Wenders escreve para Alain Bergala e Serge Toubiana avisando que seu texto não sairia em tempo: “é o único modo que eu escrevo. Escrever é um medo: um roteiro, um artigo, uma letra, é sempre o mesmo, as palavras estão inevitavelmente atrasadas” (WENDERS, 1991, p. 86, tradução nossa).

O que é Cinema-Experiência?

Quando nos referimos a cinema, muitas vezes, estivemos falando mais do que uma arte ou um filme, uma sala ou uma gramática. O que não sabíamos nomear e que acabamos chamando “*Cinema-Experiência*”. Aquele que resolveu “não ser mais do que um *lugar aberto*” (AGAMBEN, 2013, p. 51), – porque fazer cinema, assim como fazer educação, requer *chão*: espaço e tempo – onde se vai com “aquela sensação de que pode acontecer qualquer coisa: amar, se surpreender e não atender tanto assim a espera...” (Joana Carolina, entrevistada). Espaço de conversa, onde pessoas se colocam para viver a vida como um acontecimento único e, ao mesmo tempo, compartilhado. Onde se despeja de volta ao grupo o agenciamento coletivo que se tornou particular.

Semelhante àquilo que se tem pensado como *ambiente narrativo descolonizador*: criado “para deixar aberta a possibilidade de que metáforas vivas, que... causam estranheza,

como ativação intuitiva e poética de memórias, que possam servir como tê-los para investimentos outros” (MESQUITA, 2019 p. 62, no prelo). Terreno fértil para vivências não normatizadas, não esperadas, não enquadradas. Espaço para a fuga, desterritorialização e emergência de subjetividades coletivas desregradadas, “o cinema é uma arte contanto que seja um mundo” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Onde o sujeito “*está disposto a se transformar numa direção desconhecida*”, para “*ir sem saber, ir às cegas e só depois saber. Ter realmente essa possibilidade... de ser qualquer coisa*” (Joana Carolina, entrevistada).

Cinema *disponível*. Que “*pode ser sem a imagem em si, mas, que a gente esteja numa conjuntura de situações que a gente entre. Que a gente esteja aberta para entrar, porque nem todo mundo está, mas a partir do momento em que você sentiu, é porque entrou*” (Laura de Araújo, entrevistada). A brincadeira é essa: quem entra no Cinema-Experiência torna-se o próprio território de sua emergência. O lugar do Cinema-Experiência são as próprias pessoas que o encontraram: imagem carnal, mambembe.

Nele cabem mais do que conceitos e conteúdos. Sentimentos e preocupações, políticas, histórias, palavras e imagens habitam em um *desejo* aberto de *mostrar*. Um cinema que é “uma multidão de coisas” (RANCIÈRE, 2012, p. 14). O Cinema-Experiência apela para a visualidade em si mesma. Imagens de mundo e o próprio mundo como imagem e criação. Cinema que aceitou o trabalho de “transformação contínua do que há”, onde “o mundo não está separado de um desejo de mundo” (RANCIÈRE, 2012, p. 35). Imagens e pessoas passíveis a um *eros*.

Cinema de *súbito*, que esbarra em você: “*experiência que está relacionada com o filme, mas, que pode não ser no filme... um momento de encontro que envolve imagem, envolve som, coisas que se pensam dentro de uma cabeça, que outras cabeças vão pensar tantas outras*” (Laura de Araújo, entrevistada). Cinema para tatear como quem anda por terrenos que não conhece bem. Não somente diretores e roteiristas criam o Cinema-Experiência. Aqueles que comumente chamamos de *espectadores* colocam em jogo as imagens que já possuem na relação com tantas outras. Cinema *vivo*. Deste modo, a depender de quem assiste, de onde assiste, ou mesmo de quem está ao seu redor, neste cinema “apreendemos coisas que não são explicativas, nem identificáveis, nem definíveis [...] e ainda assim percebemos que contém alguma coisa significativa” (CARRIÈRE, 2015, p. 35).

Ele “*pode acontecer sem a gente querer, também. Sem a gente provocando... De repente você é tomado. Não precisa dar nomenclatura aquilo que está acontecendo...*” (Laura de Araújo, entrevistada). Está pronto para abrir mão do controle do acontecimento para se agarrar na possibilidade de senti-lo, evocando memórias, histórias e imagens que “tomaram parte do que os pobres mortais inventaram para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210) Diante

do medo de morte e do desejo de permanência o Cinema-Experiência é o registro de narrativas sobre a finitude das coisas. Assim que se movimentam os que filmam o tempo e a experiência: “alguma coisa acontece, você vê isso acontecendo, você filma isso acontecendo, a câmera vê isso e grava, e você pode ver isso novamente... por um momento, a destruição gradual do mundo é interrompida. A câmera torna-se uma arma contra o desaparecimento das coisas...” (WENDERS, 1991, p. I. Tradução própria). Cinema *impregnado* de uma vitalidade pungente. De onde se sai “*como se ainda estivesse no filme*” (Joana Carolina, entrevistada). Me disse Joana: “*a gente vai falar sobre qualquer outra coisa, mas eu vou ficar aqui, em segundo plano, pensando no que aconteceu*” (Joana Carolina, entrevistada). Essa possibilidade de que algo nos toque, nos passe, o sentido que damos a isso (LARROSA, 2014), essa experiência “sempre de alguém, subjetiva, sempre de aqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida” (LARROSA, 2014, p. 40). Uma espécie de matéria em movimento, um compartilhamento, um tratado de conveniência, onde cada um pega o que lhe convém. “Não podemos dizer que tudo convém a todos, as pessoas têm que esperar” (DELEUZE, 1994, p. 64). E porque espera o Cinema-Experiência vai mais devagar, com mais atenção, entende que “*nos preocupamos em dizer, sem sentir primeiro. Temos que sentir para depois dizermos*” (Conversa com Charlie Souza, outubro de 2018).

Cinema *a flor da pele*, tomado por *elã*. Em que o filme “*é o que alguém consegue tirar de dentro de si, transformar numa história e entregar para todo mundo... é basicamente o que alguém tirou de dentro de si para mostrar. Eu acho que fala mais de quem fez do que da história...*” (Joana Carolina, entrevistada). Lá, cada um que vê, presencia um testamento: “*porque, de certa forma... cada filme tá apresentando o crescimento de cada diretor... são diferenças que você acaba juntando, também. Você acaba botando para dentro de você*” (Brenda Barros, entrevistada).

O Cinema que partilha um sensível: “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2015, p. 15), ressaltando não somente o *que* se partilha, mas, *quem pode* partilhar; o *tempo, espaço* e *posição* de quem partilha. Laura me contou isso:

Para mim o meu movimento motor para fazer esse filme partiu de um princípio de sentimento e não de uma ideia. Então, para que ele se tornasse uma ideia, demorou muito. Eu não tinha um roteiro, eu tinha um conto que eu escrevi porque eu tava sofrendo. Enfim, era um sofrimento que envolvia várias coisas, vários pontos de partida, de ser mãe, de ser neta, de ser gente, humana, e achei que era o momento de colocar aquilo ali para fora. E quando eu vi aquele conto... Para mim a experiência de ter sido ideia sentimento é isso...

Esse sentimento, eu queria transformar ele em outra coisa e, quem sabe numa lembrança... uma lembrança para quem fica, uma lembrança de quem foi, enfim, juntar várias coisas. Se eu vou conseguir chegar até aí, se isso vai funcionar para outras pessoas... Tudo isso são incógnitas. Não tenho a certeza de nada disso. Vou fazendo e eu continuo tendo o mesmo prazer em fazer e o mesmo sofrimento. E é incrível isso, coisas que eu sempre quis fazer, como trabalhar com meu pai, que é maquetista, como trabalhar com a costura, com o trabalho manual, que é a ideia do filme, que é um Stop Motion... Eram coisas que eu queria sentir fazendo, sempre quis fazer, e nunca tive condições. Aí eu disse: poxa, hoje na sociedade que a gente vive, você tem que batalhar para trabalhar, você tem que correr para ser alguém na vida, e se você disser assim: "eu só queria fazer isso aqui", não vai fazer. Se você ganha dinheiro para fazer isso aqui então, ninguém vai lhe perturbar. Mas, esse sentimento tá aí, vivo. O sofrimento que me fez querer fazer esse filme, o sentimento de prazer em fazer com a aquela estrutura... enfim... vários sentimentos. E aí, por isso que eu digo que é uma ideia sentimento, porque para mim o que moveu o princípio de tudo tem a ver com o interno (Laura de Araújo, entrevistada).

Esse interno-externo que constitui a narrativa de Laura, essa dor e alegria de fazer o que se gosta, movida por um *amadorismo* que subverte a lógica da profissão, que transforma a necessidade do dinheiro em somente uma desculpa para fazer o objeto do amor... isso que Laura chama de ideia sentimento, é o que eu chamo de *Cinema-Experiência*. "Que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou" (RANCIÈRE, 2012b, p. 14).

Por isso, Cinema-Experiência é, além de outras coisas, um Cinema-Educação. Porque o que conta para ele são os signos fabricados na heterogeneidade, descartando a ideia de representação, que assombra tanto a pedagogia como o cinema. A imagem que "não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar" (RANCIÈRE, 2012, p. 14), Cinema-Experiência que sente e pensa "educar como voltar ao lugar onde nunca estivemos antes" (SKLIAR, 2015, p. 236). Só contam as sombras que produzimos com as luzes que nos são emitidas, ao invés de tentar ver melhor, de querer ver a luz do dia, ficar as claras, esclarecer... preferir os cantos, as vielas, os lugares sorrateiros. Viver "entre formas luminosas e vagas que não são ainda a escuridão..." (BORGES, 2001, p. 81). Um saber político que se lança ao devir e aciona as armadilhas contra os universais.

Os poetas, talvez, sejam grandes produtores desse cinema. Descobriram, mais rápido que nós, que só se cria na subversão – "a única língua que estudei com força foi a portuguesa. Estudei-a com força para poder errá-la ao dente" (BARROS, 2016, p. 353) – por isso, o Cinema-Experiência desamarra-se de uma área de conhecimento, de uma área de trabalho: coloca as cineastas, os faxineiros, os enfermeiros, os professores, os filósofos,

as capoeiras... para falar e tomar as decisões. O corporativismo enfia sua cabeça em um buraco e educar não soa tão diferente de poetizar, filmar, limpar, curar e lutar.

No Cinema-Experiência há professores por todos os lados. "Não há sujeitos individuais, apenas agenciamentos coletivos" (GALLO, 2012, p.173). O importante é a marca que fica no que dobrou. Não do que multiplicou, sim do que dividiu. Daquilo que está agora *dobrado*, envolto em si mesmo, *rugado*. "Então existe uma rede de relações entre cada mente que assiste, que faz, que trabalha... e o meu sentimento em relação a esse nome ele tem a ver com o que me toca" (Laura de Araújo, entrevistada). "O cinema faz isso, ele pega a vida que a gente não vê e bota, assim, para a gente vê, para a gente sentir" (Joana Carolina, entrevistada). Uma relação concreta com uma vida que não necessariamente pertence ao ordinário e comum. Um possível espaço de imaginação e devir. Um lugar para não fazer nada e para sentir. Brenda me contou: "eu estava conversando com um amigo e ele falava: 'caramba, Brenda, tu tens que acordar, porque tu vive muito no mundo da imaginação. A vida não é só filme. Eu sei que, tudo bem, você aprende assim... coisas nos filmes e tal, mas a vida real existe'". Eu a perguntei: "mas, tu acredita nisso?". "Não" (Brenda Barros, entrevistada).

Lembramos primeiro de um filme: "Happy Together". Dois jovens rapazes chineses que fogem para Argentina em busca das Cataratas. Queimam a vida pregressa para construir uma nova história. Nunca chegariam juntos ao ponto final. Acabaram-se em abusos, brigas e fadigas. Sua paixão não era suficiente (WAI, 1998). Disseram-me, então: "é necessário reinventar o risco e a aventura, em oposição à segurança e ao conforto" (BADIOU; TRUONG, 2013, p 14). Quis desistir. Que espécie de armadilhas me guardam a próxima esquina? Só então me avisaram: o Cinema-Experiência é dado em certo *amor pelas imagens*.

Não no sentido romântico, burguês. Sim, como vetor constante de desterritorialização. O sentimento que nos move a outro lugar, a outro ponto do qual não estamos cientes: *deslocamento*. O entendimento de que "não há mais lugar para mim em parte alguma" (BARTHES, 1985, p. 10). Aquele que ama sai em busca de seu sentimento, segurando o peso de seu coração. Se transporta para outro lugar, "se permitir traçar... um itinerário próprio, peculiar..." (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Lá, mais a frente. Então o apaixonado *vai*... Não pergunta muito o porquê está indo... vai. Andam um pouco em busca do amor, caminham procurando a quem amar, nunca abandonam os caminhos, pois são nômades. Amor maloqueiro é amor caminhante. Amor... Aquilo que nos trouxe até aqui, ao *outro* amado, e que nos permite dar alguns poucos passos à frente.

Uma *literal* possessão, o apaixonado é encaminhado por vielas que não conhecia, ou que não lembrava conhecer. E sai por caminhos que não conhecia, ou que não lembrava

conhecer. Se suja e escorrega pelos becos. Cinema-Experiência que ama a busca pela imagem amorosa. A imagem das noites em claro, das tentativas de escrita frustradas, de alguém que se foi... Aquele amor que não se consegue dizer: é a isso ou àquilo. Cinema-Experiência que é "sobre paixão... tem um intenso sentimento sobre algo, ama a vida e quer comunicar isso... quando a paixão vai embora do cinema, ele começa a morrer, assim como qualquer outra forma" de contar a vida (WENDERS, 1991, p. 32-33).

Cinema-Experiência embriagado de vinho, das bebidas doces e fortes. Que pegam de súbito, sem que ninguém espere. Esse movimento visceral, carnal, sanguinolento que desdenha de toda a necessidade racionalizadora. "Quem ama nunca sabe o que ama, nem sabe porque ama, nem sabe o que é amar..." (PESSOA, 2018, p. 24). Portanto, não há como dizer: essa é a verdade última, para todos, a respeito do amado. Não há nem falso, nem verdadeiro. Essa dicotomia foi abandonada no momento em que a paixão se apresentou como possibilidade de vida, que roubou a cena e tomou o prumo da narrativa. Ao mesmo tempo que, "algumas coisas, assim que as amamos, se tornam nossas para sempre. E se tentarmos deixá-las, elas dão a volta e regressam para nós. Tornam-se parte de quem nós somos" (KROKIDAS, 2014). Pulando de acaso em acaso, o sujeito do amor é constituído por ele.

"É o amor que o sujeito ama, não o objeto" (BARTHES, 1985, p. 23) e "na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele" (LARROSA, 2014, p. 27). É esse *padecimento* que liga efetivamente os motivos e os descaminhos em torno do amado. Algo como essa 'mesma desculpa de sempre' para amar. O sujeito cria e recria a quem ama na medida que aprofunda seu amor, fazendo do amado sempre outro, sempre uma estância do sujeito que ama: o sujeito que ama se transforma, e reconfigura o seu sentimento, e recria o objeto amado. Aprendemos por acaso e por amor. O Cinema-Experiência sabe se aproveitar disso. Com ele apreendemos "o que só pode ser sentido... Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender - que amores tornam alguém bom em Latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar" (DELEUZE, 1994, p. 159).

Esse acidente "é apenas um desejo nascente, uma pontinha de desejo que detecto no outro sem que ele mesmo esteja bem consciente" (BARTHES, 1985, p. 20). *Gostaria de ouvir mais sobre isso... queria saber mais daquilo*. Algo que está lá e também está aqui. Que talvez não consigamos explicar, mas sentir e *mostrar*. E se lançamos nosso olhar no ato de interrupção que é o amor, ao mesmo tempo, "tomamos algo da continuidade, a saber, o caráter relativamente duradouro das *consequências* do encontro amoroso" (BADIOU, 2015, p. 56): alguns as chamaram *subjetividade*. "Isso porque nunca sabemos o resultado de um encontro, já que ele é, em sua essência, da ordem do imprevisível" (MARCELLO,

2009, p. 613). O mesmo amor que foi expulso da educação sob acusação de enfraquecimento da ciência e do trabalho – de certo o é – é algo do que constitui *como nos tornamos isso que somos*. Lá pelas bandas de onde dissemos: 'é necessário abandonar o amor para que sejamos reconhecidos como verdadeiros profissionais da educação', ignoramos o fato de que aprender "não ultrapassa o interesse particular e nem a paixão" (DELEUZE, 2012, p. 33).

Sem querer nos deparamos frente a uma *relação*, – "amar é servir a outro mundo" (MÃE, 2018, p. 36) – que não objetiva operar uma síntese, simbiose, contudo admite que "não há linguagem razoável entre os homens" (DELEUZE, 2012, p. 33). Não se ensina a amar, não se instrui como se ama. Proporciona, então, um elogio ao exato momento em que proferir as palavras é criar-las e criar também o que elas nomeiam. É assim que "Call me by your name" nos mostra amantes em sua primeira noite juntos: um, o mais moço e inexperiente, se joga aos braços do amado com todo o peso. O outro, um pouco mais calejado, se deixa desequilibrar, brinca de não saber, ignora a regra. Eles se beijam, se abraçam, se olham. A câmera também dança, rapidamente, esconde a intimidade daqueles dois. Sabemos da imagem sem ver. De repente, virados ao avesso, os amantes são mostrados. Nitidamente ouvimos um sussurro: "*me chame pelo seu nome e eu te chamo pelo meu. Elio. Oliver*" (GUADAGNINO, 2017). Segue-se o silêncio e "o amor é o silêncio que segue a uma declaração" (BADIOU, 2015, p. 62).

O amor habita no ponto onde os nomes – e as imagens – são embaralhados. Esse lugar que não tem volta, em que se morde a boca de Elio e se sangra nome de Oliver. Onde educação nunca mais será só educação. *Elio-Oliver. Cinema-Experiência*. Essa é uma prática confortável ao cinema: promover misturas fazendo um elogio às impurezas. Por isso durante tanto tempo ele foi considerado uma não arte e, também, uma não ciência (CARRIÈRE, 2015). Um verdadeiro monstro do século XX: "o cinema nos dá algo como o amor através das imagens, e é por isso que gostamos dele" (BADIOU, 2015, p. 57).

Nesse caso o nome não define, mas *evoca*. Quase uma bruxaria, um feitiço, o nome põe no mesmo caldo coisas tão diferentes para criar uma outra coisa. Enquanto a pedagogia pede a explicação, o cinema só lhe entrega a confusão. Dá, ao invés da receita, o *sabor*. Meio delirante, a pedagogia cambaleia diante da imensidão das imagens, o Cinema-Experiência que se encontra como "um estrangeiro que provoca a instituição com o ato criativo, alterando rotinas de espaço e tempo. Esse gérmen de anarquia é condição fundamental para fazer arte" (FRESQUET, 2010, p. 2). Quem ensina é o amor, o Cinema-Experiência admira isso.

Quem faz cinema-experiência é *amador*. Não aquele que faz mal feito ou não sabe fazer, ao contrário: "o amadorismo é também uma posição teórica e política, a que recusa a

autoridade dos especialistas... a política do amador afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura" (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Um cinema feito por *não-cineastas*. Por aqueles que não dominam a gramática, portanto, aqueles que podem corroê-la por dentro, tencionar um pouco mais seus limites. Não estão ligados pelo mercado de trabalho ou pela moda, pelo academicismo e, menos ainda, pelo compromisso moral ou pelos ditos direitos de aprendizagem. O amadorismo se liga via experiência como acontecimento pouco explicável, pela formação do gosto, do desejo e do prazer.

Por fim...

"Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira." (BARROS, 2016, p. 200). Essa é a pedagogia do Cinema-Experiência: um elogio sério ao *nada*. Um desejo de chegar sempre perto da poética, esse momento onde a vida e a linguagem alcançam a borda e o milímetro a mais a qual se estendem. É daí, desse curto espaço, que pode o Cinema-Experiência dizer alguma coisa: porque é um cinema contemporâneo, que "percebe inesperadamente na parte viva de sua carne a picada de uma existência diferente" (AGAMBEN, 2014, p. 14): Recebeu somente uma pontada, uma fisgada de algo que não pertence ao ordinário desse mundo – algo muito pequeno, de fato – e mesmo isso, chegou tão tarde, atrasado "tal como a geografia de um país que estamos prestes a deixar" (AGAMBEN, 2014, p. 18). Dessa viagem narrativa, portanto, só podemos levar algumas experiências, ou alguns acontecimentos... algo que ficou incrustado na carne, pois: Escrever é um medo, porém, uma demanda emergente, uma necessidade quase carnal, diante de um mundo de silenciamentos e negações. Não é olhar para dentro, mas olhar para fora. Não seria melhor está sempre à espreita e fazer da vida matéria da escrita?

Estamos no mundo com os outros, com os que amamos, os que não amamos e os que odiamos. Contra os que odiamos devemos lutar, dentro e fora de nós: isso nada tem a ver com esoterismos ou misticismos, mas com como nos livrarmos dos fascismos que também nos habitam. Os que amamos, devemos amar com todas as forças. O que seria de nós e de nosso mundo se não pudéssemos mais amar, conhecer e confiar em algumas pessoas?

Há éticas outras, escapando dos colonialismos e dos controles, que devemos manter livres e nunca querer dominar. O local diz respeito não ao menos importante, mas ao *menor*: a atitude política, ética e estética de se preocupar com o coletivo. Em que chão pisamos? De que terra comemos?

A imagem nos espreita, nos olha, nos forma e nos questiona. E há sempre uma imagem querendo nos habitar em sentimentos e eflúvios. Devemos deixar um espacinho que seja

para que as coisas nos venham e para que a vida nos surpreenda. Onde estão nossos gatilhos de desterritorialização quando precisamos deles?

A vida se dá no tempo e no espaço, o processo de decisão entre o que, como e quando usamos para contar quem somos. Sabemos que podemos pouquíssimo diante da vida que nos vem. Não é por isso que recorremos a literatura, a música, as artes plásticas, a fotografia e ao cinema?

A relação é o imperativo da vida e o amor está dado na relação. Nos deslocamentos que damos – inseguros – em direção ao outro que não somos. O que importa está lá: sempre mais à frente. O que, além das paixões, podem nos mover para conhecermos e criarmos outros mundos?

Somos um conglomerado de imagens que se perderam dentro de nosso corpo e de nosso corpo que fez imagens com o mundo todo. Não seria o mundo a enorme pele das diferentes imagens que nos habitam?

Educação é mais do que ensinar ou realizar. São os modos como nos tornamos isso que somos e como o que somos reverbera. Como olhamos para experiência de mundo que temos. Como sofremos o mundo. Com quantas quedas se faz um joelho encouraçado.

A subjetividade – aquilo que somos com os outros – possui um vazio que não pode e nem deve ser preenchido por nada. Trata-se do vazio proposital que nos move ao encontro de um outro que ainda poderíamos ser se fôssemos preenchidos. Não está fadada ao fracasso qualquer tentativa de fixar quem somos no mundo?

Referências

AGAMBEN, G. **Ideia e Prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AGAMBEN, G. **Nudez**. Autêntica Editora: Belo Horizonte, 2014.

BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. *In*: YOEL, G. (Org). **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.

BADIOU, A.; TRUONG, N. **Elogio ao Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARCELOS, P.; COUTINHO, L. Encontro com Pierre: educação, cinema e narrativa na formação docente. **Revista Contemporânea de Educação**, Minas Gerais, 2010.

BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2016.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas II**: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2011.

- BORGES, J. **Elogio da sombra**. São Paulo: Globo, 2001.
- BRAYNER, F. Pela recuperação da ação e do senso comum: para além do platonismo na Educação Popular. **Educação e Realidade**, v. 35, 159-170, maio/ago. 2010.
- CARRIÈRE, J.C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CINEMATECA BRASILEIRA. O professor, seus alunos e o audiovisual brasileiro. **Revista Cine-Educação**, v. 1, 2011.
- COUTINHO, M. Introdução II: Jean-Luc Godard ou pedagogia do Não. *In*: COUTINHO, M.; MAYOR, A. **Godard e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 19-26.
- CUSICANQUI, S.; SANTOS, B. Conversas del mundo. *In*: SANTOS, B. **Revueltas**: de indignación y otras conversas. Bolívia: Stigma, 2015. p. 85-124.
- DELEUZE, G. **Abecedário de Gilles Deleuze**. França, 1994. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2019.
- DELEUZE, G. **Empirismo e Subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Falenas**: ensaios sobre a aparição 2. ed. Lisboa: KKYM, 2015.
- DUARTE, R.; MILENE, G.; FRESQUET, A.; TEIXEIRA, I.; COSTA, R. Mulheres em rede: memórias entre cinema e educação. *In*: D'ÂNGELO, R.; D'ÂNGELO, F. **CineOP**: Mostra de Cinema de Ouro Preto, 13, Belo Horizonte: Universo Produção, 2018.
- FANTIN, M. Cinema, Participação Estética e Imaginação. **Revista Pedagógica** – UNOCHAPECÓ, n. 30, v. 01, jan./jun. 2013.
- FISCHER, R.M.B. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**. v. 14, n. 40, jan./abr. 2009.

FRESQUET, A. Cinema e educação. *In*: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. **Dicionário**: trabalho, profissão e condição docente. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM.

FRESQUET, A. **Cinema e Educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica, dentro e "fora" da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FRESQUET, A.; PEREIRA, G. Escola: memórias do futuro. *In*: D'ÂNGELO, R.; D'ÂNGELO, F. **CineOP**: Mostra de Cinema de Ouro Preto, 13, Belo Horizonte: Universo Produção, 2018.

GALLO, S. **As múltiplas dimensões do aprender**. Congresso de Educação básica: aprendizagem e currículo. Santa Catarina: Florianópolis, 2012. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf. Acesso em: 12 jan. 2019.

GUATTARI, F. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JAY, M. **Songs Of Experience**. London: University of California Press, 2004.

LARROSA, J. Tecnologias do eu e educação. *In*: SILVA, T.T. **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994. p.35-86.

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LARROSA, J. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MÃE, V.H. **O paraíso são os outros**. eBook Kindle. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

MARCELLO, F. de A. Sobre crianças e encontros: singularidades em jogo na estética cinematográfica. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 30, nº. 107, p. 611-630, maio/ago. 2009.

MESQUITA, R. **Da mediação à articulação pedagógica**: uma contribuição desde a mandinga para a descolonização da educação. Recife: 2019, no prelo.

MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaio no Real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MOLLETA, A. **Fazendo cinema na escola**: arte audiovisual dentro e fora da sala de aula. São Paulo: Summus Editorial, 2014.

NAUJORKS, M.I.; REAL, D.; MOHR, A. Deficiência, cinema, imaginário e formação docente. **Revista Educação Especial**, Santa Maria, v. 24, n. 41, p. 427-440, set./dez. 2011.

PESSOA, F. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

PINHEIRO, J. Sonhos em movimento: **Mostra de Audiovisuais produzidos por adolescentes no Recife do Século XXI**,1. 2015. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=18918. Acesso em: 11 jan. 2019.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2015.

SCAVINO, D. **A filosofia atual**: Pensar sem certezas. São Paulo: Editora Noeses, 2014.

SKLIAR, C. **Desobediência da linguagem**: educar. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SONTAG, S. **Sobre a fotografia**: ensaios. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1977.

TADEU DA SILVA, T. **Documentos de Identidade**: uma introdução as teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

THOMAZ, C.; MATTOS, M. Gênero e sexualidade na sala de aula: o uso do cinema como recurso pedagógico. **Interfaces da Educação**, Paranaíba, v. 6, n. 17, p. 219-246, 2015.

VIEIRA, R.; VELEZ, F. O contributo do cinema para a educação geográfica: um recurso didático em Geografia das migrações. Portugal: GOT, nº 9, **Revista de Geografia e Ordenamento do Território**. jun., 2016.

WENDERS, W. **The Logic of images**. London: Faber and Faber, 1991.

Filmes

WAI, Wong Kar. **Happy Together**, 1998.

KROKIDAS, Jogn. **Kill Your Darlings**, 2014.

GUADAGNINO, Luca. **Call me by Your name**, 2017.

ⁱ Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPE. Membro do Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE-UFPE).

ⁱⁱ Doutora em Letras pela USP. Professora Associada do Centro de Educação da UFPE. Coordenadora do Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE-UFPE)

ⁱⁱⁱ Doutor em Sociologia pela UFPE. Professor Associado do Centro de Educação da UFPE. Coordenador do LABUTUCA.

Como citar esse artigo:

SILVA, Thiago dos Santos Antunes da; MORAES, Maria Thereza Didier de; MESQUITA, Rui Gomes de Mattos de. Cinema-Experiência e Educação: por uma escrita imagética na docência. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 12, n. 2, p. 49-71, mai./ago. 2019.