

“A SUBJETIVIDADE COMO RESISTÊNCIA ÀS FORMAS DE SUJEIÇÃO”: O CINEMA NA EDUCAÇÃO**Entrevista com Rosa Maria Bueno Fischer¹**

Motivada pelo livre desejo de compartilhar conosco seus saberes e experiências, Rosa Maria Bueno Fischer, professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos concede a seguir uma entrevista em que fala de seu percurso de formação, de suas experiências com o cinema dentro e fora de sala de aula, de seus intercursos com as subjetividades, de seu estar no mundo como pesquisadora da Educação visceralmente aliançada ao Cinema, enfim, em que fala de seu aprendizado com pessoas e com pensadores como Michel Foucault.

Como suas leitoras, já nos encantávamos e éramos mobilizadas pelo diálogo com esta estudiosa do Discurso e da Educação e a oportunidade de fazer esta interlocução no contexto do dossiê Cinema, Experiência e Subjetividades é uma honra que guarda a dimensão de um presente. Desde suas pioneiras reflexões que retiraram dos artefatos midiáticos a rasa noção de “influência” para nos conduzirem, nas sendas foucaultianas, ao conceito de “dispositivo pedagógico da mídia”, problematizando os discursos midiáticos e as suas estratégias de linguagem como poderosos constituidores das formas como somos “educados” como sujeitos na contemporaneidade, até suas recentes pesquisas à frente do NEMES - Núcleo de Estudos sobre Mídia, Educação e Subjetividade, da UFRGS, em que, ainda pensando com Foucault as complexas relações entre sujeito e verdade, interessa-se com maior empenho sobre o tema da estética da existência na tríade cinema, juventude e processos de subjetivação, temos em Rosa Fischer uma intelectual rigorosa e vigorosa.

1 Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Titular do Comitê Assessor (CA) da área de Educação, no CNPq (2013-2015). Membro do Comitê Assessor área Educação da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (2005-2008). De fevereiro a agosto de 2009, foi professora visitante da New York University (USA), onde realizou seu estágio de pós-doutorado. Foi editora da revista Educação & Realidade, da UFRGS, de setembro de 1997 a junho de 2008. Coordenou o GT Educação e Comunicação da Associação Nacional dos Pesquisadores em Educação (ANPED) nos anos de 2005 e 2006 e foi membro do Comitê Científico da ANPED em dois períodos; atua no momento como consultora ad hoc do mesmo GT. Editora associada da revista Education Policy Analysis Archives/ Arquivos Analíticos de Políticas Educativas, desde 2010, até dezembro de 2015. É membro do Comitê Consultivo do Scielo Educa, gerenciado pela Fundação Carlos Chagas. Além de inúmeros artigos publicados, é autora dos livros O mito na sala de jantar (discurso infanto-juvenil sobre televisão); Televisão & Educação: fruir e pensar a TV (Autêntica); Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão (Autêntica).

Entretanto, foi no gesto de perceber a potência deste dossiê como um lugar de partilha legítimo, aceitando prontamente nosso convite a esta entrevista, que encontramos também com uma generosidade e um compromisso de verdade raros de se ver no mundo acadêmico. Rosa, que sabe bem as regras do jogo da pesquisa no Brasil, uma vez que é pesquisadora I-B do CNPq, recusa aprisionar-se a uma conduta mercenária, que atrela exclusivamente a produção do conhecimento a pontos no Lattes. Assim, com leveza e fortaleza, com simplicidade, honestidade e alegria, Rosa Fischer doa-nos suas reflexões, numa escrita em que podemos sentir palavras que, sem temer, assumindo os perigos, se autenticam em atitudes, constituindo o dizer num modo de existência. Desse modo, nos interstícios desta entrevista está um modo outro de pensar a subjetividade que, acreditamos, em muito pode vitalizar nossa relação com o cinema e tudo que esta arte afeta-nos em processos de subjetivação e na radicalidade do encontro com o outro. À Rosa Fischer, só temos a agradecer pela imensa contribuição, central ao movimento do pensamento colocado neste dossiê.

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Nos entretencimentos que suas pesquisas têm realizado entre o campo da educação, o cinema e o discurso midiático, notadamente no espectro do audiovisual, há um eixo articulador que é a preocupação com a formação dos sujeitos contemporâneos, ou seja, a questão sobre como nos tornamos o que somos e o que podemos fazer de nós mesmos, sobre como tem se dado a condução de si e do outro, questão esta profundamente perseguida “na companhia de Foucault”². Este eixo investigativo relaciona-se centralmente ao tema da **subjetividade** e os seus desdobramentos em noções como sujeição, subjetivação, técnicas de si. Por também entendermos a questão da subjetividade como uma chave importante para pensarmos a arte do cinema e sua potência como experiência do mundo, de si e do outro, gostaríamos que nos falasse um pouco mais sobre o que está implicado neste conceito de subjetividade, a partir de suas filiações teóricas, bem como qual é a importância de operarmos com esta noção, seja para pensarmos o caráter formativo do cinema, seja para pensarmos os sentidos

2 Aqui emprestamos a expressão que a Profa. Rosa Fischer assume num artigo intitulado “Na companhia de Foucault: multiplicar acontecimentos”. In: FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 21-32.

da proliferação de um cinema contemporâneo que coloca o próprio corpo de quem realiza em tela, que expõe a intimidade e é feito de “escritas de si”, em toda a sua multiplicidade de abordagens que pode ir desde um cinema show do eu a um cinema-arte da existência.

Rosa Fischer: O tema do sujeito continua nos assombrando. Parece que não conseguimos nos desvencilhar do *sujeito* – no sentido de um sujeito soberano, plenamente dono de seus atos e de sua história. Para a educação – de modo especial aquela vinculada ao que aprendemos com Paulo Freire, quanto às práticas libertadoras –, parece-nos quase impossível abrir mão desse amplo e difuso conceito.

Quando começamos a nos apropriar de um outro conceito, bem próximo ao de sujeito, o de *identidade* (não exatamente aquele que nos chegava pelas mãos dos saberes da área da psicologia), nós o tomamos no interior das discussões sobre *identidade cultural* (a partir dos importantes debates trazidos pelos Estudos Culturais). Desde aí, aproximadamente, passamos a falar em *produção de subjetividades na cultura*, apoiados sobretudo pelas formulações de Stuart Hall. E, mais adiante, Foucault foi o pensador que nos ajudou a, de certa forma, sistematizar esse imbróglio, envolvendo sujeito, subjetividade, sujeição e subjetivação.

A meu ver, Michel Foucault problematizou até as últimas consequências o conceito de sujeito, a partir de perguntas que o acompanharam durante toda a vida, como estas: afinal, como na história do Ocidente se instituiu um *conhecimento de si*? Como se processou essa longa história de fazer do *sujeito* um objeto de conhecimento pelo homem? E como isso foi se tornando possível, desejável e até indispensável, ao longo da história?

Com essas indagações, Foucault elaborou pesquisas extremamente criativas e complexas, nas quais sofisticou cada vez mais tal problematização. O filósofo nos diz que não haveria um sujeito *em si*, mas sim uma espécie de *derivada* dele. Vejamos. Foucault pensou o sujeito separado daquilo que estaria fora dele (por exemplo, separado do seu trabalho – conforme lemos em *As Palavras e as Coisas*); o sujeito dividido entre normais e anormais, doentes e saudáveis (*Vigiar e Punir*); o sujeito dividido de si mesmo. Quando começou a escrever sua *História da Sexualidade*, a pergunta foi: de que modo nos reconhecemos como sujeitos de uma sexualidade? Em seus últimos cursos, como *A Hermenêutica do Sujeito*, A

Coragem da Verdade, já aparece a ideia de uma *subjetividade* não exatamente relacionada à noção de *sujeição* (sem que esta dimensão desapareça, claro), mas vinculada a uma luta, a um “direito à diferença e direito à variação, à metamorfose”, como belamente escreve Deleuze em seu livro *Foucault*³.

Subjetividade, no nosso autor, não se confunde com interioridade nem com individualidade, muito menos com vida psíquica interna. Ela se afirma como *resistência* às formas de *sujeição* a que cotidianamente estamos expostos, e que aprendemos a viver desde que nascemos (ou até antes). Trata-se de resistência àquilo que nos faz agir e até a nos pensarmos como fixos a uma identidade, a uma individualização, nascida no interior das práticas institucionalizadas, das exigências de poder e de saber. Sim, jamais ficamos plenamente livres dos poderes e saberes – mas igualmente pode-se pensar que há uma dimensão da *subjetividade* que não depende deles. Dessa forma, aparece aqui (nos gregos, como nos traz Foucault) uma *deriva do sujeito*, como produto de uma *subjetivação*. Começa a interessar ao filósofo, nos últimos cursos que ministrou, esse trabalho sobre si mesmo, vivido e pensado na Antiguidade Clássica Greco-Romana e que, sem dúvidas e com toda a cautela possível e necessária, interessa aos nossos tempos.

A *relação consigo* diz respeito a esse árduo trabalho de si para si, de *cuidado consigo*, de governo de si mesmo, de governo do próprio corpo – em que se enfrenta o saber, o poder, mesmo que muitas vezes isso signifique capitular a eles. Mas é nela, com ela e por meio dela (da *relação consigo*) que se produzem também os pontos mais consistentes de resistência. É nesse trabalho sobre si mesmo que se podem vislumbrar metamorfoses de si, continuamente em luta contra aquilo que insiste em nos domar. Deleuze fala em uma *força dobrada sobre si*, sempre renascida, aqui e ali: “Nunca ‘sobra’ nada para o sujeito, pois, a cada vez, ele está por se fazer, como um foco de resistência, segundo a orientação das obras que subjetivam o saber e recurvam o poder”⁴.

Por que fiz essa enorme digressão? Para dizer que esse modo de pensar *subjetividade* e, especialmente, *modos de subjetivação*, me parece extremamente rico quando nos dedicamos a operar com as narrativas fílmicas nos espaços escolares, em

3 Ver DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 113.

4 DELEUZE, idem, p. 113.

diferentes níveis. Minha experiência tem sido, ultimamente, com estudantes universitários dos cursos de Pedagogia e de Comunicação. Entendo que o cinema tem uma potência inigualável, imensa, como prática formativa, de fazer circular entre os mais jovens um questionamento sobre como nos tornamos o que somos hoje. Por exemplo: como nos fizemos racistas, homofóbicos, idealizadores da infância, machistas, violentos? Enfim, como nos tornamos tão refratários à alteridade?

Assistir a um filme como *Dez*, de Abbas Kiarostami⁵, com jovens de 18-20 anos, produz antes de tudo um enorme incômodo. Mas a cuidadosa conversa, o delicado encontro com o cineasta iraniano e com as falas e escritas dos alunos, vai produzindo uma fissura naquilo que – sabemos – *vai mal*. E, de um jeito que tem as cores e as dores do tempo de hoje, vamos com eles expondo e também desmontando velhas crenças, olhando a nós mesmos, a nu, quase sem máscaras, imersos em nossas memórias e inscrições, duplicando a nós mesmos e ao nosso presente. Perguntamos, junto com Kiarostami (ou outros cineastas de nossos amores) e junto com nossos estudantes, sobre novas possibilidades de resistência neste exato momento. Nós nos indagamos sobre a urgência de construção de novas subjetividades, de um movimento de “reconversão subjetiva” – como escreve Deleuze.

Isso implica um trabalho sobre si, uma dobra, uma força de si para si. Certamente não é fácil. Mas nisso consiste o que os gregos, Foucault e Nietzsche nos ensinaram sobre uma *estética da existência*. Sobre fazermos de nós mesmos *obras de arte*. E uma possibilidade acontece ali, num prosaico encontro com alunos, numa sala de aula e tendo como objeto de atenção um filme.

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Em seu artigo “Gestos, Fragmentos, Atalhos: linhas de força de uma trajetória acadêmica”⁶, você tece um rico memorial sobre os percursos trilhados por você em sua trajetória na vida e na universidade. A partir de um fragmento de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, você, parafraseando as reflexões da personagem Lóri, diz sobre si mesma: “[...] meu ponto de chegada era e é este, que já dizia de mim desde os idos de 1975: somente quando eu

5 *Ten*, filme de 2002, de Abbas Kiarostami.

6 FISCHER, Rosa Maria Bueno. Gestos, fragmentos, atalhos: linhas de força de uma trajetória acadêmica. *Revista Pedagógica*, Chapecó, v. 18, n. 37, p. 104-130, jan./abr. 2016.

puder sentir plenamente o outro, estarei salva. E isto não é pouco. É um mundo: sentir o outro, salvar-se, ‘passar de si para os outros’”. O que você definiria como essencial em um percurso formativo para nos permitir este “sentir plenamente o outro”, este “passar de si para os outros”, que você, como Lóri, veem como salvação? Quais as condições necessárias para propiciar - ou ao menos não impedir - esta experiência de si que só ocorre verdadeiramente no processo de “passar de si para o outro”? E que papel o cinema poderia desempenhar para promover este encontro salvífico com a alteridade?

Rosa Fischer: Um dos maiores estudiosos de cinema no Brasil, Ismail Xavier, escreve sobre a relação do espectador com os filmes, dizendo que ela tem uma característica muito peculiar. Num filme podemos nos assustar com a cena de morte, sofrer com a dor do outro, rejeitar um personagem racista, viajar no sonho de alguém com quem nos identificamos profundamente – e mesmo assim “ficar a salvo”. Nosso corpo está e não está lá na sala de cinema (ou no sofá de nossa casa). Haveria um “olhar sem corpo” na prática com o cinema⁷.

Isso não quer dizer, porém, que ficamos “a salvo” plenamente: nossa experiência com a prática do cinema em sala de aula nos diz que – dependendo do modo como escolhemos as obras, como as propusemos aos alunos e de como conduzimos a seleção de cenas e de articulações com fatos do cotidiano brasileiro e mundial – é possível tocar as pessoas, afetá-las, convidá-las à criação, ao pensamento. É possível, a partir de uma narrativa cinematográfica, fazer *vergar* forças que nos constituem historicamente, forças de saber e poder, num trabalho de si para si. Não se trata de um mero ensimesmamento, de uma experimentação psiquicamente interior e “de mim para mim”: está em jogo um trabalho, um esforço coletivo, que começa na boa preparação dos encontros com o filme e com os espectadores (que somos também nós mesmos, professores).

Atualmente, por exemplo, ao discutir os filmes nas turmas, temos à mão vários materiais: os estudantes previamente não só assistem à obra como também são convidados a ler textos literários e teóricos, poemas, contos, trechos de romances, também a ver vídeos, entrevistas. A ideia é ampliar repertórios e apostar nas diferentes artes, literárias e visuais,

⁷ Ver XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

filosóficas, como fonte de elaboração de pensamento e, por que não?, de elaboração de si mesmo. A criação de um ambiente flexível, aberto, exigente também, está não só na condução da aula propriamente, mas em todo o processo educativo, formativo. Muitas vezes, temos alunos que “batem de frente” conosco, com nossas escolhas, e esse é mais um momento de elaborar, com eles, o tema da radical alteridade de cada um (sem deixar de tratar, junto, daquilo que tem a ver com o comprometimento coletivo). Voltamos, várias vezes, ao tema da *coragem da verdade* dos filósofos antigos, para interpelar os jovens a uma escuta do outro (o outro ao lado, o outro personagem do filme, o outro daquela narrativa específica, o outro de cada um de nós).

O filósofo Alain Badiou tem um texto maravilhoso sobre a experimentação filosófica permitida pelo cinema⁸. Para ele, poderia dizer-se que há uma experiência filosófica quando estamos diante da perplexidade simultânea do *é e do não é*. Isso está presente na constatação simples de que o cinema *é e não é* arte, *é e não é* indústria – por exemplo. Também no fato de que um personagem contestador da ordem dominante seria ele mesmo parte de um gesto filosófico, quando, de dentro da ordem, a enfrenta, não apenas como revolucionário ou militante de uma grande causa, mas como alguém que põe a nu um paradoxo (*sou e não sou* deste mundo). Pois bem: Badiou sublinha nesse texto que o cinema, como sucede a poucas artes, nos põe radicalmente diante do outro. Aquele personagem ali não sou eu, é um outro, mas eu o reconheço de alguma forma – no outro iraniano, no outro europeu branco, no outro racista em que eu me tornei (ou não me tornei). O exercício cotidiano de olhar nos filmes esse *outro-não-eu-mas-que-poderia-ser-eu* é matéria-prima do exercício sobre si mesmo, básico em qualquer processo formativo, digno desse nome.

Essa disponibilidade ao outro, nos parece, tem sido a marca de nosso trabalho com o cinema na educação. Com Jacques Rancière, afirmamos a urgência indispensável de ficcionalizar o real, para pensá-lo⁹. Da mesma forma, nos valem de Julia Kristeva e de suas elaborações sobre a figura do estrangeiro¹⁰, sustentando, diante dos filmes e dos alunos, a ideia de que sem o outro (inclusive o outro que existe em nós próprios, na

8 BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (comp.). *Cine 1: Imagem, Ética Y Filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.

9 RANCIÈRE, Jacques. *A Experiência do Sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

10 KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

medida em que o sentimento de estrangeiridade também constitui nossa subjetividade) é impossível sermos melhores, nos fazermos belos. *Sem medo de ser feliz*, afirmamos isso em todas os encontros.

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Também neste mesmo texto, comentando sobre as diferentes áreas de conhecimento pelas quais você transitou e transita em seu percurso acadêmico – Letras, Jornalismo, Educação, Cinema – você cita Michel Foucault em *A arqueologia do saber*. “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo”. De que forma esta atitude acadêmica e existencial de transpor fronteiras, de não permanecer a mesma, de não se imobilizar nos limites de uma especialidade ou área, contribuem para a sua construção como pesquisadora do cinema? Em outras palavras, de que maneira esta não identidade – “não me pergunte quem sou” –, advinda da pluralidade de saberes que você construiu em sua trajetória acadêmica, favorece a sua experiência com o cinema?

Rosa Fischer: Penso que essa multiplicidade de outros em mim mesma tem sido muito relevante na vida de professora e pesquisadora que assumi há tantos anos. Sinto-me muito à vontade de estudar cinema com meus alunos e orientandos, falando de um lugar sem lugar: tenho profundo amor à narrativa, à ficção, às artes de maneira geral – não vivo sem elas. Gosto da palavra, da linguagem literária. Adoro pesquisar, procurar informações e descobrir como um filósofo chegou a construir tal ou qual conceito. Dedico horas a fio na internet, procurando um texto, uma música, a história de um compositor de MPB ou de uma ópera clássica. Baixo filmes, músicas, vídeos, textos. E fico particularmente agitada quando algum aparelho em minha casa (ou na de minha filha) não funciona. Antes de chamar um técnico, pesquiso uma forma de consertar. Em uma palavra: a curiosidade de saber é minha fonte diária de animação com a vida.

Quando minha neta Julia nasceu, há três anos e meio, acho que passei a entender melhor a mim mesma – em particular essa faceta inquieta de pesquisadora. A felicidade de Julinha com as descobertas mínimas – de como vovó faz um bolo, de como uma minhoca consegue viver debaixo da terra no jardim do prédio, de como são diferentes os sabores e

as cores das coisas deste mundo – é também a minha felicidade. O jogo teatral que fazemos todas as vezes em que estamos juntas multiplica ainda mais o que sou: é como se cada uma de nós pudesse *ser tudo, qualquer coisa*. Alimento isso diariamente. Um dia desses, estava mostrando a ela um livro sobre Clarice Lispector, editado para crianças. [Confesso que não gostei muito da formatação gráfica. Mas já tinha encomendado]. Folheamos o livro, contei coisas de Clarice pra Julinha, até que ela pediu para ficar mais tempo na página da imagem sobre o incêndio, em que o corpo da escritora ficou bastante ferido. Julia olhou, olhou; e concluiu: “Ela queimou a mão mas não parou de escrever, né, vovó?”.

Essa frase ficou martelando em mim. Com tão poucos dados, tão poucos anos de vida, minha neta fez a síntese maior. Observo as descobertas de Julinha e penso na multiplicidade que cada um de nós é. E em como podemos perder isso, se não ficarmos atentos e fortes. Amplos e diversificados repertórios só nos fazem maiores, melhores. Às vezes, Julia me pede pra ver desenhos da Disney. Lá vamos nós, na minha cama, assistindo aos filmes e conversando sobre *Alice no País das Maravilhas* ou sobre *Branca de Neve*. Algumas pérolas de nossos diálogos: “Branca de Neve pode ficar com raiva, né, vovó?”. Ou: “Vovó, os anões parece que estão numa escola...”. O mundo dela entra na ficção. A ficção é matéria-prima para ela pensar a si mesma. Nada de preconceitos com este ou aquele filme. Se um repertório diversificado é oferecido, se há uma proposta de encontro com a alteridade (do filme, dos espectadores entre si, dos personagens em foco), o que sucede é muitas vezes uma transgressão, uma inesperada elaboração ética e estética. Ou a singeleza da apropriação, a seu modo, do que foi visto. Também para uma criança tão pequena.

Na prática docente, na realização de minhas investigações, inclusive na seleção de bolsistas e parceiras de pesquisa, busco justamente o diferente: a jornalista, a cientista social, a estudante de Letras, a Pedagoga, a estudante de Artes Visuais. Sim, digo não às *etiquetas* fixas e adesivas (em todos os sentidos dessa palavra). E observo que essas tantas entradas me permitem conversar com diretores de filmes tão diversos, com estudantes das mais variadas áreas. Isso me propicia um olhar sem-nome-fixo às próprias criações com as quais opero nas aulas e nas pesquisas. Um exemplo: no seminário que atualmente ministro na pós-graduação, os textos principais são os do livro *Kiarostami: duas ou três*

*coisas que sei de mim*¹¹. Lemos a obra na íntegra, complementando com a leitura de textos de Foucault, Walter Benjamin, Deleuze, Alain Bergala; também com poemas persas ou com versos de Fernando Pessoa. Diante de mim, estudantes até da Administração, da Geografia, da Arquitetura. O que eles estão buscando? Talvez o múltiplo. Filosofia, Literatura, Poesia, Cinema. Qual a etiqueta? Não a tenho. Não me é possível escolher uma.

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Em seus trabalhos sobre cinema e educação, você dá bastante ênfase ao papel do cinema para promover uma reflexão do sujeito sobre si mesmo, contribuindo, assim, para a sua formação ético-estética. Pensando em um trabalho com o cinema na escola, quais seriam as condições essenciais para que esta potência auto-formativa do cinema se realize para os sujeitos no espaço escolar?

Rosa Fischer: Lembro aqui de uma orientanda de graduação que fez seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)¹² com crianças de 8 anos aproximadamente, numa escola pública. Ela assistiu com eles a filmes do Charles Chaplin, a histórias em desenho animado, filmes de vários cineastas. As crianças discutiam com a professora inclusive questões de linguagem audiovisual, formulando hipóteses sobre o que seria *de verdade, real*, naquela narrativa, e o que seria *invenção, fantasia*. Num dos filmes, havia alternância de imagens de fotografia e outras de animação em desenho. A meninada afirmava, com ênfase, que as fotos eram de uma “pessoa real”, de alguém que “tinha existido mesmo”. Isso mostrou a nós o quanto pode uma produção audiovisual, como mote para um olhar sobre si mesmo, sobre – neste caso – inquietações de ordem existencial e, ao mesmo tempo, questões de escolhas técnicas de linguagem. Ninguém estava ali preocupado com interpretações nem com desvelamentos de verdades, muito menos com investigações sobre supostas intenções do cineasta. Não é essa, aliás, a proposta que imaginamos quanto à presença do cinema na escola. Trata-se, antes, um jogo de experimentação, de conversa e de encontro

11 KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim*. São Paulo: CosacNaify/Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

12 SARAIVA, Carola Freire. *Crianças e Cinema na Escola: espaços para o pensamento e a imaginação*. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Pedagogia. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

com aquilo que nos afeta e que, de alguma forma, nos coloca a pensar sobre nós mesmos. As hipóteses das crianças movimentaram novo debate, fazendo-as elaborarem outras perguntas: afinal, o que é uma coisa *real*? O que é algo *inventado*?

Trabalhar com cinema na escola tem a ver com o prazer de entregar-se à ficção, ao debate sobre como nossas vidas têm a ver com narrativas que diferentes criadores elaboram sobre os seres humanos, a natureza, a vida. Sobre problemas, lutas sociais, impasses políticos e éticos. Sobre a beleza que podem ser nossas vidas. Sobre musicalidade, cores, movimentos, fantasias, vida e morte, relações afetivas, mundo adulto e mundo infantil – e assim por diante. Diante dessa rica e múltipla rede de alteridades, postas num filme, estamos nós, espectadores – professores, crianças, jovens –, convidados ao pensamento. Entramos nessas histórias também como personagens delas, na medida em que por elas somos afetados. É a ficção nos colocando a pensar nossas existências – ajudando-nos a lidar com nossas perdas, nossos sonhos, nossos desejos.

Também recorro aqui Ananda Hilgert¹³, doutoranda em atuação como estagiária docente, no ano de 2017, quando preparou uma belíssima aula a respeito do tema filosófico da amizade, movida pelo filme *Moonlight*¹⁴. O encontro com os estudantes de Comunicação e Pedagogia produziu, naquela ocasião, o que se pode chamar de uma verdadeira epifania. Acompanhar aqueles personagens negros, *gays*, aquelas histórias de violência e também de amorosidade, num subúrbio de Miami, junto com a turma de 30 alunos, foi de uma beleza estética incomparável. No momento do debate, eles iam conosco reunindo fragmentos do filme a outros de suas próprias vidas. Viam-se no personagem Chiron; imaginavam-se tendo um amigo como Juan; estavam comovidos com a possibilidade de suas trajetórias poderem ter sido outras: por exemplo, em relação a serem aceitos, sem violência, pela família, pelos grupos de suas relações, por serem *gays*.

Não se trata aqui apenas de identificação com os personagens. Considerando a maneira como Ananda conduziu a aula e as relações que foi tecendo junto a filósofos como Foucault e a partir dos estudos de Francisco Ortega, sobre o tema da amizade, o que presenciamos todos foi um momento de elaboração teórica, inseparável de um testemunho

13 Ananda Vargas Hilgert é, atualmente, doutoranda em Educação, minha orientanda no PPGEDU/UFRGS.

14 O filme *Moonlight* recebeu o Oscar em 2017. Direção: Barry Jenkins (EUA).

de vida – o que certamente ultrapassava qualquer manifestação de sentimentalismos. Tratava-se de um momento rico em densidade existencial. Situação que Ananda soube arrematar de uma maneira brilhante: disse aos alunos que uma amizade não se faz de gestos como o de “passar a mão na cabeça do amigo” e aceitar tudo o que vem dele, em profunda identificação – que quase faz, de dois, uma única pessoa. Não. Ela concluiu a aula falando do amigo que nos interpela, que nos faz sermos outros, que nos sacode e que se apresenta a nós como pura alteridade. Nesse sentido, disse Ananda à turma, um amigo pode ser um livro, uma música. Um amigo pode ser um filme.

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Em seu texto seminal “Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê”¹⁵, você sublinha o papel da subjetividade para o estabelecimento de uma autoria na escrita acadêmica, campo de discursos e práticas de expressão fortemente pautados por uma forma que se satisfaz mais na reprodução de uma “língua”, de uma gramática da área de conhecimento, que de uma expressão no sentido próprio do termo, eivada das marcas do sujeito que escreve. Tal como a escrita acadêmica está comumente cheia de clichês, lugares comuns e de uma verborreia que muito exhibe mas pouco diz, assim também, em muitas de suas realizações, está a crítica cinematográfica, marcada por uma escrita que, não raramente, volteia-se em demonstrações por vezes inócuas de erudição, reproduzindo lugares comuns, apreciações e depreciações que muitas vezes correspondem mais aos clichês da própria crítica que à experiência do sujeito com a obra. O resultado disto são textos que reiteram credos do cinema, de seus autores, de sua linguagem nos quais dificilmente podemos reconhecer os sujeitos e suas experiências profundas e pessoais com os filmes e autores que veem e sobre os quais falam. Tendo isto em vista, qual seria o papel da subjetividade na construção de um conhecimento do cinema? O que os estudos de cinema têm a ganhar com esta inscrição do sujeito na mirada para os filmes, na crítica e na produção acadêmica nesta área?

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

Rosa Fischer: Nos últimos estudos que nosso grupo de pesquisa tem desenvolvido, o curso *A Coragem da Verdade*, de Foucault¹⁶, ministrado em 1984 no Collège de France, tem sido balizador de nossas discussões – pela simples e importante razão de que ali encontrávamos matéria-prima de excelência para defender que um pesquisador, um professor, um diretor de cinema, um crítico serão tão mais densos em suas palavras, quanto mais exercitarem o *franco falar*. Estou me referindo aqui à prática da *parresía* dos filósofos antigos, estudados por Foucault em seus últimos cursos. *A parresía como coragem da verdade*. Entendo que nossa escrita na academia só terá sentido se vier marcada por isso, pela coragem da verdade. Por uma imersão no que somos, no que escolhemos como verdades para nós – verdade aqui entendida não como relacionada a discursos instituídos nas tramas dos saberes e dos poderes dominantes, mas como afirmações potencializadoras de transformação de nós mesmos.

Quando nossas teses sobre cinema e educação, ou quando os críticos de obras cinematográficas se limitam a replicar os clichês, as informações e os ditos mortos (ausentes de uma responsabilidade nossa com aquele que nos lê e que pode estar ávido de um texto em que existe ar respirando e respirante), então estaremos diante do inócuo, do plenamente dispensável. Colocando-nos no papel de intelectuais específicos, a exigência é a de fazer, com coragem, a crítica do presente: abrir o que nos sucede, expondo sua contingência histórica. Ao modo de Nietzsche e de Foucault, a proposta é estar atento ao fato de que somos precariedade: o que é poderia não ser; ou poderia não ser como está sendo. E não se trata de dizer que tudo é relativo, ficcional ou irracional – mas sim que qualquer prática humana é histórica. A urgência é, sempre, atentar para como essas práticas e verdades correlatas se tornaram o que são. Mais do que isso: lembrar que, sendo provisórias e precárias, elas poderiam ser diferentes.

Por tudo isso, defendo que a cada escrita, a cada palavra nossa, seria muito bom que nos indagássemos: o que isto tem de *verdadeiro* para nós? Em que medida isto é parte minha, está inteiro em mim – e em que medida posso dar o meu testemunho a respeito disto que afirmo? Assim, pode-se perguntar: faz sentido ficar repetindo textos já escritos, textos que ficarão no vácuo da total desimportância para o outro?

16 FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Na proposta que fazemos aos alunos de cinema e educação, na universidade, incluímos a elaboração, a cada aula, de um manuscrito por parte dos jovens universitários. Eles assistem a um filme em casa durante a semana, leem um texto literário complementar, e depois, em aula, selecionam conosco cenas a discutir, a partir de recortes que fazemos de questões teóricas sobre o filme, as escolhas de linguagem, os personagens, etc. O convite à escrita é feito de modo que os estudantes se entreguem à narrativa fílmica, se vejam de algum modo como parte dela – inclusive se não apreciaram ou se discordaram do diretor ou do escritor literário. A escrita não pode, assim, restringir-se ao cumprimento de uma tarefa didática ou burocrática. Embora não tenhamos o completo controle disso, reiteramos o convite a cada aula, devolvendo-lhes os textos, comentando um por um. É uma maneira de dizer: tua escrita importa, tua inscrição nesse filme importa, tua presença nesta aula importa.

Para exemplificar o tema da inscrição de si na relação com as produções cinematográficas, lembro uma das últimas teses defendidas no grupo que coordeno (escrita por Sandra Espinosa Almansa)¹⁷. Sandra trata de responder a perguntas como estas, relativas à figura do espectador: como um filme passa a ser parte de uma história individual, a partir de uma intimidade primeira com o corpo daquele que olha, experimenta, e se dispõe a narrar sua experiência, ou, mais propriamente, as lembranças do que dela resta? Como um filme passa a ser carregado por nós pela vida afora? Sandra está falando da invenção do tempo, das diferentes posturas do corpo e da alma, sobre as experiências do mundo e do ser – passando pelo cinema. E se indaga também: de que modo esse tipo de experiência conversa com a educação? Enfim, como, da *abertura para o mundo* imanente no cinema, pode devir a própria *abertura do mundo*, referente ao plano ontológico, na esfera da recepção?

17 ALMANSA, Sandra Espinosa. *Portos de Vista: O Si Mesmo e o Cinema*. Tese de Doutorado. PPGEDU/UFRGS, 2017. Disponível em: https://sabi.ufrgs.br/F/3JDUSDUADXQFKVJ13PXJIKHGI1T84KENSTRPVTAPHVYA6IPFDS-07992?func=find-b&request=sandra+espinosa+almansa&find_code=WRD&adjacent=N&x=33&y=6&filter_code_2=WLN&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WYR&filter_request_4=

Beatriz Vasconcelos e Juslaine Abreu Nogueira: Na proposta deste dossiê que chamamos Cinema, Experiência e Subjetividade, recorreremos ao filósofo Walter Benjamin quando este fala sobre o drama de sua época diante da morte do narrador e o findar-se da capacidade de trocar experiências. Benjamin trouxe à tona tais reflexões no contexto de uma guerra terrível e em plena ascensão do Nazismo. Nossa época, particularmente no contexto em que publicamos este dossiê, também está sob a égide - no Brasil e no mundo – de um recrudescimento totalitário, de localizações polarizadas, dogmáticas e fundamentalistas, bem como de exposição de nossas vidas aos efeitos mais perversos do fascismo em suas configurações contemporâneas. Recuperando a problematização fundamental da ementa deste dossiê, gostaríamos que você nos falasse, a partir dos resultados e das vivências de seu trabalho junto ao NEMES (Núcleo de Estudos sobre Mídia, Educação e Subjetividade), da UFRGS, sobre quais seriam, no presente, as nossas possibilidades de resistência à morte da experiência, considerando o cinema como lugar de tornar comunicável o vivido, do cinema como lugar de afirmação e congregação das subjetividades, do cinema como instrumento de partilha, do cinema como espaço e como ato de viver.

Rosa Fischer: Nosso grupo tem buscado viver e pesquisar, aceitando operar com objetos inquietadores e inquietantes, tentando não ceder ao desejo de uma suposta clareza do mundo objetivo, da vida instrumental, das certezas científicas. Voltar-se para si, pensar o que seriam, hoje, formas de *cuidado consigo*, de *práticas de liberdade* – na perspectiva foucaultiana –, é o que nos move. Descobrir-se fragmentário e diferente. Dizer, com Gilberto Gil, que “tudo merece consideração”¹⁸. Deixar-se inebriar, como uma criança, pela curiosidade diante do novo, “seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes”, como escreve Benjamin, sobre Baudelaire¹⁹.

Ora, diante da tela do cinema – mesmo que na intimidade de nossas casas –, há um brilho, há um fascínio por histórias e imagens que são e não são nossas, simultaneamente. Diante da tela, somos infância, somos percepção aguda do mundo.

18 Gilberto Gil, *Oriente*, música do álbum Expresso 2222, de 1972.

19 BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Para Giorgio Agambem, que também nos visita em nossas leituras, não há como falar de experiência sem falar de linguagem. Talvez possamos dizer que o cinema seja uma forma de tradução que nos incite a, também nós, traduzirmo-nos em experiência. Nesse sentido, a experiência poderia ser pensada (segundo Agambem) como algo que coexiste com a própria linguagem, produzindo a cada momento o sujeito, mudo e falante a cada vez. O convite que o (bom) cinema nos faz é o da entrega à história do outro – a uma experiência singular, mas que tem a potência de ser também nossa²⁰.

Se hoje observamos, por vezes com estranheza, a substituição do nosso olhar e da nossa fruição pelo que nosso prosaico celular registra, captando a beleza de um gesto, de um tom de azul e branco em nuvens jamais desenhadas – que isso não nos desanime. É parte da cultura de nosso tempo. É-nos compulsivamente ensinado. Mas não é eternidade fixa. Uma mínima proposta de agenciamento com o que está fora dessa ordem – como nos filmes de Kiarostami – pode mudar nossa trajetória como personagens do filme de nossas vidas²¹.

Digo isso porque concordo que há uma luta, uma batalha, à qual somos convocados todos os dias, em nossos tempos: a luta contra a expropriação da experiência. Colocada muitas vezes no lugar do fantasioso, e em oposição às supostas certezas da ciência, a experiência, a rigor, talvez diga respeito mesmo ao inexperenciável, como a morte. Paradoxal? Sim e não. Entregar-se ao extraordinário, ao mágico, ao talvez inexperenciável e misterioso, é aceitar que a experiência faz parceria com a infância, com o que é por definição intervalo e descontinuidade – longe de qualquer transparência e totalidade. Temos contato com essas maravilhas a cada bom filme a que assistimos. O menino Antoine, de *Os Incompreendidos*, de Truffaut²², por exemplo, é pura presença, é pura experiência: ele mergulha na aventura, na busca, ao mesmo tempo que sofre as dores de sua conturbada vida familiar. Ele não descansa. Como os personagens de Kiarostami, o menino de Truffaut é poesia, é exercício de uma *parresía* adolescente, corajoso em sua verdade exposta.

20 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História.: Destruição da Experiência e Origem da História*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

21 O tema do agenciamento na filmografia de Kiarostami é tratado por Alain Bergala. Ver: BERGALA, Alain. *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

22 *Os Incompreendidos*, filme francês de 1961, dirigido por François Truffaut.

Esses meninos todos se mostram à margem, mas fortes e inteiros nas linhas de fuga do que lhes foi dado viver. E nos olham. Nos olham como a dizer: e tu, que me vês, qual a tua dor? Em que batalha te inscreves? Que beleza te inebria e fascina? O que farias aqui, neste meu lugar?