
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**A IMAGEM – PENSAMENTO:
O POTENCIAL EDUCATIVO DO FILME-ENSAIO COM O GRUPO KINO-OLHO**

CLÁUDIA SENEME DO CANTO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Setembro - 2016

370 Canto, Cláudia Seneme do
C232i A imagem - pensamento : o potencial educativo do
filme-ensaio com o grupo Kino-Olho / Cláudia Seneme do
Canto. - Rio Claro, 2016
90 f. : il., fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: César Donizetti Pereira Leite

1. Educação. 2. Cinema. 3. Experiência. 4. Ensaio. I.
Título.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A IMAGEM - PENSAMENTO: O POTENCIAL EDUCATIVO DO FILME-
ENSAIO COM O GRUPO KINO-OLHO

AUTORA: CLAUDIA SENEME DO CANTO

ORIENTADOR: CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em EDUCAÇÃO, pela
Comissão Examinadora:


Prof. Dr. CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE
Departamento de Educação / Instituto de Biociências de Rio Claro


Profa. Dra. MARIA ROSA RODRIGUES MARTINS DE CAMARGO
Departamento de Educação / Instituto de Biociências de Rio Claro

Prof. Dr. CEZAR MIGLIORIN
Departamento de Cinema / Universidade Federal Fluminense

Rio Claro, 09 de setembro de 2016

Cláudia Seneme do Canto

**A Imagem – Pensamento: o potencial educativo do filme-ensaio
com o Grupo Kino-Olho**

Trabalho apresentado ao curso de pós-graduação em Educação como requisito para obtenção de título de Mestre pela Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite.

Rio Claro
2016

Cláudia Seneme do Canto
**A Imagem - Pensamento: o potencial educativo do filme-ensaio
com o Grupo Kino-Olho**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Educação, área de concentração em Linguagem - Experiência Memória - Formação do Instituto de Biociências da Unesp de Rio Claro, como requisito para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite – Orientador
Departamento de Educação Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dr. Cezar Migliorin
Departamento de Cinema e Vídeo – Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo
Departamento de Educação Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Rio Claro, SP 9 de Setembro de 2016

à Marli, Tadeu, Marília
e Tânia

AGRADECIMENTOS

À João Paulo Miranda Maria, cuja dedicação e talento permitiram a criação de um coletivo de cinema em Rio Claro, SP.

À meu pai Luiz Gonzaga Tadeu do Canto que me inspira à cada dia.

Ao querido amigo Rodrigo Laux, por seu exemplo de resiliência.

À José Roberto Sechi, pela originalidade artística que me faz querer escrever outro projeto.

À amorosidade do meu orientador César Donizetti Pereira Leite.

À minha segunda orientadora e psicóloga, irmã Tânia.

À injeção de ânimo da Marília e à paciência da minha mãe Marly.

Ao meu amor Leonardo Inforsato.

Às grandes amigas Talita Neves, Thelícia Canabarra e Susy, por estarem sempre dispostas a ouvir.

Ao Rogério Borges, por sua sensibilidade e amor ao próximo.

Às imagens e aos sons que rodeiam este mundo e que ainda ei de encontrar.

À Clods, aonde estiver...

Leve

leve

muito

leve ,

Um vento muito leve

passa

E vai-se, sempre muito

leve

E eu não sei o que

penso

Nem procuro sabê-lo.
(Fernando Pessoa)

RESUMO

A seguinte pesquisa aborda o processo de construção de filmes-ensaio pelo Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho, de Rio Claro, interior de São Paulo que tem como objetivo ensinar cinema a jovens e adultos criando um espaço de aprendizado diferenciado capaz de trazer novas formas de pensar a educação e a educação e o cinema.

Conforme explica MACHADO (2003), a produção de um filme-ensaio não tem como objetivo final atingir uma perfeição artística, mas sim o processo de produção; como se estes fossem rascunhos de uma obra, visando o pensamento e a construção por trás do filme. Assim, a pesquisa traz uma reflexão sobre os modos de afetação e de criação que possibilitam estas imagens e como elas escapam às modulações já existentes.

A pesquisa se propõe a lidar com a incerteza e com o estar fora dos lugares fixos e estabelecidos. Aberta a mostrar quais pensamentos e que modos de produção de pensamentos as imagens do Grupo Kino-Olho criam, possibilitam, produzem e qual experiência é possível aos integrantes do grupo nesta produção.

Como metodologia a pesquisa utilizará do registro e da leitura de dados em vídeo, abrangendo as discussões do grupo, o material dos filmes-ensaio e filmagem dos bastidores na realização dos mesmos. Tais filmagens (filme-ensaio e filmagem dos bastidores) resultarão num texto narrativo.

Palavras-chave: Ensaio. Pensamento. Cinema. Experiência.

ABSTRACT

ABSTRACT

The following research approaches the essay-films construction process within the Kino-Olho Research Group from Rio Claro, the Rural section of São Paulo' state. This group aims teaching youngs and adults how to make movies through the creating a space of learning capable of bringing new ways of thinking about education, and education and cinema, in general.

According to MACHADO (2003), the production of essay-films does not aim artistic perfection. Instead, the focus is on the production process as if the masterpiece were being sketched through the thoughts and the construction behind the film. The research brings out new ways of deliberate on the modes of affection and creation that allow these images being created and how they escape the existent modulations.

The present work, proposes to deal with the uncertainty of being out of the stablished places. Shows how and which thoughts and modes of production the pictures, from Kino-Olho create, allow, produce and what experience is possible for the people involved on this production.

Concerning the methodology, the research is going to use the reading of the video data containing the group debates, the essay-films materials and the shootings making of the movies. Such shootings (essay-film and making of) are going to result in a narrative writing.

Key-words: Essay. Thought. Cinema. Experience.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 KINO-OLHO.....	17
2.1 A produção de dois curtas.....	20
2.2 Filme-ensaio.....	24
3 UM CINEMA MENOR.....	33
3.1 A Imagem Pensamento.....	36
4 ENSAIAR COM KINO-OLHO.....	50
4.1 Livre pensar.....	52
4.2 Pensar por filme.....	54
4.3 Cinema a 4, 8, 10...20 mãos.....	77
5 EXPERIÊNCIA MONTAGEM SUBJETIVIDADE.....	82
REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como proposta estudar o Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho e discutir o processo de produção de seus filmes dentro do “Projeto Difusão Cinematográfica” que vem sendo desenvolvido em Rio Claro desde 2006, e conta com o apoio da Prefeitura Municipal desde 2010.

Atualmente, o “Projeto Difusão Cinematográfica” abrange oficinas introdutórias de cinema em bairros (Escolas Municipais, Centro de Referência da Assistência Social, Centros Comunitários) e a formação de um grupo permanente de cinema em Rio Claro, a partir do Curso Livre de Cinema, ministrado pelo cineasta e Mestre em Cinema João Paulo Miranda Maria¹. Com encontros semanais, a princípio no Centro Cultural Roberto Palmari e recentemente na Casa de Cultura Paulo Rodrigues, este grupo tem como base de estudo a realização de *filmes-ensaios*, considerado o principal foco desta pesquisa.

A grande inspiração para a criação do coletivo Kino-Olho foi o Grupo Dziga Vertov, criado pelo cineasta Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, os filmes de estudo do Kino-Olho receberam o nome de *filmes-ensaios*, pois Godard chegou a realizar o que chamava de *filmes-roteiros* para apresentar uma ideia do que seria o seu próximo filme.

Pesquisadores refletem sobre o conceito de ensaio, partindo de sua forma literária e de como ele vem sendo incorporado ao cinema, porém, ainda não conseguem encaixá-lo em um gênero cinematográfico, embora entendam que alguns destes filmes possuem resquícios da tradição do documentário.

Superficialmente, pode-se entender que o ensaio, tanto na literatura quanto no cinema, traz uma obra inacabada, um rascunho de uma ideia, o processo de pensamento do autor. Como se “a única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo” (MACHADO, 2003, p.72).

Refletindo sobre as potencialidades do cinema e da mídia atuando nos modos de ser e agir em sociedade e na modulação das subjetividades, o ensaio representa

¹ Vencedor do *CNN Screening Room Competition* 2009 com o filme de celular “A Girl and a Gun”. Em 2015, o diretor teve o o curta-metragem “Command Action” exibido na seleção oficial do Festival de Cannes, no Curtas Vila do Conde e no 48º Festival de Cinema de Brasília. Recentemente, em maio de 2016, o cineasta ganhou Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes pelo curta-metragem “A Moça que dançou com o Diabo”, produzido em Rio Claro pelo Grupo Kino-Olho.

uma exceção, pois ele explora a flexibilidade do pensamento, diluindo a distância entre um olhar que se volta para fora e um olhar que se volta para dentro. Desta forma, é interessante buscar entender como esta subjetividade emergente do ensaio, é capaz de dialogar com a educação. Visto que “é pelo eu movente, pela variação entre o mundo e a reflexão de mundo permeada pelo olhar de um sujeito, que o ensaio se faz” (ROCHA, 2006, p. 36).

Arlindo Machado afirma que “no futuro, quando as câmeras substituam as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos”, o filme-ensaio “será provavelmente a maneira como ‘escreveremos’ e daremos forma ao nosso pensamento” (MACHADO, 2003, p. 75). O que vemos no entanto, mesmo com a posse dos aparelhos celulares com câmeras por grande parcela da população, é o audiovisual sendo utilizado para reproduzir modos de ser já dados e esperados, correspondentes aos modelos impostos pela mídia e pela espetacularização da imagem.

Neste contexto, a pesquisa aborda o *filme-ensaio* com o Grupo Kino-Olho como uma forma de escapar a essas “modulações presentes nas definições de nossos modos de ser e estar no mundo, [por possibilitar] recriações, invenções e reinvenções” (LEITE, 2011, p. 86), colocando sempre uma abertura ao pensamento.

O ensaio será abordado neste estudo como um “cinema menor”, expressão emprestada de Deleuze e Guatarri (1977) para designar uma literatura menor, que visa um movimento questionador sob as visões pré-fabricadas de mundo e propõe um tornar-se menor.

Assim, esta pesquisa busca encontrar estes espaços de livre-pensar dentro das atividades do Grupo Kino-Olho e compreender o que o cinema possibilita quando propõe maneiras que vão além de uma representação do real, “oferecendo novas possibilidades de ver, pensar e experimentar a realidade” (ROCHA, 2006, p. 10).

Sendo a autora deste estudo, integrante do Kino-Olho há 7 anos e, por isso, implicada nesta pesquisa como pesquisadora, produtora, aluna e professora do coletivo, uma das maneiras que se fez possível pensar sobre este projeto foi se permitindo também um livre-pensar, um ensaiar.

Nesta perspectiva de pesquisa cabe a reflexão de Agamben (2005), sobre linguagem e experiência não estarem dissociados, pois é através da experiência que

entramos na linguagem. Neste sentido, o projeto apresenta uma pesquisa com, por, pela e como experiência. Assim explica Leite:

A ideia é de que as pesquisas se preocupem com as experiências, ou seja, nos distanciamos da noção de que as investigações são compostas por seus “experimentos”, coleta de dados e análises. O que vivo nesse processo são experiências e modos de afetação e produção de sentidos, no e com o outro (LEITE, 2011, p. 70).

Como seria possível pensar educação, experiência e cinema através do trabalho com o Grupo Kino-Olho? Assim, esta pesquisa se propõe a mostrar as condições de exposição e de experimentação que o Grupo Kino-Olho traz durante a construção de um filme-ensaio e como estes espaços de composição, produção de sentidos para frases, objetos e palavras soltas, são capazes de escapar às modulações que estamos expostos.

Para tal, nos pautamos em uma educação vista não no sentido de ensinar, de chegar a um lugar dado, como uma “terra prometida”, mas, como explica Jan Masschelein (2008), em um conduzir-se para fora “em um estado da mente que se abre para o mundo de forma que se possa se apresentar a mim (para que eu possa chegar a ver) e para que eu possa ser transformado” (MASSCHELEIN, 2008, p. 36).

Por fim, pretendo dar visibilidade ao modo que o Kino-Olho experimenta a linguagem do cinema para dialogar com o conhecimento do mundo e a partir disso lanço o questionamento: Como o processo de criação de um filme-ensaio com o Kino-Olho pode acenar para uma educação menos instrumentalizada, de propósitos dados e sentidos fixos? Como estas atividades com o filme-ensaio podem abrir possibilidades de montagens e bricolagens, para novas formas de pensar o cinema na educação?

Neste sentido, a pesquisa se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo será abordado a história do Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho a partir da minha experiência com ele. Por ser uma experiência bastante densa podendo ocupar grande parte desta dissertação, divido este capítulo em dois itens: “A produção de dois curtas” e “Filme-ensaio”.

No subcapítulo 2.1, “A produção de dois curtas”, será abordada a minha experiência como diretora de produção dos curtas-metragens realizados pelo coletivo durante 2014 e 2015, pois acredito serem indissociáveis de todo o projeto e

amadurecimento do Kino-Olho durante estes 10 anos de existência. Além de ter sido durante o processo destes dois filmes - “Command Action” e “A Moça que Dançou com o Diabo” - que fui refletindo e dirigindo o meu olhar dentro desta pesquisa para alguns espaços que vão além da prática do filme-ensaio.

No subcapítulo 2.2, “Filme-ensaio”, trarei algumas definições sobre o filme-ensaio, a começar pelos primeiros sinais do ensaísmo na literatura com Michel de Montaigne, entre 1533 – 1592. E, mais adiante, o ensaio alcançando o cinema, com algumas expressões notáveis nos anos 20, com os cineastas Dziga Vertov e Serguei Eisenstein.

Para pensar o cinema de Godard, esta pesquisa utilizará como base teórica a dissertação de mestrado do coordenador do Grupo Kino-Olho, intitulada “A influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc Godard” (2010). A partir da pesquisa de Maria (2010) observamos algumas semelhanças com o cinema do Grupo Kino-Olho e também com a prática do filme-ensaio.

No capítulo 3., “Um cinema menor”, compartilho com o leitor a minha primeira experiência com o Kino-Olho na produção de um filme que, desde 2009, era chamado pelo coordenador do grupo, João Paulo Miranda Maria, de filme-ensaio. Nesta parte da pesquisa, procuro diferenciar os modos tradicionais de organização de uma produção cinematográfica e a forma que o Grupo se articula para realizar um ensaio.

No tópico 3.1, “A Imagem Pensamento”, aprofundo a ideia do cinema do Kino-Olho enquanto uma busca por uma imagem que deixe de ser meramente narrativa, mas traga uma invisibilidade na própria imagem. Para refletir sobre esta imagem que está entre definições, o trabalho utiliza a concepção filosófica de Huberman (2012), historiador da arte, Maurício Lissovsky (2003) e Brasil (2009).

Ainda no item 3.1, a dissertação se abre para pensar a natureza do filme-ensaio e do próprio cinema, a partir dos conceitos de “imagem-tempo” (2005) e “imagem-movimento” (1983), de Gilles Deleuze. Neste capítulo, o foco da pesquisa se volta à leitura que Jacques Rancière faz sobre as eras do cinema, pré e pós Segunda Guerra Mundial, marcando a ruptura da imagem-ação.

No capítulo 4., “Ensaio com Kino-Olho”, a partir de uma tentativa de ensaiar e fazer fluir um “livre-pensar”, a pesquisadora busca nas filmagens dos encontros do coletivo, livros, entrevistas, anotações e trechos de filmes, mostrar onde o processo criativo do filme-ensaio faz circular afetos, sentidos e não-sentidos nos envolvidos.

Assim, a pesquisadora escolhe os filmes cujo o processo criativo mais lhe tocaram nesta experiência e faz uma montagem onde possa transitar entre os temas: ensaio – pensamento – cinema – experiência.

Em “Experiência Montagem Subjetividade”, começo a apontar as pontecialidades do exercício do filme-ensaio como um provocador de sensações e pensamentos para produção de sentido. Assim, para fundamentação teórica utilizo Jacques Rancière (2005) que classifica a arte em três grandes regimes de identificação: o regime ético, o regime representativo e o regime estético.

Após concluir que o filme-ensaio se encontra no regime estético das artes: capaz de “perturbar as formas sensíveis de uma comunidade” (MIGLIORIN, 2015, p. 45), esvaziando a imagem de seus sentidos narrativos e de verossimilhanças à um contexto ou moral, chegamos ao sujeito, em sua estranha instabilidade e constante atualizações com tudo o que o cerca.

A partir disso, com os pesquisadores da área de educação e cinema, Leite (2011, 2013, 2014) e Migliorin (2015) e os filósofos, Deleuze (1983, 2005, 2008) e Rancière (2002, 2012, 2014), a pesquisa mostra alguns caminhos e descaminhos para se discutir uma educação com o Kino-Olho e através do filme-ensaio. Eis alguns deles: Como simples experiência do pensamento? Como processo de subjetivação? Como linha de fuga às formas de modulações? Como abertura para uma existência obra de arte? Ficam as perguntas, entre ser caminhos e descaminho.

2 KINO-OLHO

Meu pai me disse um dia: não sei se você já gostava de cinema ou se começou a gostar de cinema com o Kino-Olho.



Figura 1: Grupo Kino-Olho

Fonte: montagem com imagens do arquivo da própria autora.

O Grupo de Pesquisa e Prática Cinematográfica Kino-Olho foi criado em 2006 pelo diretor e mestre em Cinema, João Paulo Miranda Maria, que após terminar sua graduação em cinema na Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, voltou para o interior de São Paulo, idealizando a formação de um coletivo de estudo e prática do cinema em Rio Claro.

O projeto teve início com um cineclube que funcionava semanalmente na sala de cinema do Centro Cultural Roberto Palmari, aberto ao público. Durante as reuniões do cineclube, João Paulo exibia os filmes que ele mesmo selecionava cuidadosamente e após a exibição discutia com os presentes o estilo de cada cineasta. Lembro-me de estar presente em um destes encontros e assistir o filme

“Teorema” (1968) de Pasolini. Na época este filme não fez sentido algum pra mim, pois estava acostumada com as narrativas mais fechadas, em que a imagem e o som serviam mais como uma ilustração da história do que para trazer algo subjetivo ou escondido ali. Com os meus vinte e dois anos, meu repertório cinematográfico e minhas referências eram rasas, desta forma, quando assisti às cenas de Pasolini, a minha sensação era: “por quê alguém faz um filme sem final e que ninguém consegue entender? Não tem lógica alguma uma personagem flutuar”².

Naquela época o Kino-Olho ainda era um embrião, mas a intenção de João Paulo era formar pessoas para a construção de um grupo artístico em Rio Claro. O cineclube era frequentado por pessoas de vários lugares da cidade, alguns estudantes da Unesp, outros curiosos que apreciavam filmes de arte, e outra grande parte que frequentava as reuniões mais assiduamente, eram os alunos e professores do Grupo de Teatro Quanta.

Com o passar do tempo e através da iniciativa de João Paulo Miranda Maria, os integrantes do cineclube começaram a experimentar fazer cinema. No início, como não possuíam equipamentos como câmera, iluminação, etc., os filmes-ensaios eram feitos com câmera de celular. Assim, todas as segundas-feiras o grupo se reunia para pensar em um roteiro para um filme-ensaio³ e nas quintas-feiras filmavam. Após a gravação o filme era editado pelo coordenador do grupo e postado no site YouTube.

O coletivo manteve este ritmo de um filme por semana durante aproximadamente 4 anos até que, em 2009, participou de uma competição internacional de cinema de celular, “The Screening Room Mobile Phone Competition”, promovida pela CNN, conquistando o primeiro lugar com o filme “A Girl and a Gun”, realizado em uma daquelas quintas-feiras.

João Paulo já dizia naquela época que o reconhecimento vinha de um estilo único do coletivo, claramente influenciado também pelo diretor, mas um estilo que João Paulo nomeou de “Cinema Caipira”, como destacou inúmeras vezes nas reuniões do grupo: “o cinema do simples, do cotidiano, do caipira” (informação

² cena em que a personagem Emília, a empregada camponesa da família, flutua entre as casas, como uma extrapolação do desejo sexual reprimido e aflorado pela chegada de um hóspede.

³ já era assim denominado pelo coordenador do grupo, pois implicava em uma construção coletiva e um exercício do olhar, sem pretensão de chegar a um lugar dado.

verbal)⁴. Eis que as dificuldades financeiras para produzir os filmes do coletivo acabavam também estimulando a criatividade e, por consequência, influenciando neste estilo caipira. “O cinema caipira não como o cinema do Jeca Tatu, mas como o jeito mesmo do caipira, daquele que faz uma gambiarra para poder resolver um problema e torna aquilo algo único e singular” (informação verbal).⁵

Ao questionar o fundador do grupo sobre de onde vem a estética deste cinema, João Paulo explica que, de início uma de suas fortes inspirações fora o *Cinema Novo*, de Glauber Rocha, mas que há várias outras influências.

Se pensar na história do cinema nacional, Glauber é o maior nome de uma experimentação com a linguagem, de criar uma linguagem muito própria e particular, neste sentido, o Kino-Olho se aproxima, pois ao fazer este tipo de metodologia e processo de filmagem, acabamos fugindo de padrões convencionais e encontrando coisas muito únicas e diferentes do que estamos acostumados a ver⁶.

Porém, com o amadurecimento do Grupo Kino-Olho, João Paulo Miranda Maria vê que, neste momento, sua maior inspiração não é apenas o Glauber Rocha com o *Cinema Novo* ou o próprio Jean-Luc Godard da fase do *Nouvelle Vague*, mas sim o Godard pós-anos 80, pós Grupo Dziga Vertov e “realizadores que vêm questionar as imagens de uma forma mais diferenciada como os diretores Lav Diaz, Carlos Reygadas e Bela Tarr”.⁷

Ainda em 2009, o Kino-Olho passou a ser subvencionado pela Prefeitura Municipal de Rio Claro para manter o “Projeto Difusão Cinematográfica”, que consiste em 12 oficinas introdutórias de cinema nas escolas e a permanência do curso livre de cinema à comunidade, com aulas semanais a princípio no Centro Cultural Roberto Palmari e depois na Casa de Cultura Paulo Rodrigues.

Durante estes 10 anos de existência muitos passaram pelo Kino-Olho, alguns foram atrás de outros interesses, como fazer faculdade de cinema, abrir produtora e outros deixaram de frequentar o coletivo por falta de tempo ou algum outro motivo pessoal. O interessante é que muitos foram e voltaram, como o caso de Isadora Torres⁸, que foi estudar cinema e depois de formada voltou a integrar o coletivo; e

⁴ informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante reunião do Grupo Kino-Olho no dia 14 de março de 2013.

⁵ idem.

⁶ Informação fornecida em entrevista realizada no dia 17 de junho de 2016 para esta dissertação de mestrado.

⁷ idem.

⁸ Isadora foi aluna da Oficina Introdutória de Cinema do Kino-Olho na Escola Carolina Seraphim e após o primeiro contato com cinema ingressou no grupo permanente do Kino-Olho, se desligou do

de Leonardo Bortolin⁹.

O coletivo já passou por várias mudanças, porém, sempre se adaptando conforme agregava mais pessoas. Digo isso, pois, uma das características fortes do Kino-Olho é estar sempre aberto para receber pessoas de diferentes lugares e profissões, formando um grupo heterogêneo. Isso contribui para a criatividade na elaboração dos filmes-ensaios e também para legitimar uma identidade em seus filmes.

A prática do filme-ensaio, semanalmente, como parte do curso livre de cinema, existe até hoje e é a forma que encontramos de estudar e testar as possibilidades do cinema. Porém, é importante ressaltar que nos últimos dois anos, o estudo e a prática cinematográfica abriram novos caminhos para o grupo, com a entrada dos curtas-metragens do Kino-Olho na programação de festivais nacionais e internacionais de cinema, o que evidenciou no coletivo uma profissionalização para a inserção no mercado cinematográfico. Desta forma, atualmente, o grupo tem se dedicado a promover aulas de cinema através do projeto “Difusão Cinematográfica” e a produção de curtas-metragens.

2.1 A produção de dois curtas

“você precisa abrir a janela de casa e pensar: o que tem ali fora? O que está acontecendo na minha rua? Essas coisas acabam fascinando e sendo a matéria-prima da produção, que a gente chama de cinema caipira (informação verbal)¹⁰.”

“Command Action”¹¹, produzido em dezembro de 2014 e “A Moça que Dançou com o Diabo”¹², filmado em novembro de 2015, são frutos de um estilo de cinema que nasceu no interior paulista, ao qual o diretor João Paulo Miranda Maria chama de “Cinema Caipira”.

grupo para cursar cinema na AIC (Academia Internacional de Cinema) e retornou em 2015 para integrar o coletivo com experiência em som direto.

⁹ diretor de som, que se formou e depois também voltou a participar dos filmes.

¹⁰ informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante reunião do Grupo Kino-Olho no dia 14 de março de 2013.

¹¹ Seleção oficial na 54ª Semaine de La Critique do 68º Festival de Cannes, BFI London Film Festival 2015, Curtas Vila do Conde 2015, prêmio de melhor som no 48º Festival de Brasília.

¹² Prêmio especial do júri na 69ª edição do Festival de Cannes e Prêmio do Público no 5º Olhar de Cinema – Festival de Curitiba, Seleção Oficial no Curtas Vila do Conde 2016 e no 54ª New York Film Festival.

O cinema que João Paulo criou junto ao coletivo Kino-Olho é um cinema bastante singular, por dois motivos. Primeiramente, ele utiliza como matéria-prima de suas histórias o cotidiano do rio-clarense e o modo de ser e viver destas pessoas. Este estilo de vida, visto em seus mínimos detalhes, mostra modos de subjetivações muito particulares, coisas que escapam a uma simples observação, pois é preciso ver mais profundamente, é preciso olhar atento, é preciso penetrar em cada gesto do indivíduo.

E o segundo ponto, é o contato com o real, o estar aberto para o imprevisível, com pessoas e coisas da realidade, ou seja, personagens não atores, locações improvisadas e fazendo cinema com cineastas e não cineastas. A primeira frase que o diretor João Paulo Miranda Maria disse após a exibição de “Command Action”, no Festival de Cannes foi, “nós utilizamos tudo aquilo que tínhamos em mãos”¹³. Mais à frente, cito alguns exemplos que ajudam a entender este processo.

“Command Action”, que tem como roteiro a travessia de um garoto que sai para comprar legumes para sua mãe e vive experiências sensoriais em uma feira, é rico neste aspecto, por mostrar em poucos e longos planos, existências bastante singulares de modos de ser e viver, notadas nas falas e gestos dos feirantes, na turma de amigos que planejam um assalto e no olhar do menino que se encanta pelo robô Command Action.

Como fazer tudo se orquestrar tão bem diante de uma realidade que não nos pertence? Estes foram os desafios dos dois curtas. Em “Command Action”, as várias visitas à feira aguçaram nossa imaginação e realizamos o roteiro durante os encontros com o grupo, ou seja, tivemos uma roteirista que escreveu todas as falas dos personagens e estruturou nossas ideias em um roteiro, porém, a história do “Command Action” nasceu de um processo criativo de todo grupo.

A partir do roteiro pronto e da decupagem dos planos realizada pelo diretor, tínhamos como conduzir a filmagem, porém, tiveram vários momentos em que enquadramentos foram improvisados e cenas com feirantes incorporadas. Em um momento da filmagem João Paulo solicitou à equipe de produção e de arte que buscássemos por coisas e pessoas longe dos padrões convencionais.

Eu e a diretora de arte começamos essa busca e, no início, estava um pouco difícil convencer as pessoas que frequentavam a feira aceitarem serem personagens

¹³ Informação fornecida no dia 21 de maio de 2015 em cerimônia de encerramento da 54ª Semaine de La Critique do 68º Festival de Cannes.

do filme, mas após um tempo explicando a proposta do Kino-Olho e do filme, alguns começaram a aceitar. Com isso surgiram famílias, crianças, moradores de rua, músicos, comerciantes, etc. Estas pessoas aceitaram nosso convite promovendo instantes únicos e sinceros no filme.

Em, “A Moça que dançou com o diabo”, o roteiro traz uma adolescente religiosa que é privada de viver seus anseios devido ao fanatismo religioso imposto pelo pai, que é pastor. Durante a produção deste filme, muitas coisas me tocaram, primeiramente pela escolha das locações. Quando estávamos finalizando esta fase de preparação, ainda nos faltava encontrar o local da primeira cena, que se tratava de um quarto em que a janela se abria para um muro de tijolos baianos, em que entrasse apenas uma pequena fresta de luz.

Após muita procura com amigos, família, conhecidos e imobiliárias, João Paulo mostrou esta dificuldade para toda a equipe e alunos recém-chegados no Kino-Olho - como já havia dito anteriormente, o grupo que se reúne nas terças-feiras está focado em estudar cinema, nem todos participam das produções dos curtas. Pois bem, durante um destes encontros, João Paulo levou uma foto de como imaginava aquela janela e a mostrou para Sasá, um homem simples que faz serviço como pedreiro, mas sonha ser ator e frequenta o Kino-Olho há 1 ano. Sasá olhou aquela foto e disse: “Mas esta é a janela da minha casa!” (informação verbal)¹⁴.

Enfim, a locação da primeira cena foi encontrada e Sasá, que além de aluno do Kino-Olho, é também meu assistente de produção, me contou esta história. Ele relatou o que acabei de expor, de um jeito que é apenas dele, dizendo mais ou menos assim, “Cláudia, o João foi lá em casa ver o meu quarto e a hora que ele olhou para a janela, o olho dele brilhou! Mas eu disse que ali estava tudo bagunçado e feio, se ele queria mesmo assim. Mas como ele diz sempre nas aulas que o feio é que é bonito, então fechou” (informação verbal)¹⁵. A imagem brotada da mente do diretor ganhou realidade ao encontrar o quarto da casa do Sasá. Isso é “criar e descobrir o mundo com o cinema” (MIGLIORIN, 2015, p. 10).

Além das escolhas das locações contarem com a colaboração de todos do grupo, o mesmo acontece com a escolha dos personagens, a maior parte do elenco de ambos os filmes não são atores, foram encontrados nas escolas públicas de Rio

¹⁴ Informação fornecida por Ronaldo Medeiros, conhecido como “Sasá”, durante reunião de pré-produção do filme “A Moça que dançou com o Diabo”, no dia 4 de novembro de 2016.

¹⁵ idem.

Claro e são alunos do professor de Geografia Rogério Borges, que participa do Grupo Kino-Olho há vários anos.

Ainda na experiência com a realização de “A moça que dançou com o diabo”, uma outra experiência me chamou bastante a atenção, no sentido da experiência individual e coletiva. O ocorrido se deu durante a filmagem da última cena, realizada em um bar, onde a protagonista e a amiga dançavam juntas em uma pista de dança e mais uma vez, precisávamos de figurantes, personagens interessantes para compor aquele quadro.

Neste desafio, a equipe de produção começou a convidar pessoas que estavam no bar para serem figurantes. João Paulo Miranda já possuía uma ideia de como gostaria que fosse este enquadramento e as pessoas que estavam voluntariamente ali, precisaram seguir exatamente as marcações que o diretor propôs, ou seja, ficar dançando em um ponto fixo ou se movimentando de um ponto a outro, de acordo com a *mise-en-scène*. Este plano foi gravado aproximadamente cinco vezes, até o movimento das pessoas ficar exatamente como imaginava o diretor. Mas não é bem esta a questão, o interessante do processo de realização desta cena até ela finalmente se concretizar, foi uma certa maestria e cuidado com que cada um dos envolvidos, atores, não atores, diretores e assistentes, tiveram para a obra se concretizar. Foi um encontro único de pessoas e seres que não se conheciam desde então, mas estavam construindo ali uma coisa mágica, sincera, afetando e sendo afetado por uma quantidade de coisas que os cercavam: o filme, a dança, a diversão de domingo, a maquiagem, o cenário, o novo e inusitado. Após o encerramento daquele dia de gravação, os ‘Kinos’, como costumamos nos chamar, estavam todos sem palavras para descrever o que ali havia acontecido, apenas conseguiam dizer, ‘aquele dia do bar, fiquei realmente emocionado’.

Com estes momentos chego a pensar, a experiência com a criação é algo que ocorre no artista, no ser filmado e no espectador, mas com fronteiras muito tênues. “Experimentar a criação do outro é experimentar o mundo se inventando, eis uma radicalidade da arte” (MIGLIORIN, 2015, p. 52).

A sensação de estar em um set de filmagem com o Kino-Olho é, pra mim, o mais profundo sentido da experiência, onde (...) “o indivíduo acessa elementos, mundos e partes de si que produzem micro e macrodesvios em seu processo de individuação sem deixar intacto o que não é ele mesmo” (MIGLIORIN, 2015, p. 57).

Por isso, a feira do bairro Cervezão, local da produção do “Command Action”, o Bar do Sidney, de “A Moça que dançou com o Diabo”, foram espaços onde a experiência com o cinema aconteceu, acredito que pra mim e para outros envolvidos. O contato com os modos de ser dos personagens que habitam a feira, das pessoas que frequentavam aquele bar no domingo, nos permitiu ver e ser de outros modos também, habitando outras subjetividades e recriando com elas.

Hoje vejo que a forma da criação pode tocar estes espaços, livre de julgamentos e com o sentimento de compaixão ativo, traz uma troca de sensibilidades, algo que foi bastante fundamental para minha educação e penso que por isso meu pai tenha realizado este comentário, com o qual abro o capítulo 2. Mas eu não fui mesmo atrás do cinema, segui algumas pistas e como quem caminha pela estrada, ele trombou comigo através do Kino-Olho. Como já dizia Benjamin,

a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. ... Somente quem anda pela estrada experimenta de seu domínio e de como, ..., ela faz sair, ... a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair o soldados de uma fila (BENJAMIN, 1995, p.16).

2.2. Filme-ensaio

O ensaio é uma prática comum em vários campos de expressão artística, ele abrange a literatura, mais notavelmente entre 1533 e 1592, com a obra de Michel de Montaigne. Segundo CORRIGAN (2015), Montaigne escrevia sobre sua vida pessoal e os acontecimentos em torno da França do século XVI a partir de comentários e visões e chamava aqueles escritos de ensaio. Ao longo do século XX e XXI, o ensaio alcança a fotografia e o vídeo através dos meios eletrônicos, como blogs, entre outros. Para Aldous Huxley, “o ensaio é um dispositivo literário para dizermos quase tudo sobre praticamente qualquer coisa (2002, p. 330 apud. CORRIGAN, 2015, p. 18), porém, sua estrutura pode ser explorada através de três polos: pessoal ou autobiográfico; objetivo ou factual e abstrato-universal.

Ao longo da história de suas práticas mutáveis, o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e

adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta (CORRIGAN, 2015, p. 19).

Chris Marker, com “Carta da Sibéria” (1957) , é regularmente associado aos primórdios do filme-ensaio. Porém, segundo WEINRICHTER (2015), começou-se a pensar o filme-ensaio de forma pertinente a partir dos anos 80, em um contexto de crise do cinema convencional, dito narrativo. *Sans Soleil*, também de Marker, estreado no Festival de Berlim de 1983, *Lettre à Freddy Buache* e *Scénario du film Passion*, ambos ensaios de Jean Luc Godard de 1982, marcaram o nascimento de um cinema pós-moderno, pós-documental.

Entre uma definição e outra, ainda classifica-se como filme-ensaio, cine-ensaio, “filmes que seriam o equivalente cinematográfico à extensa e multifacetada tradição do ensaio literário” (WEINRICHTER, 2015, p. 12). Alguns teóricos chegaram a tratá-lo como uma evolução do documentário, outros vão ainda mais longe quanto à descoberta. Patrick Leboutte (2002 apud WEINRICHTER, 2015, p. 19) designou-o como “le cinéma par excellence”, Catherine Russel de “etnografia experimental” (1999 apud WEINRICHTER, 2004, p. 56) e por fim, Nora Alter escreve: “sejam quais forem as características secundárias que possa ter o ensaio como gênero, a característica básica que permanece é que o ensaio *não* é um gênero precisamente, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social” (1996, p. 171 apud WEINRICHTER, 2015, p. 11).

O que se pode dizer é que o ensaio está em uma condição fronteiriça, sua categoria é definida, justamente, pela sua dificuldade de se encaixar a um gênero cinematográfico, assim, como no campo da literatura, de se encaixar a um gênero literário. O filme-ensaio possui uma natureza híbrida e essencialmente herege por, segundo Bergala (2000, apud WEINRICHTER, 2015), não obedecer nenhuma das regras que se orienta o cinema como instituição, ou seja, gênero, duração, standart, imperativo social, e ser um filme livre, “no sentido de que se deve inventar, a cada vez, sua própria forma, e que somente se voltará a ela” (p. 13).

O mais interessante e atraente do filme-ensaio é que ele não necessita de um saber prévio, como o documentário, que possui suas bases em uma causa coletiva ou contexto social, o ensaísta pode escolher qualquer assunto como tema e a partir disso reconstruir a realidade.

É importante notar que apesar dos três polos no qual se move o ensaio, esta atividade se caracteriza essencialmente pelo entrecruzamento “da expressão

peçoal, da experiência pública e do processo do pensamento” (CORRIGAN, 2015, p.18) sendo que, em alguns casos, a ênfase se dá mais em um polo do que em outro. Como veremos com o Kino-Olho, isso se dá em grande parte pela expressão pessoal e processo de pensamento, com uma poça d’água, um lampião ou um pedaço de papel, os cineastas já têm o suficiente para exercitarem sua liberdade de reflexão. Pois, “o que vemos na tela, ainda que se tratem de segmentos de realidade muito concretos, somente existe pelo fato de ter sido pensado por alguém” (WEINRICHTER, 2015, p. 13).

Bergala chega a sugerir que um verdadeiro ensaio inventa não somente sua forma e seu tema, mas sim, seu referente: diferentemente do documentário, que filma e organiza o mundo, o ensaio o constitui. Ou seja, não pode servir, por definição, a um modelo de nada (2000, apud WEINRICHTER, 2015, p. 13-14).

As maneiras de o cinema se materializar como ensaio são: o comentário verbal e a montagem. Conforme explica Weinrichter (2015), nos dois casos o princípio essencial é o da montagem, porém uma montagem diferente da qual o cinema convencional está habituado. O ensaio traz, ao invés da continuidade espaço-temporal e causal de uma sequencialidade linear e narrativa, uma continuidade discursiva a partir de uma combinação entre blocos e fontes de material: “filmagens originais, entrevistas, presença física do autor, material visual e sonoro apropriado, reconstruções fictícias, etc ” (WEINRICHTER, 2015, p. 15). Esta seria chamada de montagem de proposições que possibilita um discurso auto-reflexivo e de análise do próprio processo de construção do sentido.

É importante ressaltar que o ensaio, apesar de trazer características do discurso verbal, não é dependente do mesmo, pois o cinema pode criar discursos sem precisar essencialmente da palavra. Por exemplo, através de uma justaposição de imagens, pode-se ter o efeito de uma “consciência” pensante, o que é comum do filme-ensaio.

A importância da montagem, renunciando o que seria um novo cinema, encontra seus primeiros sinais nos anos 20, segundo Arlindo Machado (2003), na Rússia Soviética, quando alguns cineastas envolvidos com a construção do socialismo viam no cinema mudo uma possibilidade de explorar uma nova modalidade discursiva que não devesse ter na palavra seu principal fio condutor, mas sim, como explica Machado (2003), “numa sintaxe de imagens, nesse processo

de associações mentais que recebe, nos meios audiovisuais, o nome de montagem ou edição” (p. 69).

Sergei Eisenstein foi o primeiro a formular uma teoria sobre o cinema ensaio, a qual ele nomeou de “cinema conceitual”:

Os “esquerdistas” da montagem estão no extremo oposto. Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição (EISENSTEIN, 2002, p.14).

Assim como na escrita kanji oriental o conceito de “dor” é obtido a partir da associação metafórica dos ideogramas de “faca” e “coração”, Machado (2003) explica que no cinema de Eisenstein, a montagem conceitual: “é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, consegue articular conceitos como em um jogo poético” (MACHADO, 2003, p. 70).

A minianedota de Ambrose Bierce, citada no primeiro capítulo do livro de Eisenstein (2002), “A Forma do Filme”, conta que uma mulher de luto chorava sobre um túmulo quando chegou um estranho e lhe disse: “A misericórdia divina é infinita. Em algum lugar há um outro homem, além de seu marido, com quem ainda poderá ser feliz”, e a mulher respondeu: “havia, mas este é o seu túmulo” (p. 14). Nesta passagem, toda a história é construída para entendermos o seu significado como uma viúva que chora a morte de seu marido, mas na realidade ela não chora a morte do marido, mas a morte do seu amante. Esta charada nos mostra que a justaposição de dois planos isolados não significa a soma das partes, mas resulta em um outro plano “qualitativamente diferente de cada elemento isolado” (p. 16).

Neste caso, a ênfase correta seria preocuparmo-nos com “o princípio que deveria determinar tanto o conteúdo do plano, quanto o conteúdo revelado por uma justaposição desses planos” (p. 17). Conforme explica:

Teria sido necessário voltar à base fundamental que determina igualmente o conteúdo dos planos isolados quanto a justaposição compositiva dos conteúdos independentes entre si, isto é, voltar ao conteúdo do *todo*, das necessidades gerais e unificadoras (EISENSTEIN, 2002, p. 17).

Isto mostra que um determinado plano cinematográfico já possui elementos de montagem em sua simples composição e que “cada fragmento de montagem não

existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas” (p. 18).

Assim, entram em jogo dois novos termos: “representação” e “imagem”. Para explicar a ideia, Eisenstein se vale de um outro exemplo. Ele nos mostra que “um disco branco de tamanho médio e superfície lisa, dividido em 60 partes iguais” (p. 18), é uma representação simples do objeto relógio. Mas se o disco dotado de varas metálicas dispuser de um mecanismo que movimentava, ele deixará de ser apenas uma *representação* do objeto e será também uma *imagem* do tempo.

Eisenstein vai ainda mais longe: “suponhamos, por exemplo, que o número marcado no ponteiro deste relógio seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem a esta hora” (p. 19), o trânsito, o café das cinco, a hora de pegar as crianças na escola etc. Pois bem,

Não é suficiente apenas ver – algo tem de acontecer com a representação, algo mais tem de ser feito com ela, antes que deixe de ser percebida como apenas uma simples figura geométrica e se torne perceptível como a imagem de uma “hora” particular na qual o acontecimento está ocorrendo (EISENSTEIN, 2002, p. 19).

Segundo o autor, o nosso cérebro perpassa a sequência completa do processo e “uma cadeia de vínculos intermediários desaparece e se estabelece uma conexão instantânea entre o número e nossa percepção do tempo ao qual corresponde” (EISENSTEIN, 2002, p.20). Assim, “o hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos” (EISENSTEIN, 2002, p.20).

A arte muda esta ênfase, focando-se justamente no processo. Quando um diretor de cinema apresenta o protagonista do seu filme, “a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto” (EISENSTEIN, 2002, p.20), mas como algo que se desenvolve e se constrói ao longo deste processo.

Para nortear a realização dos filmes-ensaios com o Grupo Kino-Olho, partimos de algum diretor de cinema que traga uma relevância estética ou característica própria de fazer cinema e a partir disso trazemos um argumento ou tema relacionado a ele como um ‘mote’ para a realização deste ensaio.

No exercício audiovisual realizado sobre o diretor Eisenstein, o desafio era, combinar planos descritivos, isolados em significado, e trazer a partir deles um

conceito abstrato. Eisenstein chamava isso de montagem intelectual, em que “a simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico” (EISENSTEIN, 2002, p. 38).

Lançado o desafio, cada um com sua câmera, foi ao encontro dos planos no Centro Cultural. Nesta locação existem muitos lírios plantados em torno do parapeito e um dos participantes utilizou esta flor como principal objeto do filme-ensaio. Neste ensaio, a flor lírio da paz é mostrada mais de um vez em recortes de enquadramento diferentes, porém, sempre com o seu carpelo em destaque, até enfim apontar para algo em baixo do parapeito como se estivesse a flechar um objeto com seu carpelo, remetendo a um ataque. Temos aí, além da montagem intelectual de Eisenstein, suscitando a ideia de um ataque, a experimentação de objetos cotidianos para a produção de novos sentidos.

A “montagem intelectual” é um método recorrente nos filmes-ensaios realizados pelo Kino-Olho, porém ela não é uma característica exclusiva do filme-ensaio, mas “este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica” (EISENSTEIN, 2002, p. 36). Na realização do filme-ensaio “Intensidade” (2013), do Grupo Kino-Olho, embora o desafio tenha sido outro, também notamos esta “montagem intelectual” de Eisenstein (2002). Como mostro a seguir:

Um dos participantes abriu o livro de Robert Bresson e escolheu a frase - “desmontar e remontar até a intensidade” (BRESSION, 2005, p. 47). Segundo João Paulo, “esta frase não remete apenas ao trabalho de edição, mas também ao esforço desprendido pelo realizador na busca de uma perfeição estética.”¹⁶ Assim, os participantes tinham apenas a sala de teatro, um bloco de concreto e um personagem para realizar o filme.

O exercício foi realizado individualmente, assim tivemos seis filmes diferentes realizados com os mesmos materiais, porém, cada um com sua câmera. Em um dos filmes, o plano de abertura mostra um personagem manuseando um bloco de concreto, três vezes seguida; no plano seguinte, aparecem as mãos do personagem apertando o concreto com os dedos e logo no último plano, em um “close”, mostra-

¹⁶ Informação fornecida por João Paulo Miranda Maria no encontro do dia 14 de março de 2013 durante a realização do filme “Intensidade”.

se o rosto do personagem de perfil, declarando “desmontar e remontar até a intensidade”.

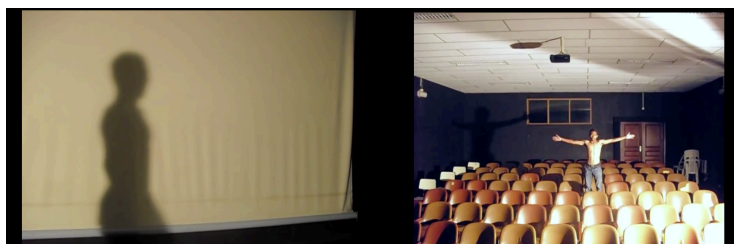
Figuras 13 e 14: Quadros do filme-ensaio “Intensidade”



Fonte: Kino-Olho (2013)¹⁷

No filme de outro realizador, o bloco de concreto não é utilizado e apenas o ator, o palco e as cadeiras do teatro entram no plano, a frase “desmontar e remontar até a intensidade” aparece em outro contexto, em letreiro e muitas vezes recortada, como “re-mon-inten”. O ator aparece em espaços diferentes, alternadamente, ora como espectador nas cadeiras e ora como ator no palco do teatro.

Figuras 15 e 16: Quadros do filme-ensaio “Intensidade”



Fonte: Kino-Olho (2013).

Notou-se em cada versão dos filmes, uma abordagem distinta tanto da mise-èn-scene quanto da montagem, mas ambas trazendo um conceito abstrato relacionado a uma reflexão sobre o fazer cinematográfico. Porém, nota-se como é possível através da criação de climas e sensações próprias do dispositivo cinematográfico, trazer novos sentidos a objetos do cotidiano como uma flor, um bloco de concreto, entre um jogo de luz e sombra.

Citando mais um exemplo de imagem composta pelo Kino-Olho, que traz a experimentação e a profanação dos objetos cotidianos, lembro-me de um botão que, em certo sentido, parecia um olho da maneira como era abordado no enquadramento e pelo tempo que era posto em cena.

¹⁷ www.kinoelho.blogspot.com

Figuras 17: Quadro do filme-ensaio “Kino-Olho”



Fonte: Kino-Olho (2009).

Segundo Eisenstein (2002), “a representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é, sem dúvida, apenas um tributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem inviolável das coisas” (p. 40). Com a flexibilidade de representações que pode um filme-ensaio, os participantes trazem uma reflexão sobre o mundo que os cerca, visto que:

“o realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social. Como resultado de uma monarquia estatal, uma uniformidade estatal de pensamento é implantada. Uniformidade ideológica de um tipo que pode ser desenvolvido pictoriamente nas categorias de cores e desenhos dos regimes de guardas” (EISENSTEIN, 2002, p. 40).

Retomando a presença de sinais do ensaísmo no cinema dos anos 20, também destaca-se a forte presença de Dziga Vertov. Com os conceitos de cine-olho (kino-glaz) e cinema verdade (kino-pravda), o cineasta se propunha a explorar o olhar da câmera como se este fosse o da imagem concreta da realidade. Durante a realização de seus filmes, o diretor tinha pouca ou nenhuma interferência sobre o processo de captação das imagens, porém, tinha uma densa participação na etapa da montagem do filme. Vertov se apropriava de materiais de arquivo de terceiros e de seus próprios materiais de arquivo para realizar assim, através da montagem, uma experimentação de materiais. Como mostra o exemplo:

a sequência da mulher que vai fazer compras na cooperativa. Nela, Vertov utiliza o movimento retroativo da câmera e a montagem invertida para alterar o processo de produção econômica (a carne,

que estava exposta no mercado, volta novamente ao matadouro e depois para o corpo do boi abatido, fazendo-o “ressuscitar”), repetindo, dessa forma, o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em *O Capital* (MACHADO, 2003, p. 71).

Vimos ao longo da história do cinema que o poder da montagem em manipular o fluxo da imagem, a fim de extrair algo além do seu sentido literal, parece infinita. No livro *Quatre dimensions de l'essai filmique* de Nicole Brenez, o autor se questiona: “Pode uma imagem explicar, criticar, argumentar, demonstrar, concluir e comentar?” (2005, p. 23 apud WEINRICHTER, 2015, p. 17). Fica a pergunta!

3. UM CINEMA MENOR

Comecei a frequentar os encontros do Grupo Kino-Olho em 2009, enquanto cursava pós-graduação (lato sensu) em Roteiro em Áudio e Audiovisual na PUC-SP. Me lembro de estar em uma mesa no Centro Cultural Roberto Palmari com aproximadamente cinco pessoas que discutiam coletivamente o roteiro de um próximo filme. A ideia original do filme era de Adriano Maia¹⁸, mas todos colaboravam para pensar o roteiro e a composição das cenas. Ali, naquela mesa mesmo, os envolvidos com o Kino-Olho “n. 41”¹⁹ expunham suas necessidades para viabilizar a produção e cada um contribuía da maneira que podia, sem divisão de equipe e sem estabelecer funções por área. O trabalho todo era realizado coletivamente, o que ocorria naquela pré-produção atípica, se aproximava apenas um pouco com o que eu havia aprendido sobre produção cinematográfica ao longo da minha graduação em Jornalismo e pós-graduação (especialização) em Roteiro em Áudio e Audiovisual.

No momento da gravação, cada um com sua lista organizava o cenário com os objetos que tinha arrumado com familiares, amigos e até vizinhos. Durante os “takes”, a equipe toda se revezava nas funções de captação de som, direção de arte, produção e etc. A composição da mise-en-scène era pensada em grupo, pois não tínhamos uma decupagem dos planos estabelecida a priori. O coordenador do grupo chamava aquela atividade realizada, semanalmente, de filme-ensaio. Assim fui apresentada ao cinema do Grupo Kino-Olho e pela primeira vez participei ativamente da produção de um filme, não nos moldes convencionais, porém, de uma forma muito envolvente.

Durante a faculdade de jornalismo, na disciplina documentário, aprendi que três etapas organizam e norteiam a realização de uma peça audiovisual, são elas: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Em linhas gerais, a pré-produção é a fase em que se realiza e se discute o roteiro e em que também ocorrem as pesquisas de locações e outros detalhes importantes como, organização de equipe, elenco e definição de cronograma de filmagem. A produção é o momento em que o texto (roteiro) vira imagem e som, quando aquilo que estava no papel confronta a

¹⁸ formado em Geografia pela Unesp-Rio Claro e aspirante a roteirista do Kino-Olho, Adriano trazia muitas ideias novas para o grupo.

¹⁹ os filmes realizados pelo kino-olho semanalmente recebiam como título um número (n.1, 2, 3...), pois, segundo Maria, não se tratavam de filmes prontos.

realidade. Por fim, a pós-produção é a última fase de um filme, momento de colocar o material na mesa de edição e começar a ligar as imagens conforme o estabelecido no roteiro.

Considerando estas três etapas como a base de uma produção cinematográfica, podemos pensar que o que acontece no Grupo Kino-Olho difere tanto no processo de organização da produção quanto na forma do filme. Quando cheguei no grupo, neste primeiro encontro que relato acima, a produção de um curta-metragem acontecia em dois dias, ou seja, em apenas dois dias ocorriam as três fases. Mas, com o passar dos anos, o grupo foi modificando as formas de produção e atualmente, pré-produção, produção e pós-produção acontecem de uma vez só, pensamos o roteiro e gravamos com o que temos e editamos na própria câmera, assim realizamos um filme.

Quando alguns profissionais da área visitavam o Grupo Kino-Olho, o impacto era grande, tínhamos a sensação de que tudo que estávamos fazendo ali era diferente da maioria, sem um método específico. Lembro-me de uma vez que um amigo meu de uma produtora de São Paulo foi em um dos encontros do Grupo, pois gostava muito dos nossos filmes, mas ao se deparar com as nossas formas de produção, acabou se afastando. Porém, o coordenador do grupo nos explicava que o que fazíamos era uma experimentação. Pois, “em muitos trabalhos só se pensa em um resultado final, em uma obra finalizada e totalmente acabada, sem mais dúvidas. Mas no filme-ensaio busca-se o contrário” (MARIA, 2013, p.1).

O filme-ensaio nos ajudava a criar uma flexibilidade de produção, pois não precisávamos montar uma realidade, um cenário ideal, pois era mais um exercício de se apropriar daquilo que tínhamos e da realidade que nos cercava. “O filme-ensaio é o laboratório, onde nós discutimos sobre as imagens, um pensar meu em relação a uma discussão, com textos e referências visuais que junto com este grupo se problematiza”, disse João Paulo em entrevista.²⁰

Nesta minha primeira experiência com o cinema, notava que as coisas que circulavam na realização de um ensaio, certamente não eram as mesmas que moviam uma produção cinematográfica profissional. Por exemplo: a organização da equipe no set de filmagem, o tempo de produção, a ausência de uma decupagem. Porém, algumas outras coisas eram semelhantes, como: a existência de uma

²⁰ Em entrevista para esta dissertação no dia 17 de junho de 2016.

narrativa, as fases de produção (embora fossem reduzidas). Sintetizando, a falta de controle sobre o que estava sendo produzido é maior em um ensaio do que em uma produção cinematográfica e isso possibilita algumas outras coisas como:

(...) o frescor de uma descoberta, uma espontaneidade de algo que funcionou na tela. Já quando a gente produz um curta, nós não estamos mais na busca de descobrir o que funciona e o que não funciona. Nós já temos que trazer algo que funcione.²¹

A partir da declaração do coordenador do Grupo, entende-se que o ensaio é, para o Kino-Olho, como um treino para o jogador de futebol, por isso, “algumas coisas do processo acabam se imprimindo no próprio filme”.²² Porém, por estarmos lidando com o terreno da arte e não do esporte, este ensaiar do cinema se configura como algo subjetivo e com potencial artístico indiscutível, como obra em si e não apenas como processo da obra. Assim, diz João Paulo, “no filme temos menos dúvidas, mas é um reflexo do que é treinado nos filmes-ensaios”.²³

Assim, nas produções do Kino-Olho, o ensaio e o filme têm o mesmo fio condutor: a busca por uma imagem-pensamento, ou seja, “imagens que estão a caminho de acontecer, prestes a acontecer, entre definições, como se a gente sempre duvidasse do que está em quadro”. Isso comprova que, seja através de ensaios ou de filmes, emprestando o título do livro de César Migliorin (2015), o que fazemos é, “inevitavelmente cinema”.

Quando penso no cinema do Kino-Olho enquanto esta busca por esta imagem-pensamento, me vem à mente uma definição de ensaio da pesquisadora Marília Rocha (2006), que diz: “a história institucionalizada do cinema é a que se impôs pela celebração do desenvolvimento tecnológico e por uma maneira hegemônica de narrar histórias que constitui a maior parte das produções atuais” (ROCHA, 2006, p. 10). Porém, ao invés de perpetuar esta visão hegemônica e produzir filmes como objetos de consumo, existem cineastas produzindo filmes-menores, que seriam: obras que “questionam as visões pré-fabricadas do mundo e nos oferecem novas possibilidades de ver, pensar e experimentar a realidade”.

Para Rocha (2006), este “engajamento político, micro-político, subjetivo, coletivo, social e afetivo nos ajuda a criar um tornar-se menor” (p.10). Esta

²¹ idem.

²² idem.

²³ Idem.

expressão, inspirada no conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (1977), nos mostra que “rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre em uma desterritorialização, [assim], deixando de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 35 - 36).

Se emprestarmos este termo da literatura menor para o cinema, veremos que ele se expressa no trabalho do Kino-Olho, a partir do que João Paulo caracteriza como: “esta busca pela desconstrução dos elementos diante da mise-en-scène, tentando encontrar do que as coisas são compostas, qual a idade delas, a marca do tempo nestes elementos e personagens”.²⁴

Em meus sete anos com o coletivo, não sabia explicar quais eram as características do filme-ensaio, entendido como um *quarto domínio* (TEIXEIRA, 2015) dentro da história do cinema, entre o documentário e o experimental e o que o Kino-Olho realizava. Hoje, observando este exercício cinematográfico que me fez entender o que é cinema, reflito que independente se ele pode ou não ser classificado como tal, a intenção deste estudo é apontar as múltiplas entradas e campos de forças contidos nesta prática com o Kino-Olho, como uma busca pela imagem-pensamento e o que esta travessia nos permite pensar sobre a educação.

Assim, partindo de um conceito ainda “fugidio” (WEINRICHTER, 2015), como o ensaio, mostraremos algumas aproximações e distanciamentos da atividade com o Kino-Olho e o que classifica-se como um filme-ensaio dentro da história do cinema. Refletirei sobre alguns filmes que considero importantes para a história do cinema, em termos de inflexão ensaística e em alguns momentos os relacionarei com os filmes-ensaios do Kino-Olho. No entanto, sempre com a atenção voltada para a questão que motiva este trabalho: Quando o processo do filme torna possível um livre-pensar e como ele flui dentro de cada um no coletivo?

3.1 A Imagem Pensamento

Este processo, esta busca, isso acaba se sobressaindo em nosso cinema e cria uma certa expectativa no espectador, de que aquilo que ele vê, aquele personagem, aquela ação, ela não representa mais apenas ela, a ação em si, mas que há ali um questionamento sobre algo, entre algo, que está a espera de algo, que está em um porvir.²⁵

²⁴ idem.

²⁵ idem.

Em uma das cenas finais do documentário “Santiago” (2012), o cineasta João Moreira Salles se questiona sobre o seu próprio processo de criação, dizendo: “muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, o que acontece fortuitamente antes ou depois da ação, são as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece”. O filme conta a travessia de um cineasta errante que enfrenta desafios para finalizar sua obra utilizando a linguagem tradicional do cinema. Vê-se, neste processo, que o filme não distingue entre realidade e ficção e traz um copertencimento entre o artista e a obra como: o eu no outro e o outro no eu. Através da voz off, anotações, imagens e fotos do material de pesquisa, o artista tensiona o visual e o sonoro, modificando a fórmula narrativa clássica do cinema e imprimindo a sensação de uma consciência pensante no filme.

Reflico sobre o que se expressa como ensaio nas obras destes documentaristas, esta consciência pensante, e noto semelhanças com o que João Paulo Miranda Maria propõe com seu Cinema Caipira. Se Weinrichter (2007) classifica o ensaio como a forma que pensa, ter o processo da obra explicitado no filme ou a voz do realizador, seriam as únicas formas de consagrar no filme uma consciência pensante ?

A não separação entre pensamento e matéria é uma forte característica do ensaio. Porém, Rocha (2012) defende o múltiplo e a capacidade do ensaio de metamorfosear-se, sem atrelar a forma do ensaio a uma estética específica. Desta forma, diria que o Cinema Caipira, o cinema que o João Paulo Miranda Maria criou com o coletivo Kino-Olho, é um cinema que busca uma imagem pensamento, talvez não da mesma forma que João Moreira Salles ou outros documentaristas brasileiros, mas como algo que se expressa dentro da imagem e caminha além de sua representação.

Pensamento do filme sobre si

o cinema de Godard, que volta às origens, relê e recicla as primeiras formas de registro de imagens cinematográficas. Lembramos, por exemplo, de Abbas Kiarostami e Manoel de Oliveira, que também fazem um trabalho bastante semelhante de releitura sobre um cinema de origem. Isto é notado na forma de compor a mise-en-scène de seus filmes, onde cada plano representa uma síntese de reflexões. Não há exageros, apenas o uso máximo dos elementos dentro de cada plano (MARIA, 2010, p. 76).

Me recordo da aula que João Paulo discutia sobre o poder do olhar da *Monalisa*. Segundo explicava, o que o deixava tão enigmático, era o peso dos olhares de todos que passaram por ela. A reflexão proposta pelo cineasta sobre o poder desta pintura vai ao encontro com a concepção filosófica do historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012). Segundo o autor, para entender a história de determinada época, não basta olhar um álbum de fotografias, pois as imagens não são imediatas e de fácil compreensão, elas escondem um conjunto de relações de tempo que não estão no presente, apesar de derivarem dele. Assim, a imagem não “é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, [mas como] uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”. (HUBERMAN, 2012, *on-line*).

Sob a mesma perspectiva, Huberman (2012) interpreta que, atualmente, as imagens ardem em seu contato com o real, pois as inúmeras obras que já foram destruídas habitam a memória das páginas que não se queimaram. Desta forma, se fôssemos realizar uma arqueologia das imagens, mesmo sabendo que isso não seria possível, teríamos que considerar que o próprio arquivo é lacunar e que a memória do fogo também está presente em cada folha que não se queimou, segundo Huberman (2012), é aí que mora a experiência das imagens.

Huberman (2012) recorda e cita como exemplo a última página do atlas *Mnemosyne*²⁶, onde o artista faz co-habitar em uma única obra, a pintura Renascentista “*A Missa em Bolsena*”, pintada por Rafael do Vaticano, fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o Papa Pio e xilogravuras antissemíticas. “Uma simples montagem – à primeira vista gratuita, [mas que produz uma reminiscência de um laço entre] um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucarística); mas também entre um documento da cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando

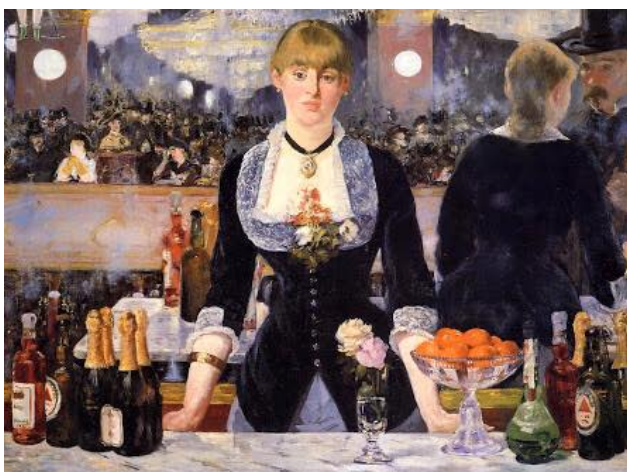
²⁶ Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg, historiador alemão nascido em 1866. Com o *Bilderatlas Mnemosyne*, pretendia estabelecer uma cadeia de transporte de imagens, linhas de transmissão de características visuais através dos tempo. O projeto foi interrompido com a morte do historiador.

complacetemente em relação com uma ditadura fascista)” (HUBERMAN, 2012, *online*).

Mas o que isso tudo nos põe a pensar se relacionarmos ao cinema do Kino-Olho? Outra questão que sempre nos coloca o diretor: “Como capturar centenas de anos em um plano de 10 segundos, sem ter que se submeter a timelapses?”²⁷. Ao utilizar o máximo dos elementos em cada plano cinematográfico, é como se João Paulo buscasse uma montagem dentro do próprio quadro e buscasse trazer estes traços culturais de anos de experiência. Segue abaixo o penúltimo plano do filme “A moça que dançou com o Diabo”, como uma tentativa do diretor de imprimir no quadro cinematográfico uma síntese de referências em imagens sobrepostas.

A obra pintada à óleo “Um Bar em Folies-Bergère”, de Édouard Manet, foi a primeira inspiração do diretor para a cena em questão. Abaixo pode-se visualizar a composição dos dois quadros, uma pintura e um plano cinematográfico.

Figura 18: “Um Bar em Folies-Bergère”, de Édouard Manet.



Fonte: Manet (1882).

Figura 19: Cena do filme “A Moça que dançou com o Diabo”.



Fonte: Kino-Olho (2016).

²⁷ informação fornecida em aula do dia 25 de agosto de 2015.

Vê-se através deste estudo que as imagens podem tornar sensíveis as relações de tempo. Nesta perspectiva, Huberman (2012) lembra de Walter Benjamin e revela que, na visão do autor, a fotografia não busca gostar e sugerir, mas antes de tudo oferecer uma experiência e um ensinamento. Isso, devido à sua potência em fundir-se nas coisas, nas palavras de Huberman, “ver sabendo-se olhado, preocupado, implicado. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência” (Huberman, 2012, p. 215).

Figura 20: Cena do filme “A Moça que Dançou com o Diabo”.



Fonte: Kino-Olho (2016)

Aqui neste texto, a duração desta experiência significa uma potencialidade de emergir para além daquilo que se origina. Maurício Lissovsky (2003) discutiu sobre o conceito de tempo na fotografia moderna e descobriu que, após a fotografia conseguir captar o instantâneo registrando corpos móveis, com os processos de fotossensibilização e a rapidez dos obturadores, a captura do tempo deixou de ser uma indagação para os fotógrafos. Assim, o tempo foi se tornando algo que deveria mais estar escondido do que visível em uma fotografia. Desta forma, a invisibilidade do tempo em uma foto ganharia um aspecto obscuro e artístico, fotografar torna-se a prática de um ausentar-se do tempo, “de um refluir do tempo para fora da imagem” (LISSOVSKY, 2003, p. 7). E essa duração não é um instante qualquer, como um fotograma de um filme, mas um instante marcado por uma duração abstrata, como a espera. Esta espera pode ser sentida no olhar enigmático da Monalisa ou no tedioso

olhar semi-cerrado da “Moça que Dançou com o Diabo” (Figura 20), ou ainda, do tempo, que está presente mesmo quando estas a se ausentar.

Desafios como estes nos provocavam a pensar sobre a memória das imagens, “um tentar colocar na tela pensamentos e não definições”²⁸. Segundo João Paulo, o primeiro cineasta que o influenciou nesta desconstrução da imagem cinematográfica foi Dziga Vertov e também o coletivo Dziga Vertov, fundado por Jean Luc Godard e Jean Pierre Gorin.

Godard e Gorin se juntavam com estudantes e jovens para criar um grupo totalmente engajado, tanto politicamente, quanto esteticamente, em uma experimentação total, chegando até a fazer filmes que não eram considerados filmes de tão experimentais e que de certa maneira eram como filmes-ensaios. Após a faculdade voltei para Rio Claro para formar um coletivo inspirado neste grupo.²⁹

Segundo Weinrichter (2015), quando Godard indagava sobre a irrealizada vocação do cinema, ele dizia que seu autêntico objetivo era “chegar a elaborar e por em prática a montagem”, pois, “a montagem é a forma natural que tem o cinema (acrescenta Godard, somente o cinema), de *pensar*” (WEINRICHTER, 2015, p. 19).

Assim, nota-se vários traços do cinema de Godard e Gorin que evidenciam esta busca por uma imagem questionadora. Na maioria das vezes, isso se expressa a partir de diferentes formas de articular a montagem em seus filmes. Por exemplo, em uma das passagens do filme “Un film comme les autres” (1968), em que Godard e Jean-Pierre Gorin (fundadores do grupo Dziga Vertov), ao retratarem um encontro de jovens estudantes, utilizam no meio do filme interrupções com trechos de “*cine-tracts*”, que consistiam em “imagens da reunião de jovens estudantes gravados por vários cineastas em plena revolução de maio de 68” (MARIA, 2010). Estas imagens eram registradas em rolos de 5 minutos e montadas na própria câmera, pois filmando os acontecimentos em uma ordem desejada, elas poderiam ser difundidas rapidamente para grandes públicos, gerando o engajamento político buscado pelo diretor.

Como se não bastasse, ainda em “Un film comme les autres” (1968), Godard conseguiu utilizar a montagem de forma ainda mais ousada. Segundo Maria (2010), “na projeção deste filme, Godard ainda fez a provocação de apostar ‘cara ou coroa’

²⁸ Informação fornecida em entrevista para esta dissertação no dia 17 de junho de 2016.

²⁹ idem.

com o projetorista para decidir qual rolo do filme seria exibido primeiro” (MARIA, 2010, p. 39). Isso tudo como maneira de questionar as velhas formas de se fazer cinema ou como Godard mesmo afirmava, “fazer um filme politicamente e não um filme político” (GODARD, 2007, apud MARIA, 2010, p. 39).

Durante a produção dos seus chamados filmes-roteiros, que tanto destaque aqui pela influência nos filmes-ensaios do Kino-Olho, o cineasta realizava um roteiro filmado. Foi o que ocorreu em *Passion* (1982), *Je vous salue Marie* e *Sauve qui peut (la avie)* (1980), em que utilizou desta fórmula que “tratava-se de uma espécie de rascunho audiovisual referente às suas pesquisas, com o objetivo de chegar a determinadas conclusões que integrariam o filme principal” (MARIA, 2010, p. 64).

A consciência da montagem em todo o processo de realização de um filme acompanhou Godard mesmo após o grupo Dziga Vertov. Segundo Maria (2010), a “montagem vertical” foi mais uma das formas que o cineasta encontrou de “ligar as imagens”. Na montagem vertical que Maria (2010) cita, não existe mais uma sequência de associação entre dois planos que resultam em um terceiro, muito menos imagens ordenadas a partir das ações dos personagens, o que existem são camadas que dialogam entre si em um mesmo plano. Assim, “figuras são apresentadas e redescobertas, criando-se formas geniais, ainda não imaginadas” (MARIA, 2010, p. 77) através de detalhes sutis que podem ser ligados pelo som, pelas formas e memória.

Um exemplo disso está no filme *Old Place* (2000) em que Godard mostra uma imagem de um desenho da época dos homens das cavernas e logo depois faz uma fusão para a obra *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee que possui bastante semelhança. “Isto acaba nos levando à reflexão de que mesmo com toda a história da evolução humana, foram preservados traços comuns, que conectam as várias civilizações”, conclui MARIA (2010, p. 80).

Ainda segundo Maria (2010), em “The forms of the question”, do livro *For ever Godard* (2004), Raymonde Carasco revela que esta forma de montar as imagens acompanha o diretor por quase toda sua filmografia e a nomeia de “imagem questão”. Segundo Carasco (2004, apud Maria 2010), em primeiro momento tratava-se de uma imagem de hipóteses, depois de uma “realidade que talvez não pudesse emergir para nenhum olhar, ou seja, trazendo respostas equivocadas e radicais, na forma estética e política” (MARIA, 2010, p. 80) e por fim, esta imagem questionadora se torna, dentro de seus filmes, uma síntese da cultura contemporânea.

Por fim, em Godard, destaca-se que o atributo da montagem em camadas não está relacionada apenas como uma forma de ressaltar uma ação dentro do plano, como se via em um desfile de personagens frente às câmeras, utilizado muito no cinema de ‘atrações’ de George Méliès, no início da história do cinema. Mas sim, com a intenção de trazer um estranhamento no espectador, ao ponto de desconstruir uma imagem.

Cavar Imagens³⁰

Como infância das imagens, a origem marca ao mesmo tempo uma desapareição em curso e a potência de um devir. Ela é um turbilhão, que, ao girar o tempo, faz convergir o que está em vias de desaparecer e o que está em vias de se formar” (BRASIL, 2009, p. 82).

Quando João Paulo Miranda Maria fala desta procura por algo escondido nas imagens como algo invisível em um plano cinematográfico, ele traz como definição a palavra “porvir”. Em seus filmes isso estaria explícito em um momento de quase choro, como um pensar do ator sobre o sofrimento do seu personagem. Jacques Rancière definiria isso como *poética do saber*: “um pensamento precário que nasce do corpo a corpo com a experiência, em um processo de afecção mútua e que se constitui necessariamente por um desconhecimento” (BRASIL, 2009, p.83).

André Brasil (2009) em seu artigo “Tela em Branco: Cinema da Origem, Origem do Cinema”, aponta a tentativa de alguns cineastas de guardar “a imagem original do cinema” (Godard & Ishaghpour, 2000, p. 26, apud BRASIL, 2009, p. 81). Esta imagem original do cinema não tem a ver com um resgate cronológico, mas sim “um reivindicar para o cinema uma origem sempre presente, sempre por se criar: como abertura” (BRASIL, 2009, p. 82).

Este *Cinema da Origem* é algo que se relaciona com a memória das imagens, muito mais do que uma simples retrospectiva histórica. Podemos chamar de uma potência do devir. Lembramo-nos novamente do comentário de João Paulo sobre o olhar da Monalisa e do filme Santiago, quando o cineasta busca o que está entre antes e depois da ação. Além destes, nos lembramos de outros momentos únicos na história do cinema e da arte em que apreende-se “um vestígio da memória, tal como

³⁰ idem.

ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224 apud BRASIL, 2009, p. 82).

Segundo Brasil (2009), estes filmes nos fazem sentir a fragilidade com a qual entramos na linguagem que não consegue abarcar tudo e faz do artista aquele que não tem o controle de sua obra, faz da obra um eterno ensaiar-se. Assim como dizia Godard, “antes de escrever um roteiro é preciso vê-lo” (Scénario du film *Passion*, 1982), quebrando toda a estrutura do fazer cinematográfico. Pois,

Um roteiro posterior ao filme, como um pensamento improvisado sobre a obra, como uma lembrança de seu processo de criação, provoca um turbilhão temporal: nele o que seria passado (o roteiro) se torna o futuro da obra. O que seria o futuro (a obra) se torna o passado do roteiro. (BRASIL, 2009, p. 86)

E isso tudo que se faz com o cinema, assim também se faz no ensaio com o Grupo Kino-Olho, “trata-se menos de citar para explicar ou esclarecer do que construir uma rede poética, subjetiva e tátil de afetos” (BRASIL, 2009, p. 86).

Entre Imagens

Por fim, já se sabe, uma imagem vale mais que mil palavras. Suponhamos que a potência da imagem fosse o contrário. Ou melhor, suponhamos que essa potência da imagem fosse um problema. E que fosse necessário *rebaixá-la*, para poder utilizá-la, analisá-la ou convertê-la em um instrumento de análise. Para evitar o efeito Medusa, cuja imagem nos assombra graças à própria, como diz Jan Verwoert, deve-se estabelecer uma certa distância em relação a ela. Só então poderemos pensar a imagem, pensar com a imagem, ou construir inclusive uma imagem pensante: diferentes maneiras de resumir o projeto ensaístico (WEINRICHTER, 2015, p. 14).

Com intuito de nos passar do que consistiam suas reflexões sobre o cinema e na preocupação de encontrar uma expressão que resumisse o seu olhar para o mundo, João Paulo Miranda Maria apelidou o nosso cinema de Cinema Caipira. Talvez, não apenas por gostar de contar as histórias da cidade de Rio Claro, mas também por ver, no Caipira, algo que está além da imagem que ele transmite, algo que transita entre os conceitos de “imagem-movimento” (1983) e “imagem-tempo” (2005) de Deleuze.

No texto “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema”³¹, Rancière (2000) traz uma reflexão sobre o pensamento do filósofo sobre o cinema a partir das obras “A Imagem-Movimento” (1983) e a “A Imagem-Tempo” (2005). Gilles Deleuze formulou uma rigorosa ontologia sobre a imagem cinematográfica que marcaria duas eras da imagem, pré e pós-Segunda Guerra Mundial. A imagem-movimento, a base do cinema clássico e narrativo, seria a imagem que funciona no esquema sensório-motor, dentro da lógica de uma montagem análoga, da ação e reação. Já na imagem-tempo, “a imagem real não se conecta mais a outra imagem real, mas a sua própria imagem virtual” (RANCIÈRE, 2000, p. 2), o que faz a ligação entre uma imagem e outra não é mais a ação e a reação, mas o tempo do acontecimento puro, relembrando Eisenstein e o exemplo do relógio que nos remete aos acontecimentos de determinada hora e de Godard compondo uma *mise-èn-scene* que liga uma imagem atual a uma imagem mental histórica. Deleuze nomeia este tempo de *aion*, em que somos “subtraídos de nossas percepções orientadas e de nossos deslocamentos acabados” (RANCIÈRE, 2000, p. 7).

Vemos isso claramente no cinema do Kino-Olho, no curta-metragem “Command Action”. A feira em que se passa o filme parece um espaço à parte no mundo. Entre vendas de tomate, tênis e artigos importados, uma atmosfera violenta se constrói pelo olhar perdido de uma criança em busca de realizar um desejo de consumo. No momento em que o menino compra o robô, sentimos o peso do seu olhar como um resumo de uma multidão de olhares ocultados pela sociedade. Assim, ele anda pela feira desorientado, em um caminhar perdido e, por alguns momentos, temos a sensação de que aquele robô não é apenas o robô, é um símbolo da violência incrustada nas esquinas, mas tida como mero brinquedo.

Figura 21: Cena do filme “Command Action”.

³¹ Tradução para o português de Luiz Felipe G. Soares. Texto original em francês publicado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001. O texto foi escrito originalmente para uma conferência no seminário “La mirada del filósofo. Cine y pensamiento en el cambio de milênio”, organizado por Doménech Font na Residencia de Estudiantes de Madrid, no dia 20 de novembro de 2000.



Fonte: Kino-Olho (2015)

Figura 22: Cena do filme “Command Action”.



Fonte: Kino-Olho (2015)

Segundo Rancière (2000), para Deleuze, este pensamento traz um reflexo não apenas sobre o cinema, mas no modo de pensar e agir de toda uma era, o que ele chama de uma “cosmologia da imagem”. Pois, embora a história da arte traga esta ruptura nas formas de se classificar as obras cinematográficas após a Segunda Guerra Mundial, Deleuze afirma que não existe uma separação entre a história geral e a história da arte. O filósofo defende uma única história, a qual ele denomina como história natural. Desta forma, não se trata do cinema, se trata de uma classificação dos signos. Assim, explica Rancière:

Deleuze inscreve sua reflexão dentro do prolongamento da revolução filosófica que representa para ele o pensamento de Bergson. Ora, qual é o princípio dessa revolução? É abolir a oposição entre o mundo físico do movimento e o mundo psicológico da imagem. As imagens não são o duplo das coisas. São as próprias coisas, “o conjunto de tudo o que aparece”, ou seja, “o conjunto daquilo que é” (RANCIÈRE, 2000, p. 4).

Como visto, para Rancière (2000), a teoria da “imagem-tempo” (2005) e da “imagem-movimento” (1983) de Deleuze se aproximam mais de uma concepção sobre como vemos os elementos no universo. Assim, quando Deleuze escreve a teoria da “imagem-movimento” (1983), ele está nos mostrando uma teoria da percepção das imagens. Pois, “a imagem não foi constituída. Ela existe por si. Ela não é uma representação do espírito. Ela é matéria-luz em movimento.” (RANCIÈRE, 2000, p.5). Sob este raciocínio levanta-se uma questão: O que é o cinema?

Para Rancière (2000), Deleuze revela que o papel do cineasta é o de retirar do mundo uma ordem de acontecimentos puros, deslocando os objetos do espaço automático que se configura nossas percepções cotidianas e recolocando-o no tempo *aion*, no tempo do acontecimento puro, como já mencionado. Assim, o papel da arte seria de devolver à percepção as coisas, visto que as suas potencialidades estão perdidas, pois foram confiscadas pelo cérebro humano, a partir da codificação do mundo em ação e reação.

Este confiscou para si o intervalo entre ação e reação. A partir desse intervalo, ele se instituiu como centro do mundo. Constitui um mundo de imagens para seu uso: um mundo de informações à sua disposição, a partir das quais ele constrói seus esquemas motores, orienta seus movimentos e faz do mundo físico uma imensa maquinaria de causas e efeitos que devem passar dos meios aos fins (RANCIÈRE, 2000, p.7).

Assim, na interpretação de Rancière (2000), a classificação das imagens no cinema, realizada por Deleuze, é uma história de redenção, pois o papel da arte em geral é o de desfazer o trabalho do cérebro humano e devolver ao mundo a sua desordem habitual.

Quando pensamos na montagem de Vertov, em seu Cine-Olho, que nos traz a imagem da câmera como a imagem do real, constatamos ali uma crítica dura do cineasta ao sistema capitalista. O que vemos na montagem a partir de movimentos retroativos de uma sequência em que a carne sai do prato de uma família e volta ao matadouro, no filme “O Homem com uma Câmera” (1929), é uma denúncia do que se impõe como um “reagenciamento total do universo material a serviço dos fins do homem” (RANCIÈRE, 2000, p.8). Parece um tanto contraditório pensar que, no cinema de Vertov, devolver esta percepção às coisas a partir do cinema seja, unicamente, captar o real. Porém, se formos pensar na imagem como “o conjunto de

tudo que aparece” (ibidem, p. 5), “tal movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o execute, nem de um espírito que o reconstitua”, pois, “é a própria imagem que se move em si mesma” (DELEUZE, 2005, p. 189). A fórmula de Vertov e seu estilo singular de montagem é dada pela simples maneira como ele demonstra esta ordem ou desordem inerente à ação e reação do homem no universo. Como já dizia Rossellini, “se as coisas estão lá, para quê manipulá-las?”

Assim, Vertov permite que as coisas apareçam, pois “é somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua” (ibidem, p. 189). A partir da constatação deste movimento se produz um choque capaz de provocar o pensamento e é esta capacidade de provocar o pensamento, a grande potência do cinema, conforme Deleuze (2005) reitera:

É essa capacidade, essa potência, e não mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês (DELEUZE, 2005, p. 190).

Os desafios que o Kino-Olho traz com o filme-ensaio se propõem a observar o real e a resgatar esta potência das imagens a partir de um provocar incessante ao ato de pensar. Rancière (2000) enfatiza bastante em seu texto “De uma imagem à outra?”, o cinema de Robert Bresson e, não por coincidência, este cineasta é bastante discutido nas atividades dos filmes-ensaios.

Vê-se no próprio cinema de Bresson, que o salto da imagem-movimento à imagem-tempo não se distingue facilmente, ele está entre cortes. Segundo Deleuze (2005, apud RANCIÈRE, 2000, p. 19), “Bresson se encontra ao mesmo tempo, na análise da imagem-afecção e entre os heróis da imagem-tempo”. Isso se explica, pois o cineasta defende a atuação do personagem como um “ator modelo”, ou seja, aquele que “reproduz as palavras e os gestos que ele lhe indica, jamais jogando, jamais encarnando o personagem como o faz o ator tradicional” (RANCIÈRE, 2000, p. 20). E por outro lado, utiliza a montagem para coordenar este ator como uma espécie de autômato, sem vontade própria, levando assim ao cerne das análises da imagem-movimento e da imagem-tempo, através da construção de um espaço tátil.

é ao reproduzir mecanicamente, sem consciência, as palavras e gestos ditados pelo cineasta que o modelo vai habitá-los de sua

própria verdade interior, que lhes vai dar uma verdade que ele mesmo ignorava (RANCIÈRE, 2000, p. 20).

Percebemos também esta ruptura “de uma imagem à outra”, na última cena do filme “A moça que dançou com o Diabo” (2016). O filme é construído em uma ordem cronológica, porém, os planos nos envolvem em uma atmosfera de que algo está ‘quase’ por acontecer, uma catástrofe familiar ou o que o espectador imaginar.

Assim, no momento em que a personagem se liberta da família e em que, racionalmente, o espectador não veria o porquê de um desastre, algo completamente inesperado e irracional acontece: a protagonista e a amiga estão dançando em uma boate e se beijam. Neste instante, elas são tomadas por uma chama de fogo que ninguém sabe identificar da onde surgiu e elas desaparecem do plano e o filme acaba.

Este último plano do filme traz muitas questões sobre o tempo *aion* que Deleuze propõe em “A imagem-tempo” (2005). Pois, no tempo do acontecimento puro, como já mencionado, ficamos suspensos de nossas verdades, gerando um desconforto capaz de levantar novas questões.

4. ENSAIAR COM KINO-OLHO

No ano de 2014, quando ingressei no mestrado, o Grupo Kino-Olho vivia um momento importante em sua história. Estávamos motivados a impulsionar projetos de curtas e longas-metragens para participarmos de festivais de cinema do mundo todo. Este desejo começou a despontar no Kino-Olho, após a notoriedade conquistada pelo Grupo com a primeira seleção no Festival de Cannes³², com o curta-metragem “Ida do Diabo”³³, realizado em um dia, através da proposta de Hermes Dias Brito, engenheiro ambiental e compositor.

Passávamos vários encontros discutindo roteiros e estratégias para viabilizar estas produções e eu sentia que as atividades do filme-ensaio estavam acontecendo com menos frequência; meu objetivo era me aprofundar nestes exercícios para a pesquisa do mestrado.

17 de abril de 2014: este é o primeiro encontro que filmei do Kino-Olho após ingressar no mestrado. Estamos reunidos na sala de cinema do Centro Cultural Roberto Palmari, de Rio Claro. Sentado no palco, em frente às cadeiras dos espectadores, João Paulo Miranda Maria conversa com o grupo sobre a importância de um pensamento por trás de uma obra. Posiciono a câmera em perspectiva, no canto da sala de cinema e inicio a gravação do material desta pesquisa. João Paulo ministra o encontro e prossegue falando do diretor José Padilha e do argumento utilizado pelo diretor na realização do filme RoboCop (2014).

Neste encontro, conversamos sobre a importância de saber defender uma ideia audiovisual através de um texto. Discutimos sobre a experiência por trás da realização de um filme e João Paulo nos pergunta se pretendemos escrever algum artigo para a revista do grupo, a “Cinema Caipira”³⁴.

Esta revista existe desde que ingressei no coletivo, cheguei a publicar apenas três artigos nela. Alguns anos atrás ela recebia mais artigos, pois os integrantes do Kino-Olho escreviam sobre suas experiências na realização dos filmes e também alguns pesquisadores da área enviavam textos sobre suas pesquisas acadêmicas.

³² Mostra Court Métrage Short Film Corner, do Festival de Cannes.

³³ O filme “Ida do Diabo” é inspirado na Obra “O Mestre e Margarida” do escritor russo Mikhail Bulgakov, relatando a vinda de um estranho sujeito numa noite boêmia de Moscou, quando encontra dois artistas discutindo sobre a existência de Jesus Cristo.

³⁴ Com publicação mensal, a revista “Cinema Caipira” foi fundada em março de 2009 pelo coordenador do Kino-Olho, João Paulo Miranda Maria e a partir de maio de 2014 ela passou a ser publicada apenas on-line.

Atualmente, a revista recebe poucos textos, nenhum deles é dos integrantes do Kino-Olho. Porém, o coordenador do grupo sempre deixou claro que aquela revista era para ser escrita por nós. Assim, com pouco conteúdo, o projeto da revista “Cinema Caipira” aos poucos parecia estar desaparecendo e esta discussão tomou boa parte do nosso encontro naquele dia.

Rogério: Eu já escrevi bastante, mas hoje tenho medo, assim, de escrever apenas uma página e ainda não dizer nada. Qual edição estamos da revista? Ela é bem acessada?

João Paulo: Estamos na nº 63. Ela sempre teve bastante acesso, mas o problema é que não tem artigo.

Rogério: Eu acho que não deveríamos parar. Deveríamos nos organizar, pois estamos pelo menos em 10.

João Paulo: Escrever é importante para poder argumentar e mostrar os pontos de vista.

Naquele dia não gravamos o filme-ensaio, pois discutimos também um projeto de documentário que acabava de ser aprovado pela Lei Rouanet, porém, mesmo sem a prática do filme, a conversa foi interessante, por mostrar o quanto o sonho de fazer cinema profissionalmente estava pulsando no Kino-Olho. Tanto que ficamos por muitos meses centralizados nestas discussões.

João Paulo: Eu preciso que a gente faça projetos muito bons. O ideal é que quando você vem com a ideia de um filme, já vir com um conceito forte por trás, como um artigo de 10, 15 páginas e que você dê um peso conceitual e teórico nisso. Para poder sair com uma câmera e filmar. Acho que a gente precisa ter esta pertinência muito forte, senão vamos acabar perdendo energia em coisas que não precisamos.

Na fala acima, João Paulo se referia bastante a uma ansiedade que nascia no coletivo, de realizar filmes profissionalmente e não apenas filmes testes, voltados a aprimorar nosso olhar, como no caso dos filmes-ensaios. Desta forma, deveríamos pensar na fundamentação de uma ideia audiovisual por muitos meses, antes de começar a filmá-la.

Assim como este dia, tiveram outros dias que iniciámos discussões densas sobre teoria do cinema, mas não realizamos o ensaio, por falta de tempo e as vezes por falta de disposição da equipe em montar equipamento e gravar, pois em um encontro de 4 horas por semana, não havia tempo hábil para falarmos de projetos e fazer a filmagem do ensaio.

Apesar de muitas vezes me sentir dividida entre a pesquisa do mestrado e a produção dos filmes, via o quanto era necessário parar um pouco para refletir sobre a minha atuação dentro do coletivo. Mesmo em áreas tão distintas, um pouco como aluna, outro pouco como professora e produtora, sentia o quanto a questão do ensaio me era cara e havia permeado um pouco de cada um destes cantos do meu saber e do grupo.

Em sua dissertação de mestrado “O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário”, Marília Rocha (2006) se pergunta: “Por que estudar algo que não se pode definir e que representa uma exceção em relação à produção cinematográfica?” (p. 10). Se me fizessem esta mesma pergunta, a minha resposta seria bem próxima da de Rocha (2006): Pois, “o ensaio nos faz olhar para o mundo de outra maneira e nos dá provas de que o cinema continua vivo, que sua história é um eterno recomeço” (ROCHA, 2006, p. 10).

4.1 Livre pensar

Oi, sou eu! Eu quero fazer um bom trabalho. Eu tô me dedicando para isso... Eu senti o que é perceber as coisas e quanto tudo depende da minha própria percepção³⁵.

Aqui estou, perdida no sótão da casa dos meus avós, mas ao invés de livros encontro imagens, sons, folhas soltas. Fuço em tudo, pois tudo me é importante nestes 7 anos de coletivo, tudo me é importante nestes não sei tantos gigabytes de material.

O nosso pensamento é um emaranhado de cordas, quando a gente puxa a ponta de um lado para desemaranhar, ele ainda mais se enrola. Antes de me aprofundar no conceito de filme-ensaio, imaginava-o como uma coisa bem próxima do que realizávamos no coletivo, porém, ao buscar em outras fontes, em livros e filmes, notei que cada obra possui sua característica. Como reflete Rocha (2006): “como o ensaio se constrói por linhas heterogêneas”, não há como criar um arquétipo, nem como homogeneizá-lo, “nem definir para ele um conjunto de regras que poderiam ser posteriormente empregadas aos filmes” (p.12).

³⁵ fala do personagem do filme “Carrinho de Mão Vermelha” realizado pelo Kino-Olho. O roteiro relata a descoberta de um personagem sobre o significado do poema de William Carlos Williams “Carrinho de Mão Vermelha”. Link: <https://vimeo.com/groups/kinoelho/videos/75062560>

Assim, na tentativa de entender alguns campos de força que norteiam o ensaio no cinema e sua ligação com o que o Kino-Olho realiza em seus exercícios audiovisuais, penso que o importante aqui é ressaltar o ensaio como experiência do pensamento.

Quando iniciei esta reflexão sobre o material bruto das gravações dos encontros, me vieram resquícios de memórias de nossas filmagens, minhas anotações pessoais, cenas, falas e planos abstratos. O primeiro deles foi a imagem da atriz e amiga Larissa Carnecine, posicionada em frente ao orelhão roxo do Centro Cultural, repetindo, inúmeras vezes, a mesma frase para o diretor João Paulo Miranda Maria: “eu entendi o carrinho vermelho, a água da chuva, as galinhas brancas. Eu senti o que é perceber as coisas”. Eu, Cláudia, mas também um pouco Larissa, ainda não entendia o ensaio, não entendia o nosso cinema, mas sabia o quanto tudo dependeria da minha própria percepção, como dizia o poema de William Carlos Williams, do nosso filme-ensaio “Carrinho Vermelho”.

Enquanto estes pensamentos não se diluíam, pensei em minha posição de pesquisadora, em minha aspiração como cineasta e em meu envolvimento com o grupo. Teria como falar sobre algo que está dentro e fora do pesquisador?

Assisti à alguns chamados filmes-ensaios do Kino-Olho, imagens dos bastidores e alguns filmes menores que, segundo Marília Rocha (2006), são “obras que resistem a uma forma predominante da linguagem cinematográfica” (p.10) e que possuem um potencial renovador em meio ao grande cinema. Foram eles, “Os Catadores e Eu” (2000), de Agnes Varda, “Sans Soleil” (1983), de Chris Marker, “Santiago” (2007), de João Moreira Salles e “Jogo de Cena” (2007), de Eduardo Coutinho.

Cada um destes filmes não utilizam a linguagem cinematográfica apenas como representação da realidade, mas além disso, a trazem como pensamento e experiência. Por isso, mesmo diferentes entre si, vejo que são importantes referências para esta dissertação, pois todos trazem o que a atividade de nosso filme-ensaio presa: “uma realidade inacabada, que se altera pelos gestos de quem a toca” (ROCHA, 2006, p. 11).

Comecei pela documentarista Agnès Varda. A cineasta, assim como Marker e também o Kino-Olho, utiliza poucos equipamentos para suas produções e busca em seu cinema uma realidade desprezada pela ordem capitalista mundial.

Em “Os Catadores e Eu” (2000), a cineasta associa o gesto de ‘catar’ ao seu próprio ofício de cineasta. Enquanto os catadores recolhem os objetos que a sociedade rejeita, como a segunda safra agrícola, os produtos com validade vencida, entre outros, a cineasta ‘cata’ as imagens, os instantes que passam despercebidos.

Uma cena interessante, enquanto a cineasta vaga buscando alguns lampejos de beleza entre as coisas do mundo, em um momento ela se depara com uma família de coletores que mantém como hábito cantar enquanto colhem frutos. Neste instante, Varda se distrai com a cantoria, e a câmera capta um instante de vida, o momento em que a tampa da lente fica pendurada na câmera e balança de um lado ao outro do quadro. Sem perceber, Varda continua filmando e apenas após assistir ao material bruto do filme, nota o balanço da tampa ao som da cantoria dos coletores. Este “take”, captado de maneira despropositada, que poderia ser descartado em outro filme, por não fazer parte do roteiro, entra no documentário, e Varda narra o momento como se fosse algo inédito, dizendo algo como: “a tampa da objetiva dança à música embalada pelos agricultores”.

Assim, a ensaísta não ignora o que ‘sobra’, o ‘descartável’, ‘o resto’, ‘o lixo’ e tudo vira matéria-prima de suas histórias. O que a maior parte dos cineastas ignorariam ou deletariam no momento da decupagem, Varda não o faz. Pois, estes lampejos de beleza que passam diante de seus olhos, mostram o quanto não há como filmar o outro sem falar de si, sem pensar em sua condição humana e sua falta de controle sobre a realidade. Esta cena me fez refletir o quanto não haveria como falar de algo tão próximo de mim se não me permitisse um livre-pensar, se não me permitisse trazer estes momentos com o Kino-Olho para perto, para serem olhados em seus detalhes através da minha própria percepção e de uma multidão de coisas que me passam.

4.2 Pensar por filme

Montaigne faz o ensaio do mundo, com suas próprias mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, e essa resistência é recebida em seu corpo, no ato da “apreensão”. E nesse ato, Montaigne sente, é claro, à princípio, o objeto, mas ao mesmo tempo, ele percebe o esforço de sua própria mão. A natureza não

está fora de nós, ela nos habita, ela se faz sentir no prazer e na dor.³⁶

São muitos os pontos importantes para se destacar nesta dissertação que fala sobre o filme-ensaio e sobre o Kino-Olho. Seria difícil fazer co-habitar neste texto tantas histórias: as minhas próprias histórias, as do Kino-Olho, de nossos filmes, dos filmes dos outros e de tantos teóricos. Logo me vi com um problema de montagem. Desta forma, vejo que talvez a única saída fosse pensar conceitos, ideias, a partir dos filmes que realizamos e destacar o dentro e o fora de cada filme escolhido. Quando digo o dentro, me refiro à obra pronta para o espectador; e quando digo o fora, falo sobre o processo de se fazer a obra, que envolve tudo que vem antes e tudo que vem depois, ou seja, tudo que escapa àquilo que está cravado na timeline.

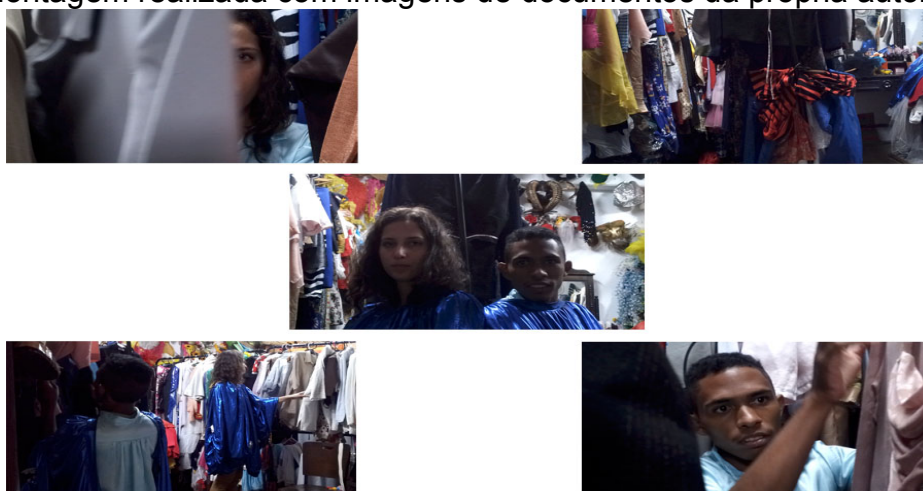
A pensar por filmes, me vejo como pesquisadora e como integrante do grupo, com a missão de escolher quais filmes-ensaios eu achar mais importantes para pensar os temas desta pesquisa: ensaio – pensamento – cinema – experiência.

O FILME INACABADO

cinema a 8, 10, 12...20 mãos

*Me lembro de uma brincadeira criativa que adorava fazer com os meus primos.
Eu faço um risco neste papel e você continua o meu desenho.
Ela sempre acabava no começo.*

Figura 23: Montagem realizada com imagens de documentos da própria autora.



Fonte: Elaborado pelo autor.

³⁶ STAROBINSKI, 1985, p. 190 apud ROCHA, 2006, p. 23

Acima vemos imagens do filme ... , o filme que nunca foi editado. Em 15 de maio de 2014, João Paulo participa do Festival de Cannes com o nosso filme “Ida do Diabo” e me convida para substituí-lo e coordenar o encontro do Grupo. Pela segunda vez no ano realizamos um filme-ensaio.

Cada integrante do grupo captou um quadro, as imagens deste dia nunca foram editadas, pois filmei com o meu próprio celular e os arquivos não eram compatíveis com o programa que utilizava para edição. Hoje, entro em contato com elas, estávamos em seis pessoas, dois atores e quatro realizadores - é possível reconhecer a voz de cada um na gravação.

Sugeri para o grupo que filmássemos algo no camarim do teatro. Chegamos naquele espaço, cheio de araras com figurinos, chapéus, perucas e etc. e tentamos compor algumas cenas.

Assim se iniciou o jogo, eu fui a primeira a filmar, pensei em uma ação simples, em que a atriz aparecia em close procurando uma roupa na arara e seu rosto ia se revelando conforme seu caminhar entre os tecidos de diversas cores. Repeti o mesmo plano com o ator, mas me lembro que não havia ainda uma narrativa formada em que todos entendiam o propósito do plano que estavam realizando.

Procuramos por outros planos e, depois de mim, Rogério Borges assumiu a câmera e realizou um plano geral em que aparecia o personagem pegando um figurino azul, saindo do quadro e, logo em seguida, entra uma personagem mulher, vestida com o mesmo figurino que o ator havia saído de cena. O próximo a brincar com os elementos foi o Bruno Barrenha que pediu para os personagens vestirem o mesmo figurino e aparecerem no mesmo plano. Último quadro, de Thiago Ribeiro Pereira, os dois personagens deixam a arara e se sentam com o mesmo figurino, dividindo a mesma cadeira.

Uma das coisas interessantes a destacar neste filme, além do fato de que ele nunca acabou, é pensar o quanto os integrantes pareciam já saber onde ele iria chegar. Nos comentários do vídeo, vejo que não há nenhum direcionamento nosso de como deveriam ser montadas estas imagens - me refiro à ordem delas na edição. Porém, a sequência delas parece já estar subentendida nas alternâncias de câmera. Quando o celular passa das mãos de uma pessoa para a outra, noto que ela está

completando a sequência da filmagem da outra. Isso não foi dito na gravação, mas vejo nitidamente esta narrativa a se formar.

Nas entrelinhas desta produção, vejo que há uma questão a se pensar: até que ponto cada um ali já tinha um formato narrativo e mesmo de enquadramentos proposto por uma ordem própria de como estamos habituados a ver e ler nas imagens? Quem estava disposto a um livre-pensar?

Voltando à citação que abre este texto, vejo a atividade coletiva que se realizou durante este ensaio, bastante parecida com a brincadeira descrita no início deste trecho. Quando estávamos captando cada um o seu próprio plano, estávamos como que na brincadeira do desenho, mas empenhados em construir uma cena, não um desenho, a partir do plano do amigo. Como se, “um filme que encontra um pedaço de outro, permanece para sempre ligado a ele” (ROCHA, 2006, p. 154).

Por fim, nas imagens do material bruto, há um silêncio e uma das únicas frases que ouço alguém dizer no vídeo, além da orientação aos atores é: “Pera aí, o desfoque da lente está matando o meu filme”³⁷.

UMA OBRA VIVA

catando imagens e fazendo planos, planos, planos...

O que é interessante dizer do filme-ensaio “Planos”³⁸, primeiramente, é que ele é um filme acabado, ou seja, foi editado e está disponível na internet, diferentemente do filme anterior. Porém, embora ele tenha sido finalizado como filme, ao assisti-lo percebemos que ele não possui uma linha narrativa condutora.

Assistindo ao material bruto do filme acima, que não foi editado, percebemos que ele parece um quebra cabeça desmontado, ou seja, podemos ver nele uma construção tentando se delinear através dos planos, enquanto no filme-ensaio que trato aqui, se acessarmos o bruto e depois o filme pronto, não veremos diferença, pois ele é um filme eternamente aberto a se montar e remontar, infinitas vezes.

No filme-ensaio “Planos”, tudo começou após uma longa discussão sobre o cinema de Tarkovski. A partir do livro “Esculpir o Tempo” (2002), o desafio da semana foi lançado e consistia em que cada integrante do grupo buscasse aspectos

³⁷ informação recolhida de material filmado em 15 de maio de 2014 para realização desta pesquisa.

³⁸ link do filme: <https://vimeo.com/91111765>.

‘invisíveis’ dentro de um plano cinematográfico que seria captado no Centro Cultural Roberto Palmari. Conforme nos informou João Paulo naquele dia:

(...) as imagens precisam de alguma forma suscitar ou inspirar o “invisível”, mostrando quanto menos melhor. Isto pode soar como algo fácil e contra-mão às grandes produções conhecidas, porém é muito mais difícil do que se imagina. A composição do quadro (ou *mise-en-scène* como costumamos chamar) é na verdade uma espécie de “janela” em que nela não temos nenhuma ação, a não ser uma paisagem de possibilidades. Nesta paisagem pode surgir algo ou alguém, mas pode não aparecer nada. O importante é haver uma certa contemplação e estado de espera, em que qualquer coisa pode acontecer (MARIA, 2014, *on-line*).

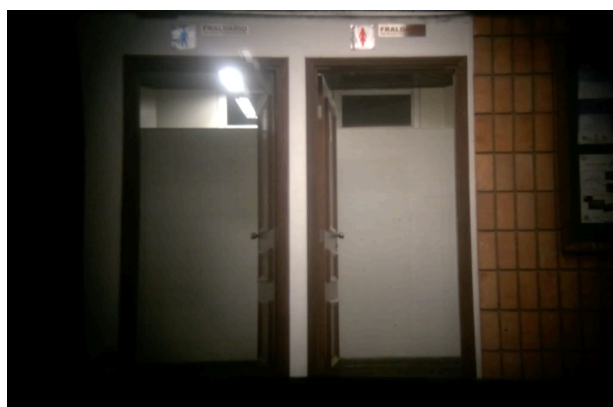
Nos deslocamos da sala do cinema do Centro Cultural Roberto Palmari para o hall de entrada para podermos observar o espaço como um imenso plano geral. Estavam presentes: Thiago Ribeiro, professor de história, Bruno Barrenha, de 17 anos e ex-aluno das oficinas introdutórias de cinema, Fernanda Tosini, formada em letras e escritora de muitos roteiros do coletivo, Rogério Borges, professor de Geografia da rede pública, Thierry Vasques, também ex-aluno das oficinas de introdutórias de cinema, Ana Paula Ducker, formada em moda e Larissa Carnecine, atriz e estudante de Pedagogia. Quando cheguei, João Paulo Miranda Maria trazia para a aula um livro de Andrei Tarkovski, chamado “Instantâneos” (2012), com fotografias tiradas pelo diretor (entre 1979 e 1984), na Rússia e na Itália.

Tocados pelas imagens de Tarkovski, buscamos na locação do Centro Cultural aqueles espaços que, segundo o coordenador do grupo, poderiam estar invisíveis dentro de um plano cinematográfico. Com um grupo bastante heterogêneo, alguns com experiência na técnica cinematográfica e outros não, captamos imagens bastante distintas.

O primeiro plano do filme foi realizado por Thiago Ribeiro, seu recorte mostra as portas dos banheiros feminino e masculino do Centro Cultural (figura 24). O segundo plano surgiu de Fernanda Tosini, o enquadramento mostra uma personagem olhando para um mural com um cartaz religioso e quando a personagem se vira para a câmera, nota-se que ela usa um acessório semelhante ao de São Benedito (figura 25). O terceiro plano foi escolhido por Bruno Barrenha, o integrante mais jovem do coletivo, e mostra apenas a silhueta de um personagem andando em direção à escada (figura 26) - o interessante deste plano é a criação de

uma atmosfera de suspense a partir de uma profundidade de campo, onde se vê primeiro a escada e depois o personagem vindo em direção à tela. O quarto plano mostra a simetria das janelas do Centro Cultural em um enquadramento aberto (figura 27). O quinto plano, realizado por Larissa Carnecine, mostra cadeiras vazias e colocadas desorganizadamente ao redor da mesa (figura 28). O sexto plano, realizado por Cláudia do Canto, mostra pela fresta a silhueta de uma mulher vindo da porta da cozinha (figura 29). O sétimo plano, realizado por João Paulo Miranda, coordenador do Grupo, mostra o guarda do Centro Cultural sentado no corrimão da escada conversando com alguém que está na parte de baixo do prédio (figura 30). O oitavo enquadramento, escolhido por Rogério Borges, mostra o funcionamento de um ar condicionado antigo do Centro Cultural (figura 31). Por fim, o filme, realizado com câmera de celular, foi montado exatamente na ordem que foram filmados os planos.

Figura 24: Quadro do plano 1 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 25: Quadro do plano 2 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 26: Quadro do plano 3 filme-ensaio “Planos”



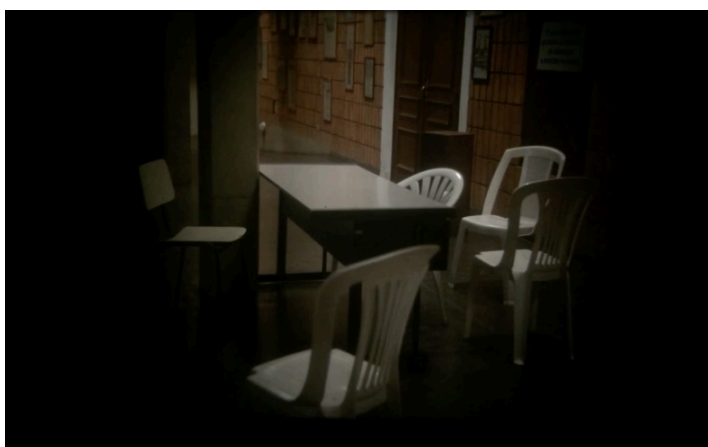
Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 27: Quadro do plano 4 filme-ensaio “Planos”



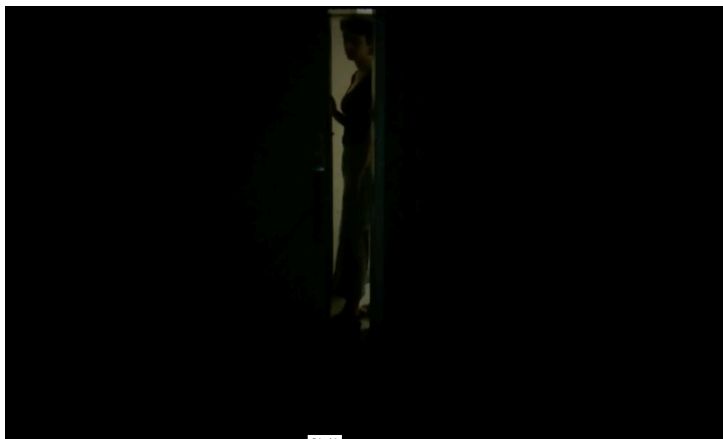
Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 28: Quadro do plano 5 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 29: Quadro do plano 6 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 30: Quadro do plano 7 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Figura 31: Quadro do plano 8 filme-ensaio “Planos”



Fonte: Kino-Olho (2014)

Certa vez João Paulo nos disse: “o importante é você fazer parecer que as coisas estão em processo, estão no ato de se fazer”³⁹. Duas obras se destacam no documentário brasileiro contemporâneo justamente por valorizarem o processo, são elas: “Santiago” (2007), de João Moreira Salles e “Jogo de Cena” (2007), de Eduardo Coutinho.

O primeiro filme, dedicado ao mordomo que servira a família do diretor durante três décadas, traz uma reflexão do próprio diretor, João Moreira Salles, sobre o material bruto do filme que, segundo Marzochi (2012), havia sido captado 13 anos antes e ficara intocado, “como um desejo extraviado de um projeto fracassado” (MARZOCHI, 2012, p. 27).

Salles retoma em 2005 a montagem do material bruto e o resultado é um conjunto de narrativas que se cruzam em um único filme. Assim, podemos perceber, a memória prodigiosa do mordomo Santiago, a vida da família de João Moreira Salles e o filme sobre o processo do documentário que fora abortado.

Já em “Jogo de Cena” (2007), a técnica utilizada pelo documentarista é explorar a prática da entrevista como principal tema do filme. Tudo começa com um anúncio de jornal em que mulheres são convidadas a narrarem suas próprias histórias de vida em um palco de teatro vazio. Posteriormente, atrizes conhecidas encenam suas histórias de vida sobre esse mesmo palco.

Em ambos os documentários vemos o método tornando-se o próprio tema da obra. Marzochi (2012) explica que, embora possamos entender o ensaio como a negação sistemática de todo método, isso não exclui a possibilidade “de um discurso sobre o método, considerando se tratar de uma metodologia lacunar, hesitante, não-sistemática e não-disciplinar” (MARZOCHI, 2012, p. 23). Assim, nos dois filmes tratados, o método é tomado como um experimento.

O destaque no processo se dá nos filmes-ensaios do Kino-Olho a partir de uma outra lógica. Primeiramente, precisamos levar em consideração que se tratam de filmes mais próximos do gênero ficção do que do documentário e depois pensar que esta desconstrução se dá através do brincar com a narrativa.

Segundo João Paulo, explorar o imprevisível é uma das maneiras de transmitir este processo dentro do filme. Assim, enquanto nos dois documentários a transmissão de algo inacabado e em constante construção está em desafiar o

³⁹ Frase retirada de gravação durante pesquisa de campo do dia 19 de março de 2015.

próprio método, no filme-ensaio do Kino-Olho este processo está na criação de uma atmosfera em que as coisas estão prestes a acontecer. “Tentar colocar em cena o processo do ator tentando imaginar o peso da dor que aquele personagem está sentindo. Um choro que não é mais um choro, mas é um estar prestes a chorar”⁴⁰.

Este entre uma imagem e outra que está prestes a acontecer, é para o diretor e coordenador do coletivo a concretização de uma obra viva, “que pode ser vista de maneiras diversificadas a cada momento, pois está em constante mutação”.⁴¹

Completa ainda João, “por isso que eu gosto tanto desta questão dos filmes-ensaios, porque os filmes-ensaios valorizam o processo e tentam capturar que a ideia do processo está no filme”⁴². Esta frase do diretor mostra o quando ele assimila o filme-ensaio como o filme do processo, mesmo ele se dando no Kino-Olho mais proximamente da forma da ficção.

Um dos traços da ficção até os dias atuais é ver o cinema como uma “receita de bolo”. A partir da famosa jornada do herói, tida como o roteiro clássico do cinema, roteiristas vendem narrativas fechadas sobre um personagem principal que está à todo tempo lutando contra um inimigo externo (“quanto maior for o problema, melhor o enredo”⁴³) e do meio para o final do filme ele consegue vencer este problema ou não.

Para João Paulo Miranda Maria, não há o imprevisível neste cinema, pois “tem algo intuitivo no espectador que já imagina este tipo de construção”⁴⁴. Assim, ele tem uma visão de que o cinema deve ir além de contar histórias, mas transmitir ideias. No filme-ensaio “Planos”, ele mostra muito esta busca, como uma força de capturar o tempo em tudo que está ao redor.

Como esculpir esta memória de anos e anos, como desconstruir estas imagens? É isso grande parte do que buscamos exercitar nos ensaios, como João mesmo diz: “em um exercício de observação”⁴⁵.

⁴⁰ Informação fornecida em entrevista com João Paulo Miranda Maria para esta dissertação no dia 17 de junho de 2016.

⁴¹ Frase dita por João Paulo Miranda Maria em gravação durante pesquisa de campo do dia 19 de março de 2015.

⁴² Informação fornecida em entrevista com João Paulo Miranda Maria para esta dissertação no dia 17 de junho de 2016.

⁴³ idem.

⁴⁴ idem.

⁴⁵ idem.

ROTEIRO INSTANTÂNEO

os sentidos imprevistos das imagens

“Comunicação”⁴⁶: este filme-ensaio merece destaque nesta dissertação, pois o modo como ele foi produzido divergiu bastante dos que relatei acima. Ao invés de a câmera passar de mãos em mãos para cada um captar um plano, a decupagem dos planos ficou por conta do diretor, mas a história, a escolha do cenário, figurinos e personagens foram todas pensadas em grupo.

Neste processo de construção, o modo como os olhares dos participantes foram se conduzindo e se transformando conforme a ideia de cada um, permitiram emergir outras subjetividades.

Gostaria de começar a relatar esta história do dia 18 de setembro de 2014 com algo que João Paulo Miranda Maria nos diz frequentemente antes de ligarmos a câmera: “*sempre descarte a primeira ideia que lhe vier a cabeça*”. Realmente, “as imagens adquirem sentidos imprevistos quando são lançadas na espiral do tempo” (ROCHA, 2006, p. 33). Assim, este ensaio nos mostra que não se pode controlar o que se filma e que algo do real sempre pode surgir inesperadamente.

Sobre imagens e representações, neste filme-ensaio o que despertou o pensamento foi um objeto do cotidiano: um lampião. Este objeto foi o real inesperado que incitou nossa imaginação. Isso é comum na atividade de nossos filmes-ensaios, os participantes costumam levar para o encontro algum material da própria casa, coisas que pelas características tragam uma potência para produção de sentidos, como se tudo tivesse seu contorno próprio e fosse sensível o bastante para incitar a imaginação. Para se ter um exemplo, já foi realizado filme-ensaio com escultura de cabeça de cavalo, compressor de oxigênio, juntando os óculos de todos os participantes do Kino-Olho, mas sempre com aquilo que se tem em mãos.

Durante a produção deste filme, estávamos conversando sobre o roteiro do curta-metragem “Command Action” e, após um diálogo de aproximadamente 30 minutos, eu apresentei este lampião, um objeto recém adquirido como presente de um amigo e ainda dentro da embalagem. O coordenador do grupo, ao ver o objeto, começou a nos explicar algumas questões sobre os primórdios do cinema. Em sua fala ele dizia que o cinema, quando surgiu, era visto como um parque de diversões,

⁴⁶ Link do filme: <https://vimeo.com/106596643>

porém, “o tomo com o realismo, foi trazendo os problemas reais. O cinema como não só o entreter, mas como o criar formas alternativas da imagem” (informação verbal)⁴⁷. Após isso, ele lançou o desafio, a atividade consistia em pensarmos em um filme-ensaio com o lampião a partir de uma linguagem experimental do cinema, em que a imagem pudesse incitar outras coisas além do sentido usual.

O lampião foi passado de mãos em mãos e ao observar a imagem que o objeto formava, os envolvidos começaram a pensar no mais óbvio sentido para ela, ou seja, em como acendê-lo. No entanto, a sugestão de um dos participantes começou a alterar o percurso da história. Segundo ela, o próprio lampião não precisava estar aceso para a construção de uma atmosfera no filme, pois o ‘estar aceso’ não era fundamental para que houvesse uma interação entre dois personagens. Após novos diálogos, descobrimos um papel escondido dentro do vidro do lampião, exatamente onde viria a chama do fogo, era o manual de instrução:

ANA: Este negócio não precisa necessariamente ser ligado.
 JOÃO: tem que por querosene e ligar este fiozinho aí. Mas acho que é melhor nem acender porque depois disso daí vira uma fumaceira...
 ANA: é que cria uma expectativa este negócio de não ligar e não liga e...
 JOÃO: ah, outra coisa é que eu trouxe uma luz de casa.
 THIAGO: pronto, então a gente descobriu como acende.
 ANA: e este papel aí dentro, você acha que precisa tirar João?
 LARISSA: eles podem estar tentando acender a luz dentro do lampião e ela pode acender fora.
 JOÃO: Thiago, esta luz vai ser o nosso refletor. Mas eu não trouxe a extensão, então teremos que filmar perto de tomada. Então a gente já tem este dispositivo de ter que filmar perto de tomada.
 THIAGO: deixo ou tiro o papel?
 JOÃO: Deixa!
 MARINA: Não tem que tirar o papel? Nós vamos filmar com as instruções dentro?
 LARISSA: Isso, deixa o papel, como se eles quisessem ler o que está escrito ali, um pergaminho.⁴⁸

No caso do lampião, em minha casa eu iria utilizá-lo como enfeite, no entanto, quando tive a ideia de levá-lo para o encontro do grupo, imaginava que os participantes iriam descobrir como acendê-lo, porém, ele ainda estava na embalagem fechado, o que foi uma informação a mais para a criação. É possível

⁴⁷ Informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante aula do Kino-Olho no dia 18 de setembro de 2014.

⁴⁸ Diálogo retirado de pesquisa de campo em vídeo realizada no dia 18 de setembro de 2014.

notar no relato acima um experimental palavras e objetos. Assim como explica Cezar Migliorin, podemos pensar “no cinema como um modo de ver e construir o que vivemos, uma construção que pode nos trazer uma nova experiência com o real” (2015, p. 50).

Por fim, no processo de discussões de ideias para a realização do filme, resolvemos que o lampião não estaria aceso e que o manual que estava fechado dentro do vidro, no mesmo local que deveria estar o fogo, seria o elemento principal da história. Desta forma, se a principal função de um lampião é “iluminar”, agora ele poderia servir para outro fim e para o fim que a imaginação permitisse. Assim, cada integrante deixou-se afetar por aquele objeto de forma singular e viu nele diferentes significados quando estiveram dispostos a experimentar com ele e com o outro, ou seja, abertos a compartilhar algo desconhecido do mundo a fim de fazer um filme coletivamente.

Ainda na elaboração do filme-ensaio “Comunicação”, embora não tivéssemos a intenção de transmitir uma história com começo, meio e fim, precisávamos criar uma atmosfera, o que em boa parte se daria pela escolha dos personagens e pelo figurino.

JOÃO: Quem vai atuar?

ANA: A Fernanda, o Thiago...

JOÃO: Vocês querem chamar alguém do teatro? A Claudia deu a ideia, vai lá e escolhe alguém...

CLAUDIA: oba!

JOÃO: chame alguém que você achar interessante, exótico.⁴⁹

Como sugerido, fui ao teatro escolher alguém da Cia Tempero D’Alma⁵⁰ que estivesse aberto ao desafio. Chegando na sala vi um adolescente com um penteado diferente, com piercing e tatuagem pelo corpo, era a primeira vez que ele participava da aula de teatro, mas mesmo assim aceitou fazer parte do nosso filme-ensaio, o outro personagem escolhido foi um integrante do Kino-Olho.

Até o momento tínhamos como elementos do filme: dois personagens, um lampião e uma luz de cena, faltavam também os figurinos:

JOÃO: não tem, por exemplo, nenhum capacete? Porque ele apenas sentado ali sem nada, parece meio *no sense*, mas com o capacete poderia dar outra ideia.

ANA: Mas poderia ser um capacete de moto?

⁴⁹ idem.

⁵⁰ Esta companhia de teatro mantém um curso de teatro voltado à comunidade e ministra suas aulas no mesmo espaço, dia e horário que o curso de cinema do Kino-Olho.

MARINA: Ou ele pode amarrar a blusa na cabeça!⁵¹

CLAUDIA: e uma máscara?

JOÃO: Não sei, é que ele está ali daquele jeitão dele todo diferente e não precisa de mais nada (João apontando para o ator). Mas o outro personagem poderia ter um capacete.

ANA: E aquele capacete ali de moto, ia ficar legal?

ATOR CONVIDADO: ai, eu estou indo para lá ver se consigo alguma outra pessoa, pois é a minha primeira aula e não sei se eu consigo, de repente eu acabo desconceitualizando a ideia de vocês.

JOÃO: na verdade isto aqui é um exercício. Não tem problema de errar, pois estamos aqui para aprender.

MARINA: tem um capacete aqui, se vocês quiserem...

ANA: aí oh..

JOÃO: Thierry, você topa também atuar? Coloca o capacete no Thierry!

MARINA: e sabe o que também iria ficar legal? Colocar a mochila por baixo da camiseta e parecer que a pessoa é corcunda.

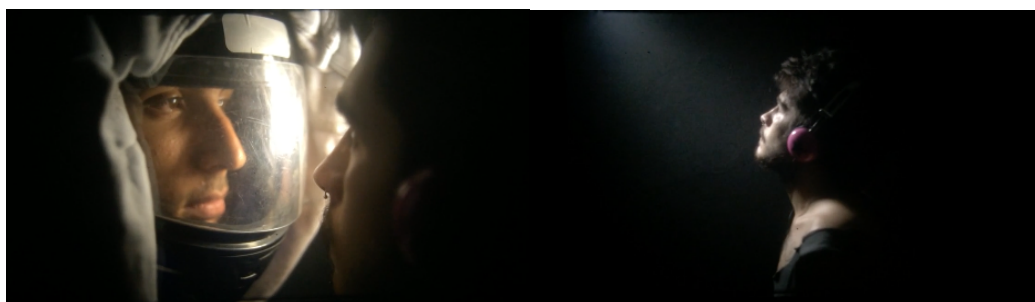
FERNANDA: e se fizesse igual serra pelada, amarrar um pano e deixar só a viseira?

CLAUDIA: está parecido com o ET do Spielberg.

FERNANDA: Está parecendo o bonequinho do South Park.⁵²

Assim, quanto ao figurino, ficou acordado que o participante do Kino-Olho vestiria um capacete com um pano por cima cobrindo a cabeça e ficaria aparecendo apenas a viseira e o outro personagem estaria com um fone de ouvido roxo com estrela preta, o qual eu sempre deixava dentro da mochila da câmera para ser utilizado pelas crianças nas oficinas de cinema (figura 10 e 11).

Figuras 32 e 33: Quadros do filme-ensaio “Comunicação”



Fonte: Kino-Olho (2014).

Para começar a filmagem, precisávamos definir o ponto em que ficaria a luz de cena que João havia trazido e definindo isso também teríamos mais ou menos o espaço que o personagem se posicionaria dentro da sala.

FERNANDA: eu acho que a gente pode usar esta parede e fazer o personagem assim, como se estivesse entrando em um túnel.

JOÃO: Sim!

⁵¹ idem.

⁵² idem.

FERNANDA: pegar só a parede, uma coisa encostada na parede. E esta luz pode colocar em cima, como se fosse um buraco, uma coisa assim.

JOÃO: então pensando que ele está entrando aqui em um labirinto, um buraco. Esta luz pode ser tipo uma luz que veio de uma fresta, um postezinho. A gente pode fazer ele andando aqui umas duas ou três vezes, como se fossem vários postezinhos. Como se fosse longo e ele estivesse andando já há um tempo. Até ele chegar e encontrar este objeto (o lampião), né? Mas onde vai estar este objeto? Neste chão emborrachado acho que não!

MARINA: Tem um pano vermelho, não sei...

FERNANDA: O que poderíamos colocar para disfarçar este chão?

JOÃO: eu gostei da ideia de ele vir abaixando e abaixando e dar a ideia como se fosse um túnel que vai ficando mais baixo. E esta coisa de comunicar, a gente vai colocar ou não?

CLAUDIA: De repente, eu acho que poderia, assim: Os dois estão tentando saber o que existe ali dentro, mas nenhum dos dois domina a fala e nenhum dos dois ouve.

JOÃO: Então seriam dois e um estaria aqui do lado da caixa?

CLAUDIA: Sim, como se um não soubesse falar e eles não soubessem um entender o outro, como o homem das cavernas mesmo⁵³.

Depois dos últimos diálogos do grupo, os personagens vestiram cada um o seu figurino e se posicionaram próximos à parede como haviam sugerido os participantes. Quem operou a câmera foi o coordenador do grupo, filmamos com uma câmera de celular, o que tornou a estética do filme também bastante peculiar, com aparência mais rústica e envelhecida. Como resultado final do filme-ensaio, vemos uma tela inteiramente preta com apenas o rosto do ator iluminado pela luz, ele mira os olhos em algo que no plano seguinte notamos ser uma fresta de luz, ele passa várias vezes embaixo desta fresta e em diferentes posições (ângulos) e logo após aparece o rosto do outro personagem e no quadro seguinte, o lampião com uma folha de papel dentro. Por fim, o primeiro personagem pega o lampião e mostra para o outro 'ser' que está com o rosto tampado por um capacete, o personagem bate no vidro do capacete e mostra o lampião, mas o outro personagem permanece sem reação.

⁵³ idem.



Figuras 34 e 35: Quadros do filme-ensaio “Comunicação”

Fonte: Kino-Olho (2014).

O processo de construção deste filme-ensaio, com todo *brainstorming* dos envolvidos, nos faz pensar em uma educação outra, uma educação pela experiência. Como dizia Migliorin (2015), “a arte não se ensina, experimenta-se” (p. 50), desta forma, o cinema conjugado com a educação, pode não ser apenas o lugar em que se ensina, mas também o lugar onde objetos do mundo são compartilhados. Esquecendo um pouco o resultado final do filme-ensaio, o que vemos nas falas acima são formas que o cinema traz de possibilitar tocar e experimentar o real, de abrir espaços e possibilidades para se “deixar afetar e produzir com o que ainda não conhecemos e que porta o risco de trazer micro desestabilizações naquilo que entendemos como nosso mundo” (MIGLIORIN, 2015, p. 51).

O RASCUNHO

“filmar a realidade é também se deixar atravessar por ela”

(ROCHA, 2006, p. 34).

“Professor, posso entregar assim mesmo? Não deu tempo de passar à limpo!”. Me pergunto, quem no cotidiano escolar nunca disse uma frase como esta? No filme-ensaio acima estávamos discutindo sobre a importância de descartar a primeira ideia que vem à cabeça e nos forçar a pensar em uma imagem como um problema. No entanto, neste filme-ensaio, destaco a importância do rascunho como a primeira impressão que se tem no contato com o real.

No dia 05 de agosto de 2015 não pudemos entrar no Centro Cultural Roberto Palmari, pois o prédio estava fechado e a prefeitura alegava que não tinha dinheiro para pagar hora extra aos funcionários. Desta forma, tínhamos um cenário diferente do habitual.

Estávamos em cinco pessoas, um ator e quatro realizadores. João Paulo Miranda Maria nos falava sobre “o filme-ensaio realmente ajudar a criar uma flexibilidade com o real, porque você tem que se apropriar da realidade e não tanto manipulá-la”⁵⁴.

Apesar de não termos conseguido entrar no Centro Cultural, as luzes estavam acesas e colocando um personagem à frente da luz conseguíamos notar silhuetas. Desta forma, João sugeriu um plano contra-luz e pediu para que o ator vestisse um cobertor, a única coisa que dispúnhamos para ser utilizada como figurino. “Vamos tentar captar algo que apareça de uma forma e depois vá mudando. Porque esta é a essência do cinema”, dizia o coordenador na ocasião.

Assim, como resultado, temos como primeiro plano um enquadramento aberto mostrando alguém de costas olhando através do vidro do Centro Cultural. Como na figura mostrada a baixo:

Figuras 36: Quadro do filme-ensaio “IMG 1864”⁵⁵



Fonte: Kino-Olho (2015).

Após este primeiro plano, captado pelo diretor, João Paulo Miranda Maria chama a atenção da equipe para algo inusitado que observa no segundo enquadramento do filme, um plano mais próximo do rosto do personagem. “Observem, tem uma esfera de alguma coisa ali no fundo, de algum postezinho, aqui pela tela do celular parece mais uma lua meio alaranjada, tanto é que para quem assistir vai achar que é o reflexo da lua, mas não é”⁵⁶, salienta o diretor.

⁵⁴ Informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante aula do Kino-Olho no dia 5 de agosto de 2015.

⁵⁵ Link do filme: <https://vimeo.com/135575421>

⁵⁶ Informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante aula do Kino-Olho no dia 5 de agosto de 2015.

Esta é a importância de realizar um rascunho para o diretor João Paulo Miranda Maria, pois estes detalhes não são visíveis em um roteiro, mas apenas quando você liga a câmera e começa a enquadrar. “É nisso que digo que mora a flexibilidade do ensaio. Não adianta querer controlar, você tem que deixar que as coisas cheguem até você”⁵⁷, diz João Paulo Miranda Maria.

Figuras 37: Quadro do filme-ensaio “IMG 186”



Fonte: Kino-Olho (2015).

Terminando a captação de imagem deste filme-ensaio, inteiramente realizada pelo coordenador, ele nos propôs que captássemos alguns sons que estavam ao redor. Porém, um som que não se fixasse na imagem, mas como um pensamento à parte. E assim fomos convidados a buscar.

Bruno: Tem um som legal aqui nesta grade de ferro. (João Paulo aproxima o celular e auxilia o Bruno na captação, a partir de um som não harmônico).

Cláudia: Nossa, isso aqui parece uma harpa. (Começo a tentar compor uma música com a grade de ferro).

João: Deixa, assim já está bom, se não não terminamos nunca⁵⁸.

UM FILME QUE NÃO ACONTECEU

Não se faz cinema sem se fazer também outra coisa além...

Nunca sabemos como alguém aprende, mas sempre se aprende com e não como alguém. A frase, escrita mais ou menos assim, foi emprestada do artigo de Sílvio Gallo, “As Múltiplas Dimensões do Aprender” (2012) e é bastante interessante

⁵⁷ Informação fornecida por João Paulo Miranda Maria durante aula do Kino-Olho no dia 5 de agosto de 2015.

⁵⁸ Diálogo retirado de pesquisa de campo em vídeo realizada no dia 5 de agosto de 2015.

neste momento da pesquisa em que reflito sobre as imagens e sons que captei durante os encontros do Kino-Olho que poderiam ter se tornado filmes ou, simplesmente, entrado nos filmes, mas ficaram perdidas no processo.

A primeira das imagens que destaco aqui foi a do encontro do dia 19 de março de 2015. Naquele dia tínhamos discutido sobre como brincar com os elementos da forma narrativa clássica e incorporar o imprevisível. João Paulo Miranda Maria pediu para algumas pessoas do coletivo tentarem encontrar o espaço da cena que seria gravada o ensaio. Eu e mais dois participantes tentamos encontrar este lugar. Quando o João Paulo chegou com os equipamentos, eu e o Thiago tínhamos pensado em dois lugares diferentes, porém, ele optou por filmar em um terceiro lugar que não era nenhum dos que tínhamos sugerido. A seguir, o plano que eu gostaria que ocorresse a cena:

Figura 38: Imagem captada como estudo durante reunião do Kino-Olho



Fonte: arquivo da própria autora.

Assistindo novamente à gravação do encontro no material bruto, percebo um outro aluno, Michael Willis, também buscando suas próprias imagens com sua câmera. Mas João inicia a gravação do seu ensaio com a ajuda dos outros integrantes da equipe e eu e Willis paramos o que estamos fazendo para ouvir o coordenador explicar sobre as imagens que estava a captar.

João: Nada está acontecendo, você que tem que atribuir isso ao seu olhar. Então, você tem que parar para olhar.

Kalinka: Mas o que é filme-ensaio?

João: Um filme-ensaio é isso o que está acontecendo aqui (João continua enquadrando a cena e eu paro de gravar e explico para a Kalinka sobre o ensaio).

João: A Cláudia ressaltou lá fora que tem realmente uma luz interessantíssima, mas como tem que abrir e daria trabalho, a gente resolveu fazer aqui mesmo⁵⁹.

A segunda imagem que captei com a minha câmera, mas não foi aceita para ser incluída no filme-ensaio, foi durante a reunião do dia 25 de junho de 2015. No processo de realização deste filme, falávamos em tentar encontrar uma contradição entre as imagens. Em uma parte dos diálogos:

João: O torto tem muito mais história. Quando você pensa em fazer cinema, você é provocado pela sua própria natureza.

Cláudia: No filme Cemitério do Esplendor, me chamou a atenção aquela parte em que a menina beija as pernas daquela senhora que tinha elefantíase. Era algo que eu não imaginava.

João: Pois é, alguém poderia pensar que só tem defeito, mas o artista fez com que aquilo tocasse e fosse belo⁶⁰.

Desta forma, a proposta era que criássemos uma atmosfera simples que trouxesse alguma sensação. Seguimos até o espaço que aconteceria a cena e vimos algumas correntes em cima de uma mesa e, ao lado, vários cavaletes de ferro empilhados. Fomos instigados pelo coordenador a sugerir alguma cena naquele espaço, uma das alunas sugeriram que a personagem pegasse a bicicleta e prendesse com uma das correntes e eu sugeri que utilizássemos uma bolsa vermelha, de uma das integrantes do Kino-Olho, como algo misterioso que poderia aparecer de repente em uma das cenas. Mas o desfecho foi outro, João Paulo já tinha uma outra ideia em mente.

Kalinka: Imagino prendendo a bicicleta nestas correntes.

Cláudia: Vi uma imagem interessante. Imagina está bolsa com as pessoas passando no reflexo do vidro.

João: A ideia é deixar solto e aí você também grava umas imagens. Mas a gente já está construindo uma historinha aqui⁶¹.

⁵⁹ Diálogos do arquivo da própria autora, captada no centro cultural durante encontro do dia 19 de março de 2015.

⁶⁰ Diálogos do arquivo da própria autora, captada no centro cultural durante encontro do dia 25 de junho de 2015.

⁶¹ idem.

Figura 39: Imagem captada como estudo durante reunião do Kino-Olho.



Fonte: arquivo da própria autora.

Segundo Gilles Deleuze (2003) aprender diz respeito essencialmente aos signos. “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados” (DELEUZE, 2003, p. 4). Assim, aprendemos com o Kino-Olho, a ter um olhar atento para a realidade: “um olhar caipira”, “um olhar para fora da janela da sua própria casa”, diria João Paulo. E eu reitero: “um olhar ensaísta, de quem se permite errar”.

Além destas minhas indagações, houve outras bastante parecidas com esta durante os encontros do coletivo, uma vez em que o Rogério Borges nos disse, “agora que o João dirige os ensaios, acho que nunca mais eu vou poder dirigir um filme” (informação verbal)⁶² e outra de Michael Willis, um dos mais novos integrantes do coletivo, “nunca me perguntaram o que eu gostaria de fazer nas gravações, simplesmente fui e fiz. Mas se me perguntassem, o making of não seria a minha primeira opção” (informação verbal)⁶³. A partir das duas frases acima, observa-se mais integrantes instigados a aperfeiçoar este olhar para o real. Desta forma, nota-se que, além das minhas imagens, outras imagens também podem ter se perdido no processo, ficando no devir.

Questionamentos como estes são comuns em uma relação de aprendizagem e demonstram como a educação sempre implica em um estar com o outro. Não necessariamente em algo fechado como: aquilo que o professor ensina é o que vou aprender. Pois não há como controlar ou planejar os processos de aprendizagem, em princípio, nem o próprio aprendiz sabe o que está aprendendo. Desta forma, há

⁶² informação fornecida durante conversa no encontro do dia 19 de setembro de 2013.

⁶³ Informação retirada de entrevista de campo realizada em 2 de julho de 2016.

sempre um aprender obscuro, assim como estas imagens escondidas no material bruto que denunciam que algo mobilizou este processo.

Interessante perceber isso também em outros participantes, como a exemplo de Ronaldo Medeiros, a mesma pessoa que cito no primeiro capítulo, que disponibilizou a própria casa, o próprio quarto, para ser gravado o primeiro plano de “A moça que dançou com o Diabo”. Ronaldo, mais conhecido como Sasá, participa do coletivo há um ano e meio, como ator dos filmes-ensaios e assistente de produção dos curtas-metragens. Em entrevista, perguntei a ele: O que você aprendeu que o Kino-Olho não quis te ensinar, além do cinema?

Sasá: O que eu aprendi que o Kino-Olho não quis me ensinar, além do cinema? Bom né, eu já ouvi de muitas pessoas, as seguintes palavras: “Sasá, esquece o que passou e viva o presente” e eu nunca ouvi estas pessoas e neste um ano e pouco que estou com o Grupo Kino, ninguém me falou isso, mas a cada dia que se passou eu junto com está equipe maravilhosa, eu aos poucos fui esquecendo muitas coisas que foram do passado meu que eu nem preciso entrar em detalhes e fui vivendo cada dia, junto com o Kino e aos poucos, eu meio que esqueci, assim, muita coisa do meu passado e tudo foi dando certo, tanto assim junto com o Kino quanto na minha vida pessoal. E tudo está andando, tudo está dando certo.⁶⁴

Em outro trecho do artigo, “As múltiplas dimensões do aprender”, Gallo (2012) enfatiza o aprender como passagem, como acontecimento. Desta forma, “na perspectiva da recongnição platônica que é o submundo do aprendizado na pedagogia ocidental, o que importa é o saber. Isto é, aprender é adquirir, é colocar-se de posse de um saber” (p. 5). Na mesma perspectiva, Deleuze (2006) muda totalmente esta posição, comparando a aprendizagem como algo muito mais bem representado pela figura do rato no labirinto do que pelo filósofo que saiu do fundo da caverna.

Com a fala de Sasá, que, por sinal, me deixa bastante emocionada, sinto que no coletivo as coisas estão circulando para um aprendizado mais profundo e na contramão das práticas institucionalizadas. Pois, assim como lembra Deleuze (2006) e Gallo (2012), o rato aprende com a errância, mesmo sem nunca achar uma saída. Assim, penso que Sasá estava perdido, seguindo algo sem nem saber ao certo o que buscava, sem saber também se no “Grupo Kino” iria encontrar, mas com a errância de esquecer do passado que, certamente, deixou marcas profundas em seu

⁶⁴ Informação retirada de entrevista de campo realizada em 2 de julho de 2016.

corpo. Isso prova, nesta pesquisa, que “vale mais viver o acontecimento do que efetivamente aquilo que se adquire com essa passagem”. (GALLO, 2012, p. 5).

A mesma pergunta que faz Gallo (2012), me faço também neste momento: “Como e qual o sentido de se quantificar o acontecimento aprender?” (GALLO, 2012, p. 5) A experiência que Sasá viveu com o Kino-Olho, com certeza, diverge totalmente do que eu e Rogério vivemos e do que João gostaria de nos passar. E, muitas destas inúmeras coisas que não podem ser catalogadas em apostilas de ensino, apenas farão sentido para mim, Rogério e Sasá, quando nem imaginarmos que isso poderia acontecer.

Gostaria de encerrar este trecho da pesquisa, sem editar a minha entrevista com o João Paulo Miranda Maria, sobre quando lhe perguntei o que ele gostaria de nos passar quando fundou o coletivo:

Cláudia: O que você mais queria ensinar para o Kino-Olho em todo este tempo?

João Paulo: Desde o começo quando se iniciou o Grupo Kino-Olho, a minha primeira intenção era, de alguma forma criar um grupo onde pudéssemos fazer cinema com poucos recursos e que fosse um cinema que pudéssemos valorizar muito mais o que está em volta, bem esta ideia do cinema caipira, de abrir a janela de casa e ver o que está na rua. Desde o começo eu queria, de alguma maneira, quase provar, concretizar um cinema que fosse possível apenas com as coisas que estão ao redor, valorizando o que está próximo. Passar um olhar para fora, ou seja, este olhar caipira.⁶⁵

A partir da declaração acima, vejo que não interessa avaliar se João conseguiu ou não ensinar aquilo que almejou nestes 10 anos de coletivo. Mas, o fundamental é saber que ele criou espaço para que o Kino-Olho existisse e este grupo possibilitou caminhar entre coisas e imagens. As imagens que não participaram dos filmes, apontam para um olhar que não é apenas do João, olhares heterogêneos, olhares que se perdem entre um fazer e não cinema caipira. Mas que, por fim, se encontram abertos à sensibilidade da luz, dispostos a sentir entre os signos que o mundo lhes propõe. Assim, mesmo não solicitando resposta, devolvi uma mensagem ao professor João Paulo:

Cláudia: “Você acha que você pode ensinar alguém a olhar? Sendo que cada um tem um olho diferente? Por mais que eu me force, eu não vou ver igual a você.”⁶⁶

⁶⁵ Informação retirada de entrevista de campo realizada em 2 de julho de 2016.

⁶⁶ idem.

Eu não fui a única a me questionar sobre isso no coletivo, em uma conversa durante a preparação da gravação de uma vinheta para o Festival de Cinema, me lembro de um questionamento da aluna Márcia Würgler, enquanto João explicava um pouco sobre seu processo de criação.

Márcia: Mas João, como você fala que você respeita este passado das imagens. Isto tudo é muito intuitivo, né? Como que é isso? É uma percepção quase que, sua. Pois, ou você tem ou você não tem. É algo que não dá assim, muito para aprender isso.⁶⁷

João: Mas, por isso que é difícil de falar. É uma coisa mesmo, você trabalha com sensações. Quando eu falo, é a partir de mim. O jeito que eu vejo ele (aponta para o ator), não é o jeito que ele se vê. O que eu tento é pegar e enxergar o potencial do outro. Por isso, eu sempre usei nos filmes, quem estava ali, na minha frente⁶⁸.

Assim, concluo que o João quis sim nos ensinar a olhar e o aprendizado se deu por um estímulo à sensibilidade do nosso próprio olho. Isso, através dos filmes-ensaios, através das discussões do grupo, a partir do imprevisível no ato de criar. Enfim, o que o Kino-Olho promoveu foi um encontro dos corpos em uma atmosfera de sensibilidades afloradas com 'o cinema possível' que João gostaria de criar em todos estes anos.

4.3 Cinema a 4, 8, 10, 12...20 mãos.

Entendemos que aprender é, antes de tudo, estar disposto a fazer com o outro. Assim, não existe uma fórmula correta, por isso, em nossos ensaios nos organizamos de diferentes maneiras para poder fazer com o coletivo e não como o coordenador. Descrevi acima no capítulo "Pensar por Filmes", cinco momentos criativos do grupo, importantes para esta pesquisa. Do filme que não foi editado, quando eu ministrei a oficina de cinema; do filme "Planos", em que cada um captou o seu próprio enquadramento para juntos comporem o mesmo filme; o ensaio "Comunicação", em que o João dirigiu e o grupo concebeu o roteiro e, por fim, o filme sem título, que alcunhei de "O Rascunho", em que João dirigiu e nós captamos o som.

Em cada uma das experiências vemos que podem circular fontes distintas de aprendizado, dependendo de como se articula o ato criativo. Quando o João dirige,

⁶⁷ Diálogos do arquivo da própria autora, captada no centro cultural durante encontro do dia 22 de julho de 2015.

⁶⁸ idem.

podemos notar algumas potencialidades e quando a câmera é posta nas mãos dos participantes, vemos emergir outras subjetividades.

Na experiência do primeiro filme, “O filme inacabado”, apesar de não ter sido editado, senti uma liberdade maior minha e dos integrantes da equipe em mostrar suas opiniões e em captar suas próprias imagens. Um episódio que, com a presença do diretor, ocorre apenas se ele sugerir.

Já na realização do filme-ensaio “Planos”, cada um captou uma imagem que considerava ter aspectos escondidos, invisíveis, mas isso foi estimulado também pelo coordenador. Assim, vejo que a presença dele nos faz ter outra relação com a imagem, por propiciar um aprofundamento na reflexão teórica e mesmo um estímulo diferente, devido a sua experiência como diretor.

Na produção do filme-ensaio “Comunicação”, houve ainda um terceiro processo de aprendizagem, também mais interessado em uma entrega a experiência sensível do que a algo conduzido pelo coordenador. Pois com a presença de um objeto simples, conseguimos criar coisas novas.

Deleuze (2003) diz que o pensamento não é algo natural do ser humano, que nós aprendemos quando nos encontramos com um problema. Refletindo sobre a presença do lampião e de outros objetos que já utilizamos para a prática ensaística, todos nos convidaram a pensar a realidade a partir de um problema. O primeiro e o mais importante de todos os desafios: produzir com o que está ao redor. Apesar de muitas vezes termos os mesmos recursos, sempre existiram provocações diferentes. João Paulo sempre tentou nos passar a ideia de que “aonde você estiver pode ter certeza que ao seu redor tem tudo que você precisa para fazer uma obra de arte”⁶⁹. Para mim, este ‘tudo’ que o coordenador tenta nos passar, sempre foi o maior dos desafios. Como pensar a partir do que está ao redor?

“Entrar em contato, em sintonia com os signos é relacionar-se, deixar-se afetar por eles, na mesma medida em que os afeta e produz outras afetações (Gallo, 2012, p. 6)” . Rogério Borges sente que isso também foi importante no seu processo com o Kino-Olho:

Rogério Borges: “A questão do cinema caipira, não enxerguei apenas na esfera cinematográfica, na verdade a gente tem todas as ferramentas aqui e precisamos saber lapidar o que está em torno e

⁶⁹ informação retirada de entrevista de campo realizada em 2 de julho de 2016.

assim afetar a nossa esfera. Como na Geografia a gente fala: estudar o Global, mas agir no local⁷⁰.

Mesmo se posicionando como professor do grupo e conduzindo a direção da maior parte dos ensaios, João Paulo Miranda Maria destaca o fazer coletivo como um ponto que distingue bastante o nosso ensaio de outros cineastas. Assim, se classificarmos o destaque à esfera pessoal do realizador, como uma característica determinante do ensaio dentro do cinema, o Kino-Olho exercitaria na esfera coletiva. Conforme explica Maria:

O filme-ensaio é muito algo experimental e como fazemos isso coletivamente, esta figura de estar presente, como a presença de um realizador acaba, de certa forma, não nos ajudando muito. Pois não é um realizador só, são vários. Não é resultado de um pensar apenas meu, mas um pensar coletivo. Uma mistura de ideias coletivamente para ver o que acontece⁷¹.

Destaco este ponto, pois um dos focos do grupo nesta atividade que tem forte inflexão ensaística, segundo João Paulo Miranda Maria, é a valorização do pensamento do realizador em ato. Um “pensar que não está separado de agir, de provar, manipular” (ROCHA, 2006, p. 24). Ao manusear a câmera, o realizador já estaria modelando a matéria do seu filme. Mas, me pergunto, se o ato de pensar comum a forma do ensaio não está separado do agir, como manipular a câmera, formar uma imagem, unindo todos os pensamentos em um? Se no ensaio, pensar a realidade é pensá-la com as próprias mãos, como focar, enquadrar a 20, 24 mãos?

No processo de realização dos filmes-ensaios, “Planos” e “O filme inacabado”, quando cada integrante capta um plano, vemos que esta é uma das maneiras de se materializar um filme coletivamente. Por isso, há de se estimular o olhar de cada um com o ensaio, um olhar com olho, mas também com as mãos. Como já dizia Godard:

É hora de o pensamento voltar a ser o que é, perigoso para o pensador, e transformador do real. “Onde eu crio, sou verdadeiro”, dizia Rilke. Uns pensam, outros agem. É o que dizem. Mas a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos. Não vou

⁷⁰ informação retirada de entrevista de campo realizada em 2 de julho de 2016.

⁷¹ informação retirada de entrevista de campo realizada em 16 de junho de 2016.

criticar nossas ferramentas. Só queria que fossem usáveis. (Episódio 4A de Histórias (s) do cinema (1995))

O ENSAIO COM AS CRIANÇAS

'Pa-pa-pa-parazzi tá de olho em nós. Boa fase, pré, ao vivo e pós', cantou o garoto mirando a câmera para o próprio rosto como se fosse 'fazer um selfie', girou a ferramenta e apontou para algo à frente, rodou a câmera bagunçando a imagem e depois voltou ela novamente para si e continuou a cantar.⁷²

A experiência de que se faz ensaios com quantas mãos estiverem dispostas, pode ser vivida durante esta pesquisa em um trabalho realizado com crianças do 4^a ano do Ensino Fundamental⁷³. Buscando levantar questionamentos sobre a importância da experiência estética na educação do olhar, entregamos câmeras nas mãos de crianças para que captassem imagens do que quisessem, como um exercício do livre pensar.

Refletindo sobre o ensaio como uma aventura do pensamento, aprendi no processo com estas crianças que elas modelam o mundo com a câmera, mais do que o registram. Parece-nos que o impulso nervoso que conduz os pensamentos das crianças é o mesmo que captura a imagem. Assim como "Montaigne faz o ensaio do *mundo*, com suas mãos, com seus sentidos" (STAROBINSKI, 2011, p. 18 apud ROCHA, 2006 p. 23), as crianças experimentam o mundo com o cinema.

Desta forma, será que poderíamos supor que no ato de filmar com as crianças, o pensar e o agir não se separam? Aliás, quem quando criança nunca ouviu de um adulto: "Antes de agir, pense!" e a gente respondia: "Escapou!" Talvez possamos dizer que seja algo instintivo, como o despertar da curiosidade para a presença da câmera no ambiente escolar ou ainda, como o nome mesmo do outro projeto realizado nos faz refletir, um ato que vem anterior ao pensamento: um "Ação,

⁷² Descrição de um momento vivido pela pesquisadora durante pesquisa de campo para o Projeto "Do outro lado da cerca: experiências com imagens, infância e educação. Reflexões e olhares para o desenvolvimento infantil a partir de produções imagéticas de professores e crianças", coordenado pelo Prof. Livre Docente Cesar Donizetti Pereira Leite, do Departamento de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação - Instituto de Biociências – UNESP, Campus de Rio Claro.

⁷³ Projeto "Do outro lado da cerca: experiências com imagens, infância e educação. Reflexões e olhares para o desenvolvimento infantil a partir de produções imagéticas de professores e crianças", coordenado pelo Prof. Livre Docente Cesar Donizetti Pereira Leite, do Departamento de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação - Instituto de Biociências – UNESP, Campus de Rio Claro.

câmera, luz”⁷⁴ que antecede ao tradicional “luz, câmera, ação” do cinema.

Sendo uma coisa ou outra, há como refletir que a ideia de ensaio conjugado com a infância, se faz no estar presente em seu mais profundo sentido, presente nas coisas e com as coisas. Pois as crianças experimentam a câmera em seu próprio corpo, com seus próprios sentidos, os quais ainda não sabem para o que servem - ou sabem melhor que o adulto que já se habituou ao seu funcionamento.

Se “para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o “ensaiador” se ensaie a si mesmo. Em cada ensaio dirigido à realidade externa, ou ao seu corpo, ao experimentar suas forças intelectuais próprias, em seu vigor e em sua insuficiência” (STAROBINSKI, 2011, p. 19 apud ROCHA, 2006 p. 23), as crianças sem entender o que fazem, fazem ensaio e comprovam que faz parte da natureza humana ensaiar.

Segundo Starobinski (2011 apud ROCHA, 2006 p. 23), o balanço é como um emblema para o exercício do ensaio, onde há “uma ponderação à mão nua – pensar com as mãos em movimento”. Assim, se os ensaístas os fazem, através de uma vertente objetiva e outra subjetiva, o ensaio se revela com as crianças sem separar nenhuma delas, mas sempre fluindo entre elas, com imagens trepidantes, borradas, bagunçadas a imagem do mundo, como se a realidade fosse uma massa de argila, de gesso, papel, barro, areia, pronta a ser modulada.

Assim, elas experimentam a realidade, com o esforço de suas próprias mãos a esculpir o tempo, a imagem. E o que temos como resultado é um quase imagem, uma quase escultura da realidade, uma mancha, um borrão. O que temos é o pensamento em ato ou só o ato? Não sei. Mas no produto final, vemos “uma forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta” (ROCHA, 2006, p. 24).

Abri um parêntese aqui nesta pesquisa para pensar sobre esta atividade de inflexão ensaística com as crianças e entendi o quanto nós, do Kino-Olho, estamos ainda distantes de um livre-pensar.

⁷⁴ Projeto “Ação, câmera, luz: entre imagens e olhares – experiência de infâncias e montagens”, coordenado pelo Prof. Livre Docente Cesar Donizetti Pereira Leite, do Departamento de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação - Instituto de Biociências – UNESP, Campus de Rio Claro.

5. EXPERIÊNCIA MONTAGEM SUBJETIVIDADE

O cinema como experiência talvez não seja o principal foco do cinema atual, mas, como já dizia Godard, ele tem uma função um pouco escondida de gerar conhecimento - sim, este é um dos modos que ele pode ser interpretado dentro da educação. Porém, um gerar conhecimento não no sentido de acúmulo de informação, mas como uma ação filosófica do pensamento. Pois, “quando vemos algo do evento; parcialmente, com furos e falhas – naquilo que constitui uma imagem ou um testemunho – somos convidados à imaginação, somos convidados a traçar continuidades e relações” (MIGLIORIN, 2015, p. 47).

Lembrando o filme “Comunicação”, citado no item 2.1 do Capítulo 2, a imagem do lampião passou pela mão de todos os integrantes do grupo que observaram, viraram e reviraram este objeto, até encontrarem um significado para ele. No filme-ensaio com o Kino-Olho, não almejamos um fim acabado ou mesmo temos a pretensão de alcançar uma estética, “o que se apreende é o seu próprio modo de observação, sabendo lhe dar com a estética particular que se organiza a seu próprio modo” (MARIA, 2013, *on-line*).

Quando filmamos somos sempre atravessados por escolhas, se queremos destacar isso ou aquilo do nosso mundo. Assim, não podemos pensar o cinema na educação dissociado de uma política, pois “a imagem é uma representação e criação do mundo, em um mesmo gesto” (MIGLIORIN, 2015, p. 38). Um lampião, por exemplo, é um objeto solto no mundo, assim como cada um de nós e quando o contemplamos e movemos o objeto para um ou outro espaço, o recortamos em um enquadramento, colocamos certa iluminação, a fim de construir um sentido, o conhecimento acontece, porém, de maneiras diferentes para cada um. Sobre isso, Jacques Rancière (2005) define três grandes regimes de identificação da arte: o regime ético, o regime representativo e o regime estético.

No regime ético, as imagens compartilham um *ethos*, ou seja, elas exprimem uma forma de ser de uma determinada comunidade, atendem à conceitos de verossimilhança com valores de determinado grupo ou sociedade. “Pertencem a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2005, p. 28).

No regime representativo, as imagens podem ser julgadas como adequadas ou não, boas ou ruins, pensando sempre em uma função narrativa e de fidelidade com o real. Segundo Rancière (2005), a este regime representativo contrapõe-se o regime estético, pois no regime estético, a arte atende apenas a ela mesma, não necessita ter boa representação ou verossimilhança com a realidade, pois ela inventa o mundo com seus próprios objetos, suspensos de uma lei ou norma. Desta forma, “a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Segundo Migliorin (2015), no regime estético, a arte pode ser vista como a criança que vê e desestabiliza livremente as ordens do mundo, trazendo uma outra sensibilidade às formas de ver, escutar e ser afetado. “Como uma forma sensível separada de um estado de coisas – do *ethos* e dos modelos de representação”, porém capaz de “perturbar as formas sensíveis de uma comunidade” (MIGLIORIN, 2015, p. 45).

Isso vai ao encontro do que Maria (2013) destaca sobre a realização de um filme-ensaio: “não há a forma certa, pois o que funciona para um realizador, não funcionará a outro” (MARIA, 2013, *on-line*). Diante do que João Paulo Miranda Maria nos propõe, precisamos tentar olhar com uma certa ingenuidade diante do que nos cerca.

Em certo sentido, podemos definir isso como um “voltar a olhar a imagem”, ou seja, esvaziar a imagem de seus sentidos narrativos ou de verossimilhanças a um contexto ou moral, para poder finalmente senti-la enquanto presença do mundo concreto e do mundo abstrato, pelos seus contornos, texturas, cheiros e possibilidades, em um mundo de experiências.

A experiência e o cinema

Segundo Larrosa (2011), não há experiência “sem a aparição de alguém, ou de algo, ou de um isso, de um acontecimento em definitivo, que é exterior a mim” (p. 5). No exercício do Grupo Kino-Olho, isto pode aparecer a partir da frase de um autor, de um objeto ou de um acontecimento capaz de despertar o pensamento. Assim, pode-se pensar que a experiência com o cinema acontece para a educação quando objetos e coisas nos passam, mas este passar nos afeta como um

movimento de ida e volta, nos permite ser tocados por algo exterior a nós, “outra coisa que eu, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que sei” (LARROSA, 2011, p. 5), mas que ao mesmo tempo se passa em mim e produz efeitos e, por isso, inventa, cria. Fazer um filme-ensaio é uma experiência de invenção.

A partir do conceito de experiência de Larrosa (2011), é possível entender como a transformação das ideias e valores de mundo acontecem no Grupo Kino-Olho. Pode-se pensar que o momento da invenção potencializa um estado de vulnerabilidade e exposição nos envolvidos, em que sentimentos se afloram e os sujeitos se mostram sensíveis às ideias exteriores a eles, a fim de criarem algo maior ao qual talvez nem ele e nem o outro dominem.

O processo criativo, do passar da experiência com os materiais do mundo físico àquilo que chamamos de arte, é também outro princípio importante da educação entendida como experiência, o que Larrosa (2011) chama de “princípio de passagem”.

se a experiência é “isso que me *passa*”, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que “isso que me *passa*”, ao passar por mim ou em mim, deixa uma vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida (LARROSA, 2011, p. 8).

Em poucas palavras, temos então várias dimensões da experiência: a exterioridade, a reflexividade e a passagem. A exterioridade poderíamos entender como a ação de um dispositivo, a reflexividade como o pensamento tocado por uma ideia ou objeto e a passagem como transformação daquilo que me passa.

Quando o sujeito passa pela experiência de algo, ele vivencia sua própria transformação. Esta travessia pode acontecer através da leitura de um livro ou mesmo na realização de um filme, pois o que importa é como as palavras do livro ou a cena de um filme podem me ajudar a transformar minha própria linguagem, “a falar por mim mesmo, ou a escrever por mim mesmo” (LARROSA, 2011, p. 11).

Não se pode confundir experiência com experimento, pois “se um experimento tem que ser homogêneo” (LARROSA, 2011, p. 15), ou seja, deve significar a mesma coisa para todos, a experiência é única e singular para cada um. Desta forma, olhar um objeto para realização de um filme, pode ser entendido como “olhar de novo” ou “voltar à ver”, mas sempre na ideia de como se estivéssemos

olhando ele pela primeira vez. Isso nos remete a um olhar infantil, lembrando a frase de Bresson, *“faça aparecer aquilo que sem você talvez não seria jamais visto”*.

Podemos entender uma imagem no cinema como produto de uma causa e efeito ou podemos desconstruir a imagem e colocarmos esta no campo do sensível em que as situações não se explicam a partir deste movimento automático, mas em um espaço do acontecimento, da observação. Assim, como a teoria da imagem-movimento e da imagem-tempo de Deleuze poderia pensar a experiência?

Benjamin nos diz: “as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história” (1987, p. 118), a guerra. De acordo com o filósofo, “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a liberta-se de toda a experiência” (BENJAMIN, 1987, p. 119), pois a vida se tornou algo automático em que os sujeitos estão bastante misturados com as demandas infinitas do cotidiano.

No cinema podemos notar isso quando “os personagens não sabem mais reagir às situações que os ultrapassam, porque é horrível demais, ou belo demais, ou insolúvel... Então nasce uma nova raça de personagens” (DELEUZE, 2008, p. 78), em um outro tempo, longe das relações de causalidade e que se possam explicar racionalmente.

Podemos pensar que a pobreza de experiência que Benjamin cita é expressa na arte cinematográfica pós-moderna a partir de cortes-irracionais e relações incomensuráveis nas imagens do cinema. É quando “a experiência se abre ao real singular, isto é, como inidentificável, como irrepresentável, como incompreensível. E também como incomparável, como irrepetível, como extraordinário, como único, como insólito, como surpreendente” (LARROSA, 2011, p. 18).

Retomando a ideia do dispositivo na conjunção com a experiência do filme-ensaio com o Kino-Olho, podemos articular mais uma vez as definições de Migliorin (2005) sobre “a possibilidade da arte enxergar e criar o mundo a partir de uma desprogramação” (sem p.). É como se esta perturbação do real ativada pela ferramenta cinematográfica, gerasse um desequilíbrio sobre aquilo que entendemos como mundo e nos permitisse criar modos de ser, linhas de fuga, espaços para ensaiar.

Montagem e Subjetividade

Nos estudos com cinema e educação, envolvendo professores e crianças, César Leite (2011) procurou refletir sobre as produções de sentido através do cinema. O intuito do pesquisador era pensar os filmes como modos de afetação e sensibilização. No entanto, durante este processo, percebeu que o cinema trazia em suas relações modos de ser e sentir prontos e dados pela imagem e pela narrativa. Assim via-se: “um amontoado de clichês sendo produzidos, reproduzidos, ditos e narrados, subjetividades sendo moduladas” (LEITE, 2011, p. 71).

Desta forma, a proposta consistia em, juntamente com um grupo de docentes, assistir à filmes e produzir conversas e discussões que depois seriam devolvidas como trechos para que as professoras pudessem “montar” e “produzir os sentidos dessas experiências, a partir do já dado, do já dito” (LEITE, 2011, p. 70). Assim, ao invés de analisar, categorizar, e interpretar as falas das professoras, usou a estratégia de devolução, no sentido de que pela montagem destes trechos elas pudessem produzir novos sentidos.

Vê-se com este exemplo que as possibilidades criadas pelo cinema podem tanto produzir sentidos quanto ditar clichês e modos de ser. Considero que o modo de utilizar o cinema do Grupo Kino-Olho cria espaços possíveis de produção de subjetividades e de criação de singularidades.

Ainda de acordo com Leite (2011), desde Platão, a educação é pensada para preservar um modelo de sociedade. Assim, a ideia mais utilizada de formação se pauta em tirar a infância da criança para levá-las à vida adulta. “Em nome de um projeto de sociedade, desconsideramos a criança e matamos a infância” (LEITE, 2011, p. 73).

Se matamos a infância, acabamos com as possibilidades de existirem singularidades. Segundo Deleuze (2008), modos de “subjetivação”, os processos de invenção de si, uma constituição de modos de existência, porém, não como identidades.

A subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder (p. 124).

Para Simondon, “é impossível fecharmos o ser humano em uma unidade, em algo com limites rígidos e identificáveis” (1989, apud MIGLIORIN, p. 53). Pois o indivíduo é apenas uma fase do ser que escapa a uma grande quantidade de coisas que não estão fechadas em um DNA, histórias e contextos, mas que muda constantemente, através dos componentes de subjetivação.

Quando falamos nestes componentes de subjetivação, segundo Migliorin, “estamos partindo de algo extremamente antigo: o indivíduo muda” (2015, p. 53). Esta transformação, para Simondon (1989, apud MIGLIORIN, 2015), não deve ser entendida como uma lógica de causa e efeito, mas como uma virtualidade, ou seja, o que não foi incorporado na constituição do indivíduo passa a existir como forma de outras individuações possíveis. Assim, “o excesso e o desacordo é o que dá à forma individuada – o indivíduo – a linha que a torna metaestável, pronta a se desubjetivar, pronta a se defasar, inserindo o indivíduo no devir, na transformação” (MIGLIORIN, 2015, p. 55).

Com isso, o que ressalto na atividade do filme-ensaio é o abrir espaço para um “pensamento-artista”, o qual Deleuze define como um pensamento em estratégia, de incitações e provocações. Apenas assim estamos permitindo que estes componentes de subjetivação se atualizem e se movimentem de acordo com uma diversidade de coisas que nos passa e com as quais não forma indivíduos, mas “uma multidão de modos de subjetivação” (GUATTARI, 1984, apud Migliorin, 2015, p. 57).

Por uma educação que possa ser outra

Retomando as discussões sobre infância, tem-se a ideia de que o adulto é um ser pronto e a criança, por não ser ainda dotada de razão, deve ser vigiada e controlada. Assim, segundo Leite (2011), verifica-se que o conceito de infância e educação se constrói a partir de duas grandes correntes no pensamento ocidental, e ambas nascem com Platão: a primeira atravessa a pedagogia cristã de Santo Agostinho e chega até o racionalismo cartesiano, vendo a infância como algo primitivo que deve ser corrigido nas suas monstruosidades e instintos animais para a construção da cidade humana adquirida pela racionalidade. A segunda perspectiva, vinda do renascimento de Montaigne até o romantismo de Rousseau, defende que a criança não precisa ser controlada e cercada por regras e

ensinamentos, mas sim que haja “um preparo adequado de suas almas para que nelas, por impulso próprio e natural, possa crescer e desenvolver a inteligência de cada criança” (GAGNEBIN, 1997, apud Leite, 2011, p. 75).

Notamos nas duas perspectivas que existem diferenças entre uma e outra maneira de conduzir a criança. No entanto, em ambas a infância deve ser controlada para chegar-se a um modelo de sociedade e de mundo. Segundo Leite (2011), se pensarmos desta maneira, estaremos produzindo relações de poder.

Nesse aspecto, se considero alguém como pronto, acabado, e o outro como inacabado, em processo, o que se produz como marca da educação nas relações entre um e outro são relações de poderes/exercícios de poderes. São práticas presentes nos modos de circulação da palavra, nas avaliações, nos espaços e lugares criados, entre outras coisas (LEITE, 2011, p. 77).

No livro “O Mestre Ignorante” (2002), Jacques Rancière defende o que chama de uma igualdade das inteligências. Segundo o autor, as escolas e a sociedade partem da desigualdade das inteligências para educar o aluno, estabelecendo uma distância entre aquele que ensina e o que aprende. Assim, o primeiro se torna o símbolo do ‘saber’ enquanto o segundo daquele que não sabe, haja vista o significado da palavra a-luno, sem-luz.

Em relação com as ideias de Leite (2011), podemos pressupor que não apenas estamos produzindo relações de poder quando queremos retirar a infância da criança, como também estamos perpetuando estas relações dentro da escola quando entendemos o aluno com o princípio da desigualdade. Pois, “não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (RANCIÈRE, 2002, p. 10).

Ainda segundo Rancière (2002), teremos uma educação emancipadora se pensarmos a educação pelo princípio da igualdade, como se cada um fosse dotado de sua subjetividade inacabada e pudesse aprender com o outro e vice-versa, seja na escola, na família ou no grupo de cinema.

Refletindo sobre estes autores e pensando em um grupo de cinema como o Kino-Olho, formado por pessoas de diferentes formações e meios, a questão que nos fica é: Como, através da experiência com o cinema e com o Kino-Olho, podemos pensar em uma educação que possa ser outra, como emancipar?

As discussões que atravessam os filmes, os próprios filmes-ensaios, os objetos e situações que nos cercam, os personagens da vida real, os aprendizes, os analfabetos, os profissionais, tudo evidencia que o Grupo Kino-Olho é um espaço em potencial, um lugar em que o cinema está de portas abertas, para o conhecimento de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BRASIL, André. **Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema**. Significação. 2009, nº 31, p. 79 – 93. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao>> Acesso em: 19 set. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense SA, 1983.

_____. **A Imagem-Tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. **Kafka por uma literatura menor**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GALLO, Sílvio. **As múltiplas dimensões do aprender**. COEB: Congresso de Educação Básica: Aprendizagem e Currículo. UFSC: Universidade Federal de 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: 4 de julho de 2016.

LARROSA, Jorge. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, vol. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011.

LEITE, César D. P. **Infância, Experiência e Tempo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

LEITE, César D. P. **Cinema, Educação e Infância: Fronteiras entre Educação e Emancipação**. Fermentario – Departamento de Historia y Filosofía de la Educación. Instituto de Educación. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Uruguay. ISSN 1688-6151, n. 7, vol. 2, p. 01–14, 2013.

LEITE, César D. P. **Do outro lado da cerca: Experiências com imagens, infância e educação. Reflexões e olhares para o Desenvolvimento Infantil a partir de produções imagéticas de professores e crianças**. FAPESP – Projeto de Pesquisa, 2014.

LISSOVSKY, Maurício. **O tempo e a originalidade da fotografia moderna**. In: DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky_6.pdf> Acesso em: 2 de ago. 2016.

MARZOCHI, Ilana F. **Jogos de Cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. 162 f. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio**. Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, ano 4, nº 5, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas, SP, Papirus, 1997.

MASSCHELEIN, Jan. **E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre**. ER Educação e Realidade, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente Cinema: educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Sem paginação. Disponível em <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 02/09/2014.

MARIA, João P. M. **A procura de um invisível**. Disponível em: <<http://kinoolho.blogspot.com.br/2014/04/a-procura-de-um-invisivel.html>> Acesso em: 19 set. 2014.

_____. João P. M. **O exercício de fazer cinema**. Disponível em: <<http://kinoolho.blogspot.com.br/2013/05/o-exercicio-de-fazer-cinema.html>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

_____. João P. M. **A influência do Grupo Dziga Vertov no Cinema de Jean-Luc Godard**. 2010. 103f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. João P. M. **Filme ensaio 14-03-13**. Disponível em: <<http://kinoolho.blogspot.com.br/2013/03/filme-ensaio-14-03-13.html>>. Acesso em: 8 fev. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador Emancipado**. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2012.

_____. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do Cinema**. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/jacques-ranciere-deleuze-e-as-eras-do-cinema.html>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

_____. **O Mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROCHA, Marília. **O Ensaio e as Travessias do Cinema Documentário**. 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo, SP, Martins Fontes, 2002.

_____. **Instantâneos**. Cosac Naify, 2012.

TEIXEIRA, Francisco. E. **O Ensaio no Cinema – Formação de Um Quarto Domínio Das Imagens na Cultura Contemporânea**. São Paulo, Editora Hucitec, 2015.

WEINRICHTER, Antonio. **Um conceito fugidio**. Notas Sobre O Filme-Ensaio. In: Teixeira, F. E. (Ed.) *O Ensaio no Cinema – Formação de Um Quarto Domínio Das Imagens na Cultura Contemporânea*. São Paulo, Editora Hucitec, 2015.

_____. Antonio. **Desvíos de lo real**. El cine de no ficción. Madrid, T&B Editores, 2004.

_____. Antonio. **La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo**. Navarra/Espanha: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

