

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE

EXPERIMENTAL EU SOU
(UMA PROPOSTA DE DES-EDUCAÇÃO DO OLHAR)



1

ADALGISA LUZ

Projeto de pesquisa apresentado ao Curso de Especialização
em Pedagogia da Arte como requisito para o
desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso
Orientadora: Profa. Rosa Maria Bueno Fischer

Porto Alegre, janeiro de 2009.

SUMÁRIO

Apresentação, 4

1 Afinal, o que é cinema? (refletindo sobre o objeto de estudo), 7

2 Cinema experimental (e agora?!), 11

3 A vanguarda (ou o pessoal dos “ismos”), 18

4 Primeiro exercício (cinema *puro* ou com leite), 23

5 O olhar (pausa para uma reflexão sensível), 29

6 A des-educação (ou a autotransformação), 33

7 Segundo exercício (ou *Crianças, tentem fazer isso em casa*), 36

Referências, 41

Anexo vídeo-digital *Tá pronto*

RESUMO – *Experimental eu sou (uma proposta de des-educação do olhar)*. Discute de que modo o cinema experimental pode fazer parte de uma formação ético-estética no sentido de uma transformação do olhar. Através de dois exercícios, ver filmes experimentais de vanguarda e fazer um vídeo como experimento, a pesquisa quer propor uma possibilidade criativa de ver e trabalhar com imagens em ambiente multimídia. Ao *des-enquadrar, des-formatar, des-educar* o olhar, o cinema experimental poder ser uma possibilidade de nos *trans-formar* ética e esteticamente.

Palavras-chave: **Cinema, Educação, Experimentação.**

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa tem como título *Experimental eu sou (uma proposta de des-educação do olhar)* e discute a possibilidade da experimentação cinematográfica como parte da formação ético-estética no sentido de uma transformação do olhar.

Através da elaboração de dois exercícios (assistir a filmes experimentais e fazer um pequeno vídeo), a questão da *des-educação* do olhar é proposta na busca de uma experiência sensível no que se refere aos elementos *puros* do fazer cinema enquanto *imagem-movimento*: luz, ritmo e o próprio *movimento*.

Para o primeiro exercício, a proposta é *começar do início* assistindo ao cinema experimental *avant-garde* da década de 1920. Esse cinema insere-se no momento inaugural do movimento vanguardista que, como é bastante conhecido, propunha uma ruptura em relação aos modelos tradicionais de arte. Ruptura, segundo Alain Badiou, como possibilidade de criação. Analisei, então, as propostas cinematográficas de diferentes artistas. Detive-me especialmente nos trabalhos de Fernand Léger, Hans Richter e Marcel Duchamp.

Para desenvolver as bases teóricas, busquei referências principalmente na teoria cinematográfica de Ismail Xavier sobre Vanguarda e no conceito de ruptura do filósofo francês Alain Badiou. Em relação à formação ética e estética, iniciei a leitura da última obra de Michel Foucault, *A hermenêutica do sujeito* orientada pela professora Rosa Fischer. Em relação à questão cinema e educação, os suportes foram as reflexões de Rosália Duarte. Finalmente, iniciei-me na teoria de Philippe Dubois sobre cinema e vídeo e arrisquei-me nas leituras de Deleuze em relação à *imagem-movimento*.

O segundo exercício constitui-se do relato e da análise do processo de criação de um *vídeo-objeto*, um experimento utilizando imagens prontas (*ready-mades*) de filmes dos irmãos Lumière intercaladas por imagens de alguns filmes experimentais de vanguarda. Esse experimento parte do conceito de cinema

enquanto imagem em movimento e quer propor um diálogo entre *cinematógrafo* e *cinema*.

Também realizei uma pesquisa de imagens na *internet* e fotografei imagens de alguns filmes citados para integraram o trabalho, criando assim um diálogo entre texto e imagem.

Minha experiência com cinema começou como roteirista em 1990, quando ainda era estudante de Letras na UFRGS. Meu primeiro roteiro para curta-metragem, em animação, chamava-se *Novela*, um segmento de capítulo de novela interpretado por jacarés. Era para ser engraçado. E foi. Em seguida, veio um trabalho proposto pelo Instituto Goethe de São Paulo sobre a Guerra de Canudos. Ainda em animação, escrevi uma espécie de ficção documentada, *O arraial*, a partir do diário de campo *Canudos (Diário de uma expedição)* de Euclides da Cunha. Nesse trabalho, tive a oportunidade de fazer também co-direção, participando assim das decisões relativas à direção de arte, gravação das locuções e montagem.

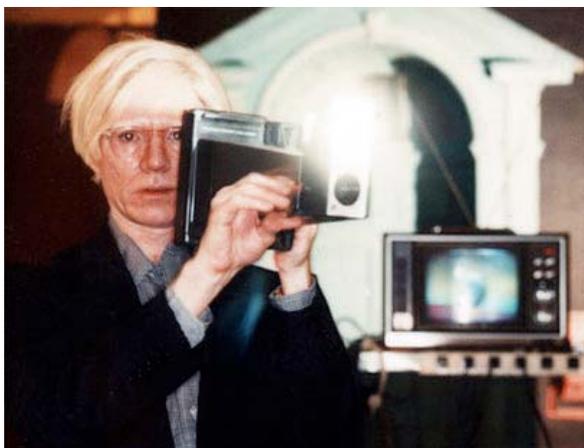
Depois, vieram os curtas *Cidade Fantasma*, de inspiração *godardiana*, e *Café Paris*, onde um tanto de metalinguagem aparece discutindo a construção formal do roteiro. Saindo da animação, houve um projeto de documentário *Um voluntário da pátria*, adaptado do livro do jornalista Zuenir Ventura (ainda na gaveta). E, recentemente, participei como co-roteirista da adaptação para longa-metragem da obra de Josué Guimarães *Enquanto a noite não chega* – passando assim à ficção.

Nessa trajetória por diferentes gêneros cinematográficos – animação, documentário e ficção –, aprendi a estar naquele espaço entre as fronteiras, o espaço onde um formato conhecido se rompe e algo novo começa, um espaço de experimentação e de criação. Partindo desses experimentos criativos, cheguei *literalmente* ao interesse pelo cinema experimental.

Esse cinema continua *experimentando*. Hoje, podemos assistir, tanto a produções antigas como às mais recentes, em dvds, festivais de cinema e programas de televisão, na *internet* e na tela do celular. Adultos e – também crianças – podem aventurar-se como espectadores e realizadores desse formato.

Assistir e praticar essa experiência iniciada há quase um século pode ser uma possibilidade de renovar, ampliar, *purificar*, como queriam alguns de seus criadores, e a desenquadrar nosso olhar, levando a uma percepção mais sensível e libertadora.

1 Afinal, o que é cinema? (refletindo sobre o objeto de estudo)



2

Acostumadas à fotografia, algumas pessoas viram nascer, no final do século XIX, uma experiência inovadora até então. Algo diferente para o olhar ansioso de homens e mulheres modernos prestes a entrar no século XX. Essa grande novidade, anunciada nas feiras, parques e circos, eram as *incríveis imagens em movimento*. (Toulet, 1988).

Segundo o teórico francês Philippe Dubois:

Ali onde a foto oferecia do mundo uma imagem imobilizada, fixada em sua pose para a eternidade [...], o cinema desenrola regularmente suas bobinas, macio, fluido, desfiando imagens tão rápidas que, na projeção, nem chegamos propriamente a apreendê-las, levados (e iludidos) pelo fluxo, absorvidos pela tela, deslizando ao ritmo dos planos que se encadeiam. (Dubois, 2004, p. 52)

Uma nova sensação para os olhos, mente e corpo era percebida. Uma nova experiência estética, ainda inclassificável, surgia. A filosofia, que quase cem anos depois se ocuparia deste *acontecimento*, “trava inicialmente uma batalha sobre este ponto: o cinema é uma arte?” (Badiou, 2004, p. 4)

Em *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière (2006) afirma que o cinema “criou uma nova – absolutamente nova – linguagem” que inicialmente precisou de esforço por parte dos espectadores para absorvê-la. E também de ajuda. Era o caso do *explicador*, um homem com um longo bastão que ficava em pé ao lado das imagens e, apontando para a tela, explicava o que estava acontecendo.

Há muito tempo já não nos surpreendemos mais com a imagem de um trem chegando a uma estação ou com o *close-up* de um personagem. A linguagem que o cinema desenvolveu desde suas primeiras décadas de existência e seu *status* de arte são familiares para nós. Movimentos de câmera ousados e edições aceleradas não pedem mais a presença do *explicador*. E o vídeo já é considerado uma das possibilidades de reflexão sobre o cinema (Dubois, 2004).

Atualmente, ver filmes pode ser “uma prática social tão importante do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (Duarte, 2002, p.17).

Nas sociedades audiovisuais, as imagens em movimento deslocaram-se da tela do cinema para a tela da televisão (foto n. 2), depois para a tela do computador e, atualmente, para a tela do celular. Do final do século XIX ao início do século XXI – em pouco mais de cem anos, a transformação foi acelerada e o acesso a essas imagens multiplicou-se.

Emmanuelle Toulet (1988), curadora do Departamento de Artes do Espetáculo da Biblioteca Nacional da França, relata que, em 28 de dezembro de 1895, a primeira projeção cinematográfica realizada no *Salão Indiano*, uma saleta no subsolo do *Grand Café*, em Paris, contou com a presença de trinta e três espectadores.

A arrumação é sumária: uma tela, uma centena de cadeiras, um aparelho de projeção em cima de uma escadinha e, na entrada, uma faixa: “Cinematógrafo Lumière, entrada 1 franco”. (Toulet, 1988, p. 15)

Essa modesta projeção do *Cinematógrafo Lumière* é considerada o marco inicial daquilo que já foi descrito como um violento abalo da tradição artístico-cultural (Benjamin, 1987), o cinema. O evento reunia, no mínimo, um século de pesquisas na área da fotografia, da física e da química. E, se quisermos ir mais longe, na Renascença, Leonardo da Vinci já utilizava a *camara oscura* para as pesquisas de perspectiva (Toulet, 1988).

Os primeiros espectadores do *Cinematógrafo Lumière* fizeram um excelente *boca-a-boca*. Em alguns dias, filas formaram-se diante da porta do Salão Indiano e, rapidamente, mais de dois mil espectadores assistiam às, repetindo, *incríveis imagens em movimento*.

Nos primeiros anos, a grande novidade, recebida com surpresa, entusiasmo e susto pelo público já familiarizado à fotografia, foi justamente a de ver a imagem que, inicialmente estática, punha-se em movimento: “o vento nas árvores, a agitação das águas, o trem que entra na estação de *La Ciotat*”. (Toulet, 1988, p. 17)

Os recém surgidos *cameramen* dos irmãos Lumière registravam cenas cotidianas e paisagens e buscavam imagens inéditas (como as Cataratas do Niágara ou a Praça da Paz Celestial) em países distantes (como os Estados Unidos ou a China).

No início dos anos 1980, o filósofo francês Gilles Deleuze iria explicar em entrevista aos *Cahiers du Cinema*, nº 352, publicada em *Conversações* (1992), o motivo pelo qual considerou “o domínio do cinema em seu conjunto” para escrever seu livro *A imagem-movimento* (1983): “é porque ele (o cinema) está construído na base da imagem-movimento”. (Deleuze, 1992, p. 62)

Em outra entrevista, em 1985, a *Cinéma* nº 334, desta vez sobre *A imagem-tempo* (1985), Deleuze afirma que “o cinema executa um automovimento da imagem [...]” (Deleuze, 1992, p. 76). Esse conceito passou a fazer parte, não apenas da teoria do cinema, como também da sua história, caracterizando uma *época do cinema* de acordo com os diferentes tipos de imagem-movimento encontradas:

A imagem cinematográfica aparece de saída, como radicalmente nova, pois ela está em movimento; é essa idéia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens, porque ela possui uma qualidade que a diferencia (ela não se contenta em acrescentar o movimento à imagem) [...] ela é capaz de “automovimento”. (Aumont e Marie, 2007, p. 163)

Seria esse *automovimento da imagem* a dimensão estética do cinema capaz de nos convocar a permanecer durante horas “absorvidos pela tela, deslizando ao ritmo dos planos que se encadeiam” (Dubois, 2004, p.52)?

O cinema experimental arrisca dizer que sim:

[...] apesar da potência industrial e comercial que ele (o cinema) encarna, a transparência mimética está longe de constituir sua lei geral e excludente – lembremos todo o trabalho da abstração cinematográfica, do experimental e do não-figurativo – mesmo em termos de reprodução do movimento. (Dubois, 2004, p. 57)

Apenas quinze anos após seu nascimento oficial, o cinema *avant-garde* iniciava, nos *badalados* anos 20, movimentos artísticos de experimentação. Das feiras e circos, o cinema passava a ocupar artistas e intelectuais.

Da *experiência* cinematográfica inicial, outras *experiências* (foto n. 3) surgiam reivindicando o estatuto de arte para a nova invenção que não parou mais de se *re-experimentar*.

2 Cinema experimental (e agora?!)



3

Que filme louco! O que é que é isso? Não entendi nada! Essas são algumas expressões que podem (ou não) acompanhar uma sessão de cinema experimental.

Experimental... Experiência, experimentar, experimento – essas palavras podem nos remeter a diferentes sentidos: a experiências de laboratório, a experimentar um novo sabor, aos experimentos dos alquimistas na busca da transformação de chumbo em ouro, etc.

No sentido desse trabalho, *experimental* refere-se a um tipo de cinema que busca uma experiência sensorial, dos sentidos, uma “iluminação estética mais sutil e menos racional” (Mekas, apud Xavier, 2005, p.107). Experimental aqui está para a experiência estética *na medida em que não é apenas pensamento, mas presença sensível* (Pereira, 2008).

Diferente do cinema diegético (representativo, narrativo, ficcional, horizontal), o cinema experimental pode apresentar-se relacionado ao discurso cinematográfico de maneira *vertical*. Poderíamos dizer que em relação ao filme de continuidade ou *horizontal*, com início, meio e fim e montagem invisível – aquela em que não percebemos o corte (Xavier, 2005), o filme experimental *experimenta*.

Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, organizado por Jacques Aumont e Michel Marie (2007) o filme experimental *faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, figurativa, sonora, visual, etc.* e teria as seguintes características:

- a) Ele não é realizado no sistema industrial
- b) Não é distribuído nos circuitos comerciais (mas eventualmente em outros circuitos)
- c) Não visa à distração, nem, necessariamente, à rentabilidade
- d) É majoritariamente não-narrativo
- e) Trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração. (Noguez, apud Aumont e Marie, 2007, p.111)

Outra característica possível seria a exposição desses filmes em galerias de arte e museus, em que os filmes experimentais fazem parte da montagem cenográfica, a exibição é contínua e o espectador pode assistir a eles de forma ininterrupta ou não – o assim chamado *cinema de exposição*:

Se depois de um século o cinema tem sido basicamente pensado e vivido como um dispositivo bem normatizado (a projeção em sala escura de imagens em movimento sobre uma tela de grande formato diante de espectadores sentados por um certo tempo e absorvidos na identificação daquilo que desfila), temos visto nos últimos anos, num movimento crescente (cujas origens remontam, porém, aos anos 20), questionamentos acerca desta forma instituída de apresentação, da natureza daquela normatização e das eventuais possibilidades de deslocamento ou de renovação do dispositivo modelo. (Dubois, 2004, p.113)

Esses filmes, expostos em suporte de vídeo, ganham espaço também na internet. Livres do peso das câmeras 35mm e do suporte magnético (vídeo), a *leveza* – em termos físicos – da imagem digital é um dos atributos que permitem sua

larga difusão no ambiente *web*. *Deslocamento e renovação* contínuos. Em entrevista ao jornal Zero Hora (ZH, 11 de agosto, 2008), o cineasta, músico, fotógrafo e cartunista norte-americano, David Lynch, afirma que a produção de filmes em suporte digital para a internet é uma grande possibilidade criativa e já está criando uma *nova linguagem*.

Em *Experimental film* (foto n. 3), um vídeo-digital de três minutos veiculado no *Youtube*, Nathalie Rawrits (2006) realiza em casa com diferentes câmeras – 16mm, vídeo e fotográfica digital – um “filme experimental” de acordo com a letra da música da banda nova-yorquina *They might be giants*. Combinando objetos do cotidiano, desenho, palavras escritas, bonecos com a letra da música, a garota filipina *experimenta, inventa, cria* seu próprio *experimento*. Sua *síntese* é simples, direta e totalmente graciosa. Seu olhar *brinca* através das câmeras. Nathalie joga com truques banais, canta, dança, dubla - sem susto, na cozinha, no quarto, no banheiro.

De acordo com o portal CAPES, nos últimos três anos de pesquisa acadêmica (2005 a 2007) sobre o tema *cinema experimental*, apresentaram-se dissertações e teses a partir do trabalho de diretores brasileiros como Mário Peixoto (*Limite*, 1930), Sérgio Bianchi (*A causa secreta*, 1994), Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968), Guel Arraes (*O auto da compadecida*, 1999). Da bailarina alemã Pina Bausch, há registro de um estudo feito a partir do filme *O lamento da imperatriz* (1987) dirigido por ela. Há também trabalhos nas áreas de arquitetura, psicologia e literatura – formando o que se chama de um *leque* amplo de possibilidades – justamente uma das características desse cinema – o não estabelecimento de um padrão fixo.

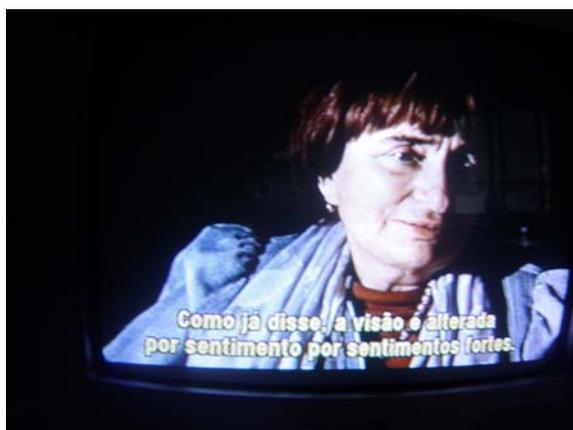
Em Porto Alegre, durante o Festival CineEsquemaNovo 2008, festival que tem como proposta abrigar a todos os formatos cinematográficos, foi exibida a *Mostra Mão Dupla*, composta por seis programas, entre eles: *Cineplástica contemporânea* com filmes dos artistas brasileiros Tunga (*Medula*, 2005 e *Quimera*, 2004) e Cao Guimarães (*Quarta-feira de cinzas*, 2006 e *Volta ao mundo em algumas páginas*, 2002); *Haroldo é nosso rei*, com os cineastas Ivan Cardoso (*À meia-noite com Glauber*, 1997) e Júlio Bressane em parceria com o poeta Haroldo de Campos (*Galáxia albina*, 1992 e *Galáxia dark*, 1993) e *Vanguardeiros históricos* com *Um cão*

andaluz, 1929, de Luis Buñuel, *Entr'acte*, 1924, de René Clair e *Ballet Méchanique*, 1924, de Fernand Léger.

Neste panorama, foi possível assistir ao trabalho de “cineastas, videastas, escritores, músicos, *performers* e artistas visuais “[...] juntando TV-cinema-vídeo-clipe-performance” conforme explicava o folder do festival. Comum a esses filmes, a experimentação “nas diferentes áreas narrativa, figurativa, sonora e visual” e o cruzamento de áreas: poetas, músicos e artistas visuais fazendo cinema.

Em relação aos filmes convencionais, outra característica dos filmes experimentais é justamente a de deixar *evidente* o diálogo com as outras artes (visuais, música, literatura) – para que possamos *vê-lo*, inclusive chamando a atenção do nosso olhar para isso, através de *rupturas* e repetições.

Nos curta-metragens de Agnès Varda, *Ydessa, os ursos, etc...* (2003), *Ulysses* (1982) e *Salve os cubanos* (1992), a cineasta belga trabalha com fotografias. Esse conjunto, *Vardaphoto*, mostra o trabalho de Varda em experimentação permanente. Unindo movimentos de câmera e fusões à expressividade das pessoas retratadas (olhares, sorrisos, gestos, corpos), Varda cria imagem-movimento e narrativas em três situações diferentes.



4

No primeiro curta, *Ydessa, os ursos, etc...* temos o documentário-subjetivo sobre a exposição *Teddy-Bear* da artista e curadora Ydessa na *Haus der Kunst* em

Munique, 2003. Entre duas mil fotografias de crianças e adultos com ursos de pelúcia, Varda permite que o olhar deslize. O seu e o nosso.

Esse *deslizar* também acontece em *Ulysses*, a partir de uma fotografia de inspiração surrealista tirada por ela mesma que mostra, sobre os seixos da praia, uma cabra morta, um menino sentado e um homem nu de costa. Varda *passeia* seu olhar, fixa, volta, repete, interrompe e nos convoca a fazer o mesmo.

Em *Salve os cubanos*, a partir de uma exposição em Paris, 1963, para comemorar os dez anos da revolução cubana, Varda viaja para Cuba e elabora mais um experimento-documental *sintetizando* agora fotos animadas (*stop-motion*) e ritmos musicais.

Assim como os antigos *cameramen* dos irmãos Lumière, a infatigável Agnès Varda busca imagens em diferentes países, distantes ou não, com seu olhar particular, sua *visão* “alterada por sentimentos fortes” – segundo seu depoimento em *A janela da alma*, 2001, foto n. 4) – e fabrica suas imagens-movimento “ali onde a foto oferecia do mundo uma imagem imobilizada, fixada em sua pose para a eternidade [...]” (Dubois, 2004, p. 52).

Hoje, sob o amplo *guarda-chuva* do termo *cinema experimental* abrigam-se diferentes formatos – desde o cinema de *vanguarda* da década de 1920, o cinema *underground* norte-americano da década de 1960, o cinema *independente* (Aumont e Marie, 2007), até a produção de cineastas e *não-cineastas* que podemos acessar pela internet – o novo *palco* das mais variadas *experiências*.

Mas, afinal, com o que *rompe* o cinema experimental? Antes ainda, o filósofo francês Alain Badiou, no ensaio *El cine como experimentación filosófica* (2004), perguntava:

Qué fue en la historia de la humanidad el cine como ruptura? Con qué rompió la humanidad al inventar el cine? La humanidad con el cine es diferente de la

humanidad sin el cine? Y cuál es el lazo íntimo entre la aparición del cine y las nuevas formas posibles del pensamiento? (Badiou, 2004, p.31)

Se o cinema propõe novas sínteses entre valores artísticos plásticos e musicais, entre arte e não-arte, entre imagem e pensamento – “antes de que se hablara de multimedia, el cine ya era multimedia en sí mismo” (Badiou, 2004, p.42)–, ao romper com as formas tradicionais, o cinema experimental ampliou essa possibilidade.

Nas *rupturas*, novas possibilidades de *criação* e de combinação de valores artísticos, novas sínteses entre o sensível e o inteligível, entre imagem e pensamento, entre *imagem* e *movimento*.

Para Jonas Mekas, o grande mentor do cinema *underground* norte-americano:

O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece [...] concreto: permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestética, para o “realismo” da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. (Mekas, apud Xavier, 2005, p.107).

O cinema experimental, ao oferecer-nos essa experiência *cinestética*, amplia nosso modo de ver, sensibilizando nosso olhar para seus elementos intrínsecos. Para ver e/ou produzir imagens, essa aprendizagem pode tornar-se parte de um caminho que conduz nosso olhar para fora, para a *concretude* do visível (foto n. 5).



5

O *homem com a câmera* de Dziga Vertov (1929) já apontava para a busca dessa condição *concreta* do *olhar*, ao mostrar o despertar de uma cidade através dos deslocamentos de pessoas, ônibus e carros, e da aceleração dessas imagens até podermos ver exatamente isso, *imagens*, imagens que se *movem* cada vez mais rápido – “[...] instituindo o furor da câmera pela hipermobilidade, a multiplicação e a velocidade.” (Dubois, 2004, p. 189)

Já em *The Velt Underground and Nico* de Andy Warhol (1967), a partir de uma câmera fixa, vemos o ensaio da banda de mesmo nome junto com um menino que toca pandeiro alternadamente com a vocalista Nico. Nesse *ensaio*, as propostas experimentais vanguardistas – luz, ritmo, movimento – estão especialmente destacadas pelos enquadramentos, texturas e *zooms*. Aqui não é a velocidade que importa, mas a repetição ao ritmo hipnótico da música por sua vez também experimental.

3 A vanguarda (ou o pessoal dos “ismos”)



6

No início do século XX, principalmente durante a década de 1920, *pipocaram* os conhecidos movimentos artísticos *Futurismo*, *Cubismo*, *Dadaísmo* e *Surrealismo*. Para Marcel Duchamp, ainda mais importante teria sido o *Erotismo* – tema do *Colóquio Internacional de Orléans* em 2005 – e que, no entanto, ficou menos famoso.

Para refrescar a memória, na foto acima (n. 6) vemos o artista plástico espanhol Salvador Dalí (*Surrealismo*) e o fotógrafo norte-americano Man Ray (*Dadaísmo*). Ambos moraram em Paris no momento da *efervescência* artística dos anos 20, depois da *Primeira* e antes da *Segunda Guerra Mundial*. A irreverência desses e outros *vanguardeiros históricos* levou-os a formar um grupo de artistas independentes, que ficou conhecido como *Geração perdida*. Eles buscavam *romper* com os movimentos artísticos tradicionais. (Millet, 1997).

Mas vamos com calma. A tradição é forte. E *ruptura* é ainda é um assunto complicado. Esse conceito tão bem assimilado pela arte contemporânea nem sempre foi visto de forma tranqüila. Alguns *modernos* prepararam o caminho para o que hoje é considerado quase trivial: romper com padrões antigos.

Além de marcar um momento histórico preciso, participando das rupturas provocadas pelo Moderno (por exemplo, na pintura, a irrupção da metáfora com Chagall, a presença da imagem poética com Rousseau, a do insólito do cotidiano com De Chirico, a discussão dos meios plásticos com Duchamp e Picabia, a negação e o *non-recevoir* do Dadá etc., ou ainda, o *humour-noir* com Vaché, o rompimento da poesia com Mallarmé e Raymond Roussel, o reino da Imagem com Saint-Pol Roux etc., e propondo uma posição de atuação desde o seu primeiro *Manifesto do surrealismo* [...], o Movimento Surrealista permanece sendo, ontem [...] e hoje, uma aventura em aberto. (Lima, 1995, p.47)

Aventura, irreverência, quebra das tradições, *perdidos, malditos*. Antes de serem considerados *cults*, o pessoal dos “ismos” *penou* bastante. Foram recusados, expulsos, difamados (Millet, 1997), mas não desistiram. Consideravam-se *visionários, místicos, alquímicos* (Xavier, 2005) e não podiam deixar de comunicar suas *visões*.

O *Surrealismo*, último movimento oficial do período, criou um dos filmes mais radicais segundo as propostas de *ruptura* do momento, *Um Cão andaluz* de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929). A famosa imagem de um olho sendo cortado (foto n.1) sintetiza essa idéia – buscava-se uma renovação do olhar. Mesmo.

Foi nesse ambiente que se iniciaram as experiências criativas de alguns artistas-cineastas que se propuseram a trabalhar com elementos *brutos* ou *puros* da linguagem cinematográfica como *movimento, luz e ritmo* (Xavier, 2005).

O cinema já tinha *rompido* com suas primeiras formas narrativas encontradas no teatro (peças teatrais eram simplesmente registradas com câmera fixa a partir de um ponto de vista considerado o do espectador) quando começou a cortar e montar as seqüências filmadas. Essa operação teria caracterizado a criação da *linguagem cinematográfica* propriamente dita (Carrière, 2006).

Cerca de quinze anos depois da primeira projeção do *Cinematógrafo Lumière*, alguns artistas como René Clair, Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Richter, Fernand Léger, Jean Epstein, entre outros, iniciaram experimentos que ficaram conhecidos como *cinema avant-garde*, uma nova proposta de ruptura com a arte realista-naturalista (Xavier, 2005) recém criada pelo cinematógrafo.

O traço comum aos diferentes “ismos” daquele período é sua oposição a uma tradição clássica, resumida na proposição da arte como imitação [...] (Xavier, 2005, p.99)

Desta vez, o cinema buscou *romper* com a “relação invisível de uma cena com a outra” criada pela montagem ou edição. Para diferenciar-se da arte representativa, ou imitativa, esse cinema de ruptura buscou uma *visão direta* (Xavier, 2005) realçando elementos cinematográficos como luz e obscuridade (branco e preto), imagem (em movimento) e ritmo – chegando a denominações como *cinema abstrato, cinema puro, integral, absoluto, marginal, maldito e cinema-poesia* (Aumont e Marie, 2007).

Esse cinema, de acordo com Xavier,

[...] Não é fruto de um trabalho discursivo, de articulação de elementos ou da construção de um espaço que cria um lugar para as coisas. É resultado apenas da presença bruta de cada elemento, respeitado em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo que lhe é característico. (Xavier, 2005, p. 103)



Nas novas *sínteses* criadas pelo cinema *avant-garde*, podemos encontrar uma reflexão sobre o próprio conceito de *imagem*. Considerada inicialmente uma “palavra da psicologia, [...] imagem como cópia mental de algo” e o espectador como aquele que tem “imagens de imagens” (Badiou, 2004, p.59), os *artistas visionários* propuseram que o espectador tivesse uma imagem direta, tornando-se ele também um *visionário* capaz de *ver* o que pode ser *e-vidente* em uma imagem – a variação de *luz*: preto, branco e cinza, o *automovimento* da imagem, o *ritmo* (foto n. 7).

A vanguarda teve como ideal um espécie de *purificação* do olhar.

Uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua “poesia” tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar. (Xavier, 2005, p.104)

Para Badiou (2004), isso é algo misterioso, como uma *transmutação* no sentido da *alquimia*. Da transformação do chumbo em ouro (alquimia clássica), passando pela purificação interior (alquimia moderna) (Roob, 2005), o cinema de vanguarda também estaria imbuído da missão de busca pela pureza e pela simplicidade.

Diría entonces que el cine es una purificación, el trabajo de la purificación. Si exageramos un poco, podemos comparar el cine con el tratamiento de la basura. Al comienzo, tienen realmente cualquier cosa, un montón de cosas diferentes, una especie de material industrial confuso. El artista va a hacer selecciones, trabajará ese material, lo va a concentrar, eliminar y unificar también, va a poner juntas cosas distintas con la esperanza de producir momentos de pureza. (Badiou, 2004, p.65)

Em seu ideal, os artistas vanguardistas buscavam a *pureza do visível*, e para isso realizaram experiências cinematográficas que proponho acompanharmos a seguir. Ainda para Badiou, tratava-se de *uma sorte* para esses artistas poderem estar no início desse projeto experimental.

En el comienzo del cine se contaba con un estudio, con decorados contruídos. No había color, no había sonido, estaban muy cerca de un arte primitivo, pero... qué suerte, que suerte para el artista! Podía controlar mucho mejor lo visible. (Badiou, 2004, p.65)

E a simplicidade.

4 Primeiro exercício (cinema *puro* ou com leite)



No início de *A hermenêutica do sujeito*, Michel Foucault (2006) explica como os filósofos gregos antigos escolhiam práticas como *purificação, concentração da alma, retiro ou ausência invisível, resistência*, etc, para *exercitarem* o conceito de *cuidado de si*, buscando o desenvolvimento de uma formação ética e estética. Nesse caso, uma formação voltada para o *poder*.

Guardadas as devidas proporções, afinal não sou filósofa, nem grega, e apenas uma leitora iniciante de Foucault, minha atenção voltou-se para a questão *do exercício* – o fazer, o experimentar, *a presença sensível* (Pereira, 2007). Nesse sentido, assistir a filmes do cinema experimental poderia ser um exercício para o *olhar* na busca de uma formação – no sentido ético e estético – voltada para a *arte*.

Então, vamos nos divertir um pouco. O exercício que proponho é assistir a três filmes de curta e média metragem realizados durante a década de 1920 e que fizeram parte da história do cinema experimental *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger, *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter e *Anémic-Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp.

Observando traços comuns deste projeto artístico que incluía a purificação, a concentração e a resistência do olhar *contra* as formas já então consideradas *codificadas* do cinema, vemos propostas que, no início, causaram *espanto e susto* e que, às vezes, necessitam até hoje da figura do *explicador*.

...] o cinema dos anos 20 visa produzir efeitos, quase sinestésicos, de desestabilização da visão, ultrapassamento do corpo e dissolução da identidade do sujeito. Não é mais o corpo estável e unitário, soberano e pensante que ordena e ancora os deslocamentos do ponto de vista; é um “outro corpo”, estilhaçado, multiplicado, em permanente reviravolta; um corpo encantado, liberto, aéreo, atravessado por forças. (Dubois, 2004, p. 189)

Com essa *ajuda*, podemos começar com *Ballet mécanique* (1924, foto n. 8) do francês Fernand Léger. De inspiração cubista, o filme mostra pessoas, objetos do cotidiano e figuras geométricas intercalados “[...] numa nova ordem constituída de valores plásticos-rítmicos” (Xavier, 2005, p. 108).

Esse *Ballet* mostra uma mulher em um balanço, um chapéu, o plano detalhe de um sorriso, pêndulos, triângulos, círculos, o plano detalhe de pés caminhando, engrenagens em movimento, uma senhora subindo uma escada, sapatos, pernas, imagens sobrepostas, repetições. O ritmo dos movimentos e a montagem associativa revelam a *ruptura* com a narração e o drama teatral.

[...] celebrar o “advento do objeto” e fazer do cinema arte exclusivamente plástica, de montagem, própria a fornecer em sua [...] versão aquilo que, em certa medida, já é fornecido pelo espetáculo das ruas, pelas técnicas de decoração de vitrines e por toda esta transformação ambiental, que, sem dúvida, tem suas influências decisivas na sensibilidade [...] (Xavier, 2005, p. 108)

Os deslocamentos, a utilização de objetos e engrenagens, os planos-detache em tela dividida, as sobreposições *desestabilizam* o olhar, e, poderia arriscar, *desestabilizam* a posição do sujeito frente ao (*filme*)-objeto. O projeto de cinema *avant-garde* afirmava que “o importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência do mundo visível” (Xavier, 2005, p. 103).

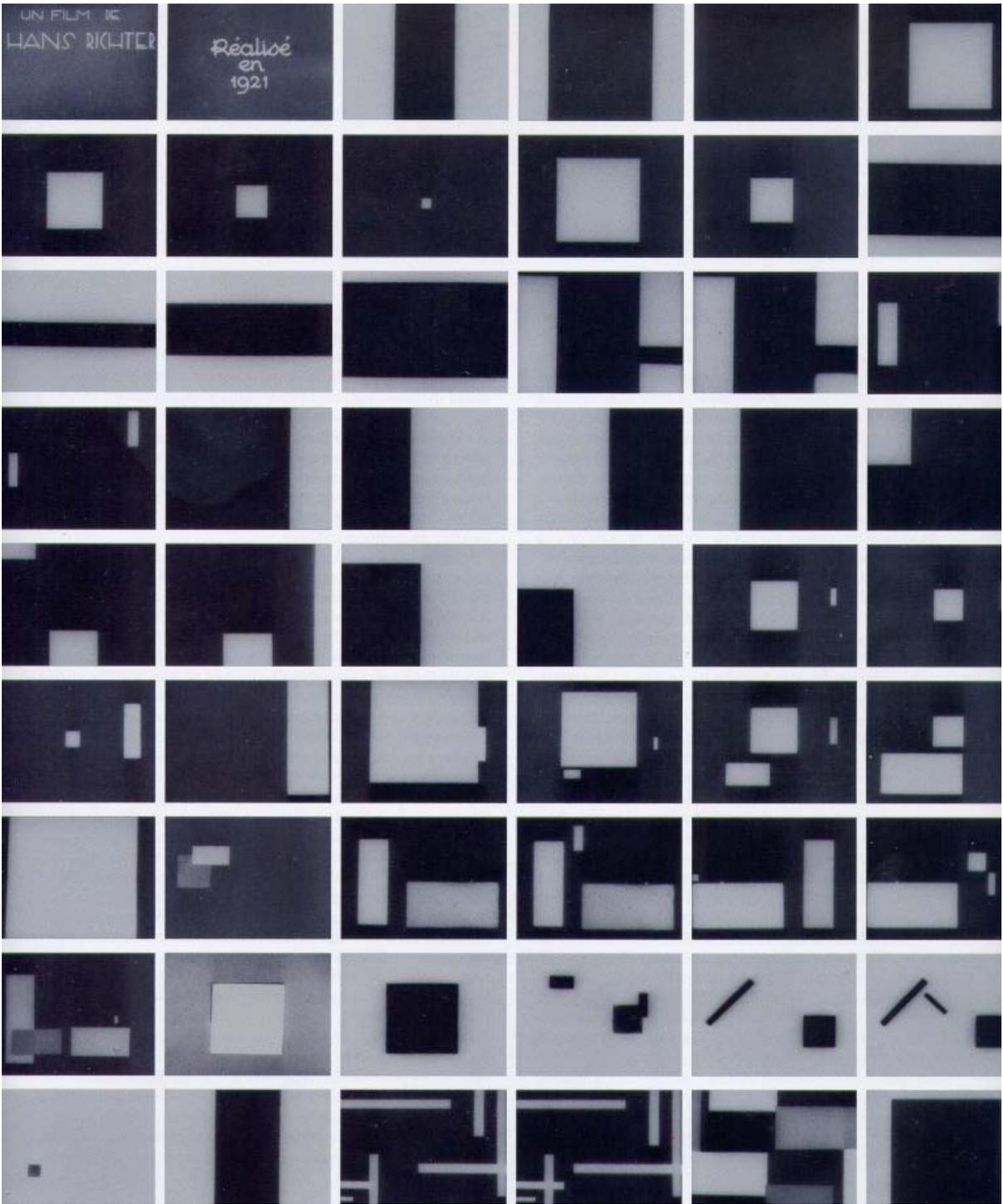
É o caso do curta-metragem *Rhythmus 21*, do cineasta alemão Hans Richter que, considerado um artista dadaísta, fez também experiências cinematográficas diretamente sobre a película. Em *Rhythmus 21*, durante três minutos, nos encontramos diante de quadrados e retângulos brancos que se movem em ritmo hipnótico sobre fundo preto ou vice-versa. Só isso? Só. Purinho.

Nesse estudo sobre superfície e profundidade, Richter buscou reduzir o filme ao seus elementos mais puros – o branco e o preto – também no caminho para a criação do *filme-objeto*, “algo dotado de qualidades próprias, como luz projetada numa superfície e nada mais” (Xavier, 2005, p. 105). Aquém do espaço social, o funcionamento da percepção era o que estava sendo *investigado*. Qual seria a resposta do espectador? Um olhar *estilhaçado, multiplicado? Um corpo liberto, encantado?* (Dubois, 2004)

Na foto-montagem (foto n. 9) podemos ter uma idéia geral das imagens e do *ritmo* do filme. O movimento, claro, nessa montagem é apenas sugerido.

As questões relacionadas com a construção de um espaço coerente perdem relevância e as reflexões dos teóricos se dirigem para o elogio às virtudes plásticas de cada relação câmera-objeto particular. (Xavier, 2005, p. 104)

Richter nos propõe não apenas imagens geométricas, mas também um espaço abstrato. “Fundamental na inauguração do cinema puro ou abstrato” (Xavier, 2005, p. 108), o artista-cineasta faz sua *investigação sensorial*, sua *ruptura* com o mundo natural. Qual será desta vez, a reação do espectador?



9

Para não simplificar as coisas, vamos agora a *Anémic-Cinéma*. Ainda *puro*, também *abstrato*, este cinema-poema joga com a palavra na tela. O jogo começa no título com a palavra *cinema* espelhada. Duchamp põe em movimento esferas rotatórias (discos em que ele desenhou círculos concêntricos e excêntricos em preto e branco) intercaladas com poemas dadaístas que giram sobre uma esfera lisa no lugar dos cartões com narração ou diálogos que acompanhavam os filmes mudos.

A construção do “cinema poético” compatível com os diversos “ismos” da vanguarda implica trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a idéia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parecem estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base. Diante deste problema, conforme a vanguarda, a resposta será diferente. (Xavier, 2005, p. 100)

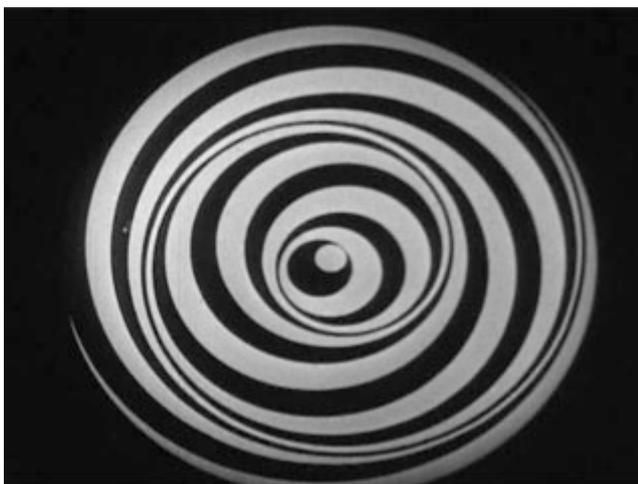


10

Em seu movimento hipnótico, a experiência sensorial de *Anémic-Cinéma* chama a atenção “para a presença bruta de cada elemento, respeitado em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo que lhe é característico”. (Xavier, 2005, p. 103).

Desintegrando o espaço dramático e narrativo do cinema até então, o filme busca:

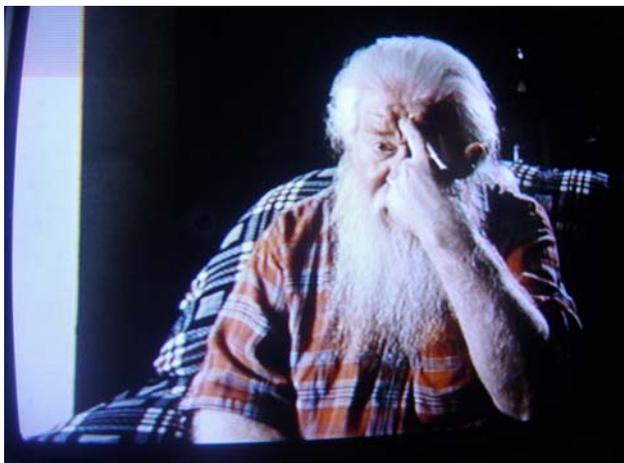
Uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua “poesia” tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar. (Xavier, 2005, p.104)



11

O cinema *avant-garde* propõe-se a nos *revelar* a imagem em movimento, nos mostrar seu poder de transformação *desnudando* o objeto ou o rosto focalizado, “privilegiando a imagem cinematográfica na sua *visão direta*, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente à *visão natural*”. (Xavier, 2005, p.103)

5 O olhar (pausa para uma reflexão sensível)



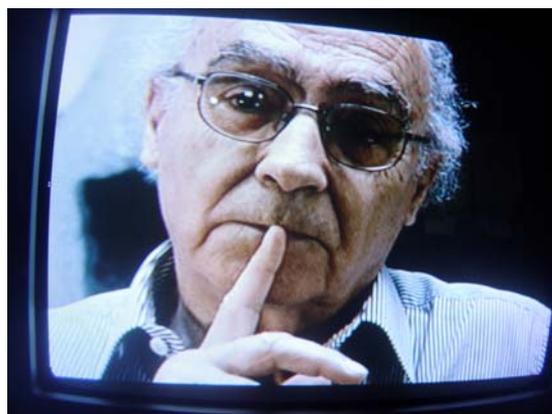
12

No artigo, *A dimensão estética na formação e atuação docente*, Fischer (2007) propõe, a partir da leitura de *A hermenêutica do sujeito* (1982), onde o filósofo “concentra-se nas questões éticas e estéticas da produção de si mesmo”, o exercício da educação do olhar enquanto formação de uma subjetividade.

Suponho que poderia fazer parte importante da formação docente a educação do olhar, a educação da sensibilidade, a educação ética, cuja fonte poderiam ser, dentre tantos possíveis, alguns exercícios de imersão nas linguagens audiovisuais: exercícios de entrega aos sons, movimentos, diálogos e cores das imagens do cinema e da televisão; exercícios que fogem aos esquemas convencionais das chamadas “estruturas de consolação”. (Fischer, 2007, p. 2-3)

O caminho do “cuidado de si” prevê exercícios e práticas e uma delas poderia ser assistir a produções áudio-visuais. Além da ampliação de repertório, a prática do *ver* poderia ser também caminho para a subjetivação – um certo *delineamento* de um sujeito complexo, justo e digno que nossa educação busca e que, muitas vezes, nas exigências do dia-a-dia, perdemos.

No filme *A janela da alma* de João Jardim e Walter Carvalho (2001), a premissa é justamente o inverso do ver, ou, *o não ver*, digamos assim. Logo no início, o escritor José Saramago (foto n. 13) discorre sobre a caverna de Platão e sobre o “antigo topos do olhar”. Saramago afirma que a sociedade audiovisual é a concretização da metáfora da caverna onde os seres humanos estariam sentados de frente para uma parede (tela) branca assistindo à representação vida.



13

O *ponto de vista* do autor da obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), adaptado para o cinema com o mesmo título sob a direção de Fernando Meirelles (2008), pode ser um ponto de partida clássico para as inúmeras discussões sobre o tema do *olhar* – a cegueira metafórica.

No entanto, acompanhando os *pontos de vista* que seguem sendo apresentados pelo subjetivo filme-documentário *A janela da alma*, passamos a ter também os depoimentos de pessoas *literalmente* cegas, que nasceram cegas, que ficaram cegas ou que estão parcialmente cegas e seus relatos sobre o sentido da *visão*.

Sensíveis, entregues “aos sons, movimentos, diálogos e cores das imagens”, começamos a expandir, além de nosso repertório, nosso próprio *ponto de vista* sobre o tema. Somos *convocados* a partilhar outras *visões* como a do filósofo cego (foto n. 14 e foto n. 15), que fotografa incansavelmente a cidade de Paris e seus habitantes, conhecidos ou não.



14



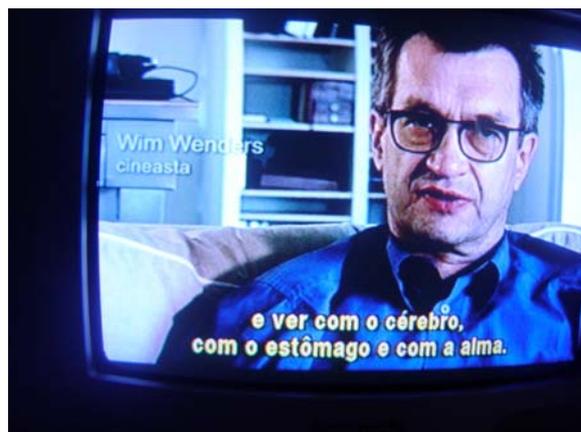
15

Ou a acompanhar as *experiências* visuais multiplicadas, multifacetadas, multicoloridas do músico Hermeto Pascoal (foto n. 12), que nos aponta seu terceiro olho.

O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. [...] O olho não é a câmera, é a tela. Quanto à câmera, com todas as suas funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito. (Deleuze, 1992, p. 72)

Nesse filme, especialmente dedicado ao tema, nosso olhar é expandido para fora e para dentro, em um movimento subjetivo e sensível que nos leva a refletir – *síntese entre o sensível e o inteligível.*

Nos depoimentos dos cineastas Agnès Varda e Wim Wenders a confirmação da subjetividade do olhar. Varda e “a visão alterada por sentimentos fortes”. Wenders (foto n. 16) e a possibilidade de vermos “com o cérebro, com o estômago e com a alma”.



16

Finalmente, e não menos importante, as imagens do nascimento de uma criança. Se no ventre materno podemos sentir o calor e a suavidade da água, ouvir sons internos e externos ao corpo da mãe, ao nascermos, logo após as primeiras respirações, os olhos procuram se abrir. E, então, queremos aquilo que ainda não tínhamos, *visão*. (fotos n. 17, n.18, n. 19)



17

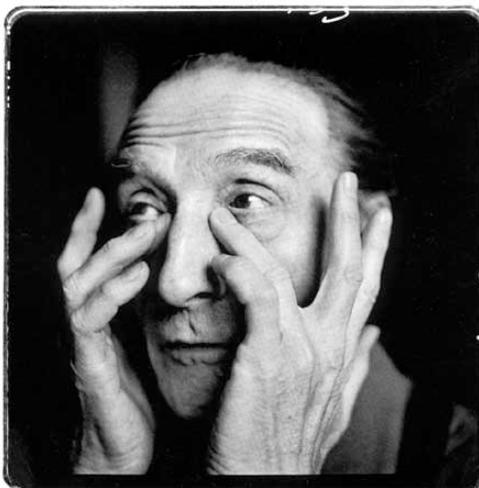


18



19

6 A des-educação (ou a autotransformação)



20

Depois de *des-psicologizar*, *sensibilizar*, *purificar* e *concentrar* nosso olhar, estaríamos prontos para *des-educá-lo*? (foto n. 20)

No artigo intitulado *E-ducando o olhar* (2008), o professor belga Jan Masschelein discorre sobre o olhar e o movimento, o *caminhar* como um *novo olhar* e defende uma *pedagogia pobre* como possibilidade de e-ducar o olhar – educar não no sentido de *educare* (ensinar), mas de *e-ducere* (conduzir para fora).

O autor inicia fazendo um apanhado sobre a questão da educação do olhar:

Quando pensamos em educar o olhar vemos logo a idéia de que isso seria a forma de ajudar os alunos a alcançar uma visão melhor, mais crítica, emancipada ou liberada. Deveríamos ajudá-los a abrir os olhos, ou seja, a se tornarem (mais) conscientes daquilo que “realmente” acontece no mundo, para se darem conta de como seu próprio olhar está preso a uma perspectiva e posição específicas.[...] Educar o olhar, então, significaria alcançar uma melhor compreensão. (Masschelein, 2008, p. 36)

Em seguida Masschelein explica que nesse artigo quer “explorar um caminho diferente” no sentido de que e-ducar não significaria “adquirir uma visão crítica ou liberada mas sim libertar nossa visão”, não nos tornando “conscientes e despertos”, mas nos tornando “atentos”. (p. 36)

Nesse sentido, comecei a refletir sobre uma possível *des-educação* do olhar. O prefixo *des* [do lat. *ex*] segundo o dicionário Aurélio (1986) indica ‘separação’, ‘transformação’, ‘intensidade’, ‘ação contrária’, ‘negação’, ‘privação’.

A experiência de assistir ao cinema experimental de vanguarda poderia “negar” a visão tradicional do cinema de continuidade, nos “privar” do projeto ilusionista da montagem invisível, “agir contrariamente” às expectativas da indústria cinematográfica e nos “separar” de um modo de ver previsível.



21



22

Nada contra *Titanic* (foto n. 21). O filme levou milhões de pessoas às salas de cinema. É um clímax para o projeto *ilusionista* ou *cinema de continuidade*. Mas o *olhar atento* que a imagem rugosa do filme de Jean Epstein (foto n. 22) nos pede, é o que vai “[...] nos levar para fora da zona de conforto, nos mobilizando, nos deslocando [...]” (Masschelein, 2008, p. 43)

A pesquisa crítica quer nos fazer *prestar atenção*. *Atenção* como “o estado mental (*state of mind*) no qual sujeito e objeto estão em jogo” (Masschelein, 2008, p.

36). Des-educar o olhar seria, então, um convite a *desenquadrar*, *desformatar*, liberar nosso olhar.

A exposição *intensa* aos elementos *puros* como imagem em movimento, luz e ritmo que o cinema experimental tornou *e-vidente*, poderia *transformar* o nosso olhar. Para ver o que esse cinema quer nos mostrar, precisaríamos *estar presentes*, *atentos*, precisamos de uma atitude de entrega.

A questão do caminhar não é nos oferecer uma visão (leitura) “melhor” ou uma visão mais completa, que nos permitiria transgredir os limites de nossa perspectiva, mas sim nos permitir, por assim dizer, uma visão além de toda perspectiva, um olhar que nos transforma (e é, portanto, experiência) enquanto a sua evidência nos comanda. (Masschelein, 2008, p. 37)

Entregues à visão, expostos às imagens em movimento, poderíamos *deslocar* nossa posição de sujeito preso a uma *perspectiva*, a um único ponto de vista.

Ele (o caminhar) permite um olhar além de toda a perspectiva, já que a perspectiva está presa a um ponto de vista no sentido de posição subjetiva, ou seja, exatamente a posição do sujeito em relação a um objeto/objetivo. Caminhar significa colocar essa posição em jogo, significa ex-posição, estar fora-de-posição. (Masschelein, 2008, p. 37)

Em analogia com o *caminhar(mover)-olhar(atentar)* do texto de Masschelein, nosso olhar diante da imagem cinematográfica poderia ser um *olhar atento* que vê o movimento, a luz e ritmo. Um olhar que *vê o auto-movimento da imagem*. A *poiesis* do cinema experimental parece ser esse esforço – o de uma arte que pode nos deslocar, nos *des-educar*, nos transformar pela experiência estética.

7 Segundo exercício (ou *Crianças, tentem fazer isso em casa*)



23

Na recente exposição, *Rebobine, por favor* de Michel Gondry, o cineasta conhecido por seus *experimentalismos* (Bravo, janeiro de 2009) convida o espectador a fazer um filme. “O espírito *faça você mesmo* está implícito nessa visão de cinema de Gondry, em sintonia com o fenômeno recente de reprodução de filmes caseiros em diversos sites da internet” diz a revista. (Crítica, 01/2009 p. 56)

Colocando à disposição do visitante “roupas, objetos cênicos e um *workshop* básico”, o público é convidado “a experimentar a vida de cineasta por um dia”. (*idem, ibidem*). A motivação é a de trazer o cinema para perto.

Outra maneira de nos aproximarmos do cinema é o vídeo. Segundo Dubois (2004), isso pode ser feito de três maneiras: o vídeo que busca a relação com o cinema voltando-se para suas origens; o vídeo de decupagens e colagens valorizando o elemento plástico e vídeo paródico.

Cabe também perguntar qual é o cinema que o vídeo convoca [...]: quem, cinema ou vídeo, impõe seu jogo ao outro. [...] Em um primeiro grupo de vídeos, o cinema figura as origens : a infância (cinema da infância ou infância do cinema), um elemento-chave do

auto-retrato, uma matéria para redescobrir o tempo e efetuar o trabalho da memória. (Dubois, 2004, p. 234)

Então, como cobaia de minha *pesquisa experimental*, proponho a mim mesma fazer um vídeo-experimento. Partindo da idéia de *filme-objeto*, de acordo com a proposta vanguardista (Xavier, 2005), *Tá pronto, um vídeo-objeto* como vou chamá-lo, é o exercício de fazer uma experiência visual a partir de imagens prontas – *ready-mades*. (foto n. 24 e n. 25)



24



25

Esse experimento discute a possibilidade de desenvolver um diálogo entre o cinematógrafo (imagens captadas pelos irmãos Lumière e seus *cameramen*) e imagens dos filmes propostos no primeiro exercício *Ballet mécanique, Rhythmus 21* e *Anémic-Cinéma*.

Ainda de acordo com Dubois, “vídeo (do latim, *eu vejo*) é o ato mesmo de olhar”. (2004 p. 71)

[...] Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da

imagem. Seja qual for seu suporte e seu modo de constituição, todas elas estão fundadas no princípio infra-estrutural de “eu vejo”. (Dubois, 2004, p. 71 e 72)

O exercício inicia por *olhar* as imagens dos filmes citados repetidas vezes buscando nelas os elementos *brutos* ou *puros*: luz, ritmo, movimento. Em seguida, gravar as imagens da tela da televisão e do computador, selecionar trechos para a edição, editar, finalizar.

Através de rupturas e repetições, as imagens pedem um *olhar atento* que desliza pelo *movimento*, pára, muda de direção, de perspectiva e, deslocando-se, busca o “[..] objeto e o ato que o constitui. Vídeo: uma imagem-ato. A imagem como olhar ou o olhar como imagem.” (Dubois, 2004, p. 72)

Optando em retirar o áudio, *Tá pronto* é praticamente mudo, como os filmes antigos – exceto por um ruído muito baixo colocado em *looping* ao fundo. Pode-se ouvir ou não.

A escolha das imagens e as combinações propostas seguem os critérios experimentais abordados: *ruptura* com a imagem *realista-naturalista* proposta pelo cinematógrafo, *deslocamento* do olhar em relação à imagem codificada, *luz*, *ritmo*, *movimento*.

A seqüência (*funciona imagem por imagem* f. n 23) ou o roteiro constitui-se por:

Créditos iniciais

1. Olhos abrem (duas vezes) – *Ballet Mèchanique*
2. Chegada do trem na estação – *Lumière*
3. Engrenagens – *Ballet Mèchanique*
4. Trem/pessoas – *Lumière*

5. Triângulos/círculos – *Ballet Mèchanique*
 6. Trem (três vezes) – *Lumière*
 7. Rosto sobreimpressão (três vezes) – *Ballet Mèchanique*
 8. Homens chegando porto – *Ballet Mèchanique*
 9. Garrafas – *Ballet Mèchanique*
 10. Homens chegando porto – *Ballet Mèchanique*
 11. Retângulos – *Rhythmus 21*
 12. Saída da fábrica – *Lumière*
 13. Mulher subindo escada (três vezes) – *Ballet Mèchanique*
 14. Sorriso (duas vezes) – *Ballet Mèchanique*
 15. Mulher subindo escada (três vezes) – *Ballet Mèchanique*
 16. Batedor de claras – *Ballet Mèchanique*
 17. Crianças brincando de roda – *Lumière*
 18. Sapato/chapéu – *Ballet Mèchanique*
 19. Rosto, olhos, sorriso sobreimpressão – *Ballet Mèchanique*
 20. Rosto virando – *Ballet Mèchanique*
 21. Garrafas – *Ballet Mèchanique*
 22. Pessoas na água – *Lumière*
 23. Pessoa jogando bocha – *Lumière*
 24. Esferas rotatórias – *Anémic-Cinéma*
 25. Círculo – *Ballet Mèchanique*
 26. Pernas de manequim – *Ballet Mèchanique*
 27. Pessoas na China – *Lumière*
 28. Poesia rotatória – *Anémic-Cinéma*
 29. Esfera rotatória – *Anémic-Cinéma*
 30. Enfermeiras com carrinhos de bebê – *Lumière*
 31. Esfera rotatória – *Anémic-Cinéma*
 32. Criança pequena entra e sai de quadro – *Lumière*
 33. Esfera rotatória – *Anémic-Cinéma*
 34. Olhos fecham – *Ballet Mèchanique*
 35. Imagem invertida olhos abre – *Ballet Mèchanique*
- Créditos finais

Neste *jogo* – origens, *cinema da infância ou infância do cinema* – o convite é feito para *des-locar* o olhar, *ex-pôr-se*, deixar-se *trans-formar*. Convite aceito? *Tá pronto*.

Des-educar nosso olhar pode ser uma possibilidade de nos prepararmos para novas experiências. Diante das tecnologias digitais interativas que já alcançam salas de aula (Reimann, 2008/2), teorias e práticas são re-inventadas. E nos fazermos *presentes, atentos*, de maneira aberta e disponível pode ser um caminho ou uma *vereda*.

Experimente! Você vai gostar.



26

Referências

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2007.
- BADIOU, Alain. *El cine como experimentación filosófica*. In: YOEL, Gerardo (comp.). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.165-196.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CRÍTICA Rebobine, por favor. *Bravo*, São Paulo, Abril, p. 56, jan. 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ENTREVISTA David Lynch. *Zero Hora Segundo Caderno*. Porto Alegre, 11 ago. 2008, p. 24.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Cinema e TV na Formação Ético-Estética Docente (A dimensão estética na formação e atuação docente)*. Caxambu (MG): 2007. Texto disponível em http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20rosa%20fischer%20-%20int.pdf. Último acesso: (15 de julho de 2008).
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo: UNICAMP, 1995.
- MASSCHELEIN, Jan. *E-ducando o olhar*. (in: *Educação e Realidade* v.33). Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2008.
- MILLET, Catherine. *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Transformação do olhar e compartilhamento do sentido no cinema e na educação*. (in: *Educação e Realidade* v.33). Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2008.

REIMANN, Daniela. Medienpädagogische experimentierfelder. *Ph-fr*, Friburgo, Pädagogische Hochschule Freiburg, p. 24-26, 2008/2.

ROOB, Alexander. *Alquimia e misticismo*. Tradução Teresa Curvelo. Lisboa: Taschen, 2005.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo/Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmes assistidos

A janela da alma João Jardim e Walter Carvalho 2001 (16mm, cor e pb, 73 min)

Anémic-Cinéma Marcel Duchamp 1926 (35mm, pb, 6 min)

Ballet mécanique Fernand Léger 1924 (35mm, pb, 19min)

Experimental film Nathalie Rawrits 2006 (digital, cor, 3 min)

Lumière – L'invention du cinema Marc Allegret 1995 (video, pb, 60 min)

O homem com a câmera Dziga Vertov 1929 (35mm,pb, 67 min)

Rhythmus 21 Hans Richter 1921 (35mm, pb, 3 min)

Salve os cubanos Agnès Varda 1982 (digital, pb, 30 min)

The Velt Underground and Nico Andy Warhol 1967(16mm, pb, 63 min)

Ulysses Agnès Varda 1982 (digital, cor)

Um cão andaluz Luis Buñuel 1929 (35mm, pb, 16min)

Ydessa, os ursos, etc... (digital, cor e pb, 44 min)

Imagens pesquisadas

1. Fotograma *Um cão andaluz* Luis Buñuel 1929
2. Andy Warhol
3. Foto digital *Experimental film* Nathalie Rawrits 2006
4. Agnès Varda foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
5. Jonas Mekas
6. Salvador Dali e Man Ray
7. Foto-montagem Marcel Duchamp descendo a escada

8. Fotograma *Ballet mécanique* Fernand Léger 1924
9. Foto-montagem com fotogramas *Rhythmus 21* Hans Richter 1921
10. Fotograma *Anémic cinéma* Marcel Duchamp 1926
11. Fotograma *Anémic cinéma* Marcel Duchamp 1926
12. Hermeto Pascoal foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
13. José Saramago foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
14. Filósofo foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
15. Filósofo foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
16. Wim Wenders foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
17. Bebê foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
18. Bebê foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
19. Bebê foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
20. Marcel Duchamp
21. Foto *still* filme *Titanic* James Cameron 1997
22. Fotograma *Couer fidèle* Jean Epstein 1923
23. *Cameraman* foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001
24. Fotograma *Velvet Underground e Nico* Andy Warhol 1967
25. Fotograma *Rhythmus 23* Hans Richter 1923
26. Menino foto experimental *A Janela da Alma* João Jardim 2001