

Cinema, escrita de si e alteridade: experimentações com jovens universitários

Cinema, self-writing and otherness: experiments with young university students

Cine, escritura de sí y alteridad: experimentaciones con jóvenes universitarios

Rosa Maria Bueno Fischer¹

<https://orcid.org/0000-0002-6524-3850>

Sandra Espinosa Almansa²

<https://orcid.org/0000-0001-5534-9013>

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul – Brasil. E-mail: rosabfischer@gmail.com.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pelotas, Rio Grande do Sul – Brasil. E-mail: sandraealmansa@gmail.com.

Resumo

O artigo trata de uma pesquisa com estudantes universitários das áreas de Pedagogia e Comunicação em uma universidade pública, tendo como foco narrativas fílmicas e a produção textual de jovens a partir de experiências pessoal e coletiva com imagens de alteridade. Discute-se o pressuposto de que o cinema exige o outro e que é possível viver uma partilha do sensível no interior de experimentações didáticas, ocupadas com a formação ética e estética de estudantes. Seguindo pensadores como Michel Foucault, Roland Barthes, Marie-José Mondzain, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, tratamos de questões relativas aos temas foucaultianos da escrita de si e da estética da existência, com foco na experiência do sujeito-espectador.

Palavras-chave: Cinema. Imagem. Espectador. Escrita de si. Alteridade.

Abstract

This paper deals with research with university students, in the areas of Pedagogy and Communication, at a public university, focusing on film narratives and the textual production of young people, based on a personal and collective experience with images of otherness. The assumption is that cinema demands the other and that it is possible to experience the sensible sharing, in didactic experiments, concerned with the ethical and aesthetic education of students. Following thinkers such as Michel Foucault, Roland Barthes, Marie-José Mondzain, Jacques



Rancière and Georges Didi-Huberman, we deal with issues related to Foucault's themes of self-writing and the aesthetics of existence, focusing on the experience of the subject-spectator.

Keywords: *Cinema. Image. Spectator. Writing of self. Otherness.*

Resumen

El artículo aborda una investigación con estudiantes universitarios en las áreas de Pedagogía y Comunicació, de una universidad pública, centrándose en las narrativas cinematográficas y la producción textual de jóvenes a partir de experiencias personal y colectiva con imágenes de alteridad. Se discute el supuesto de que el cine exige al otro y que es posible experimentar un compartir de lo sensible en el interior de experimentaciones didácticas, preocupados por la formación ética y estética de los estudiantes. Siguiendo a pensadores como Michel Foucault, Roland Barthes, Marie-José Mondzain, Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman, abordamos cuestiones relacionadas con los temas foucaultianos de la escritura de sí y la estética de la existencia, centrándonos en la experiencia del sujeto-espectador.

Palabras clave: *Cine. Imagen. Espectador. Escritura de sí. Alteridad.*

Uma das alunas entrega seu manuscrito: é a crônica sobre uma mulher que, passageira de táxi, embora sonolenta em seu *transe de solidão*, dispõe-se a ouvir as histórias do motorista. Um solavanco a desperta e ela diz a si mesma que, *no entanto, todos nós temos uns aos outros. E foi assim que ela passou a conversar com o motorista*. Algo mudou nela. Desejou a liberdade de ser agora a mudança para os outros.

Outra estudante escreve: o filme é marcado pela surpresa, pelo imprevisto e pela espontaneidade com que as histórias ocorrem em um carro. Para ela, há a sensação da vida como ela é, e o fato de ser uma história que se passa no Irã, com uma mulher dirigindo o carro, [além do] nosso distanciamento cultural, faz com que o filme se torne ainda mais perspicaz. E conclui: *Todo processo de criação cinematográfica e de filmagem torna o filme ainda mais interessante, pois a liberdade no processo criativo é tão rara que ao ler os textos do diretor gostei mais do filme do que o vendo. Escolha interessante pelas provocações e pela grande diferença cultural.*

Um dos alunos deixa registrado: *Kiarostami quer que a cena pense a si mesma, recusa-se a enquadrar, recusa-se a representar uma história (ausência de roteiro) e recusa-se a administrar uma atriz ou ator no cenário. Ele cria as regras do jogo, mas o jogo acontece sem a sua presença.*

(Trechos de alunos da turma de 2017/1 sobre o filme Ten/Dez, de Abbas Kiarostami.)

Ficções? Críticas cinematográficas? Impressões? Mera tarefa didática? De que se trata? Estamos falando aqui de manuscritos colhidos durante cinco anos, em que alunos de Comunicação e de Pedagogia criavam textos semanalmente numa disciplina sobre Cinema e Educação.¹ A pesquisa apostava basicamente na possibilidade de realizar, com estudantes universitários, um trabalho de escrita ou relato de si a partir da experimentação ética e estética propiciada pela arte do cinema. E também, por que não dizer?, pela arte da palavra, de uma espécie de “franco falar”, exercido com professoras, estagiárias e alunos. A palavra no filme, sobre o filme. A imersão nas imagens e nas histórias. Até mesmo a inclusão de textos literários, de alguma forma relacionados aos filmes.

Neste artigo, trazemos breves trechos das produções dos estudantes, articulando tais elaborações com alguns temas que nos são caros, como diferença, alteridade, cuidado de si, arte da existência, imagem e experiência, pensados por autores como Michel Foucault, Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Barthes, entre outros. Do ponto de vista de uma didática possível na universidade, apostamos nos vibrantes processos de rascunhar, elaborar e reelaborar objetos e a si mesmo. Nesse sentido, destacamos a relevância de oferecer aos estudantes um tipo de experimentação filosófica por meio do acesso a narrativas fílmicas “estranhas” a nós. Um filme em preto e branco, dos anos 1950, por que não? Um clássico como *Os incompreendidos*, de François Truffaut, tinha o mesmo destaque de obras de cineastas japoneses e iranianos cuidadosamente selecionados – na condição de um cinema que nos põe a pensar, como escreve Ismail Xavier (2004). A ideia era oferecer criações com a potência de operar quase como metáfora para um sem-número de diferentes e diferenças (de rostos, de ritmos, de tempos, de conflitos e de paisagens). Isso valia igualmente para narrativas nossas, em que cineastas brasileiros nos convocam a pensar o outro tão perto e ao mesmo tempo tão distante de nós.

A ideia que nos anima é buscar as visibilidades e invisibilidades de alguém que de nós difere, mas que de nós tanto se aproxima – por ele mesmo e pelo modo como o diretor do filme o constrói, a ponto de nos interpelar a recebê-lo e a fazê-lo parte de nós. Supomos que, em algumas dessas narrativas, muitas delas debatidas com os estudantes, haveria um “algo a mais”,

¹ Entre 2015 e 2021, coletamos mais de 1.500 produções textuais manuscritas de estudantes de Pedagogia e de Comunicação (Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), obtendo dados qualitativos sobre a experimentação desses jovens na condição de espectadores do cinema. Analisamos mais de 50 filmes, vistos individualmente, com trechos exibidos em aula, a partir de escolhas nossas e dos alunos. No total, foram mais de 100 encontros, todos semanais, 15 com cada grupo de 30 a 35 alunos, todos na faixa de 20 a 30 anos de idade. Todos os manuscritos foram digitalizados, com os originais comentados manualmente e devolvidos aos estudantes.

como naquele texto de Roland Barthes sobre os sentidos não óbvios, os sentidos que ele chama de “obtusos”, convocadores – por vezes visíveis num único *frame*, num olhar, num singelo lenço cobrindo a cabeça de uma mulher (Barthes, 1990). Estamos falando da exposição bela e por vezes terrível de um visível-que-difere, e que exatamente por isso configura-se como ponto de partida para pensar a nós mesmos, no sentido proposto pelos filósofos antigos e estudado por Michel Foucault em seu curso *A hermenêutica do sujeito* (Foucault, 2004).

Importante registrar o estranhamento dos estudantes em relação ao gesto de escrever à mão, de cometer rasuras, de não entregar algo limpo e acabado. Esse estranhamento foi responsável por produzir um clima inesperado nos tantos encontros que realizamos (15 sessões para cada uma das dez turmas com as quais trabalhamos). Os jovens aos poucos sentiram-se genuinamente convocados a participar, e o fizeram de uma forma surpreendente. Passaram (a maioria deles, em grupos de 30 a 35) a ter uma relação particular com as aulas, o grupo, as professoras, as próprias narrativas fílmicas e literárias. Esses encontros (que nos ocuparam por mais de cinco anos) levaram-nos a pensar com mais cuidado na relevância do que se pode chamar de “meio do caminho”, de processos criativos de todas as ordens, não só como escolha didática, mas, ainda, como parte indispensável da construção metodológica de uma pesquisa no âmbito da educação. De qualquer forma, é importante sublinhar a intensa participação (e o desafio feliz, pode-se afirmar) dos universitários, com a abertura a uma escrita livre (porém comprometida) a partir das imagens de um filme e dos textos literários e teóricos oferecidos.

Trata-se, em outras palavras, do “prazer do texto” – roubando aqui a expressão de Roland Barthes (1997). Observávamos naqueles manuscritos uma progressiva fruição por parte de quem escrevia e, ao mesmo tempo, por quem lia, professoras ou colegas. É certo que signos (palavras ou imagens) se repetem, são “seguidores”, como diz Barthes, pois que, na língua, “servidão e poder se confundem inelutavelmente” (1980, p. 15). Resta-nos, então, “trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 1980, p. 16). Modestamente, convidávamos as alunas e os alunos a se exercitarem numa prática que pudesse ir além de dizer que se sabe uma coisa, que se conhece um diretor, por exemplo, que se pode afirmar isso ou aquilo sobre uma suposta escola de cinema. Queríamos que cada um buscasse no seu texto não só um *saber*, mas o *sabor* das palavras, de modo que algo ali pudesse explodir em vibrações, em energia, em uma espécie de entrega.

Claro, Roland Barthes, nas duas publicações citadas, escrevia basicamente sobre a palavra na literatura. Na experiência aqui comentada, nossos estudantes ensaiavam um modo

de produção textual que tinha um ponto de partida bem objetivo (um filme, leituras, os debates em aula), mas havia o convite reiterado de que cada aluno pudesse escapar daquela construção apegada às explicações fáceis, motivadas pela ambição de afirmar que o cineasta quis dizer *isto* com tal imagem, que o filme defende tal ou qual ideologia política, e assim por diante. Para a maioria deles, conforme nos diziam, aquilo era algo completamente novo. Como assim, escrever a partir de si mesmo, da experimentação de imagens, da sensação vivida diante das situações vividas pelos personagens? Como, em poucas palavras, fazer uma “escrita de si” (Foucault, 2010)?

Talvez se pudesse dizer que nossa proposta era a de que cada um pudesse inventar modos de dizer, que ensaiasse diferentes instâncias da linguagem, que se entregasse, como diz Barthes (1980), à verdade do seu desejo, transportando-se para o não esperado. Apostávamos na ideia de deslocamento de uma atividade curricular na universidade. Essa aposta foi percebida por muitos estudantes. Uma aluna, movida pelo filme *Onde fica a casa do meu amigo?*, de Kiarostami, literalmente desenhou seu texto em forma de Z, entregue ao prazer estético de imaginar-se nas intermináveis deambulações do menino Ahmed, em cenários vistos do alto, zigzagueando em busca do colega para entregar-lhe o caderno escolar. Para ela, o Z é também de *zica*, de *zebra*; mas é sobretudo de *zelo*. Ao final, ela se desculpa: *Foi o longa que me motivou a ousar* (Turma 2015/1).

1 Na escrita, a diferença e o impossível das palavras

Então, este é o primeiro ponto: pensar e exercitar a escrita acadêmica como diferença – ou seja, afirmar a possibilidade da palavra na sua diferença em relação ao que comumente se espera dela, no caso, no interior de uma atividade acadêmica. Assim, quisemos que a experiência com o cinema pudesse provocar nos alunos o desejo de transitar por temores, ternuras, protestos, indignações, memórias, pequenas alegrias – registrando isso em textos elaborados no ambiente vivo e presencial da sala de aula após trocas e embates propiciados por um filme.

Inesquecível o encontro com *Moonlight* por um dos alunos: normalmente silencioso e por vezes parecendo distante, ele pediu a palavra, expôs-se, falou da dor da exclusão por ser *gay*. Não se trata aqui de sublinhar a confissão da intimidade, muito menos de fazer o elogio melodramático de uma sala de aula “do bem”. O que está em jogo é uma entrega, o encontro

do jovem estudante de Comunicação com um personagem, com a narrativa de ficção. Na escrita, era a radical afirmação da diferença e, ao mesmo tempo, do reconhecimento de si:

Senti que estava numa conexão direta e única com a narrativa (...) Apesar das realidades bem diferentes, consegui me ver no pequeno Chiron. Apesar do tom de pele, da raça e de sermos economicamente diferentes, eu me vi em Chiron. Ambos conhecemos a homofobia muito antes de saber a complexidade que a permeia (...). Os pontos em comum entre a história e a minha vivência fizeram me identificar com Chiron e dizer para mim mesmo: ele é como eu. (Turma 2019/1).

Fomos percebendo, no andar da investigação, que os temas da alteridade e da diferença assumiam, por assim dizer, um certo protagonismo no estudo, não só pelas escolhas de filmes que íamos fazendo a cada semestre, mas também pelo modo como iam sendo tecidos os debates em aula e, principalmente, pela diversidade de comentários que os alunos construía em seus textos. Uma aluna (2017/1), escrevendo sobre *Ten*, comenta sobre o Irã e a urgência das lutas feministas, mas é como se entrasse no filme, falando do ponto de vista de espectadora, com sua *visão de fora, mas que transita entre um passageiro e outro e até mesmo o plano de fundo das cenas, que em alguns momentos nos chama mais atenção que a própria cena principal*. E conclui: *É quase como se cada figura que transita no filme seja uma parte da motorista, ou que deixe uma parte de si com ela*.

São muitos sujeitos aí: ela, espectadora, a personagem motorista, as pessoas em cenas externas ao carro, cada passageira que entra, cada mulher que sai. *Somos, cada uma parte, da outra* – a aluna nos diz em seu manuscrito. Isso tem a ver com o que o estudioso português João Maria Mendes escreve, apontando as dimensões ontológica e ética do cinema, na medida em que “os filmes nos apresentam, por vezes criticamente, diferentes modos de ser e estar no mundo, como nos colocam diante do problema do cepticismo em relação a esse mundo” (Mendes, 2013, p. 43). Mas se há a descrença ou o afastamento do mundo, requer-se um trabalho permanente de reaproximação afetiva. Essa ideia de Deleuze, retomada por Mendes, fala-nos do desejo de transfigurar o real, a própria vida, desejo que o cinema acende em nós, espectadores, exatamente porque um filme está sempre a sugerir que ali as coisas e as pessoas podem ser vistas como *outras*: a motorista de *Ten* é algo mais do que aparece, é signo de outra coisa, remetendo-nos a um “imaginário individual ou socialmente determinado, que de algum modo o transfigura, dando-lhe polissemia e convidando-nos a ver nele um invisível não explicitamente referenciado (Mendes, 2012, p. 27).

Herdeiras de Barthes e de Foucault, quisemos experimentar – na pesquisa sobre a palavra oral e escrita diante de cenas, personagens e narrativas de um filme – uma troca com os alunos, sugerindo-lhes que, em cada gesto de nossas vidas, como numa modesta aula, estamos criando e qualificando um modo de existência. Nosso pensamento não pode tudo, há o “impossível das palavras”: mas algo pode abrir-se na linguagem. Inspirada em Foucault, Almansa escreve:

Em vez de lançar mão de uma atividade de linguagem cujo impulso seria somente demonstrar alguma coisa que já estivesse interiormente atestada, da deriva do pós-morte, que caracteriza para Foucault a escrita, desdobra-se intensamente a possibilidade de arriscar um trabalho no qual, ao final, possa-se encontrar alguma coisa nova, uma partícula de diferença, algo que inicialmente não se havia visto e só se encontra no movimento mesmo, numa espécie de salto ao desconhecido, na aventura indefinida e arriscada de uma arte (Almansa, 2022, p. 42).

Tentamos até mapear as linhas de força dos manuscritos dos alunos – talvez ainda presas àquela ambição de dar conta de um todo, num imaginado quadro didático-sintético –, mas os manuscritos diante de nós teimavam em se oferecer como pura diferença, e é por essa razão que os trazemos aqui, apenas alguns deles, assinalando a riqueza e a potência do que foi vivido, sem amarrá-los a esquemas ou a blocos interpretativos.

Confesso que não assisti ao filme, mas me sinto na obrigação de escrever sobre ele. Não com a mesma propriedade que teria se tivesse visto, mas com os sentimentos que foram surgindo ao escutar os relatos da professora e dos colegas em sala de aula (Aluna 2017/1). Sentir-se convocada ao texto. Tratava-se de uma novidade completa para alunos, que mais de uma vez confessaram nunca terem escrito um texto “assim” em toda a sua caminhada na universidade, muitos já em quinto e sexto semestres da área de Comunicação. Um texto “assim”: a escrita mergulhada na genuína experiência individual, mas imediatamente coletiva, em conexão com os outros, as outras – da própria narrativa cinematográfica, dos colegas, das leituras, da ambiência de produção de pensamento. Durante um dos encontros, a doutoranda em estágio docente concluiu sabiamente: “o filme é também um outro”.

As palavras da aluna convocada a escrever remeteram de imediato a uma aula de Deleuze sobre pintura, em que o filósofo falava sobre os temores do escritor que se angustia diante da página em branco. Para ele, isso não passaria de uma estupidez movida por um terceiro que nos julga (“Olha só, não escreveste nada ainda!”). Deleuze subverte o lugar-comum e diz

que há coisas demais na página supostamente vazia, tantas que já não há nada a acrescentar. O ato de escrever será exatamente o de apagar, de suprimir o que excede. Essa é a prova pela qual passamos ao escrever e mesmo ao falar. Há coisas demais na folha em branco (e em nossas cabeças). É a “prova de passar ao ato”, diz Deleuze (2007, p. 53-54, trad. nossa).

Ao desejar a escrita, nossa aluna nem de longe temia a página em branco. O filme não visto, mas falado pela turma, apreciado apenas em algumas cenas escolhidas a que assistimos em aula, permitiu-lhe um distanciamento; remeteu-a a um outro mundo e, ao mesmo tempo, a si mesma, sujeito-espectadora, mesmo que fossem apenas fragmentos da narrativa de Kiarostami. Bem diverso do que em 1975 escreveu Barthes (2004) em “Ao sair do cinema”, o ambiente aqui não era o espaço escuro da projeção; esse detalhe importante foi substituído por uma sala de aula, uma tela reduzida, alguma luz e o movimento dos corpos em cadeiras pouco confortáveis. Mas o fato é que todo o clima criado em torno do filme havia capturado a aluna e a fez “decolar”, como escreve Barthes, nesse duplo fascínio que o cinema propicia (uma certa hipnose ao entrar numa história distante e o que extrapola o próprio filme – o escuro, os outros corpos que viram o mesmo que nós, os sons e luzes que se apagam ou acendem).

2 Sobre o outro, a rigor eu nada sei

Dizíamos que o primeiro ponto a considerar, neste artigo (e na pesquisa), é este: exercitar a escrita acadêmica como diferença. O segundo, não menos importante, diz respeito a uma ética: há que aprender sobre o outro, com o outro, na diferença, tomando a si mesmo como sujeito comprometido. A escolha dos filmes e toda a proposta do estudo e das aulas tinham como foco o tema da alteridade; com os alunos, íamos tecendo um debate que reafirmava a ideia de que não é em nada suficiente a mera atitude da tolerância em relação a quem de nós difere; muito menos o desenvolvimento da aptidão de meramente “aceitar o outro”. Carlos Skliar publicou um livro seminal no início dos anos 2000 – *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* –, aliando-se a outros estudiosos que questionam a ideia de que, tolerando o diferente, alcançaríamos formas igualitárias de convivência.

Mais do que nunca, nestes tempos, assumimos na pesquisa a urgência, a disposição interna e gestualmente prática, de dispor-nos a estar no lugar do outro; de modo especial, estar no lugar daqueles que se mostram em sua total vulnerabilidade. Valendo-nos de elaborações de Julia Kristeva sobre o tema da estrangeiridade, a pergunta em cada encontro com os

universitários era: como aprendemos a situar-nos efetivamente no lugar do outro num país como o Brasil? Entendemos que, ao avançar nesse aprendizado, abrindo-nos ao outro, a rigor estamos transformando a nós próprios, exatamente na medida em que, nesse processo, fazemo-nos também um outro de nós mesmos (Kristeva, 1994, p. 21).

Em vários encontros com os participantes da pesquisa, ensaiamos novas indagações: afinal, como um filme pode convocar-nos à alteridade – por vezes mais, por vezes menos intensamente? De que modo um diretor entra numa relação empática com seus personagens, provocando no espectador uma potencial transformação subjetiva? Que recursos de linguagem, que decisões de toda ordem se articulam exatamente para esse fim, mesmo que sem uma explicitação de intencionalidades pelos criadores?

Em outras palavras: aceitar o convite a não nivelar alteridades, muito menos a ignorá-las – por meio de narrativas instigantes e provocadoras (como é o caso, por exemplo, da filmografia do iraniano Abbas Kiarostami ou do brasileiro Eduardo Coutinho) –, parece-nos básico na formação de profissionais de áreas tão fundamentais como as da Comunicação e da Educação, de que estamos tratando aqui. No convite à escrita e na própria leitura e nos comentários sobre os manuscritos, na criação do roteiro dos encontros, tecíamos uma proposta que não separa pesquisa de vida, já que não desvincula estudos acadêmicos da necessidade inarredável de assumir posicionamentos éticos e estéticos nos espaços mais prosaicos de nossas existências.

A conduta ética ou a conduta moral e imoral é sempre um fenômeno social – em outras palavras, não faz absolutamente qualquer sentido falar em conduta ética e moral separadamente das relações entre os seres humanos, e um indivíduo que existe puramente para si mesmo é uma abstração vazia (Adorno, *apud* Butler, 2018, p. 214).

O argumento de Butler, apoiada em Theodor Adorno, convoca-me ao outro: se afirmo minha vida, isso implica que outras vidas, todas as vidas, sejam também elas afirmadas. Butler vale-se também de Deleuze para nos dizer que parte do que um corpo faz é “se abrir para o corpo de um outro, ou de um conjunto de outros e, por este motivo, os corpos não são tipos de entidades fechadas em si mesmas” (Butler, 2018, p. 225). Educar-se para a conexão com outras vidas, para além da minha, tem a ver com uma ação performativa, política e que cabe perfeitamente numa sala de aula aberta ao debate problematizador que se indaga: como nos

educarmos para o outro? “Se eu for levar uma vida boa – escreve Butler –, será uma vida vivida com os outros, uma vida que não é vida sem esses outros” (Butler, 2018, p. 228).

Os alunos (e as professoras), na dinâmica de produzir texto e pensamento a partir de filmes como *As canções*, de Eduardo Coutinho, faziam-nos aprender que reconhecer o outro não é, definitivamente, um mero ato de reconhecimento. Reconhecer o outro é transformar a si próprio, porque passamos a habitar o mundo com corpos que antes não nos afetavam – assim comenta Vladimir Safatle (2018), em depoimento à TV Cult. Sobre *As Canções*, um estudante de Jornalismo escreveu: *Não sabia do que se tratava, conseqüentemente houve um distanciamento e uma certa resistência. Mas, no decorrer do filme, as falas e seus intervalos me pegaram. Confesso que estava atento aos silêncios após as narrações, fiquei atento e me envolvi no espaço da iminência de algo, do desconhecido, que o diretor estava me proporcionando como espectador* (2017/1). Ele refere *um silêncio sem tradução, inesperado*, e ao mesmo tempo conclui: *o documentário consegue com certeza traduzir o estado do que é ser um humano.*

Estamos falando aqui do cuidado. Melhor: do cuidado de si. Michel Foucault se dedicou, nos últimos anos de sua vida, a uma “hermenêutica do sujeito”, especificamente ao preceito antigo do “cuidado consigo”. Segundo os estudos do pensador francês, uma das heranças que os filósofos clássicos nos deixaram diz respeito ao rigoroso trabalho que precisamos fazer sobre nós mesmos, de modo a “dar o máximo de brilho” à nossa existência. “Tratava-se de fazer de sua vida um objeto de conhecimento ou de *tekhne*, um objeto de arte” (Foucault, 2014, p. 229). Escutar o silêncio, como diz o aluno, um silêncio sem tradução, movido por cenas pungentes do documentário de Coutinho, é seguramente parte de um trabalho de formação de si. A arte do cinema aqui é feita pedagogia. É disso que se trata. O manuscrito segue recolhendo instantes de uma bela experiência com o outro, com o corpo do outro, trazido por Coutinho. Um outro que *grita nos closes*, nos olhares, misturando memórias, alegrias guardadas, nostalgia de tempos vividos, canções não esquecidas.

O filme *As Canções* também moveu vários estudantes a compartilhar lembranças quase inconfessáveis (*minha mãe conta que fui concebido ao som do grupo Raça Negra, nos anos 1990...*). Outro ainda registra: *fui me afeiçoando aos entrevistados*. Este termina seu manuscrito, num tom de nostalgia do futuro – se é que podemos assim dizer: *Quando eu atingir uma idade avançada, espero ter muitas histórias pra contar, de preferência sem arrependimentos nem amarguras* (2017/1). Uma das estudantes de Jornalismo, bolsista da

pesquisa, escreve sobre o que considera ser o trunfo do documentário: *a capacidade absoluta de nos convocar a revisar nossas lembranças. Ao nos comovermos pelas dores do outro, mergulhamos em nossas próprias experiências evocadas pela trilha sonora* (2017/1).

É incrível a forma como “As Canções” nos deixa tão próximos das pessoas que fazem os relatos, mesmo que as histórias não tenham absolutamente nada parecido com nossas vidas – escreve mais uma aluna. Para essa aula, tínhamos sugerido a leitura do livro *A contadora de filmes*, de Letelier (2012). Os manuscritos registram: mesmo sem assistir a um filme, este pode nos pertencer de alguma forma. A estudante conclui: *A arte nos torna criadores de nossas próprias histórias* (2017/1). Até nos casos de irritação e impaciência com algum filme, os alunos registravam as idas e vindas do olhar, a falta de concentração, ou o desejo de decodificação da mensagem (um vício difícil de abandonar), até concluírem, como este jovem: *Não consegui compreender o filme. Ele é belo, mas minha cabeça não estava em sintonia com ele* (2017/1).

Longe das propostas de didatizar o outro e da obsessão pelo diferente, mais uma vez concordamos com Safatle na defesa de que o outro não pode constituir-se um mero objeto de “re-conhecimento”. A experiência do outro é irreduzível, “não pode ser assimilada nem se assemelha à nossa experiência” (Skliar, 2007, p. 115, trad. nossa). Nos manuscritos, íamos lendo sobre vidas que se enxergavam radicalmente distantes dos personagens filmados, ambos (os estudantes e os personagens) irreduzíveis a qualquer outra vida; simultaneamente, havia o convite da arte, arte da escuta, magia de ser ouvido sem interrupção, de assumir-se livre para gaguejar na própria língua, no dizer de Deleuze, ou para ser um estrangeiro em relação a si mesmo. Trata-se do convite a uma ética inseparável do tema inesgotável da liberdade.

Para além das necessárias lutas por liberação – contra racismos, homofobias, desigualdades de gênero e de classe –, é imprescindível pensarmos também no que Foucault chamou de “práticas de liberdade”, as quais têm a ver necessariamente com um problema ético. Entra aí o que aprendemos na filosofia clássica dos antigos sobre o cuidado de si – uma prática ligada inextricavelmente à liberdade cívica e individual. “A liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade” (Foucault, 2010, p. 267).

Queremos dizer com isso que o conceito de cuidado consigo dos antigos e a correlata infinidade de exercícios do sujeito sobre si mesmo, a fim de aperfeiçoar-se e transformar-se, fazendo-se um cidadão melhor para atuar na pólis, constituíam questões inarredáveis da pesquisa e das aulas sobre cinema. Mesmo que não explicitamente citado em todos os

encontros, Foucault estava presente: os diretores escolhidos, os filmes e seus personagens nos falavam de vidas às quais se dava o máximo de brilho. Coutinho, Kiarostami, Kleber Mendonça Filho, cada um à sua maneira, passavam a ser um pouco nossos parceiros na arte da conversação, do amor à beleza dos rostos, diálogos e cenas – justamente porque víamos neles e em suas criações um genuíno exercício de cuidado: cuidado de si, implicado necessariamente no cuidado com o outro. Víamos e comentávamos o cinema na condição de uma linguagem destinada a mostrar o imponderável da vida, deste presente agora, e simultaneamente destinada a tratar de tantas outras ausências.

Talvez pareça contraditório falar em ausências, quando pedíamos aos alunos que se colocassem, que dissessem de sua experiência com os filmes, as cenas, os personagens. Aos poucos isso ia ficando mais claro, para nós e para a turmas, para cada um dos participantes, que os cineastas, tanto quanto nós, espectadores, não somos portadores de uma verdade inabalável sobre o mundo, a sociedade, inclusive sobre nós mesmos. Ter uma experiência com as cenas de um filme tem a ver com um necessário distanciamento, uma diferença que vivemos em relação ao que nos é dito e mostrado, um saudável afastamento de cada um consigo mesmo. Aprendemos esse modo de existência com Foucault, que mais de uma vez falou: “escrevo para não ter um rosto”. Trata-se, para ele, de assumir a própria precariedade da vida. “Não escrevo para dar à minha existência uma solidez de monumento. Tento antes reabsorver minha própria existência na distância que a separa da morte e, provavelmente, por isso mesmo, a guia para a morte” – como disse a Claude Bonnefoy, em 1968 (Foucault, 2016, p. 73).

Por certo não entrávamos com as turmas em discussões filosóficas mais profundas; porém esses referenciais estavam ali, conosco, movendo nossas escolhas didáticas, nosso posicionamento ético, existencial. A ideia de uma responsabilidade com o outro – a aluna, o cineasta, os personagens – mantinha-se viva. Defendemos que decisões éticas são sempre anteriores àqueles com quem interagimos e de quem supomos “saber algo”. A ética é anterior a esse outro. A responsabilidade com o outro (portanto, nossos gestos de afecção, de nos sentirmos por suas vidas afetados) parte da compreensão de que, sobre esse outro, eu a rigor nada sei. Minha solidariedade em relação a ele é generosa, aberta, não necessito saber seu nome. Não preciso, para amá-lo, saber dos seus tantos pertencimentos.

Um dos primeiros filmes que levamos para as turmas foi o curta-metragem de Wim Wenders intitulado *Invisible crimes*. Em todos os encontros, as imagens de Wenders causaram enorme desconforto, especialmente às alunas. No documentário, mulheres da República do

Congo narram histórias de uma dura violência sexual: a narrativa é elaborada de tal modo, que não há como não nos enxergarmos de alguma forma em cada uma daquelas mulheres, seu rosto, sua voz. Há que acontecer a abertura ao outro, sem o que não há qualquer espécie de acolhida. Uma das alunas, como se estivesse conversando com o diretor, escreveu em seu manuscrito sobre *Invisible crimes: Elas têm consciência de que são invisíveis. As histórias são extremas e chocantes. Os relatos são sinceros e doloridos de ouvir. Em todas as aulas esperei o final da projeção dos filmes para iniciar o texto. Nessa aula, tive de desviar a atenção e iniciar prematuramente o texto* (2017/1).

A angústia gerada pelo filme teve uma acolhida especial pela aluna de 20 anos – uma jovem aparentemente tão distante das mulheres da República do Congo. Seu desconcerto, seu sofrimento e o impacto que as imagens lhe provocaram foram transformados em texto. Mais do que isso: ela fez o registro explícito de que, diante daquelas imagens, havia urgência em escrever. Como lembra Maria Rita Kehl (em texto produzido em plena pandemia da COVID), estamos precisando como nunca dos gestos simbólicos, das trocas de linguagem, dos laços que se formam, que convidam ao encontro com o outro. As mulheres do Congo, a aluna da UFRGS, Wim Wenders e a psicanalista dizem o mesmo: somos linguagem, e “a linguagem é tudo o que dispomos quando não dispomos de mais nada” (Kehl, 2020).

3 O espectador, sujeito imaginante

Chegamos ao terceiro ponto a destacar neste artigo: a figura do espectador como sujeito da igualdade e, simultaneamente, sujeito da diferença. Marie-José Mondzain, em *Homo Spectator* (2013), contrapõe um mundo desigual e dominado pelo medo, repleto de imagens aniquiladoras das forças igualitárias, à necessidade de outros modos de criação, como os das artes visuais e do cinema, que façam vibrar os vínculos que se tecem no visível entre os sujeitos desejanter, falantes e imaginantes. Apoiada em Benjamin, Mondzain escreve, em outro texto, sobre a coragem necessária aos criadores de imagens para produzir e oferecer “não apenas formas de uma realidade compartilhada, mas também figuras de algo que não é mais do que nunca foi, mas acima de tudo daquilo que ainda não é” (Mondzain, 2008, p. 17).

Não há como falar do espectador sem falar das imagens. Nossos estudantes espectadores eram convidados a entregar-se a uma experiência de fruição e, ao mesmo tempo, de partilhamento de vidas e histórias, atentos a esse “algo mais”, ao que “ainda não é”, de que nos

fala Mondzain. O que está em jogo nessa experimentação por parte do espectador do cinema é um misto de confiança depositada no que vê e de apropriação subjetiva, que não se separa de um gesto de partilha, não só do diretor em relação a nós, mas de nós mesmos que, enfim, podemos dizer: sim, isto se dirige a mim, aceito entrar nessa troca, quero construir algo a partir do que me é oferecido. Mondzain escreve, sobre a relação do espectador da fotografia, que pode, sem prejuízo de compreensão, ser pensada aqui para o apreciador do cinema, como nós e nossos alunos:

Ainda que eu tenha necessidade de um efeito de real, a imagem o excede, e é sobre tal excesso que se constrói a liberdade do outro, a quem nos endereçamos. Mas se essa liberdade é abandonada, é preciso ver sobre qual base de partilha: há aí um caminho dos regimes de crença diferentes que podem ir da credulidade à confiança, e da confiança a uma necessidade de liberdade (Mondzain, 2016, p. 191).

Em mais de uma ocasião, presenciamos embates nas turmas, nesse movimento que desliza da busca de um certo imediatismo das imagens (afinal, de que se trata? O que o cineasta quer nos dizer? O que isso tem a ver com nossa realidade?) para a liberdade não só das imagens, cenas, sequências, paisagens, como da própria recepção – ou seja, a liberdade do sujeito espectador. Isso nos conduzia a discutir sobre as escolhas do cineasta (o uso das lentes, os gestos de enquadramento, o lugar da palavra, o tipo de relação e engajamento com o outro e tantas outras decisões por ele tomadas) e, ao mesmo tempo, pensar como essas escolhas encorajavam um compartilhamento de memória, de circulação crítica de discursos, junto a um prazer estético, vivido como troca entre sujeitos (alunos, personagens, professoras, diretores) que por momentos se faziam próximos uns dos outros.

A proposta não era, de forma alguma, entender tudo, chegar a interpretações conclusivas, pela real impossibilidade desse feito.

(...) as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão ‘no presente’, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente porque as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história (Didi-Huberman, 2012, p. 213).

Um dos tópicos estudados por Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* é o da “perduração dos símbolos”, ou seja, a “sobrevivência das imagens”. Aprendemos com o autor

a importância de nos debruçarmos sobre as imagens sem o afã de decifrar seus sentidos ocultos e unidimensionais. Trata-se, antes, de acolhê-las na sua “multiplicidade, exuberância, invenção, em suma, de *estilo* e historicidade” (Didi-Huberman, 2013, p. 356, grifo do autor). Aí é que entra a ideia de empatia das imagens: empatia no sentido de que as imagens produzem uma experiência em nós neste exato presente. Justamente porque os símbolos e as imagens (eu diria, as sequências de um filme, o rosto de uma atriz, a paisagem num lugar aparentemente desconhecido de nós) perduram, podem ter uma revivescência, uma apresentação singular a nós em um determinado momento. Não se trata de mera projeção psíquica nossa em direção às imagens, às cenas de um filme. Estamos falando do poder sensorial de certas imagens, a ponto de mobilizarem em nós a memória de novos “rumores”, lembranças sensíveis, até de outras eras. A ideia da empatia das imagens aparece em outras obras de Didi-Huberman, como *O que vemos, o que nos olha*: as imagens devolvem ao espectador um olhar que é delas, da sua composição, e que é também daquele que olha – é do seu mundo, e o convoca, pelo que nelas está “a mais” (Didi-Huberman, 2010).

Talvez algumas imagens perdurem exatamente por se fazerem de traços, “farrapos”, cacos indiscerníveis à primeira vista, para sempre opacos, com uma plasticidade essencial à matéria simbólica – e que nessa condição vivem ali, nas escolhas daquele diretor, nos diálogos que um bom roteirista imaginou, no olhar majestoso e ao mesmo tempo singelo de uma atriz. Imagens que o espectador, desconcertado muitas vezes, profundamente comovido em outras, acaba por compartilhar com o diretor (mesmo que este nunca chegue a saber). Em poucas palavras: nos encontros com os estudantes, entregávamo-nos a diferentes formas de visibilidade da arte do cinema e nos indagávamos sobre o que aquelas imagens fazem conosco, de que modo nos convidam a uma “partilha do sensível” (no dizer de Rancière) e da formação de nós mesmos em relação ao outro e ao mundo.

Os filmes de um cineasta como Kleber Mendonça – podemos trazer como exemplo – restituem ao espectador, numa perspectiva ética e política, o que é propriamente dele, o que é e precisa ser público, compartilhado – para em nós produzir pensamento e compaixão; de certa forma, para “complicar a vida”, fazer visível algo de nossa própria história (Didi-Huberman, 2015). Sim, as imagens só existem como singularidade sob o olhar do espectador, que acaba por construí-las, fazê-las existirem, e isso ficou evidente em vários manuscritos. *O som ao redor* do cineasta pernambucano provocou uma aluna (2016/2) a escrever: *O filme é chato e monótono. O filme em si é meio cotidiano, como se observasse a vizinhança elitista da janela.*

E isso tá me perturbando de um jeito!!”. Depois de assistir, foi pesquisar tudo sobre o filme, *supercomplexo*; não sabe por que assistiu num dia *cansada*; não sabe também se era tudo *criação* dela. Só sabia de uma coisa: estava perturbada, precisava ver o filme de novo. Outra aluna parece complementar a colega: *Impossível não se reconhecer em algumas falas*. Para ela, o diretor usa da ironia, *sabe que vamos ficar desconfortáveis*. Mais uma colega: *o menino andando sobre os prédios ou passando pelo corredor da casa (...). Esses momentos me desacomodaram como espectadora*”. Finalmente, mais uma estudante: Eu tive pressa em acabar o filme, e é interessante perceber, de novo, como eu mesma me deparo com o filme. Como a minha presença ali faz também a narrativa. Acho que nunca pensei sobre isso como agora. Preciso de tempo pra refletir. Sinto que tô em um amadurecimento como espectadora, sei lá (2016/2).

Esta última aluna diz tudo: *minha presença ali faz também a narrativa*. A estudante se coloca no lugar do espectador emancipado, vive a partilha para além de uma comunicação linear de emissor e receptor; participa, inteligentemente, de uma inteligência criadora, que é também a dela. Há assim, no cinema, um trabalho poético de tradução que, como escreve Rancière, é algo que “está no cerne de toda a aprendizagem” (Rancière, 2014, p. 15).

4 Para concluir

A questão do estrangeiro também vem à tona, tanto no filme quanto nas minhas reflexões. Como a sociedade encara as múltiplas formas do ser estrangeiro? E como nós mesmos também podemos ser esse estrangeiro que pode ser refutado ou assimilado? Abri muitas possibilidades, não cheguei a conclusões fixas, mas, como no filme, sigo certa de que não estou no mesmo lugar em que estava no início deste texto (2017/2). Esta aluna, comentando o filme de Theo Angelopoulos, presenteia-nos com essas palavras, tão próximas de tudo o que nos afeta na pesquisa: *não estou no mesmo lugar em que estava no início deste texto*.

Poderíamos aqui trazer dezenas, centenas de elaborações como essa. Poderíamos nos alongar mais ainda, rememorando tantos diálogos naquelas noites de quarta-feira, vibrando com alunos, entregues à aventura do cinema e, mais do que isso, mobilizadas para que chegasse o momento silencioso da escrita nos últimos 60 minutos da aula. Isso sem falar nos questionamentos que ocorriam a cada novo semestre, a cada nova turma, especialmente sobre

o manuscrito: como escapar ao texto fácil, às sinopses, à cópia, às explicações lineares das narrativas, ao disseminado na internet? Como, afinal, fazer-se presente na escrita?

“O espectador é o sujeito da igualdade”, escreve Marie-José Mondzain (2013, p. 65, trad. nossa). Contra qualquer lógica do embrutecimento, dos clichês anti-imaginação, os filmes escolhidos no decorrer da pesquisa estavam ali para convidar-nos a uma espécie de novo nascimento, uma nova vida, a uma verdadeira experiência com as imagens, e que passava pela escrita. Um exercício que consideramos primordial na educação, o de fazer-se presente. A coleção de filmes, como os mencionados neste artigo, trazia consigo uma interpelação ao agir ético do espectador. Como sujeitos de igualdade, conduzíamos cada encontro, mesmo que por vezes não explicitamente, com a atenção em elaborações sobre os temas do “cuidar de si”, “cuidar do outro”, “dizer a verdade”, segundo a ética imaginada pelos filósofos clássicos e reescrita por Foucault.

Certamente nos ocupamos com a mesma dedicação a pensar juntos o valor estético de cada som, imagem e sequência; de cada disposição temporal e espacial dos diálogos, de cada trilha sonora; em alguns casos, sublinhamos a força mesma dos silêncios. Importava-nos a complexidade da experiência estética vivida com um filme – enfim, o estado poético a que ela nos lança. Mas, para nós (e foi isso que conseguimos encontrar nos manuscritos dos alunos que líamos e comentávamos na aula seguinte), essa entrega às artes da construção técnica estava plenamente entranhada no processo todo da experimentação com os filmes, inseparável das questões éticas em jogo, sobretudo do tema das diferenças.

Imagens, na concepção teórica assumida, não se mostrariam como superfícies de decifração; em lugar disso, buscávamos operar com novas possibilidades de olhar, que envolviam a elaboração de outras bases para pensar o conceito de imagem – para além da mera expressão de um mundo que a antecede e que lhe é exterior. Em cada aula, íamos construindo outros sentidos para o que seria uma ética das imagens, operando com o que elas sugerem e insinuam, numa convocação ao pensamento, longe das fáceis inteligibilidades.

Entendemos que o debate sobre alteridade e diferença, articulado à experimentação com a arte do cinema, tem uma potência criativa inestimável, quando confrontado não só com as práticas cotidianas escolares e universitárias, mas igualmente com as investigações que temos feito no campo educacional, com grande parte das teorias que nos sustentam e ainda com possíveis posicionamentos políticos nossos nessa área. É necessária uma verdadeira “conversão do olhar”, como ensina Foucault, para assumirmos, por exemplo, que – na condição de

parresiastas de nosso tempo – nos deixaremos subjetivar por certas verdades por nós escolhidas, aquelas que menos nos sufocam a subjetividade. E isso nada tem a ver com submissão e dependência cegas, irresponsáveis ou aleatórias. É, antes, assumir que sempre há um risco (de morte ou loucura, no extremo), quando se pensa; quando se pensa diferente do que nos é dado; quando se pensa diferentemente do que nós mesmos pensamos.

O instigante debate do pensador francês sobre formação ética e estética de si (que ele chamou de uma “prática refletida de liberdade”) constituiu para nós matéria da maior relevância na preparação dos encontros sobre cinema. E se articula com os manuscritos das alunas e alunos, bem como com os demais autores aqui citados, no sentido de que, em nossos tempos, haveria uma urgência em pensarmos sobre o cuidado ético de si mesmo, o qual, necessariamente, implica relações complexas com a alteridade, já que o “*ethos* da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros” (Foucault, 2004a, p. 270).

Referências

- ALMANSA, S. E. É preciso tomar as coisas com filosofia: Michel Foucault e o infinito da tarefa. **Educação Temática Digital**, Campinas (SP), UNICAMP, v. 24, n. 2. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/etd.v24i2.8660118>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BARTHES, R. Ao sair do cinema. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 427-433.
- BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BARTHES, R. O terceiro sentido. In: BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BUTLER, J. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, USP, n. 33, p. 213-229, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/153279/149855>. Acesso em: 1º fev. 2024.
- DELEUZE, G. **Pintura: el concepto de diagrama**. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. In: ALLOA, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 205-325.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós:** Belo Horizonte, v. 2. n. 4. p. 206-219, nov. 2012.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In:* FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política.** Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. 144-162.

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. *In:* FOUCAULT, M. **Ética, Sexualidade, Política.** Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

FOUCAULT, M. **O belo perigo.** Conversa com Claude Bonnefoy. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FOUCAULT, M. Sobre a genealogia da ética: um resumo do trabalho em curso. *In:* FOUCAULT, M. **Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade.** Ditos & Escritos IX. Rio de Janeiro: Forense, 2014. p. 214-237.

KEHL, M. R. Coronavírus: Falta de empatia de Bolsonaro com mortes por Covid-2019 parece psicopatia. **BBC News Brasil**, 8 jun. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52943574>. Acesso em: 23 jan. 2024.

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

LETELIER, H. R. A contadora de filmes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MENDES, J. M. **Que coisa é o filme?** Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema/Amadora, 2012. Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf. Acesso em: 20 jan. 2024.

MONDZAIN, M. J. A imagem *zonarde* ou a liberdade clandestina. *In:* VILELA, B. (org.). **Mundo, imagem, mundo.** Caderno de reflexões críticas sobre fotografia. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/43603072/Mundo_imagem_Mundo_World_Image_World. Acesso em: 8 fev. 2024.

MONDZAIN, M. J. **Homo spectator: voir, faire voir.** Paris: Bayard, 2013.

MONDZAIN, M. J. Imagem, sujeito, poder. Entrevista. **Outra Travessia**, Florianópolis, UFSC, n. 22, p. 195-192, 2016. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175/34653>. Acesso em 2 fev. 2024.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SAFATLE, V. **O que é fascismo?**, TV Cult. Vídeo de 22 de outubro de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=258&v=_ypurfdlPmU&feature=emb_logo. Acesso em: 2 fev. 2024.

SKLIAR, C. **La educación (que es) del otro**. Argumentos y desierto de argumentos pedagógicos. Buenos Aires, Noveduc, 2007.

SKLIAR, C. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

XAVIER, I. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. Entrevista. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 13-20, 2008.

Filmes citados

A eternidade e um dia, de Theo Angelopoulos (Grécia, 1998).

As canções, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2011).

Invisible Crimes, de Wim Wenders (*Invisibles*, Espanha, 2007).

Moonlight – Sob a luz do luar, de Barry Jenkins (Estados Unidos, 2016).

O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012).

Os incompreendidos, de François Truffaut (França, 1959).

Onde fica a casa do meu amigo?, de Abbas Kiarostami (Irã, 1987).

Ten, de Abbas Kiarostami (Irã, 2010).

Enviado em: 07/02/2024

Aprovado em: 07/05/2024