



ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação

5910 - Trabalho Completo - XIII Reunião Científica da ANPEd-Sul (2020)

ISSN: 2595-7945

Eixo Temático 19 - Educação e Arte

CINESCRITA: CINEMA, LITERATURA E PESQUISA EM EDUCAÇÃO

Cíntia Langie Araujo - UFPel - Universidade Federal de Pelotas

CINESCRITA: CINEMA, LITERATURA E PESQUISA EM EDUCAÇÃO

Ao voltar de uma sessão comentada de cinema, a cabeça não parava de pensar. E acendia-se o desejo de inventar uma forma de expressão para relacionar cinema e escrita. O filme que foi exibido na sessão era *Os catadores e eu* (2000), no qual a diretora Agnès Varda incorpora uma espécie de cartógrafa-cineasta. Delimita uma temática e sai pelo mundo em busca de encontros nos mais variados locais, com pessoas dos mais diferentes tipos. Nesse deslocar-se, vasculha o que está fora de si. Ela assume um gesto de olhar, reparar, mover-se em direção, agachar-se para recolher coisas. Agnès também é uma catadora, não de restos e comida como seus personagens, mas de imagens e pensamentos.

E na medida em que vai recolhendo coisas no processo, vai tramando outras relações, novas costuras. Entrelaça imagens feitas com uma câmera amadora às cenas que registram o seu contato com o campo social. Mistura depoimentos dos sujeitos que encontra no caminho com uma sutil narração com sua própria voz, compartilhando seus pensamentos. Com essa costura, ela dá ritmo ao filme – trama alguma palavra ou sentimento de um bloco de imagens ao próximo comentário poético –, e o espectador vai avançando na temática conduzido pela linha da sensação, e não pela lógica causal do cinema narrativo hegemônico. Ela viaja, vê, vasculha, devora o mundo e cria. É esse o movimento que inspira a escrita deste texto.

Uma coisa é fato: somos espectadores desde a infância. Uma vez que nascemos olhamos o mundo. Desde muito cedo, nesse mundo, somos expostos a obras de diferentes naturezas, sobretudo audiovisuais. Se não pudéssemos viver tantas outras vidas, a partir do cinema, da literatura, das letras de música... dificilmente conseguiríamos entender a nossa própria vida. Logo, ser espectador é um modo de expandir o fluxo da existência.

Como valorizar, nas pesquisas acadêmicas, a experiência de espectador que portamos ao longo desses anos? Como entender que uma obra de arte expressa não só resultados ou conteúdos, mas maneiras de moldar o caos que nos cerca? Como aprender, com os artistas, a criarmos pesquisas em educação mais conectadas com nosso tempo hoje, tão plural, tão dinâmico?

No desejo de atravessar a ciência pela arte, a proposta deste artigo centra-se em

apresentar o experimento da *cinescrita* como proposta de arejamento de trabalhos acadêmicos, acreditando que tanto a arte, como a escrita de uma pesquisa, são modos de artesanaria. É preciso trabalhar, pensar, desacomodar: uma ideia não nasce pronta, ensina Deleuze. O fazer artístico não se reduz a inspiração, pois não é de ideias que uma poesia é feita - lembra Valery - mas de palavras: construção de pensamento.

Materializar as ideias em palavras, criar um plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2010), sentir e escrever: tarefa que solicita não só um corpo sensível, como também engajado e disposto a se reinventar. A proposta do artigo, assim, passa pelo desejo de compartilhar com o leitor rastros de pensamento ao agenciar arte, filosofia e educação. No filme supracitado, Agnès filma como escreve, inventa uma *cinescrita*. E aqui instigamos a realizar, nas pesquisas em educação, o movimento contrário ao que a cineasta faz em seus filmes. Assumir, no texto, uma *cinescrita*:

Agnès Varda se autodenomina uma *cinescritora*. Para ela, sua câmera capta palavras que surgem ao mesmo tempo em que as imagens traçam sobre a película impactos de sua experiência com o mundo. Agnès escreve imagens e compõe uma escrita cheia de enigmas, em que o cinema é concebido como texto, como narrativa que traça suas próprias impressões (KIERNIEW; MOSCHEN, 2017, p. 51).

Agnès compreende o cinema como escrita, como ensaio, como forma singular de pensar o mundo, buscando seguir o fluxo da intuição. Coloca seu corpo à espreita, desejando afetar e ser afetada, dando generosa atenção às intensidades que estão ao seu redor. Com tudo isso, desenvolve experimentações de linguagens que dialogam com diferentes processos narrativos e outros circuitos entre imagens, sons, movimentos e palavras. A *cinescrita* propõe uma relação entre cinema e literatura que vai além dos casos de adaptações. É quando uma ou outra linguagem incorporam pistas, ferramentas, códigos específicos do outro campo.

E nessa multiplicidade, a *cinescrita* é como música: cria um universo, embala, imprimi um ritmo, dispara sensações. Inventar formas originais de expressão é encarar a escrita como invenção. Moldar os verbos, como o artesão molda a argila, vendo prazer na construção frasal, buscando sair do modo óbvio e correto de usar as palavras, colocando uma alma no ato de *cinescrever*: eis maneiras de dar vida à obra.

Seja na literatura, no cinema ou na pesquisa acadêmica, a escrita solicita um corpo vibrátil (ROLNIK, 2014), uma sensibilidade para compreender o objeto e inventar – junto com ele, na relação – um modo peculiar de apresentá-lo ao mundo. Encontrar uma forma para nossas ideias é criar uma maneira própria de investigar, sem querer separar forma de conteúdo e forma de expressão, pois existem em simbiose. Não seria, então, urgente, deixar a pesquisa falar mais, produzindo modelos de *cinescrita* que estejam em sintonia com o objeto?

O fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz ‘para novas ideias, novas formas’. Não há outra saída (GLAUBER ROCHA, 1981, p. 138).

Cada tema, cada história, solicita um modo de escrita singular. Em *Kafka, por uma literatura menor* (1977), Deleuze e Guattari mostram que o potencial inovador de Kafka,

enquanto autor, está na criação de variações na língua dominante. Desse modo, a escrita está na esfera política. A arte – e a pesquisa – podem fazer “gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o ‘tom’, a linguagem das sensações ou a língua estrangeira na língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208). A arte é capaz de torcer a narrativa, maquirar, fazer novas conexões, traçar circuitos diferentes: abrindo brechas na língua padrão e expandindo suas possibilidades.

Uma literatura menor, por exemplo, seria o que qualifica as condições revolucionárias de uma escrita no seio daquilo que chamamos de grande literatura, ou literatura hegemônica. É, pois, resistência. "Estar em sua própria língua como estrangeiro" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 40-41). Tornar-se menor é pôr a variar a língua e fazer do seu jeito, uma maneira singular, sem querer imitar ou copiar o modo estabelecido. Diz respeito à fabricação de funções de linguagem diferentes, ventila o que pode e o que não pode ser dito, e as maneiras de dizer. A cinescrita é uma forma de escrita menor.

Na cinescrita de Agnès Varda também há uma zona de indeterminação entre invenção e campo social, entre a realizadora e os outros com quem ela conversa, entre documentário e ficção. Ela assume o cinema como fabulação, aproximando-se das ideias de Deleuze. Ela aproxima-se, também, de uma visão moderna a respeito do cinema documentário, entendendo que, neste gênero, filmar implica um “despojamento” (COMOLLI, 2008, p. 59), nos arranca de nós mesmos e de toda identidade, nos abre uma fenda sob os pés, desfaz certezas. Filmar, assim, seria um ato investigativo, mas sem tanto controle, sem querer roteirizar o mundo, sem tentar vigiar o objeto, mas estipular um jogo com ele a partir de um dispositivo inventado, uma relação de troca, uma mirada generosa, um toque de simplicidade.

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado”, diz Jacques Rancière (2009, p. 58), filósofo francês autor de diversas obras que imbricam a dimensão política no fazer artístico. Tanto a política quanto a arte constroem ficções, afirma ele, operam rearranjos de imagens e palavras, interferem nas relações entre o que se vê e o que se diz. E nesse sentido não deveríamos opor ficção à realidade, já que testemunho e ficção pertencem ao mesmo regime de sentido, segundo o filósofo.

Os artistas, para Deleuze (2005), não buscam uma verossimilhança com real, não buscam atingir a verdade do mundo, mas talvez a verdade do cinema. “O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do novo” (DELEUZE, 2005, p. 178). A arte, assim, é criadora da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última: fabulação. O cinema inventa expressões, imagens, mas é a vida que jorra. A cinescrita é sempre uma invenção, um olhar sobre o mundo, um fabular no roçar com o mundo e com os sujeitos que o pesquisador encontra pelo caminho.

Para Deleuze, fabular é destruir modelos de verdade para se tornar um criador (DELEUZE, 2005, p. 183). A isso, o filósofo chamará de *potência do falso*. Fabular também se relaciona com a noção de minoria, a ideia de um povo que falta, a invenção de uma comunidade. Fabular é traçar um plano e a partir desse ato criar outras verdades.

Nessa mesma linha de pensamento, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami (2013) declara que algumas mentiras refletem melhor a realidade interior do que supostas verdades: artista é aquele que sabe criar belas mentiras. Os documentários mostram bem isso, pois não é na busca de uma pretensa fidelidade com o que de fato teria ocorrido que pode emergir a força do filme, e sim valendo-se do dispositivo como uma potência fabuladora, que desestabiliza as regras tradicionais de expressão audiovisual.

Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro, trabalhou essa questão de forma

inspiradora ao longo de sua carreira. A força do longa-metragem *Jogo de cena* (2007), por exemplo, está na relação entre realidade e fabulação. Nesse filme, mulheres não-atrizes são entrevistadas para falarem de suas vidas. Elas podem falar o que de mais verdadeiro desejem, mesmo que tudo que falem seja fabulado. Não importa se aconteceu ou não. Aconteceu na hora da entrevista, e esse é o fato cinematográfico. Na pesquisa, também há ocorrência de acontecimentos, pois pensamentos e ideias muitas vezes existem por conta da situação posta, e não da realidade descrita ou analisada. Depois, no documentário em questão, Coutinho convida atrizes para “re-encenarem” os depoimentos das mulheres, e o resultado é um filme em que a zona de indiscernibilidade entre real e ficção faz com que a força da vida, ali, venha à tona.

Transpondo para o universo acadêmico, qual a verdade de nossas pesquisas? Qual o modo de ficcionar o nosso real que permite que o pensemos, que entremos nele não pela armadilha da explicação ou redução, mas dando vida ao objeto? Como evitar apenas imitar a vida como ela é tentando copiar aquilo que é estabelecido, que está no senso comum? Como cinescrever fugindo das representações? O senso comum nunca é a vida em sua complexidade, e sim um reducionismo aos pontos canônicos daquilo que é visível, daquilo que ocorre na maioria das vezes. Como nossas pesquisas podem contribuir para ir além disso?

Se vemos a arte como fabulação que cria novos possíveis no mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2010), tal processo de invenção passa, inevitavelmente, por uma questão ética: quais as relações de alteridade implícitas na criação? No cinema documentário isso se expressa na questão *como gravar e editar o outro*? Como construir, no filme, um outro que emerge da relação entre documentado e documentarista? A questão da alteridade, aqui, é entendida como um jogo (COMOLLI, 2008). Alteridade não como um modo de ver o outro, pois o “outro” não existe em si, é sempre resultado de uma relação, um devir, uma fronteira tênue entre pesquisador e pesquisado – já que ambos se dissolvem na relação transversal que a arte e a pesquisa solicitam.

Falar sobre essa questão pode aparelhar pesquisadores cujos métodos de investigação pressuponham a realização de entrevistas, bem como pesquisa de observação ou realização de grupos focais. O ato de cinescrever, nesses casos, envolve um outro: aqueles que entrevisto ou que observo. Assim, tanto um filme, como um texto de pesquisa, são relações que só existem na fricção com o outro, no encontro. De modo bastante geral e inicial, envolvimento e conhecimento do tema podem indicar estratégias para encontrar uma ética particular.

Quando o indivíduo está fazendo a obra – seja artista ou pesquisador – ele se envolve de determinada forma, e vê seu objeto de determinado modo. Buscar ser honesto com essa relação criada no processo, é um modo ético de agir na construção da expressão. Mas, talvez só isso não seja suficiente e para alongar um pouco mais o debate pensaremos ao lado do cineasta brasileiro João Moreira Salles.

Como se filma o outro? Essa é uma questão central para o documentário *Santiago* (2007), obra na qual Moreira Salles problematiza suas escolhas estéticas. O cineasta investiga sua própria transformação, durante a realização do filme, compartilhando com o espectador a experiência de construção da obra, isto é, parte da maquinaria cinematográfica. Em um momento, Moreira Salles diz: “é difícil saber até aonde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”. Assim, não só evidencia a relação de poder implícita no ato de gravar o outro, como expõe ao espectador particularidades do dispositivo do cinema.

A fronteira tênue entre criar e expor o outro, também ocorre nas pesquisas acadêmicas, quando nos questionamos de que forma vamos inventar nossos objetos no texto final. Assim, para cinescrever seria importante ter uma atitude de escuta: entregar-se ao entrevistado para saber mais que apenas perguntas sobre a temática. Querer também saber

coisas banais dele, assumindo uma atitude de maior generosidade frente ao desafio de conhecer o outro, e frente à própria vida enquanto pulsar: matéria de complexidade e diferença.

A cinescrita flerta com a noção de movimento, deslocamento, que alguns filmes da diretora Agnès Varda incorporam, como a personagem Mona (Sandrine Bonnaire) no filme de ficção *Sem teto, nem lei* (1985), uma jovem que vagueia o mundo, na errância, percorre as ruas, sem história e sem destino. Nessa obra, Agnès apresenta a ideia de um corpo político que atua no mundo, que elege seus trajetos, ao invés de seguir pelos caminhos mais óbvios. Escolhe, mas também se permite perder-se, ao traçar desvios conforme o processo, tal qual a atitude de andarilha que a própria cineasta incorpora em *Os Catadores e eu*, em busca de quase nada, vagabundeando para entrar em fusão com o mundo e com aquilo que o trajeto oferece.

Com inspiração em tudo isso, encontra-se a chave para a experimentação: a proposta de imaginar uma maneira singular de cinescrever. Se as pesquisas em educação normalmente são marcadas pela pluralidade, como dar conta de universos diversos? A cinescrita busca dar conta dessa multiplicidade, a partir da conexão com ferramentas de outras artes, a partir da fabulação de cenas, situações e personagens, costurando um olhar cinematográfico a leituras da literatura e da filosofia. É na fronteira que novas espécies brotam, pelo contato da diferença. Pensando junto com Kierniew e Moschen: “Certamente entendemos que há infinitas e distintas diferenças entre cinema e literatura. Porém, o que faz novidade a partir desse período, é o tipo de proximidade, cumplicidade e colaboração entre essas artes. A vizinhança entre imagem e texto e os processos de linguagem em questão provocam uma passagem que deixa o pensamento se experimentar, fazendo surgir outras maneiras de criar com a linguagem” (2017, p. 53).

A escritora brasileira Clarice Lispector é uma escritora que coloca vida e imagem em suas histórias. Inventa personagens que se questionam a si mesmas porque as coisas são sempre iguais, mas Clarice não dá as respostas. “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas”, diz a autora. Ela cria seres que têm descobertas, mas que não explicam isso ao público. Desse jeito, a obra da autora questiona sem prescrever, e joga com o público, fazendo-o construir imagens em sua mente. Clarice mistura o vivido na arte. Inventa uma linguagem que se desnuda e que faz conexões não por lógica, mas faz roçar forças heterogêneas. Fala das coisas como nem sempre estamos acostumados a ler. Sua escrita, muitas vezes, apresenta uma cena, indicando que a história será levada para tal lugar. Sem aviso prévio, ela apresenta uma frase inesperada, que como um golpe nos faz pensar, nos leva para outro lado, para fora de nós mesmos. Assim, esse tipo de leitura nos permite acessar outro tempo: sair por instantes que seja do cronológico e se permitir viver o tempo da intensidade.

Se a arte pode nos desacomodar, ao mostrar imagens de composições que ainda são menos usuais na ordem do dia, isso pode servir para nós – pesquisadores – como um chamado a empreender essa ética de invenção também em nossos textos. Fazer da experiência uma marca singular de expressão, e também um gesto inventivo.

Nossa proposta, com esse artigo, é incentivar pesquisadores a inventarem a sua maneira de cinescrita, enfim: delirar, viajar mantendo-se no lugar. Fazer do texto algo que possa ser lido por sujeitos de tipos heterogêneos e não só por leitores iniciados em determinadas teorias - um texto que vibre, que pare em pé sozinho. A disposição para uma cinescrita fabulatória, inventiva pode nos ajudar a dizer sobre a temática, variando os modos usuais de expressão. Criar personagens, misturar elementos heterogêneos, fazer ficção é também um modo de encarar a impossibilidade de acessar a verdade, pelo menos uma

verdade absoluta. É uma forma de entender que todos podemos contribuir com uma singularidade, não só nas temáticas de nossas pesquisas, mas no estilo de escrever.

PALAVRAS-CHAVE: Pesquisa em Educação. Arte. Cinescrita. Cinema. Criação.

REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago editora LTDA, 1977.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **L' Abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista com Gilles Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. Paris: Editions Montparnasse, 1997. 1 videocassete, VHS, son., color.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**. Textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KIERNIEW, Jannini Gautério; MOSCHEN, Simone Zanon. Cinema e literatura: a cinescrita de Agnès Varda. In: **Revista Estação Literária**. Londrina, v. 19, p. 49-60, set. 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci.** São Paulo: Ed. 34, 1998.