

**Cinema e audiovisual: memória, formação e processos
criativos em busca da autonomia do sujeito**

Cinema and Audiovisual: memory, training and creative processes
towards the autonomy of the subject

Miguel PEREIRA*

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO – PUC-RIO/BRASIL

RESUMO

A partir de quatro propostas teóricas sobre as possibilidades do conhecimento e da ciência expressas por Foucault, Deleuze, Lévi-Strauss e Agamben – o erro, o falso o mito e o *quodlibet* – o texto busca refletir sobre a experiência como forma pedagógica que circunscreve a formação e a criatividade no campo do audiovisual. Como fundamento desse processo, evoca alguns conceitos de Montaigne para entender dois projetos de formação para o audiovisual, vividos por alunos do curso de cinema da PUC-Rio e moradores de comunidades faveladas do Rio de Janeiro em cursos de extensão ministrados na Universidade.

PALAVRAS-CHAVE: Formação para o audiovisual. Experiência. Subjetividade. *Quodlibet*.

* Sobre o autor ver página 76.

ABSTRACT

From four theoretical proposals about the possibilities of knowledge and science expressed by Foucault, Deleuze, Agamben and Lévi-Strauss – the error, the false, myth and quodlibet – the text seeks to reflect on the experience as educational manner that limits the formation and creativity in the audiovisual field. As a fundament of this process, evokes some concepts from Montaigne to understand two projects for audiovisual formation, experienced by students of cinema of PUC-Rio and residents of favela communities in Rio de Janeiro in extension courses taught in the University.

KEYWORDS: Audiovisual formation. Experience. Subjectivity. Quodlibet.

1 Introdução

O cinema já tem um longo percurso de reflexão sobre seu campo de conhecimento. Das impressões iniciais de uma crítica que buscava delimitar um lugar no universo das artes tradicionais, até as atuais e sofisticadas teorias cinematográficas, novas abordagens se constituíram numa bibliografia ampla e diversificada. Ainda hoje nos indagamos sobre esse objeto complexo e cheio de nuances e zonas obscuras. Seus métodos e pensamentos não produziram ainda critérios ou categorias analíticas confortáveis. Esse espaço de reflexão está caracterizado pelo subjetivismo e pelas oscilações do conhecimento contemporâneo, onde o provisório assume o lugar das definições ao mesmo tempo em que certa onda positivista rondou as ciências humanas e sociais.

Esse diagnóstico pode ser entendido como do campo da filosofia. Especulações de vários autores colocam as questões do conhecimento e da história como nativos do próprio homem.

2 Fundamentos

Para Foucault (2008, p. 364), por exemplo, o ser vivente, é aquele que está "condenado a errar, a se enganar". Zygmunt Bauman conceitua os tempos da modernidade na categoria de "líquidos" e atribui esse sentimento a situações bem precisas do mundo contemporâneo.

(BAUMAN, 2001, 2007a, 2007b, 2008). Gilles Deleuze, no capítulo VI, do livro *Imagem-Tempo – Cinema 2*, intitulado "As potências do falso" se refere

a dois regimes da imagem: do ponto de vista da descrição (descrição orgânica e descrição cristalina) – Do ponto de vista da narração (narração verídica e narração falsificante) – Tempo e a potência do falso na imagem – A personagem do falsário: a sua multiplicidade, a sua potência de metamorfose (DELEUZE, 2006, p. 365).

Esses autores não falam da crise do pensamento ou do conhecimento, mas de um modo ou diversos modos de ser e conhecer. Nessas formulações, a lógica não está atrelada a métodos científicos, validados, comprovados, de tal forma que se constituam em verdades universais. São, como diz Foucault, "pontos de vista", que, como tais, admitem outros. É essa construção do conhecimento que está em voga nos tempos atuais.

Porém, Claude Lévi-Strauss aborda a questão da ciência moderna pela perspectiva de que devemos recuperar "matérias perdidas... para reintegrá-las ao campo da explicação científica" (LÉVI-STRAUSS, 1981). Diz o antropólogo:

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações do pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse as costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 18).

Ao constatar que alguma coisa se perdeu com o desenvolvimento da ciência pela razão, Lévi-Strauss retoma o elo e recompõe um equilíbrio entre o intelecto e o afeto, entre a racionalidade e os sentimentos, entre

as luzes e a experiência. Afirma que a ciência moderna "está no caminho para superar esse fosso e que os dados dos sentidos estão cada vez mais reintegrados na explicação científica como uma coisa que tem um significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada" (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 18).

Já Giorgio Agamben se ampara nas várias possibilidades do *homo sacer*, ou, simplisticamente, daquele que é sagrado, pelo plebiscito popular, e por isso, embora condenado, não pode morrer, e se é morto por alguém, este pode ser absolvido. Essa figura vem do direito criminal romano. Fala-se, com frequência, do homem sagrado como impuro ou mau. É dentro deste conceito que Agamben vai construir a sua arquitetura conceitual numa sofisticada e erudita linguagem, recompondo o sentido original das palavras com a precisão de suas definições. Destaco aqui, o sentido da definição de "qualquer", por ser hoje muito utilizada no cinema, em especial no documentário. Diz Agamben:

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum* – seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *Quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de qualquer um, indiferentemente, é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é o ser, qualquer ser, mas o ser que, seja como for, não é indiferente; ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), ou o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo (AGAMBEN, 1993, p. 11).

Temos assim pelo menos quatro conjuntos teóricos que apontam para algo que está em movimento no campo da ciência. Certezas ficam distantes do horizonte. O erro, o falso, o mito e o *quodlibet* se apresentam como especulações de um processo permanente da educação que pensa o sujeito como um que tem desejo, afetos, gostos, sentimentos, e também racionalidade.

Esse "qualquer um" expressa também o sentido mesmo da personagem no cinema, seja ficcional ou documental. Significa dizer

que no caso da proposta do filósofo italiano, o *quodlibet*, é o homem comum, isto é, todos nós.

3 O lugar da experiência

Neste contexto inicial, como podemos pensar a questão da formação para o cinema e o audiovisual? Creio que de duas maneiras. A primeira, invocando o belo e penetrante ensaio de Montaigne *Sobre a experiência* que faz parte do seu livro *Os ensaios* do qual cito aqui um trecho:

Só os que tiveram acesso a cada ciência percebem suas dificuldade e sua obscuridade. Pois é ainda preciso certo grau de inteligência para poder observar o que ignoramos, é preciso empurrar uma porta para saber que ela nos está fechada. Donde nasce essa sutileza platônica de que nem os que sabem têm de inquirir, posto que sabem, nem os que não sabem, pois que para inquirir há que saber o que se quer inquirir. Assim, nessa ciência de conhecer a si mesmo o fato de cada um se ver tão seguro de si e satisfeito, de cada um pensar ser entendido o suficiente no assunto significa que ninguém entende nada disso, como Sócrates ensina a Eutidemo. Eu, que não professo outra coisa, nisso encontro uma profundidade e uma variedade tão infinitas que meu aprendizado não tem outro fruto além de me fazer sentir o quanto me resta aprender (MONTAIGNE, 2010, p. 524).

A relação entre o mestre e o aprendiz seria então a primeira forma daquilo que chamamos pedagogia. Como conceber e construir essa relação que visa abrir os espaços para ambos os lados? Não existem fórmulas mágicas. Todas se constituíram num determinado contexto e consideram a cultura do presente. Assim, não se pode imaginar que eu sei e ou outro não. Aliás, o saber tem a mesma raiz de sabor. Não pode estar descolado do desejo, do *quodlibet*. Diz respeito a algo constituinte do ente que é uno, bom, verdadeiro ou perfeito. Neste sentido, o ser basta ser, e como tal deve ser considerado. Os métodos aprendidos são muitas vezes para serem esquecidos. Volto aqui a Montaigne, mais uma vez:

Esta história merece uma digressão. Alguém, em certa escola grega, falava muito alto igual a mim: o mestre de cerimônias pediu-lhe que falasse mais baixo. "Que ele me envie", disse, "o tom em que quer que eu fale". O outro lhe replicou que adotasse os ouvidos daquele com quem falava. [...]. O volume e a entonação da voz têm certa expressão e é um significado do que penso. Cabe a mim controlá-lo para ser compreendido. Há voz para educar, voz para adular, ou para repreender. Quero que a minha voz não só chegue a ele, mas eventualmente o atinja e o trespassse. Quando repreendo meu laçao num tom acre e brutal, seria bom que ele viesse me dizer: "Meu senhor, falai mais suavemente, ouço-vos bem". A palavra é metade de quem fala, metade de quem a escuta (MONTAIGNE, 2010, p. 542-543).

Formar pode significar dar forma, o que não quer dizer que o meu interlocutor não tenha já a sua forma. Não só ele a tem como é nela que eu devo me fiar para conduzir essa relação. Não se trata de uma sedução metodológica. Mas, de acordos construídos no reconhecimento mútuo. Assim, a primeira maneira que informa esse processo não pode ser impositiva. Por outro lado não podemos imaginar que os conflitos são suplantados apenas com a boa vontade. A realidade se constitui pelas diferenças, pelas singularidades, pela imanência da vida. Felizmente é assim. Não há porque temer formas diferentes se cruzando nesse ambiente universal do nosso Planeta. As práticas cotidianas ensinam, desenvolvem experiências que projetam formas novas, do gosto e do desejo. Como exemplo, posso falar dos 25 anos do cineclubes Janela Indiscreta, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Entre outras coisas, ele aprimorou o olhar de seus frequentadores. Desenvolveu suas sensibilidades visuais e auditivas. Projetou desejos de produção, de estudos mais avançados. Abriu perspectivas para o entendimento de outras culturas, de aproximações de mundos diferentes dos seus, fez interagir narrativas, fábulas, comédias e tragédias, enfim, formas de ser e existir no mundo. São experiências que grudam no ser, se assimilam a ele, que o constroem. Pedagógicas, com toda a certeza.

Nesses lugares, nascem, se desenvolvem e se ampliam os sistemas de formação e os processos criativos permanentes. Despontam

também novas expressões, às vezes tornadas produção, às vezes apenas interiorizadas. Não importa muito o grau de formalidade das instituições. Importa que nelas se dá a relação quase mágica entre o mestre e o aprendiz, mesmo que essa presença seja apenas virtual ou através de meios que perpetuam a herança humana e a sua memória.

A segunda maneira de se chegar à formação do ser criativo que habita cada um de nós todos é experimentar. Nada substitui a experiência vivida, positiva ou negativa, com produção ou com reflexão teórica. Essa é a grande aventura da descoberta de si. Às vezes é isolada, solitária, sofrida. Outras vezes, é confrontada, criando inseguranças, ambiguidades que só o tempo ajudará a dirimir. A experiência nos coloca em movimento. E aqui cito Deleuze quando se refere ao pensamento construído pelo cinema:

É somente quando o movimento se torna automático que a essência artista da imagem se efetua: produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente no sistema nervoso e cerebral. Porque a imagem cinematográfica "faz" ela própria o movimento, porque faz o que as outras artes se limitam a exigir (ou de dizer), recolhe o essencial das outras artes, herda, é como a posologia das outras imagens, converte em potência o que só era possibilidade. O movimento automático faz erguer em nós um autômato espiritual, que reage por sua vez sobre ele. (DELEUZE, 2006, p. 202).

É esse movimento que nos coloca no experimento vivo, no cotidiano de sermos potência renovada a cada momento, embora, como diz Heidegger, citado por Deleuze (2006, p. 203), "O homem pode pensar enquanto tem a possibilidade, mas esse possível não garante ainda que nós sejamos capazes". Deste ponto de vista, o produzir coletivo do cinema nos coloca num processo criativo em que a experiência se traduz num sujeito espiritual que também produz não fazendo, mas construindo o pensamento, a memória. Nas duas pontas, a experiência atua como ensino, diálogo, potência de si.

Com base nessas duas pedagogias, relato as experiências realizadas pelo Projeto Comunicar, através de seu núcleo de Comunicação

Comunitária, grupos de alunos de algumas favelas cariocas. Antes, porém, registro uma singular e especial experiência da realização formativa de estudantes de cinema da PUC-Rio.

4 "O advogado das almas": uma experiência coletiva

Experiência significa, entre outras coisas, “a participação pessoal em coisas repetíveis”, segundo o dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano. Mais contemporaneamente, a experiência implica na afecção, e, portanto, no ato de ser tocado pelo outro e este pelo eu. Pode ser entendida como um processo vital, na medida em que sou afetado pelos atos de criação ou mesmo dos mais comuns da vida cotidiana. O filme "O advogado das almas" só pode ser entendido no contexto do afeto, da relação interpessoal ativa e desejada. Muito mais do que a diferença, ele ressalta a igualdade e os desejos de protagonismo de todos os envolvidos no projeto. Sim, porque este foi um projeto que se realizou integralmente e com resultados evidentes. O filme e seus registros extras testemunham esse fato.

Tudo começou quando a musicoterapeuta Rita de Cássia Colonna Higashi pediu o apoio do curso de cinema do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio para a realização de um filme que teria como atores pessoas com os mais diferentes tipos de deficiências intelectuais. Na ocasião, trabalhava na Casa da Convivência Nossa Senhora Mãe do Belo Amor, em Lins de Vasconcelos, no Rio de Janeiro. Criada pelo padre e psicólogo José Marques, da congregação dos Redentoristas, a instituição tem quase 20 anos e atende a cerca de 80 jovens e adultos especiais.

No trabalho com essas pessoas, Rita fez inúmeras apresentações públicas encenando autos religiosos e audições do coral que ela, diligentemente, mantém. Diante do sucesso e da emoção que esses momentos causavam no público, pensou em fazer um filme todo interpretado por eles. A ideia era filmar a vida de Santo Afonso de Ligório, um santo italiano que teve uma vida bastante cheia de aventuras e foi o fundador dos Redentoristas. Nessa primeira conversa, apresentou um esboço da história e uma espécie de roteiro inicial, além de desenhos de

figurinos e fotos de possíveis locações. Havia se empenhado na preparação de um projeto que não sabia bem como levar adiante. Começamos então um trabalho conjunto com um grupo de alunos do curso de cinema da PUC. O roteirista Joaquim Assis aceitou o desafio de participar do projeto. E assim, tudo começou.

Inicialmente, Joaquim pesquisou as possibilidades dramáticas da história e adaptou as suas ideias a uma produção que pudesse ser viável às condições de realização de um projeto dessa natureza. Concebeu e cena de abertura como uma espécie de jogo teatral em que os atores iam chegando, pegavam as almofadas e sentavam-se no chão para ouvirem um contador de histórias. À medida que o interesse do grupo se fazia claro, as cenas da vida de Santo Afonso iam surgindo na tela. Uma estrutura perfeita para a atuação dessas pessoas especiais.

5 A equipe

Era um projeto fora da grade curricular. Pedia um engajamento de alma e não apenas técnico ou profissional. A primeira equipe se constituiu com alunos meus de Projeto Experimental, Iniciação Científica e indicações de colegas que já haviam trabalhado juntos. As dificuldades artísticas eram muitas. Mas, iriam viver uma experiência única durante o seu próprio processo de formação técnico-profissional. A desconfiança deu lugar ao entusiasmo, pois aprender a lidar com sensibilidades à flor da pele e afetividades extraordinárias era um desafio estimulante. O roteiro foi lido e nos reunimos diversas vezes com o Joaquim Assis. As dificuldades iniciais da proposta foram superadas e o Joaquim Assis que lhes apontou possibilidades de realização do filme extremamente criativas.

Num primeiro momento, a equipe se constituiu com Mario Cascardo, Thaisa Cerveira e Rafael Salim que dividiram a direção e a fotografia do filme. Era o núcleo responsável pelo projeto estético. Os três foram meus orientandos em Projeto Experimental ou Iniciação Científica. Ampliou-se logo com Júlia Ramil e Paula Monteiro, cabeças da equipe de produção. Seguiu-se a equipe de arte, tendo a frente Lucas

Lodi que se completou depois com Constanza Córdova, Júlia Garcia e Tiago Rios. Outros foram se agregando ao projeto que passou a ser objeto de interesse de um grande número de alunos. Como não tínhamos um orçamento real, os alunos foram contratados pelo Departamento de Comunicação como estagiários num número limitado. Todos os outros, mais de 20, trabalharam sem qualquer tipo de remuneração. Apenas pela paixão. Eu dizia a eles que era um projeto para apaixonados.

Para aproximar a equipe inicial com os atores, promovemos um primeiro encontro de confraternização. Levamos um lanche e conversamos com eles. Os alunos da PUC ficaram impressionados, pois alguns já haviam decorado suas falas. Parte desse primeiro encontro está registrado nos extras do DVD. Eles mesmos pegaram na câmera e em momento algum ficaram intimidados diante dela. A equipe foi assim sendo ampliada em suas diversas funções. O problema mais grave dizia respeito à concepção estética, com grande peso na direção de arte. Seria necessária uma base de produção que nos foi cedida pela Casa da Convivência. Era um espaço perfeito que fica ao lado da instituição e com ela se comunica. Assim, lá se instalou a produção. O projeto contava ainda com uma dificuldade, pois os alunos estavam frequentando as aulas normalmente. Só poderiam se dedicar ao trabalho no turno da tarde. A Casa da Convivência ofereceu o almoço para os alunos e o Projeto Comunicar ficou responsável pelo deslocamento da Gávea para Lins de Vasconcelos.

6 A produção

Seguindo a orientação inicial, optou-se por uma linguagem simbólica de quadros vivos. Mas, quanto à escolha das locações, como achá-las? É bom lembrar que Santo Afonso viveu na Itália, em vários lugares, entre 1696, ano do seu nascimento, e 1787, o da sua morte, aos 91 anos de idade. Foi um advogado ilustre e tornou-se padre contra a vontade de pai. Assim, como encontrar espaços diferentes para uma vida tão longa? Depois de muitas idas e vindas, apareceu a ideia iluminadora de fazer tudo num único set que seria cenografado de acordo com a

narração. A escolha da garagem da Casa da Convivência como estúdio revelou-se perfeita, tanto para a produção como para os atores que não precisariam se deslocar para espaços outros. A garagem foi um estúdio perfeito para as filmagens.

Com relação aos figurinos e cenografia, também, desde o início, pensou-se num modelo que eu havia visto no Teatro Municipal, quando Werner Herzog montou a ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner, no Rio de Janeiro. Era um cenário elegante, barato e com o uso de muitos panos e alguns platôs, em alturas diferentes. O grupo da arte tinha toda a liberdade para criar e achar materiais para a produção cenográfica e dos figurinos. Buscaram no comércio popular da Rua da Alfândega tudo que precisavam.

E tudo foi feito com carinho e emoção. O último dia das filmagens terminou em clima de fortes emoções. Depois da última sequência ficcional, segue-se um emocionante momento desse fim do trabalho, com uma fala lindíssima do José Ricardo Anastácio que fez o papel de Santo Afonso. Uma ideia feliz para terminar o filme. Ele mostrou um talento especial, como, aliás, todos os mais de 40 jovens e adultos que atuaram para que "O advogado as almas" se tornasse uma realidade.

7 Finalização e pós-produção

A primeira vez que vi o filme, fiquei intrigado. Achei-o maneirista demais. Parecia abusar do desfoque e dos efeitos de imagem e som. Na segunda visão, entendi o que estava em jogo nesse trabalho tão singular, e o apreciei com gosto e entusiasmo. A equipe conseguiu evitar uma exposição descabida dos atores, mas acima de tudo a câmera os acariciava, se aproximava deles com encanto. Por outro lado, cuidaram para que a imagem reproduzisse o limite da sua capacidade de atuar. Nada foi forçado. Aliás, desde as primeiras conversas com o Joaquim Assis, essa atitude de respeitar o tempo e o espaço deles foi uma orientação buscada. É certo que o trabalho da Casa da Convivência tem uma importância muito grande no resultado final do filme. Havia já um caminho prévio percorrido dos profissionais da instituição.

Grande parte do charme do filme é de responsabilidade das equipes de pós-produção. A primeira versão que me foi apresentada tinha ainda um tratamento convencional da imagem. Mas, qual é o jovem que não experimenta tudo aquilo que tecnologia oferece hoje a quem edita imagens? É quase uma segunda natureza. São desafios que se sucedem no ato de montar. Foi assim que os responsáveis pelo resultado final da imagem deram uma identidade visual ao filme. Não apenas do ponto de vista de um estilo de narrar, mas no encontro entre um projeto vivenciado por pessoas especiais, os atores do filme, e uma forma assimétrica de construir um relato com uma estrutura, digamos, clássica. Acredito que, consciente ou inconscientemente, a equipe buscou uma imagem às vezes turva, outras desfocada, ou ainda quase descolorizada, como se fosse apenas o preto e o branco, mas sempre na tentativa de produzir um sentimento de respeito e acolhimento a esse esforço comum de contar uma história. O material filmado também se prestava a isso. Lembro-me de ter assistido a filmagem de um plano que invertia a posição da câmera em relação ao movimento. Nada de novo nisso. Mas, o que me impressionou foi exatamente o uso do carrinho para conduzir o personagem à cena diante da câmera parada. O efeito na imagem é surpreendente, assim como as várias camadas de cenas como se fossem planos segmentados de uma pintura clássica. Enfim, "O advogado das almas" recebeu em suas últimas etapas de finalização um apuro de imagem digno dos melhores profissionais do nosso cinema. O mesmo aconteceu com a parte sonora. É uma invenção contínua em cima da tradição. Sons convencionais tomam outras dimensões e acabam compondo uma atmosfera que conduz o espectador para o que está sendo narrado. Não posso dizer que o filme se resolveu na pós-produção. Mas, com certeza, ela o elevou a um patamar que distende as fronteiras entre o convencional e o novo. Essa é uma das qualidades importantes desse filme.

Esta experiência coletiva e única acabou por produzir um modelo pedagógico novo e de difícil repetição nos nossos sistemas de ensino universitário. De um lado, a autonomia criativa se constituiu num processo coletivo com acertos e negociações diárias. Todo o

desenho da produção foi realizado por consenso e os ajustes, ao longo do processo, sem que houvesse tensões ou desavenças graves, situações corriqueiras em todas as produções cinematográficas. Cada um pode exercer o seu talento e dar espaço aos outros para expressarem o seu. Esta prática parece contradizer as premissas que apresentei no início desta comunicação. Na verdade, a potência do trabalho está explicitada por um certo relativismo dos conceitos de erro, no sentido genérico de Foucault, da narração falsificante, de Deleuze, que, neste caso, se aplica à ambiguidade presente no filme, embora as ideias de mito, de Lévi-Strauss, e de *quodlibet*, de Agamben, possam ser evocadas como características dos sujeitos envolvidos nesse processo criativo. São motores que alavancam desejos, verdades e explicações para um processo pedagógico original e uma experiência singular.

8 Cinema: criação e pensamento

É esse o título dos cursos que foram oferecidos a diferentes grupos das favelas do Rio de Janeiro, numa programação em módulos. O primeiro foi realizado de agosto a dezembro de 2011 para 24 alunos das favelas de Santa Marta, Cantagalo, Pavão-Pavãozinho e Chapéu Mangueira. Com a duração de 72 horas, as aulas foram ministradas às terças e quintas-feiras, de 19 às 22 horas, nas salas do Departamento de Comunicação Social da PUC.

Este primeiro módulo conjugava a linguagem, a história e a teoria do cinema com exercícios de cineclubismo, em sessões realizadas nas comunidades e supervisionadas pelos professores do curso. Ao final, os alunos que cumpriram as regras acadêmicas do curso receberam um Certificado de Extensão, em nível de aperfeiçoamento, da PUC-Rio. Os alunos estavam regularmente matriculados e tinham todos os direitos que essa situação acadêmica lhes facultava, como o acesso às bibliotecas, apoio técnico às produções e orientação dos professores. O quadro docente era composto por quatro ex-orientandos meus de mestrado e quatro professores do Departamento de Comunicação. Os cursos eram gratuitos.

Como metodologia, fizemos a avaliação do primeiro módulo e projetamos o segundo que foi amplamente debatido com os alunos.

O conteúdo foi o cinema documentário e realizou-se de abril a junho de 2012. O interesse era que os grupos olhassem ao redor em busca da própria identidade, usando como metodologia os formatos que se criaram ao longo da história do cinema. Para a aula inaugural, convidei João Moreira Salles que debateu com o grupo o seu filme "Notícias de uma guerra particular" (1998-1999). Alguns alunos eram personagens do filme, como o líder comunitário José Itamar, hoje presidente do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (IBASE). Ao grupo anterior, alguns novos alunos vieram da favela do Vidigal, ampliando assim o alcance da proposta de desenvolvimento de talentos para o audiovisual. Como no módulo anterior, o curso foi de 72 horas, com a proposta de um exercício de filmes silenciosos de um minuto em que cada comunidade olharia para algum aspecto do seu *habitat*. Os resultados foram exibidos, durante 20 dias, na TV Pixel da PUC-Rio.

No terceiro módulo, também de 72 horas, foi de agosto a novembro de 2012, continuando o tema do documentário, desta vez, enfocando as suas diferentes metodologias já consagradas. A proposta acrescentava ainda um exercício realizado a partir do conhecimento de um dos métodos documentais. Assim, tanto poderia ser um filme que utilizasse as formas de Dziga Vertov ou Robert Flaherty, ou ainda do cinema verdade ou do cinema direto americano, entre outras escolas do documentário internacional. Neste caso, o foco era a cidade do Rio de Janeiro e suas diferentes culturas.

Para a aula inaugural, convidei Eduardo Coutinho que deu um show de lucidez e experiência cinematográfica. A sua informalidade e linguagem sincera deixaram nos alunos lições e estímulos que apareceram nos exercícios realizados.

A ideia de um curso em três módulos era ensaiarmos uma especialização *lato sensu*. Em vez disso, no entanto, resolvemos experimentar mais uma vez o formato anterior com algumas variações, sendo que a mais importante era atingirmos as favelas mais próximas da universidade, como é o caso da Rocinha, Parque da Gávea, Vila Canoas, além de algumas escolas públicas e o Vidigal. Significou também uma

mudança de espaço. Fomos para o Centro Loyola de Fé e Cultura, bem próximo da PUC-Rio, como um lugar mais apropriado à extensão universitária e cultural. O primeiro módulo dessa nova etapa foi abril e junho e o segundo de agosto a novembro de 2013. O terceiro deve ser realizado de março a junho de 2014. Um dos objetivos é tornar o Centro Loyola um espaço de atendimento continuado às comunidades faveladas do bairro da Gávea. Como estímulo e motivação adicional, concorreremos e fomos selecionados para nos constituirmos como um Ponto de Cultura, num convênio da Prefeitura com o Ministério da Cultura. No momento, estamos em processo de organização das atividades novas e no planejamento das ações futuras.

O que vem caracterizando a experiência destes cursos oferecidos a grupos, organizados ou não, das favelas do Rio de Janeiro, é a busca de novos métodos de ensino e formação para o cinema e o audiovisual. Na realidade, é uma pesquisa continuada cujos resultados ainda não estão suficientemente maduros para que produzam um relatório mais confiável. Ao fim o terceiro módulo talvez possamos rever o percurso e elaborar melhor o sentido da experiência vivida.

8 Conclusão

Se o homem está condenado a errar e a narrar falaciosamente, através das imagens, as próprias histórias, só lhe restam a reconciliação com os mitos como forma de conhecimento de si e o seu desejo expresso como o de qualquer um. Queremos dizer que a formação do sujeito deve considerar a experiência como fundamento da autorreflexão. Aprender é ensinar e ensinar é aprender.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Estampa, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **Vida, líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. Cinema 2. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento – Ditos e escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1981.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em abril de 2014.

Aprovado em maio de 2014.

SOBRE O AUTOR

Miguel Pereira é coordenador e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP) e crítico de cinema.
E-mail: pereira.ms@gmail.com