



Nas Asas do Cinema e da Educação: vôo e desejo

Laura Maria Coutinho

RESUMO – Nas Asas do Cinema e da Educação: vôo e desejo. Este artigo procura aproximar cinema e educação por meio das faculdades expressivas da linguagem cinematográfica. Para tanto, traz o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, como fio condutor de uma reflexão possível. Para além do enredo e da trama, ou seja, da história que o filme conta, quer evocar lembranças, revisitar a memória da linguagem e, a partir dela, compor algumas possibilidades educativas.

Palavras-chave: **Cinema. Educação. Linguagem. Memória.**

ABSTRACT – In the Wings of Cinema and Education: Flying and Desire. In this paper, we intend to bring together cinema and education by de meaningful capacities of cinematographic languages. To reach this intend, we present the Wim Wenders's movie, *Wings of Desire* as a conduct wire for a possible reflexion. More than story and plot presented in and by the film, we seek to evocate remembering, to revisit the language's memories, and this way compose educational possibilities.

Keywords: **Cinema. Education. Languages. Memory.**

*Entra la luz y me recuerdo; aí está.
Empieza por decirme su nombre, que es (ya se entiende) el
mío.
Vuelvo a la esclavitud que há durado más de siete veces diez
años.
Me impone su memória.
Me impone las miserias de cada día, la condición humana
(Borges, 2005)*

Adentro este escrito sobre cinema e educação acompanhada das palavras de Jorge Luis Borges e das imagens e sons do filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders¹. Há muito essas imagens me acompanham. Jamais pude esquecer o vôo da trapezista no *Circus Alekan* à beira da falência, a queda do anjo no terreno baldio, o amargo do café quente e escuro na boca, o sopro quente na mão, na fria esquina de Berlim. Todos os vôos, todas as projeções.

O filme que projeto neste artigo surge na tela e em reminiscências; faz emergir imagens e sons, compõe um amálgama de muitas temporalidades: o passado do filme realizado em 1987, o passado das projeções em salas de cinema desde então e as presentes projeções realizadas em DVD. Sob a custódia de Yates, Benjamin, Pasolini, Almeida situo os achados e as inquietações que advêm das pesquisas que realizo com cinema e educação no âmbito dos estudos sobre a arte da memória, dos quais participam, em política, estética e magia, desde sempre, a educação e, há mais de cem anos, o cinema².

O cinema faz parte do imenso e complexo sistema de educação audiovisual da memória a que estamos todos submetidos, permitindo infinitas abordagens e aproximações. Almeida (1999, p. XI), em seu *Cinema arte da memória*, lembra que o cinema é:

[...] produção da indústria e da cultura não acadêmica, produção complexa para o consumo e entretenimento de qualquer pessoa, de qualquer grupo social, para a qual basta levar o próprio corpo à sala de exibição, sentar-se e permanecer com os olhos abertos. Talvez por isso, o cinema seja a arte que melhor expressa e faz com que se expresse o viver contemporâneo urbano: estar só, estando junto. Uma solidão compartilhada com os personagens na tela. Um estranhamento com os personagens da vida cotidiana.

Poucos filmes, a meu ver, conseguem expressar com tanta sensibilidade, leveza e exatidão os dilemas desse “estar só, estando junto” que a linguagem cinematográfica nos proporciona. Ao mesmo tempo, permite esse estranhamento que nos possibilita olhar do alto e de baixo, como as câmeras cinematográficas que busco aproximar do olhar dos personagens centrais do filme de Wim Wenders.

Para Benjamin (1997, p. 16),

[...] a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano [...]. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas [...].

A força educativa do cinema, da linguagem cinematográfica e dos filmes é uma quando estamos nas salas de exibição comercial e outra quando temos na mão – em casa, em salas de aula, auditórios – o comando das tecnologias de exibição. Assim, para além do texto fílmico, quero ressaltar a importância e o lugar das novas mídias para as pesquisas em educação audiovisual³. *Asas do Desejo* volta agora, remasterizado, em DVD⁴, com alguns dos acréscimos que essa mídia oferece aos espectadores, cinéfilos e estudiosos do cinema. O DVD oferece muitas possibilidades educativas. Alguns filmes vêm acompanhados de seu *making-off*, trazem entrevistas com a equipe de realização, cenas descartadas na narrativa final.

Essa mídia, ou seja, o cinema em DVD, além do próprio filme, permite um outro tipo de acesso à linguagem cinematográfica. Há legendas em mais de uma língua, quase sempre naquelas que compreendem o mercado a que as cópias se destinam. Algumas restrições ainda persistem, como a codificação e leitura feitas por regiões. Ainda assim, os avanços são muitos. O acesso a informações antes era restrito a pesquisadores que recorriam a esforços quase *paleontológicos* para descobrir e juntar material sobre os filmes e os contextos que os geraram – hoje tudo isso, muitas vezes, já está disponível no mesmo disco. Ainda prefiro as salas escuras e o barulho da fita de celulóide escorregando pela grifa do projetor, mas reconheço que o DVD acrescentou muito à educação possível de ser realizada por meios de imagens e sons.

Os avanços da tecnologia digital ampliaram significativamente as possibilidades de diálogo do cinema com a educação, a meu ver, nas duas vertentes principais dessa relação. São muito maiores hoje as possibilidades de se estudar a linguagem cinematográfica, como também o são as possibilidades de se estudar *com* a linguagem do cinema de maneira mais ampla, e *com* cada filme em particular. Mesmo os amantes e defensores do cinema em celulóide – aquele que, além de escorrer pela grifa dos projetores, pode ser visto a olho nu e tem, na sala escura, seu lócus preferencial – já reconhecem e reverenciam a importância e o papel das novas mídias. E mais: reconhecem como as novas mídias têm contribuído para se pensar espaço e tempo, unindo tradição e futuro, sobretudo em educação.

Os educadores que se valem do cinema em suas atividades têm conseguido ampliar muito e rapidamente seus estudos. Além do filme, é possível selecionar e decupar cenas. Ademais, temos hoje uma outra qualidade de projeção –

diferente do que permite a película –, que também oferece aos sentidos imagens e sons absolutamente incríveis, sobretudo quando essas imagens são vistas projetadas e em tevês de telas planas. Demorou um pouco, mas, superada a primeira impressão, essa tecnologia – muitas pesquisas corroboram essa idéia – tem transformado o universo das pesquisas que buscam uma aproximação do cinema e da educação.

A televisão, antes dessas novas mídias, já havia modificado o universo da linguagem audiovisual e o papel do cinema na educação aberta e pulverizada, que acontece pela via da comunicação, e na educação, nas escolas e nas salas de aula. A tevê como suporte sempre perseguiu o cinema, no sentido positivo da palavra perseguir: seguir de perto. Como linguagem, a televisão constitui-se como um cinema não-linear, herdeira da tradição dos estudos sobre a arte da memória, como um teatro da memória (Almeida, 2005). Como parte da programação de uma emissora de televisão, o filme de Wim Wenders, como tantos outros, compõe uma narrativa audiovisual que, além de não-linear, é, ainda, não-hierarquizada, a não ser pela inserção temporal que, minimamente, classifica os produtos audiovisuais a serem exibidos. Nesse sentido, Coutinho (2003, p. XX) explica que

[...] o enredo da tevê, com seus múltiplos cortes dentro de um mesmo canal ou nos cortes que o próprio telespectador faz à procura de outras imagens e de outros sons, vai se abrindo sempre em novos *plots*, esfacelando a narrativa em muitos fragmentos. A televisão traduz, a seu modo, a história, construindo, no estúdio, uma maneira peculiar de narrar a *história*.

A televisão, além de situar o cinema em um universo diferente daquele em que se propõem a estar originalmente os textos filmicos, altera significativamente a projeção. Com as telas de plasma⁵ e LCD⁶, a televisão projeta filmes com a vantagem de poder prescindir do escuro do cinema que a película exige. Embora as sombras (portanto, a sala escura) seja ainda o melhor ambiente para a projeção de imagens, pois permite que se preservem nuances fundamentais que vão do mais claro ao mais escuro, realçando as cores originais dos filmes às novas tecnologias de projeção ganham espaços inusitados e novos espectadores.

Depois dessa digressão para falar de tecnologia, retornemos ao filme *Asas do Desejo*. Da primeira palavra escrita em alemão com tinta preta sobre papel branco à última, ele exala sensibilidade. É um filme escrito. Memórias de anjo.

Quando a criança era criança andava balançando os braços. Desejava que o rio fosse rio, que o rio fosse torrente... e essa poça o mar. Quando a criança era criança não sabia que era criança. Tudo era cheio de vida e a vida era uma só. Quando a criança era criança não tinha opinião. Não tinha hábitos, sentava-se de pernas cruzadas, saía correndo. Tinha um redemoinho no cabelo e não fazia pose para fotos... (legenda do texto e voz que abrem o filme *Asas do Desejo* ⁷).

O filme de Wim Wenders remete a sensações cromáticas quando alterna cenas em preto e branco com cenas coloridas, que os olhos humanos somente podem ver por meio de técnicas de representação e de reprodução, oriundas da pintura e da fotografia. Esse é, também, um filme para ser respirado, mais do que para ser visto, talvez. Embora sejam muito belas as imagens que se oferecem à visão, como o plano-detulhe da mão que segura a pena e desliza suavemente sobre o papel, pintando o texto transcrito acima. Todo o filme é feito para que possamos percebê-lo por meio de todos os sentidos, não apenas da visão e da audição.

Visão e audição são os portais pelos quais um sentido maior, para além das imagens e dos sons, oferece-se à percepção. As imagens e os sons que vemos e ouvimos sempre em primeiro lugar sugerem um ritmo para a respiração. Já experimentamos em nosso próprio corpo a aflição de tantos personagens nas telas. Acompanhamos, de perto ou de muito longe, de distâncias inimagináveis antes do cinema, muitas experiências humanas, boas ou más. Em muitas delas, mesmo que só como espectadores, quase perdemos o fôlego. E respiramos fundo e aliviados em seguida. Estamos no filme, como nos lembra Béla Balázs, ao nos lançar em uma discussão primorosa, já em 1923, sobre a sensibilidade poética que o cinema ao mesmo tempo inventa e recupera. A base da linguagem cinematográfica é a câmera, que, lembro, movimenta-se ao modo dos anjos de Wim Wenders – sem deixar marcas:

Este movimento secciona o objeto diante da câmera em visões parciais, ou *planos*, independente do fato deste objeto se mover ou não. Pois o que ocorre não é a divisão, em suas partes constituintes, de uma imagem já registrada ou imaginada. O resultado disto seria o detalhe; neste caso cada grupo teria que ser mostrado, assim como cada indivíduo numa cena de multidão, de um ângulo igual àquele em que aparece na imagem total; ninguém, ou nada, poderia se mover – se isto acontecesse, já não seriam mais detalhes do mesmo todo. O que se faz não é uma divisão em detalhes de uma imagem total já formada, já existente; e sim a projeção de uma cena ou paisagem mutável, viva, como se fosse uma síntese das imagens seccionadas (Balázs, 1983, p. 85-86).

O cinema, por sua natureza composta de imagens e sons, mais do que qualquer outra linguagem, pode concorrer para a educação de olhares e de escutas, prestando-se, particularmente, a uma educação da sensibilidade. Uma educação do modo humano de sentir todas as coisas. É por esse motivo, talvez, que a linguagem do cinema tenha essa capacidade de êxtase, de estesia, de maravilhamento, de beleza, de horror, de medo.

É o risco de cair que torna o vôo da trapezista mais belo que o vôo do anjo. Arriscar-se é parte da natureza humana, de sua linguagem, arrisco dizer. O texto escrito e falado que introduz o filme remete à infância, ao início da vida, quando esta ainda acontece sem muitas amarras, e a imaginação pode alçar grandes vôos. Pode também remeter à infância de uma linguagem, da linguagem do cinema, quando não havia muita estruturação e uma *gramática* da linguagem

cinematográfica. Talvez possamos pensar em uma *etimologia* da linguagem cinematográfica, para buscar compreender o cinema em sua origem e evolução e extrair daí sentidos mais profundos que nos remetam para além, qualificando o passado e todo o seu legado expressivo, e apontando outras formas de expressão. Estudos sobre as origens do cinema⁸ trazem até nós a idéia de que, mais do que a preocupação com uma história a ser narrada, havia igualmente uma intenção lúdica. Com a invenção do cinema, estava criada uma nova possibilidade para a imaginação. Logo, novos narradores se apossaram desse invento e criaram imagens e sons absolutamente incríveis em ficção e realidade.

O cinema tinha, nos seus primórdios, e ainda tem essa dimensão lúdica; ele sugere sempre um jogo. Jogo nos ensina sempre, se não puder ensinar muito mais, a perder e ganhar, a compartilhar e, principalmente, a fazer a nossa parte. No início, e hoje, o cinema exigia, de seus primeiros realizadores, certa dose de risco, de aventura. Um filme corre sempre o risco de ser um sucesso ou um fracasso de público e de bilheteria. O primeiro cinema que, hoje, transformou-se numa indústria poderosa em muitas partes do mundo era feito com as mãos, no jogo de luz e sombra das lanternas mágicas, como atrações em parques de diversões e feiras.

É possível pensar o filme de Wim Wenders como esse momento inaugural, com a delicadeza do anjo que, cansado da eternidade, quer experimentar o jogo do tempo: brincar de ser gente. Mas esta, até para o anjo de Wenders, é uma experiência sem retorno. Um jogo para valer. E, talvez por isso mesmo, bela. A beleza da vida está nos detalhes, sugere o filme, no gosto do café quente e amargo servido na esquina; no sopro nas mãos unidas no esforço de espantar o frio; no balanço do trapézio que, como um pêndulo, marca o tempo do fim, talvez para sempre, do espetáculo circense. A força do filme está ainda no sangue vermelho que escorre vigoroso e quente do corte na cabeça, depois que o anjo finalmente decide cair.

Por uma dessas sincronicidades⁹ de que nos fala Jung – a linguagem do cinema é repleta delas, porque, de certa forma, são elas que movem as histórias do cinema –, encontrei no livro *O Vôo dos Anjos* – Bressane, Sganzerla: *estudos sobre a criação do cinema*, logo nas primeiras páginas, uma epígrafe composta de apenas seis palavras em uma página, em um pé de página: *dar novo nascimento ao já nascido* (Bernardet, 1991, p.XX). O filme de Wenders sugere esse renascimento. Sugere epígrafes. As epígrafes podem ser compreendidas como chaves de leitura para os textos. Assim, também, as primeiras cenas que, ao modo de um frontispício, antecedem a apresentação dos letreiros iniciais, na grande maioria dos filmes.

Poucas expressões, linguagens, línguas falam tão próximo do humano quanto o cinema. O cinema é, como nos ensina Pasolini (1982), a língua da realidade. Para esse cineasta italiano, a vida é um cinema natural; vivendo, fazemos cinema. A vida, no conjunto de suas ações, é um cinema vivo, um enorme *happening*. Com essa compreensão, o cinema pode atuar, então, como uma língua franca da humanidade, uma forma de expressão que quase todos, minimamente que seja, podem entender. Quase todos podem, hoje, século XXI da temporalidade cristã, compreender essa língua.

Não foi sempre assim. Jean-Claude Carrière, em seu livro *A linguagem (secreta) do Cinema*, fala dos explicadores. Aquelas pessoas que, no início do cinema, quando a humanidade ainda estava sendo, de certa forma, *alfabetizada* nessa nova língua, postavam-se ao lado da tela e, com uma vara, apontavam as imagens e explicavam o sentido dos cortes, tanto no interior do plano, quanto na narrativa, por meio da montagem. O cinema é uma língua complexa que, hoje, depois que apreendemos sua gramática, tornou-se de muito simples compreensão. Poucos grupos humanos não conseguem compreender um filme. Talvez não haja nada mais banal em termos de linguagem, pois o cinema não fala mais do que sobre as possibilidades da experiência humana e, sobretudo, de sua experiência de imaginar. Mesmo quando, em alguns filmes, parece que “estão falando grego com a nossa imaginação”, como canta Chico Buarque de Holanda em *Choro Bandido*¹⁰.

Sem a imaginação, o cinema e os filmes não seriam mais do que meras imagens em seqüência. É com imaginação que completamos o que a montagem esconde, ou seja, os intervalos de significação (Almeida, 1999) que compõem a linguagem cinematográfica. É com a imaginação, que se alimenta da memória, que preenchemos os sentidos que o filme suprime. Tudo se passa como se o que o filme *esquecesse*, e nós, os espectadores, devêssemos lembrar. Por isso o cinema inteligente é uma linguagem que precisa confiar na inteligência do espectador; exige, podemos dizer, reciprocidade. A linguagem cinematográfica se aproxima, assim, de uma educação que não quer explicar tudo, que confia na inteligência do outro – educandos, alunos, orientandos, seja que nome damos a quem se aventura na arte de aprender com o outro e com as múltiplas linguagens que o homem construiu e estão já disponíveis e acessíveis em muitos suportes.

Como o anjo de Wim Wenders, que passeia pela cidade entrando em casas, edifícios, aviões, *sets* de filmagem, podemos passear pela internet entrando e saindo de lugares, sítios, *sites*, sem que precisemos pedir licença ou nos apresentar. A propósito da música de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo a que me referi acima, com um simples nome num *site* de busca é possível, de certa forma – por meio da linguagem de captação cinematográfica, não importa em que suporte –, estar presente no estúdio de gravação. As imagens e sons que surgem na tela registraram o momento – 4 minutos e 26 segundos – em que, acompanhados por Jacques Morelembaun e o próprio Tom Jobim ao piano, após uma bela conversa-reflexão sobre música, poesia e mídia, Chico e Tom cantam *Choro Bandido*. A expressão da face do cantor, em primeiríssimo primeiro plano¹¹, e as mãos que tocam tecla por tecla o piano estão incrivelmente perto de nós, no tempo e no espaço. Possibilidades como essa nos levam a pensar na linguagem cinematográfica – que passa dos grandes planos gerais para os mais ínfimos dos planos-detalle – como uma linguagem de anjos. Aquela que sugere a presença do observador, mas não precisa deixar suas marcas¹². Talvez por isso o cinema seja sempre ficção, mesmo com a mais explícita intenção de ser testemunha, como nos documentários, mesmo naqueles filmes em que o documentarista se insere na narrativa e compõe certa dramaturgia bastante peculiar¹³.

Dessa forma, o cinema, ao construir uma nova possibilidade de visão, propõe-se a mostrar a imagem que não se vê, ou a que não é vista a olho nu. O cinema construiu uma nova visibilidade. E, igualmente, uma nova forma de ouvir. A música, os sons, os ruídos compõem a trilha sonora, ou seja, o caminho por onde passa a palavra falada nas suas múltiplas expressões lingüísticas. Também aprendemos a ler as legendas que traduzem as falas dos personagens. Ou nos contentamos com uma fala fora de sincronia, com os filmes dublados. Por isso também a leitura de um filme, embora banal – os filmes podem ser encontrados onde houver uma tela de televisão, e elas estão em muitos lugares – é sempre uma atividade complexa. Exige, minimamente, uma compreensão do tempo fora da temporalidade cronológica. Assim, podemos considerar que todo filme é *de época*, ou de uma época. Para compreender um filme, precisamos compreender o tempo fora do tempo cronológico do cotidiano. E já temos essa compreensão; assim, não precisamos mais aprender e ensinar essa dimensão da linguagem cinematográfica. Fomos conscientizando-nos desse mecanismo, que parece tão óbvio hoje, como temos compreendido, mais recentemente, com as transmissões ao vivo de televisão, a simultaneidade da história como algo tão importante como o entendimento que temos do tempo como passado, presente e futuro. Entendimento de como tudo isso compõe um sistema temporal em que todos estamos inseridos e inter-relacionados.

A linguagem cinematográfica é também a linguagem – escrita com palavra – dos roteiros – trama e urdidura – que tecem as narrativas, que podem ser expressas plano a plano, assim como a transcrição abaixo, que mostra os diálogos, ou seja, a palavra das imagens. O filme é uma epítome que congrega tempo e espaço, pessoa e *persona*, objetos, e só pode acontecer dentro de uma temporalidade cronológica que, uma vez definida, conserva, para sempre, o presente do filme, o presente daquela história. Na transcrição abaixo, as palavras em seqüência são, de certa forma, da mesma natureza do tempo, sempre uma depois da outra. Como numa pauta musical. As imagens visuais sugerem outro tipo de compreensão – a espacial¹⁴. Os filmes sempre foram imagens e, há muito, já não são mudos...

100
00:12:20,600 —> 00:12:22,900
É fantástico viver
espiritualmente.

101
00:12:23,100 —> 00:12:25,100
Dia após dia
testemunhar para a eternidade

102
00:12:25,400 —> 00:12:27,700
o que há de puro,
de espiritual nas pessoas.

Para efeito do diálogo que entabulamos do cinema com a educação nesse escrito, continuando a reflexão sobre o tempo, faz-se necessário um parêntese para dizer que, enquanto este texto era escrito, a televisão anunciava: *Morre Ben-Hur*. Foi assim que um dos canais de tevê anunciou a notícia da morte, aos 84 anos, do ator Charlton Heston, que também deu corpo, sons e expressões a El Cid, Moisés, Michelangelo, personagens de grandes épicos. Acusado de canastrão por alguns, é adorado por muitos, mais por seus personagens do que por seu desempenho como ator. Heston protagonizou uma cena *real* no filme *Tiros em Columbine*¹⁶. Representando a si mesmo, literalmente sai de cena ao se irritar com a pergunta que o diretor lhe faz sobre sua defesa do uso de armas. O cinema tem a característica de fixar imagens. Depois do filme *Ben-Hur*, por exemplo, este herói, para sempre, tem a fisionomia e o porte de Heston. Ao contrário, no filme de Moore, fica estranho e constrangedor que alguém que, na vida real, na alegoria de si mesmo, carrega a imagem e a estampa de um herói do porte de Moisés, possa defender o uso de armas. Nesse espaço entre a admiração e o constrangimento, o cinema faz emergir suas significações mais profundas como a língua que mais de perto fala *do* e *ao* homem.

O papel do ator é este: misturar-se aos personagens, sendo sempre um e outro em cada filme e, para sempre, todos os personagens que tiver representado, inclusive a sua própria pessoa na grande narrativa do cinema e da vida de cada um, atores profissionais ou simples figurantes captados pelas lentes do cinema e da televisão. Dessa forma, as imagens que se colam nos atores colam-se também em nossa memória e em nossa imaginação, produzindo marcas indeléveis. Nesse sentido, realidade e ficção, pela via do cinema e das linguagens audiovisuais, fundem-se no mesmo amálgama alegórico¹⁷.

No filme de Wenders, há um desejo de aproximação da realidade paradoxal do cinema com a realidade paradoxal dos homens encarnados, ou anjos caídos, e de aprender com essa aproximação¹⁸. Nesse ponto, pode acontecer o diálogo mais profundo do cinema com a educação, para além do *conteúdo* dos filmes. A vida real, diferente do cinema, tem peso, está sujeita à lei da gravidade, tem tempo, está sujeita a Cronos, o deus grego do tempo marcado pelos calendários e relógios. Por isso, alguns anjos, cansados da eternidade – o tempo sem tempo – resolvem cair, atravessar. Um desses anjos, Colombo, torna-se ator, e suas cenas são incrivelmente belas e humanas. Por meio desse personagem, podemos sentir o drama do próprio drama que é a vida de cada um, até mesmo a de anjos caídos. É Colombo que, ao estender a mão para o invisível que sabe estar presente, dá o empurrão que faz o anjo compreender a máxima e “cair de cabeça”.

O cinema pode propor reflexões que extrapolam o filme, sua realização, produção, projeção, a própria indústria, ou seja, faz parte de uma arte que é feita

da própria vida, marca e retrata sempre a vida de alguém. O cinema fala por muitos meios, para além da própria linguagem, para além dos filmes e dos atores que têm o cinema como profissão, assim como algumas canções se propõem a expressar a palavra que não se fala¹⁹.

Toda conversa sobre cinema sugere sempre um próximo filme a ser feito, ou aquele ainda não visto. Afinal, a introdução dessa arte no mundo moderno contribuiu para que fosse possível formular o conceito de *indústria cultural*, no âmbito da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer, 1985). Cinema é entretenimento e também indústria, um grande comércio, como qualquer outro movido pela lei mais básica da economia: a oferta e o consumo. Insere-se, no entanto, no mundo dos homens por meio dos sentidos que captam, percebem sons e imagens visuais.

Esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não pode nunca transformá-lo em outro. Sonhamos, então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, dedique-se a se desfazer desta aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas se desnudando o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente (Genet, 2001, p. 11).

Talvez aqui pudéssemos realizar uma síntese entre o mundo material, passível de ser captado por câmeras e gravadores, e o mundo sutil, implícito, que, mesmo perfeitamente presente em todas as coisas, não se ouve, nem se vê. Aprender coisas dessa natureza pode ser parte dos currículos das escolas, como qualquer outra *disciplina*, como a língua materna e uma segunda língua; para além do real – a própria vida –, o cinema poder ser considerado como uma segunda língua.

Aqui, nesse momento da escrita, está a tese, a *sim*-tese, ou a idéia principal que ela contém. Para falar de síntese, recorri a um filme alemão que fala do “céu sobre Berlim”, mas poderia falar do céu sobre qualquer grande cidade que nos convida ao exercício de estarmos sós, à individualidade que busca, mesmo quando nem imagina que busque, um contato com a dimensão profunda do ser humano, ainda que esta seja apenas a sua própria. Realizemos o encontro – uma síntese – do mundo das sombras – representado pelo cinema – com o mundo dos corpos – os espectadores.²⁰ Etimologicamente, Silva (1994, p.15-16, grifos nossos) explica:

[...] síntese consiste em juntar coisas diferentes, Mas quando hoje pensamos em síntese não pensamos só em colocar junto as coisas, mas também em irmaná-las, isto é, fazer de maneira que aquilo que é áspero e não dá para ligar, nós liguemos. Quer dizer, é usar no pensamento e na ação aquilo que se usa quando se fazem os muros. Os romanos ainda faziam muros não sintéticos, simples muros de pedra sobre pedra, confiavam na ação da gravidade [...]. Mas esse não é o processo português [...]. O de pôr argamassa na pedra juntá-la como hoje se faz também com o tijolo. É uma outra forma de síntese [...]. Os portugueses ainda chegaram a uma outra coisa mais importante, que foi apanhar terra, isto é, partículas pequenas de mineral, amassar tudo, bater e deixar secar ao sol [...]. A coisa fundamental é a capacidade de já ver feito o edifício que devia haver e fazer os outros todos como uma tentativa para se chegar a esse edifício.

Como podemos idealizar a existência de um círculo – não há nenhum círculo no mundo, este é perfeitamente ideal – e nele inscrever um polígono, que depois se vai alargando até se confundir com o círculo. Nunca chegará a confundir-se racionalmente, haverá sempre um salto místico, digamos assim. E então os portugueses como que vêm que aquilo que no mundo é antitético (*o cinema vê homens e anjos*) como que vêm caminhando para o polígono cada vez mais fragmentado, mais fino e mais minucioso, até que um dia, talvez haja esse salto místico que faz com que, de repente, estejamos perfeitamente não inscritos no círculo, mas sobre ele. Assim, não acho que se possa dizer que português tem capacidade de síntese. Ele tem sobretudo a capacidade de achar que todas as sínteses são imperfeitas e, portanto, está sempre nadando, pairando acima de tudo aquilo que já é sintético.

Considerações Finais

O cinema, se não puder dizer mais nada, sempre pode sugerir possibilidades, novas ou velhas, de expressão da vida humana, real ou imaginária ou, ainda, as duas situações juntas. O filme de Wim Wenders permitiu uma metodologia, um caminho de aproximação, uma pesquisa sobre a linguagem cinematográfica a partir do que denominamos de *grupos de visionamento*²¹: vemos o filme e conversamos sobre ele ou sobre qualquer coisa que sugira ou, ainda, sobre qualquer assunto que suceder a projeção. Sem nenhum direcionamento. Nesses grupos, procuramos sentir, observar. Nem sempre é possível algum tipo de registro, tanto das falas como das expressões, dos incômodos e até mesmo a impossibilidade de ver. Todo filme, qualquer filme, é, para quem o assiste, resultado de uma possibilidade humana de lembrar e de imaginar, de se rever no filme, como nos recorda Borges na epígrafe. A chave de leitura para essa escrita, a sua epígrafe, sugere que todas as possibilidades da linguagem cinematográfica de revelar, encobrir, iluminar, obscurecer acontecem sempre no escopo da condição humana. E, como todo aprendizado dessa natureza, o do cinema é sempre muito mais profícuo e interessante quando pode ser realizado na companhia de quem se permite impregnar-se por suas imagens e sons.

Notas

1. *Asas do Desejo* (Der Himmel über Berlin – O céu sobre Berlim, Alemanha, 1987). Direção e roteiro: Wim Wenders; fotografia: Henri Alekan; trilha sonora: Jürgen Knieper; produção: Wim Wenders e Anatole Dauman; elenco: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois e Peter Falk. Road Movies Filmproduktion GMBH e Argos Films S.A. Duração: 128 minutos. “Na Berlim pós-guerra, dois anjos perambulam pela cidade. Invisíveis aos mortais, eles lêem seus pensamentos e tentam confortar a solidão e a depressão das almas que encontram. Entretanto, um dos anjos, ao se apaixonar por uma trapezista, deseja se tornar um humano para experimentar as alegrias de cada dia” (Contra-capá do DVD *Wim Wenders Collection*).

2. Vladimir Safatle (Folha de São Paulo, Caderno Mais, *Imagem não é tudo*. 15/06/2008, p.8) situa a importância dos estudos da arte da memória ressaltando as obras de Frances Yates, *A arte da Memória*, e de Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*.
3. Sobre as novas mídias, recomendo o capítulo “A automação do sujeito”, in: MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007. p.133-43).
4. DVD, abreviação de *Digital Video Disc* ou *Digital Versatile Disc*, contém informações digitais, tendo uma grande capacidade de armazenamento e compressão de dados, devido a uma tecnologia óptica de alto padrão. O DVD foi criado em 1995.
5. Na tela de plasma, cada pixel cria sua própria fonte de luz e, portanto, não existe um tubo de imagem que barre a tela. A imagem da tela de plasma é muito nítida e não possui problemas de distorção nas extremidades da tela. Para gerar a luz em cada pixel, são usados eletrodos carregados entre painéis de cristal, que originam pequenas explosões de gás xenônio, que, por sua vez, reagem com luz ultravioleta, fazendo o fósforo vermelho, verde ou azul de cada pixel brilhar.
6. Liquid Crystal Display é um monitor muito leve e fino, sem partes móveis. Consiste de um líquido polarizador da luz, eletricamente controlado, que se encontra comprimido dentro de celas entre duas lâminas transparentes polarizadoras.
7. Disponível no *site* www.legenda.tv.
8. Ver Costa (1995) e o filme *Um truque de luz*, de Wim Wenders.
9. Peço licença ao leitor por essa nota, pois as idéias de Jung (2004 e 1963), certamente, são muito conhecidas de todos aqueles que se interessam por textos sobre cinema e educação. As palavras que coloco aqui são, portanto, mais para seguir o roteiro do texto do que para servir de explicação. Para esse autor, existe um princípio de causalidade que liga acontecimentos e que expressam um significado semelhante, mais por sua coincidência no tempo do que por sua sequencialidade. Afirmou haver uma sincronicidade entre a mente e o mundo fenomenológico da percepção. Sincronicidades são coincidências significativas que compõem um sentido para a vida das pessoas e, no filme, para a narrativa cinematográfica.
10. Disponível em <http://www.youtube.com/chorobandido>.
11. O plano mais próximo do assunto focado, antes do plano de detalhe que efetua um corte mais radical e objetivo.
12. Ver Ginzburg (2007).
13. Um dos mestres nesse tipo de dramaturgia é o cineasta Eduardo Coutinho; lembro aqui seu filme *Cabra Marcado para Morrer*, 1964-1984, uma das obras-primas do cinema brasileiro.
14. Para uma compreensão mais profunda da relação tempo e espaço, sugiro a leitura do livro *Mar sem fim*, de Amyr Klin (2000).
15. Disponível no *site* www.legenda.tv.
16. *Tiros em Columbine*, USA, direção de Michel Moore, 2002.
17. Alegoria no sentido cunhado por Benjamin (1984) em *A origem do Drama Barroco Alemão*.

18. Ver Wertheim (2001).
19. Polaróides, Celso Fonseca, disponível em <http://celsofonseca.lettras.com.br/letra/letra/polaroides>.
20. Sobre esse aspecto do cinema, orientei a dissertação de mestrado *Auto-retrato do Sonhador – cinema, inadequação e melancolia*, FE/UnB, 2007. E início a orientação do projeto de tese de doutoramento com o título provisório de *Amar mais as Sombras que os corpos: imagens na música e sons do cinema*, ambos de Adriana Moellmann.
21. Nesse sentido, agradeço a companhia de Américo Santana, Benvinda Assis, Inês Cabral, Jorge Caixeta, Magali Martins, Vera Fonseca, em Belo Horizonte; Adriana Moellmann, Adriane Fritz, César Ligneli, Patrícia Barcelos, em Brasília; Angelika Bredt, Marivalda Fernandes, Chapada dos Veadeiros – Vale da Lua e de todos os participantes do Projeto “Cine Popular: conhecimento e linguagem audiovisual”, FE/UnB, 2003-2008.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. **O Teatro da Memória de Giulio Camillo**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: EdUNICAMP, 2005.
- BALÁZS, Béla. Nós Estamos no Filme. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O Vôo dos Anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. **Antologia Poética: 1923-1977**. Madrid: Alianza Editorial-Biblioteca Borges, 2005.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.
- COUTINHO, Laura Maria. **O Estúdio de Televisão e a Educação da Memória**. Brasília: Plano, 2003.
- GENET, Jean. **O Ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. Prefácio Título. In: WILHELM, Richard. **I Ching**: o livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias Sonhos Reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.
- KLINK, Amyr. **Mar sem Fim**: 360° ao redor da Antártica. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MOELLMANN, Adriana. **Auto-Retrato do Sonhador**: cinema, inadequação e melancolia. Brasília, 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

PASOLINI, Píer Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SILVA, Agostinho da. **Vida Conversável**. Brasília: Núcleo de Estudos Portugueses; CEAM/UnB, 1994.

WERTHEIM, Margaret. **Uma História do Espaço**: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Filmes citados

Wim Wenders. **Asas do Desejo** [Der Himmel über Berlin]. Alemanha, 1987.

Laura Maria Coutinho é Professora Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, doutora em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela UNICAMP, mestre em Educação pela UnB, graduada em Audiovisual: cinema, televisão e rádio pela FAC/UnB. Pesquisadora do Programa de Pós-graduação da FE/UnB e do Laboratório de Estudos Audiovisuais – Olho, da FE/UNICAMP.

Endereço para correspondência:

Universidade de Brasília
Faculdade de Educação
Departamento de Métodos e Técnicas
Campus Universitário Darcy Ribeiro
70910-000 – Asa Norte
Brasília – DF.
E-mail: lauramc@unb.br