

RESSONÂNCIAS DA FILOSOFIA DELEUZIANA PARA O PENSAMENTO, APRENDIZADO E EXPERIMENTAÇÃO COM O CINEMA

RESONANCES OF DELEUZIAN PHILOSOPHY FOR THINKING, LEARNING AND EXPERIMENTING WITH CINEMA

THAYNAN DE OLIVEIRA SOARES RODRIGUES⁴

Resumo:

Tendo em vista a filosofia de Gilles Deleuze sobre o cinema, que remete principalmente à classificação da imagem-movimento e da imagem-tempo, o presente artigo buscará pensar, em suma, o aprendizado dentro do campo da experimentação com o cinema. Para tanto, se faz necessário, primeiramente, problematizar a questão do cinema clássico como lugar de representação do pensamento, levando em conta, sobretudo, o conceito de clichê. Em contrapartida, será abordada de uma violência do pensamento e uma possibilidade de aprendizado, considerando o cinema como veículo para a experimentação. Buscaremos, portanto, uma tentativa de discorrer sobre a articulação entre pensamento e aprendizado no cinema clássico e pensamento, aprendizado e experimentação a partir do cinema moderno, em que os filmes não são mais conduzidos por uma via que visa transmitir um saber, mas que se referem a um movimento para a diversidade e a multiplicidade. Cabe-nos ressaltar que este artigo é fruto de uma pesquisa para dissertação de mestrado, a qual busca por possibilidades de aprendizado que não exigem a explicação da coisa, apenas o encontro com ela, e como isso guarda uma potência ímpar para a criação, sobretudo a partir das potências fabulatórias do cinema. Esperamos poder contribuir para outras e mais discussões futuras acerca do pensamento e do aprendizado, em especial, dentro do campo da educação e experimentação com o cinema.

Palavras-chave:

Cinema. Aprendizado. Pensamento. Experimentação. Gilles Deleuze.

⁴ Pedagoga. Mestranda em educação e bolsista CAPES na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), linha de pesquisa 8: Linguagem e Arte em Educação. Integrante do grupo Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO). E-mail: thaynan.soares.rodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0121-4620> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4301068445504464>

Abstract:

Taking into account Gilles Deleuze's philosophy on cinema, which mainly refers to the classification of image-movement and image-time, this article will seek to think, in short, about learning within the field of experimentation with cinema. To do so, it will be necessary to first problematize the issue of classical cinema as a place for the representation of thought, taking into account, above all, the concept of cliché. On the other hand, we will talk about a violence of thought and a possibility of learning, considering cinema as a vehicle for experimentation. We will therefore seek an attempt to discuss the articulation between thought and learning in classical cinema and thought, learning and experimentation from modern cinema, where films are no longer conducted along a path that aims to transmit knowledge, but which refer to a movement towards diversity and multiplicity. It is worth highlighting that this article is the result of research for a master's thesis, which searches for learning possibilities that do not require explaining the thing, just the encounter with it, and how this holds a unique power for creation, especially from the fabulous powers of cinema. We hope to be able to contribute to more and more future discussions about thinking and learning, especially within the field of education and experimentation with cinema.

Keywords:

Cinema. Apprenticeship. Thought. Experimentation. Gilles Deleuze.

INTRODUÇÃO

Ao iniciar o estudo das imagens cinematográficas, o filósofo Gilles Deleuze (2018a) esclarece que seu intento não diz respeito a uma história do cinema, tampouco a uma análise técnica, mas, sobretudo, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos que as compõem. Nesse sentido, para além do entretenimento, da representatividade ou mesmo da estética, considera-se o cinema como espaço para a aplicação e criação de conceitos elaborados a partir de uma perspectiva filosófica.

Em Deleuze (2017), a relação entre cinema e filosofia é a ligação da imagem com o conceito. As imagens são signos e os signos são as imagens. Dessa forma, a noção de signo é o que interessa no cinema, pois este produz signos que lhes são próprios ao mesmo tempo que ressoam alhures, de modo que “o mundo se põe a fazer cinema” (ibidem, p. 87, grifos nossos). Contudo, o filósofo pensa que para o cinema não remete a uma semiótica estritamente linguística, que reduz o signo a um enunciado, levando-o a um significado

meramente simples e universal, porém relacionado a uma interpretação singular daquilo que se encontra no signo, ou seja, daquilo que não está dado.

Em princípio, os signos estão presentes tanto no cinema clássico quanto no moderno. A interpretação deles dependerá da força do encontro do indivíduo com os signos a partir das imagens. No cinema clássico, há o regime de imagens que Deleuze (2017) denomina de orgânico, o qual opera por cortes racionais e planos que projetam um modelo de verdade em sua totalidade, ainda que esta seja aberta. No cinema moderno, o regime de imagens é sobretudo cristalino, com cortes irracionais e reencadeamentos, substituindo “o modelo da verdade pela potência do falso como devir” (ibidem, p. 90).

O conceito de imagem-movimento que Deleuze (2018a) nos apresenta basicamente se relaciona ao que conhecemos como cinema clássico, operando, principalmente, a partir de uma situação sensório-motora e desenvolvimento de narrativas. Sendo assim, o tempo é subordinado ao movimento e ao auto movimento das imagens, o que leva a novas classificações dessas imagens. As que estão em destaque são a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação, estritamente relacionadas ao sistema sensório-motor. Tais características da imagem-movimento são descritas por Deleuze a partir do cinema do pré-guerra⁵, em que o autor cita e especifica as diferenças e interesses entre as grandes escolas cinematográficas da época.

No pós-guerra, um outro tipo de imagem surge, dando abertura ao cinema moderno. Trata-se do cinema que é atravessado pela imagem-tempo, cujo conceito se contrapõe ao da imagem-movimento. Dessa forma, a imagem se torna uma apresentação direta do tempo, pois este deixa de ser subordinado ao movimento, produzindo falsos movimentos. O cinema, portanto, não mais se dá a partir de um sistema sensório-motor, mas de situações

⁵ Na Primeira e, sobretudo, na Segunda Guerra Mundial, muito se utilizou o cinema como instrumento político que, direta ou indiretamente, atendia às demandas partidárias da época em seus diferentes contextos e interesses, levando a narrativas que aspirassem ao verdadeiro (Guéron, 2011). Deleuze, no entanto, não está interessado em analisar politicamente o enunciado dos filmes. Dessa forma, o que interessa ao filósofo no cinema pré e pós-guerra é a tentativa de classificar os signos que emergem das imagens-movimento e imagens-tempo em suas diferenças qualitativas. As escolas do pré-guerra não necessariamente remetem a movimentos partidários, mas à inauguração da imagem-ação, onde as cenas dos filmes se dão sobretudo a partir de uma situação que leva à ação e gera outra situação. Nesse sentido, pode-se alegar que o pré-guerra implica o cinema clássico principalmente como entretenimento. Em contraponto, o cinema moderno que surge no pós-guerra se constitui em diferentes perspectivas, não mais dizem respeito meramente ao entretenimento, em vez disso dá lugar às imagens-cristalinas que se formam a partir dos núcleos dos signos e suas composições (Deleuze, 2018b).

que são puramente ópticas e sonoras, dando lugar ao conceito de *opsignos* e *sonsignos*, que Deleuze (2018b) apresenta no segundo livro sobre o cinema, além de outras categorias de signos que estão relacionados com a imagem-tempo.

O interesse de Deleuze (2017) no cinema foi de colocar movimento no pensamento, assim como o cinema coloca movimento na imagem. É por essa razão que o autor não descreve filmes, pelo menos não em um sentido de análise técnica, mas sim no intuito de aplicar e extrair conceitos do cinema. Esses conceitos são elaborados filosoficamente, dessa forma, não estão dados nos filmes, mas convêm ao cinema, a determinado gênero ou filme.

A partir da pesquisa que desenvolvemos para uma dissertação de mestrado, cujo principal objetivo é mapear outras possibilidades de aprendizado que surgem do encontro com os signos das imagens cinematográficas, e como isso guarda uma potência ímpar para a criação de conceitos, nosso intento com este artigo é problematizar a questão do cinema clássico enquanto modelo de verdade, isto é, contrapor-se ao pensamento como uma imagem fixa de ideias que visam uma operação disciplinar das massas, para falar de uma violência sobre o pensamento que produz outro tipo de imagem, a qual se forma no ato de criação e que “retém o que o pensamento pode reivindicar de direito” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 47). Essa violência do pensamento está basicamente relacionada ao encontro com os signos (Deleuze, 2022)⁶.

Considerando as imagens cinematográficas, pode-se dizer que os signos que emergem delas são aquilo que exerce sobre o indivíduo a violência que perturba seu pensamento. Nesse sentido, não há um modelo de verdade, antes, esta deve ser decifrada, interpretada e explicada através do signo e da busca por seu sentido. Dessa forma,

6 A noção de signo que Deleuze (2022) traz a partir da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922) é diferente daquela que aborda nos livros sobre o cinema. Em *Proust e os signos*, Deleuze associa os signos a uma teoria singular da aprendizagem, que não está diretamente associada à obra do autor. Trata-se, pois, de uma aprendizagem que não é inata ao indivíduo, porém se dá a partir do encontro com os signos, os quais são os signos mundanos, amorosos, sensíveis e artísticos. Já a noção de signos nos livros do cinema está relacionada a princípio com a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), considerando a primeiridade, secundidade e terceiridade como categoria dos signos (DELEUZE, 2018a, 2018b). Ainda assim, Deleuze desloca a categoria dos signos de Peirce para trazer outras, as quais são classificadas de acordo com a imagem-movimento e a imagem-tempo. No caso da imagem-tempo, os signos estariam para além da terceiridade de Peirce, como, por exemplo, o *opsigno* e o *sonsigno* cujas ligações implicam situações visuais e sonoras puras, isto é, independentes de um enunciado linguístico. Embora não pretendamos neste artigo abordar necessariamente a classificação dos signos em diferentes obras de Deleuze, um dos desafios para nossa pesquisa é associar as diversas classificações que o filósofo propõe sobre os signos para poder falar de outra possibilidade de aprendizagem com o cinema.

[...] a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência do pensamento. [...] A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o verdadeiro. [...] Pois é o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. (Deleuze, 2022, p. 22).

Ao contrário do cinema clássico, em que predomina a massificação do pensamento, que prediz um modelo de verdade a partir de uma imagem fixa, isto é, o clichê, acreditamos que no cinema moderno há a possibilidade de uma movimentação do pensamento, em que cada indivíduo produz sua própria verdade, que não advém de ideias justas⁷ dominantes, mas sim ideias justas, que dão movimento ao pensamento e questionam as ideias justas (Deleuze, 2017). Esse movimento do pensamento leva à possibilidade de um aprendizado outro, que não é condicionado por aquilo que está dado no filme, porém movido incondicionalmente, em outras palavras, pela exigência do encontro com os signos que estão presentes nas imagens cinematográficas.

Embora um dos nossos objetivos seja abordar as diferenças explícitas entre o cinema moderno e o cinema clássico, trazendo as ressonâncias da filosofia deleuziana para esses cinemas, de modo a considerar o pensamento e o aprendizado a partir dos signos, não pretendemos levar em conta um em detrimento do outro. Também não cabe a nós sugerirmos qualquer tipo de evolução⁸ no cinema. Almejamos, sobretudo, discorrer sobre a importância de ambos em diferentes perspectivas para então chegar à possibilidade de articular pensamento e aprendizado na experimentação com o cinema, e com isso suscitar novas e mais discussões sobre outras formas de aprender.

1 O CINEMA COMO MASSIFICAÇÃO DO PENSAMENTO

O cinema clássico, tal como conhecemos, faz do movimento o dado imediato da imagem, configurando-se no que Deleuze (2018a) chama de imagem-movimento. Implica sobretudo filmes que se sustentam por encadeamentos sensórios-motores, ou seja, sensações

7 Em Deleuze (1998, 2017), o conceito de ideias justas está relacionado às palavras de ordem, à colonização, à dominação de um povo sobre outro, visando principalmente o controle social por meio da modelação do pensamento e da percepção, conforme um modelo de verdade preestabelecido. As ideias justas, portanto, podem estar presentes em diferentes contextos, mas sobretudo nas palavras de ordem das instituições sociais, as quais geralmente são pautadas por crenças e ideologias que buscam por verdades absolutas em detrimento de qualquer movimentação que leva a questionar tais verdades.

8 Uma vez que para Deleuze a classificação de cinema *clássico* e *moderno* é um tanto genérica, não caberia de fato insinuar qualquer tipo de evolução do cinema, pois é possível encontrar características do cinema clássico no cinema moderno e vice-versa (Guéron, 2011).

fisiológicas, causadas no indivíduo – seja este a personagem ou o espectador – a partir da montagem das imagens, baseadas em uma narrativa, uma história pré-estabelecida, muitas vezes engatada pelo embate Bem vs. Mal (Guéron, 2011). Dessa forma, o cinema clássico tende a transformar a imagem-movimento à experiência do real, fazendo com que outros tipos de imagens surjam, sendo as principais a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação.

Em uma definição simplória⁹, a imagem-percepção é aquela que “reflete seu conteúdo numa consciência-câmera que se tornou autônoma” (Deleuze, 2018a, p. 124). Em outras palavras, trata-se da imagem que representa a experiência sensorial e subjetiva do indivíduo, refletindo o modo como o real é experimentado por meio dos sentidos. A imagem-afecção, por sua vez, é aquela que faz do movimento uma expressão. Trata-se de um movimento intensivo e de natureza qualitativa que se concentra em um rosto, não necessariamente humano, e exprime afetos (ibidem, p. 155). A imagem-ação, por fim, basicamente inspira ao cinema clássico cenas de comportamento, “que passa de uma situação a outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação” (ibidem, p. 238). Em suma, a imagem-ação implica o objetivo na ação, ou seja, a concepção na escolha dos meios e no raciocínio.

A partir da classificação dessas imagens, pode-se dizer que o cinema clássico, enquanto arte industrial, representa aquilo que a maioria das pessoas ainda conhece sobre cinema. Trata-se, em suma, da representação do real, que tem a finalidade de produzir um choque no pensamento e provocar entusiasmos nas personagens, sobretudo nos espectadores. Esse choque basicamente se caracteriza em uma imagem fixa do pensamento e opera um autômato espiritual no indivíduo, subjetivo e coletivo, que reage sobre ele em virtude de uma necessidade de moral, física ou psicológica (ibidem, p. 179-180).

Baseando-se no encadeamento sensório-motor provocado pela montagem das imagens, o maior objetivo da imagem-movimento implica, portanto, forjar a experiência cinematográfica como uma forma de moldar o pensamento dos indivíduos, isto é, intencionalmente fazer com que eles sintam determinadas emoções e tenham determinadas

9 Deleuze (2018a) dedica toda uma obra para classificar os tipos de imagens e os signos que emergem da imagem-movimento. Contudo, uma vez que nosso intento com este texto é a problematização do cinema clássico como massificação do pensamento, limitamo-nos meramente a trazer uma definição simplória de algumas classificações dessas imagens.

ideias, uma massificação do pensamento. Essa provocação de choque e entusiasmo, compilados na montagem das imagens, tende a se repetir, levando ao que Deleuze (2018a) considera como crise da imagem-ação, isto é, o clichê, o qual se configura sobretudo nas ações, nas percepções e afecções pelas quais o cinema clássico se sustenta.

O clichê, em toda sua constituição estética sensório-motora, é o que Guéron (2011) diz “como uma espécie de agente esvaziador da potência do pensamento”. O autor arrisca uma interpretação diferente da de Deleuze, que entende o clichê como uma imagem-lei ou imagem-moral que se revela como um meio de padronizar e determinar valores a partir do cinema, de modo que este venha a ser um dispositivo de poder que muitas vezes limita o pensamento.

Para além do cinema ou quaisquer produções artísticas, o clichê, conforme Guéron (2011), constitui-se como parte fundamental na experiência do dia a dia do indivíduo. Cabe ressaltar que esse clichê não seria próprio da imagem cinematográfica, isto é, sendo a imagem em si a causa do clichê, “mas algo em que elas se transformam ou podem se transformar, sintomas e agentes do esvaziamento de nossa potência de pensar” (ibidem, p. 9). As imagens-clichês, portanto, surgem no cinema clássico em função da narrativa da história. Nesse sentido, elas se fazem presentes na trajetória percorrida pelas personagens dos filmes, sobretudo considerando as situações sensório-motoras, isto é, a percepção, afecção e ação desencadeadas pelas situações que se sucedem.

É por meio do clichê, das imagens percepção, afecção e ação que consideramos o cinema clássico como massificação do pensamento, uma vez que intencionalmente tende a provocar certas sensações e emoções nos indivíduos. Trata-se, portanto, de uma forma generalizada de pensar, onde todos chegam à mesma conclusão de uma determinada coisa, conforme suas subjetividades e coletividade. Nesse sentido, pode-se alegar que o aprendizado com a imagem-movimento remete a um aprender condicionado, ou seja, conduzido pelo filme e seu encadeamento sensório-motor para uma finalidade específica. Isto posto, seria possível justificar as variedades de gêneros fílmicos que existem, uma vez que são direcionados a determinados públicos, conforme seus interesses e aspirações.

Apesar de o cinema clássico, enquanto arte representativa, aplicar-se como um recurso útil no condicionamento de um determinado aprendizado – sobretudo influenciado

pelas situações sensório-motoras das quais suscita –, levando a uma massificação de pensamento; na perspectiva da filosofia deleuziana (2010), e de pesquisadores como Guéron (2011), essa forma de generalização do pensamento implica uma impotência do pensar. Dessa forma, em vez de movimentar o pensamento para que este possa criar, o cinema clássico provoca uma despotencialização do pensar (Guéron, 2011), isto é, implica meramente a representação de um pensamento maior, guiado por ideias justas que operam uma disciplina sobre o pensamento. É nesse sentido que o aprender com as imagens cinematográficas do cinema clássico é condicionado.

2 O CINEMA COMO MOVIMENTO DO PENSAMENTO

No cinema moderno, o tempo não está mais subordinado ao movimento, por isso, tem-se uma imagem direta do tempo, isto é, uma imagem-tempo (Deleuze, 2018b). Em suma, nesse novo cinema, a partir da imagem-tempo direta, vê-se a ruptura do encadeamento sensório-motor, ou seja, o rompimento com a imagem-ação e a renúncia às ideias justas que levam à impotência do pensamento. Dessa forma, não é a montagem das imagens que se configura em uma narrativa linear, mas sim são as próprias imagens que descrevem a narrativa, muitas vezes dispersiva, levando o indivíduo a outras formas de pensar e outros sentidos possíveis que não são preestabelecidos, porém, reencadeados. É nesse sentido que Deleuze (2018b) dirá que há situações ópticas e sonoras puras (opsignos e sonsignos) a partir das imagens, pois o indivíduo se torna sensível aos signos que as imagem-tempo suscita; em outras palavras, torna sensível o tempo e o pensamento na medida que eles se tornam visíveis e sonoros (ibidem, p. 35).

O que ocorre no cinema moderno não é a extinção das imagens percepção, afecção e ação, mas sim outro sentido a elas a partir da imagem-tempo. Dessa forma, a nova imagem que Deleuze (2018b) levantou-se, trata-se primeiramente de uma imagem que não remete a mais uma situação globalizante, porém a uma situação dispersiva. Por conseguinte, essa nova imagem rompe com a linha que prolongava os acontecimentos uns nos outros e deixa de ser um modo de narrativa em que há oculto aquilo que é parcialmente desvendado de uma ação a uma situação. Doravante, a imagem pertence à própria situação e a realidade é imperfeita, pois há lacunas. As ligações de planos, portanto, são deliberadamente fracas

e o acaso se torna o fio condutor do filme. Isso faz com que o indivíduo experimente uma abertura no tempo, onde passado e presente coabitam (uma imagem virtual e outra atual), de modo que é possível perceber a imagem cinematográfica em toda sua profundidade (Guéron, 2011). É por essa razão que acreditamos que o cinema moderno se constitui para a movimentação do pensamento, não para a massificação dele.

Uma vez que implica uma imagem-moral (Guéron, 2011), o clichê no cinema moderno seria um obstáculo para a potência do pensamento. Isto posto, o clichê é evitado no cinema moderno, sobretudo no cinema do Terceiro Mundo¹⁰. Dessa forma, os autores desse novo cinema são aqueles que tornam real a possibilidade de se colocarem como intercessores na invenção de um povo, ou seja, de tomar personagens não fictícios para dar a eles a oportunidade de ficcionar por si mesmos, de criar, fabular (Deleuze, 2018b). A fabulação, nesse sentido, não diz respeito a um mito impessoal, muito menos a uma ficção pessoal; trata-se da palavra em ato, “um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos” (ibidem, p. 321).

Por romper com toda uma tradição de narrativa linear e encadeamentos sensório-motores, o cinema moderno, isto é, o da imagem-tempo, vai além de uma mera demonstração da realidade. Trata-se sobretudo de criar um real para si através das imagens (Guéron, 2011). Esse real não opera como um modelo de verdade, mas se dá a partir da interpretação da verdade, tomando esta não como algo absoluto em si, mas uma invenção¹¹. Isso é possível somente devido ao movimento do pensamento, que leva à criação, à inventividade, tanto do cineasta quanto das personagens, e mesmo dos espectadores. Nesse sentido, acreditamos que o aprendizado com o cinema moderno torna a experiência do aprender diferente daquela que o cinema clássico propõe. Dessa forma, em vez de um aprendizado condicionado, que servirá para finalidades específicas e interesses genéricos, esse outro cinema poderá proporcionar um aprendizado singular, incondicionado, que não implica

10 Em Deleuze (2018b), o cinema de Terceiro Mundo diz respeito ao cinema em que encontram-se as minorias que eclodem a crise identitária de um povo que falta. Não se trata de fazer cinema para um suposto povo, mas para a invenção de um povo, que emerge das favelas, dos campos, do gueto “com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.” (ibidem, p. 315).

11 A invenção da verdade aqui está relacionada a princípio com a filosofia nietzschiana no que diz respeito à vontade de potência, da qual Deleuze se apoia para muitos de seus conceitos. Nesse caso, a invenção da verdade remete ao conceito de potência do falso, o qual substitui a forma do verdadeiro ao afirmar presentes impossíveis ou a coexistência de passados não verdadeiros (Deleuze, 2018b, p. 192).

uma operação disciplinar sobre o indivíduo, mas um aprender em si, muitas vezes movido pelo simples ato de experimentar.

3 PENSAR, EXPERIMENTAR E APRENDER FAZENDO CINEMA

Na filosofia de Gilles Deleuze, o pensamento deve ser violentado para que o indivíduo seja capaz de pensar de fato (Deleuze; Guattari, 2010). Essa violência ocorre por meio do encontro com os signos (Deleuze, 2022), e é a partir disso que acontece um aprendizado incondicionado, que leva o indivíduo a criar. O ato de criação, nesse sentido, estaria sobretudo relacionado com o que o filósofo considera como experimentação, a qual se diferencia daquilo que se conhece como experiência a posteriori¹².

A experimentação, o experimentar, é “compreendido como uma espécie de experiência ativa” (Vinci, 2021), mas não uma experiência propriamente dita. Em vez de preexistir em um meio determinado empiricamente, como ocorre com a experiência, a experimentação se daria por um ato de inventividade a partir da violência do encontro com os signos, pois é “nesse movimento, disparatado por um encontro com um signo, que o pensamento emerge como pura criação, por meio da elaboração de suas próprias problematizações” (Vinci, 2019). É por essa razão que a experimentação se daria por uma experiência ativa, pois implicaria uma movimentação infinita do pensamento, sempre em um ato de criação. Nesse sentido,

O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento [...]. O que define o movimento infinito é uma ida e volta, porque ele não vai da direção de uma destinação sem já retornar sobre si, a agulha sendo também o polo. [...] O movimento infinito é duplo, e nem há senão uma dobra de um a outro. (Deleuze; Guattari, 2010 p. 47-48).

Especialmente para o campo da arte e da filosofia, experimentar parece remeter a uma maneira singular de criar outros problemas, outros mundos, outros encontros.

12 Conforme ensaio de Vinci (2021), a experiência para Gilles Deleuze estaria relacionada ao conhecimento sobre algo ocorrido em outro lugar, ou seja, forças do passado que buscam sempre o resgate de alguma coisa. Tal conhecimento tratar-se-ia de “pretensões abrangentes e universais [...] capazes de nortear futuras ações de indivíduos quaisquer”.

Não se trata, no entanto, de uma via unilateral, mas de várias possibilidades que levam o indivíduo ao encontro dos signos. No que diz respeito ao cinema, a experimentação estaria relacionada principalmente com a criação de filmes que não necessitassem de uma leitura prévia da realidade, porém sim uma maneira dispersiva de encará-la. Todavia, por ser da ordem do acontecimento, ou seja, daquilo que ocorre de maneira inesperada e indiscernível em variações contínuas (Deleuze; Parnet, 1998), não caberia explicitar aqui a experimentação como uma forma de fazer cinema, pois, nesse caso, implicaria a caracterização de um método, ainda que suscitasse o cinema moderno ou de Terceiro Mundo. Entretanto, conforme as considerações de Vinci (2018) sobre experimentação, esta ocorre de maneira involuntária, sem que o indivíduo esteja consciente disso, o que nos leva a crer que as experimentações com o cinema não são prévias ou planejadas, mas ocorrem tal qual como uma experiência ativa, citada anteriormente em referência ao mesmo autor.

A experimentação com o cinema, portanto, parece estar estritamente relacionada ao pensamento como criação e ao aprendizado da ordem do acontecimento, isto é, um aprender incondicionado. Nesse sentido, a tríade pensamento-experimentação-aprendizado seria a via que conduziria o indivíduo à experiência ativa na posição de autor, personagem e espectador concomitantemente, de modo a se colocar para ver e fazer cinema. De agora em diante, a experimentação com o cinema criaria possibilidades para as justas ideias (Deleuze, 2017), ou seja, ideias que desviam das formas já estabelecidas, que criam outras formas de pensar e agir no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre o cinema clássico e moderno, vê-se que o pensamento e o aprendizado parecem ser operados de maneiras distintas. Enquanto no cinema clássico há uma possível massificação do pensamento, que em princípio visa uma imagem-moral (Guéron, 2011), carregada de padrões de valores preestabelecidos, operando por um modelo de verdade que condiciona o aprendizado aos interesses determinados e específicos; no cinema moderno há a possibilidade de movimentação do pensamento, isto é, uma experiência com as imagens e seus signos que força o indivíduo a pensar, logo, a criar, a inventar por meio um aprendizado que é incondicionado, um aprender em si mesmo. Resta-nos, portanto, identificar quais

as ressonâncias que essas diferenças trazem para a educação, considerando, sobretudo, o aprendizado com o cinema e as discussões filosóficas em torno dele.

Independentemente do tipo específico de imagem que oferecem, acreditamos que tanto o cinema clássico quanto o moderno apresentam meios diversos para o aprendizado. No que diz respeito ao campo da educação, especialmente as escolas, vemos que tal possibilidade é inclusive assegurada por legislação, sendo a Lei 13.006 de 2014¹³ aquela que obriga a exibição mensal de duas horas de cinema nacional como componente curricular complementar. Contudo, indagamos a respeito de como tem se dado tal obrigatoriedade nas escolas, se tem sido ofertada a exibição de um cinema mais clássico ou moderno, se são alinhados à proposta pedagógica, e como essa experiência tem repercutido no pensamento e aprendizado dos alunos.

Considerando a filosofia deleuziana, defendemos que o cinema, como componente curricular, poderia propiciar a possibilidade de experimentação, de modo que os professores e alunos tivessem a oportunidade de se envolverem em encontros com os signos e, com isso, terem seus pensamentos violentados na interpretação desses signos, levando à inventividade e às potências fabulatórias ao fazer cinema. Assim, compreendemos que a experimentação com o cinema se daria não no ato de fazer como alguém, mas sim com alguém (Deleuze, 2022), isto é, professores e alunos experimentando juntos o fazer cinema, e potencializando o pensamento e o próprio aprendizado.

Portanto, pensar a experimentação com o cinema, principalmente a partir da filosofia deleuziana, leva-nos a muitas possibilidades para a educação, porém mais indagações. Quando atuamos na pesquisa sobre as potências fabulatórias do cinema para o aprendizado com os signos, deparamos com a relação entre subjetividade e individuação e como isso repercute no aprendizado do indivíduo, principalmente considerando o cinema e a experimentação com o cinema. Dessa forma, apoiados na filosofia deleuziana, seguimos acreditando na possibilidade de identificar novas e outras ressonâncias para a educação, e contribuir para mais discussões acerca desse aprendizado, inclusive para além do campo do cinema.

13 “Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica” (BRASIL, 2014).

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 jun. 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm. Acesso em: 02 de set. 2024.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** - A imagem-movimento. 1ª. Edição (Coleção TRANS). Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** - A imagem-tempo. 1ª Edição (Coleção TRANS). Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DELEUZE, Gilles. Cinema. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972/2017. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 1992-1997/ Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição. (Coleção TRANS). São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 1ª ed. (Coleção TRANS) Tradução Roberto Machado. São Paulo: Editora 34, 2022.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

VINCI, C. F. R. G. Crer, Experimentar, Fabular: ensaio sobre a experiência. **Educação e Filosofia**, V. 35, N. 73, pp. 341–372, 2021. DOI: 10.14393/REVEDFIL.v35n73a2021-54303. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/54303>. Acesso em: 12 set. 2024.

VINCI, C. F. R. G. O conceito de experimentação na filosofia de Gilles Deleuze. **Sofia**, V. 7, N. 2, pp. 322–342, 2019. DOI: 10.47456/sofia.v7i2.20467. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sofia/article/view/20467>. Acesso em: 12 set. 2024.