



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

JOÃO VICTOR TORRES DA SILVA

LUZ, CÂMERA, EMOÇÃO:
UM ENCONTRO COM “TITO E OS PÁSSAROS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a defesa de mestrado.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo

SÃO CRISTÓVÃO
2023

JOÃO VICTOR TORRES DA SILVA

LUZ, CÂMERA, EMOÇÃO:
UM ENCONTRO COM “TITO E OS PÁSSAROS”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a defesa de mestrado.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo (orientador)
Universidade Federal de Sergipe/PPGCINE/DPS

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior
Universidade Federal de Sergipe/PPGCine/PPGED/DEF

Profa. Dra. Sandra Raquel Santos de Oliveira
Universidade Federal de Sergipe/PPGPSI/DPS

São Cristóvão, _____ de _____ 2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586I	<p>Silva, João Victor Torres da Luz, câmera, emoção : um encontro com “Tito e os pássaros” / João Victor Torres da Silva ; orientador Marcos Ribeiro de Melo – São Cristóvão, SE, 2023. 104 f. : il.</p>
	<p>Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.</p>
	<p>1. Cinema. 2. Infância. 3. Emoções. 4. Medo na arte. 4. Obediência. I. Melo, Marcos Ribeiro de, orient. II. Título.</p>
	CDU 791

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos autores, pensadores e filósofos que vieram antes e que por meio de suas obras, contribuíram para a reflexão deste estudo. Nomes como Didi-Huberman, Suely Rolnik, Zygmunt Bauman, Bernardina Leal, Jorge Larrosa, Christian Dunker e outros, que influenciaram e guiaram meu pensamento sobre a sociedade ao explorar a aventura de Tito.

No campo espiritual, agradecer a Deus e ao meu anjo da guarda, que em um momento tão difícil no mundo, que foi a pandemia, não me desamparou. Nem a mim e nem aos meus familiares. Permitindo que seguisse a jornada com saúde e equilíbrio mental e espiritual.

Agora no universo acadêmico, mais especificamente nesta jornada no PPGCINE. Agradeço ao meu orientador, professor Marcos Ribeiro, pela constante atenção e apoio em nossos encontros, eternamente grato por me apresentar-me Tito. Expresso também minha gratidão aos professores Hamilcar e Sandra, que aceitaram o convite para compor a banca, com muito carinho e cuidado, sem deixar de lado o olhar crítico, além de disponibilizar valiosas sugestões que enriqueceram minha dissertação.

Não posso deixar de agradecer a dois grupos de estudos que foram essenciais na minha jornada no PPGCINE, são eles: o grupo de “Cinema-História” e o grupo “Balbucios”, historiadores e balbuciantes, obrigado por acolher um publicitário, quase um astronauta no planeta de vocês. As discussões e leituras que fizemos, algumas delas, estão aqui neste trabalho, mas outras tantas levarei para a vida. Vocês foram e sempre serão especiais.

Não posso deixar de agradecer as pessoas que compuseram a comissão de comunicação junto comigo durante todo esse tempo. A Ariani, com quem pude ganhar muita experiência acadêmica, desenvolver projetos para a página do PPGCINE e também trocar ideias acerca de diversos sacolejos sociais e conjunturas acadêmicas. Agradeço também a Aretha e ao coordenador Renato que sempre nos deram suporte todo esse tempo na comissão.

No âmbito familiar e de amizade, começo agradecendo a Hugo Giovani e Rodrigo de Freitas, chefes-amigos inspiradores, que incentivaram e respeitaram a minha decisão em fazer o mestrado. Obrigado pela confiança, respaldo e suporte que me permitiram seguir tranquilo.

Agradeço ao meu amigo Jonatas (Jonta), meu primeiro amigo em Aracaju e que pude contar nessa jornada para analisar ângulos, movimento de câmera e ter papos sobre cinema.

Agradeço às mulheres de minha vida: minha mãe Fernanda, minha avó Cleide e minha namorada Morgana. Obrigado por me apoiarem e incentivarem em mais essa jornada. Por respeitarem minhas ausências devido à minha pesquisa. Obrigado pelo amor, por todo o cuidado e carinho não só na jornada desta dissertação, mas na jornada da vida.

RESUMO

Por entre ângulos, sequências e cenas, esta pesquisa acompanha a história do menino Tito, protagonista da animação brasileira “Tito e os pássaros” (2019), que junto com os seus dois melhores amigos, Sara e Buiu, vivem uma jornada de aventura para descobrir a cura para uma estranha epidemia que transforma todos que sentem medo em pedra. As personagens vivem em uma sociedade, que assim como a nossa, vive uma atmosfera caótica, de instabilidades e adoecimento. Nesse sentido, o estudo se pauta em como a narrativa fílmica, sob o olhar do menino Tito, ajuda-nos a pensar sobre o uso das imagens e das emoções como forma de controle social? Para a produção de dados, o estudo se inspirou na etnografia de tela, postura metodológica que inquieta nossos olhares amansados, construindo desaprendizagens sobre aquilo que tomamos como “natural”, localizando outras possibilidades de posicionamento, adentrando outros espaços, outras reflexões, forjando outras formas de olhar a nossa volta; fugindo das imagens-clichês, palavras de ordem e de uma super-obediência.

Palavras-chave: Tito e os pássaros; infância; emoção; imagem.

ABSTRACT

Through angles, sequences and scenes, this research accompanies the story of the boy Tito, protagonist of the Brazilian animation “Tito and the birds” (2019), who, together with his two best friends, Sara and Buiu, live an adventure journey to discover the cure for a strange epidemic that turns everyone who feels fear to stone. The characters live in a society that, like ours, lives in a chaotic atmosphere, of instabilities and illness. In this sense, the study is based on how the filmic narrative, under the eyes of the boy Tito, helps us to think about the use of images and emotions as a form of social control? For the production of data, the study was inspired by screen ethnography, a methodological posture that unsettles our tamed eyes, building unlearning about what we take as “natural”, locating other possibilities of positioning, entering other spaces, other reflections, forging other forms to look around us; running away from cliché-images, watchwords and super-obedience.

Keywords: Tito and the birds; childhood; emotion; image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 – CINEMA, AFETAÇÕES COM A TELA E A SOCIEDADE DA IMAGEM	
1.1. AFETAÇÕES E INQUIETAÇÕES: O ENCONTRO COM A TELA	13
1.2. ENCARANDO UMA IDEIA DA SOCIEDADE DA IMAGEM.....	20
1.3. A IMAGEM COMO PRODUTORA DA ORDEM E DA OBEDIÊNCIA	26
1.4. UMA DISCUSSÃO ACERCA DAS IMAGENS POR DEBATEDORES DE DELEUZE.....	33
1.4.1. A IMAGEM-SENSAÇÃO: PENSAMENTOS SEM CLICHÊS.....	37
CAPÍTULO 2 – A EMOÇÃO, O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E O MEDO SOCIAL	
2.1. LUZ E CÂMERA AGORA VOLTADAS PARA A EMOÇÃO	40
2.2. O MEDO ESTÉTICO EM TITO: UM TRAÇO EXPRESSIONISTA.....	49
2.2.1. OS PERSONAGENS	53
2.2.2. CENÁRIOS E AMBIENTES	56
2.2.3. LUZ, SOMBRA E PENUMBRA	59
2.3. UM FILME SOBRE O MEDO: UMA DISCUSSÃO SOBRE O MEDO NA SOCIEDADE	61
CAPÍTULO 3 – INFÂNCIA, DESOBEDIÊNCIA E SOCIEDADE DE CONTROLE	
3.1. AFASTANDO-SE DA IDEIA DE UMA INFÂNCIA COMO CICLO DE VIDA	79
3.2. ENXERGAR O MUNDO JUNTO COM A INFÂNCIA.....	81
3.3. DESOBEDECER EM UMA SOCIEDADE DE CONTROLE	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99
FILMOGRAFIA	104

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sequência de Tito e Sara na casa de Téo.....	23
Figura 2 – Sequência que Alaor se apresenta.....	28
Figura 3 – Sequência de Alaor invadindo telas.....	30
Figura 4 – Traços expressionistas de Rosa e Rufus.....	54
Figura 5 – Traços expressionistas de Dr. Caligari e Cesare.....	54
Figura 6 – As duas faces de Alaor.....	56
Figura 7 – A fumaça que sufoca e aumenta o pânico.....	57
Figura 8 – Cenário expressionista em Tito.....	58
Figura 9 – Cenário expressionista em Caligari.....	58
Figura 10 – O jogo de luz e sombra.....	59
Figura 11 – A luz da ciência versus a sombra do negacionismo.....	60
Figura 12 – Sequência de um passeio pela história.....	62
Figura 13 – Sequência de Tito na máquina e a revelação.....	69
Figura 14 – Sequência de Alaor observando o caos e as vendas.....	70
Figura 15 – Sequência do encontro dos cientistas com os negacionistas.....	72
Figura 16 – Sequência de Rosa tomada pelo medo.....	75
Figura 17 – Sequência de Rosa e a representação da sociedade doente.....	77
Figura 18 – Sequência de Tito e mais uma tentativa de fazer a máquina funcionar.....	83
Figura 19 – Sequência de Tito e Rosa em um diálogo conflituoso.....	87
Figura 20 – Sequência de Tito e a infância (des)obediente.....	91

1. INTRODUÇÃO

[...] há, neste mundo, mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas. [...] A nossa indignação, porém, é bem menor que o medo. Sem darmos conta, fomos convertidos em soldados de um exército sem nome e, como militares sem farda, deixamos de questionar. Deixamos de fazer perguntas e discutir razões. [...] Esses corpos convertidos em muro e pedra são uma metáfora do quanto o medo nos pode aprisionar. Há muros que separam nações, há muros que dividem pobres e ricos, mas não há hoje, no mundo um muro, que separe os que têm medo dos que não têm medo.

Mia Couto¹.

Esta pesquisa tenta mover emoções e pensamentos com imagens fílmicas. O filme em questão, objeto e instrumento desse estudo, é a animação brasileira "Tito e os pássaros" (2019). Para quem se predispõe a conhecer a aventura de Tito e seus amigos, logo nos primeiros momentos, a voz do protagonista em *off*² deixa claro: “*essa é a história de quando o medo contaminou o mundo inteiro*”³. As influências estéticas, advindas do expressionismo alemão corroboram e ratificam essa atmosfera de amedrontamento que o filme pauta. A partir desse momento, não há mais dúvida que as ramificações narrativas do filme partirão de um ponto central: a ideia do medo em um contexto social.

Já nessas primeiras linhas da pesquisa, é de suma relevância colocar alguns pontos, que fazem parte do processo desta pesquisa. Todo esse trecho da discussão evidencia o valor e o poder do encontro, como algo, principalmente, transformador e cativante. Explico. Ingressei no PPGCINE com o filme "Divertida Mente", do diretor Pete Docter, lançado em 2015, com o pensamento fixo de desenvolver uma discussão em torno da importância de se compreender e falar sobre as emoções, principalmente, na fase infantil.

E então, no primeiro encontro com meu orientador, houve uma breve explicação sobre as minhas pretensões com "Divertida Mente", algumas reflexões e questionamentos mútuos em torno da pesquisa. Antes de finalizar, uma sugestão: a de assistir um filme também de animação, chamado "Tito e os pássaros". O segundo encontro, agora com o filme, nunca havia nem ao menos estado ciente da existência dessa obra fílmica. Assim que terminei, foi como se estivesse assistindo o nosso mundo lá fora. A identificação aconteceu de forma imediata. O ano era 2020 (ano que ingressei no PPGCINE), o mundo inteiro estava passando por uma das pandemias mais impactantes da história da humanidade.

No filme, as pessoas amedrontadas, em pânico, presas em casa ou com medo de sair de casa, sem respostas para tudo aquilo que estava acontecendo. Na vida real, o mesmo

¹ Texto escrito e apresentado por Mia Couto, durante a Conferência de Estoril em 2011. O conteúdo completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xtgUxggt_4&t=1s>.

² Voz *off* ou voz em *off* é quando a personagem que está falando não aparece no enquadramento, essa técnica é muito utilizada nas produções jornalísticas (CARREIRO, 2021, p. 108).

³ Tempo 02:24 do filme.

cenário: a atmosfera de medo permanente em todo o mundo. Casos aumentando de forma exponencial e nenhuma resposta. Aflitos, inquietos e angustiados precisando reaprender a viver socialmente. Pouco podia se fazer neste período, todas as atividades estavam restritas aos limites da própria casa, entre eles, o mergulho na tela. Encontrar Tito foi uma espécie de se encontrar em meio a todo aquele caos que estava vivendo.

A troca de obra filmica aconteceu e essa escolha foi feita pelo afeto. O encontro gerou uma identificação, que se transformou em afeto. Desde então, compreendi que as escolhas são também afetivas. O que se torna algo marcante no processo da pesquisa, uma vez que, ingressei na busca por discutir sobre emoções e ser atravessado por elas, logo nos primeiros dias de pesquisa a ponto de sair de uma certa inércia da certeza (Divertida Mente) e fazer um movimento de mudança, vivendo em um mundo semelhante ao de Tito.

Agora, retomando a discussão para Tito e seus amigos, caso o leitor ainda não tenha ainda assistido o filme, proponho dois movimentos prévios, para que exista uma maior aproximação com o que será apresentado nas páginas subsequentes. O primeiro deles é a apresentação de uma sinopse do filme e o segundo movimento é uma breve descrição de cada personagem-chave. Vamos ao primeiro. O pai de Tito, um cientista, trabalha obcecadamente para entender um pouco mais sobre a importância dos pássaros para nós seres humanos. Para isso, ele usa uma máquina desenvolvida por ele mesmo.

Um dia ajudando seu pai, Tito acaba danificando a engenhoca e provoca uma briga entre seus pais. O pai dele sai de casa e some. Tempos depois, a sociedade passa a conviver com uma epidemia misteriosa, cujo medo é o principal fator de adoecimento das pessoas, transformando-as em pedras. A cidade, gradativamente, vai se petrificando e paralisando. O medo, segundo Delumeau (2009), é um dos maiores componentes da experiência humana, apesar das tentativas de superá-lo. Tito acredita que a cura pode estar na pesquisa de seu pai e sai em busca do antídoto, juntamente com os dois melhores amigos, Sara e Buiu.

Concluído o primeiro movimento, o momento é de desenvolver o segundo, a descrição dos personagens. Tito nos apresenta uma infância inventiva, que compreende que a obediência se nutre do medo. É o protagonista astuto, o responsável por descortinar mecanismos utilizados para nos deixar mais obedientes. Seus dois inseparáveis amigos: Sara e Buiu. A primeira é do tipo de criança amigável, que consegue estimular e incentivar os seus amigos, além de ser ela quem mais deposita confiança e esperança em Tito. Buiu, por sua vez, é o filho da babá de Tito, logo, é uma amizade que vem quase do berço. Ele tem uma mente brilhante. Engenhoso, sem falar uma palavra, ajuda Tito no projeto de uma nova máquina, igual ao do seu pai.

Rosa, mãe de Tito, está em condição de permanente medo. O seu estado é reflexo da cultura do medo, cada vez mais latente na sociedade em que vivem. Ela tem aversão aos pássaros e à ideia de sair de casa. É uma mãe superprotetora, tentando, ao máximo, controlar Tito. Ela é o tipo de alvo mais fácil e vulnerável para se infectar com "o surto" do medo.

O Dr. Rufus, pai de Tito, cientista como já mencionado anteriormente, carrega consigo o valor da racionalidade. A sua busca é por encontrar, com a ajuda da sua máquina em desenvolvimento, uma certa "decodificação" da linguagem dos pássaros, afinal, existe uma íntima relação entre os pássaros e as catástrofes que acontecem no mundo. Compondo o núcleo de personagens antagonistas da trama, temos Alair Souza, empresário do segmento imobiliário e seu filho Téo, mimado e quase sempre exalando ar de superioridade, devido ao poder aquisitivo e a posição social. Alair possui espaço e influência nos meios midiáticos e os utiliza para propagar e massificar a imagem de uma sociedade frágil e vulnerável. Em outras palavras, é o responsável por produzir e disseminar o medo, para lucrar com a venda do seu mais novo empreendimento de alta segurança, o Jardim Redoma.

[...] o condomínio implica a tentativa de criar certas regras e normas públicas, nos limites da vida privada, mas sempre à condição de um espaço de excepcionalidade, erigido como defesa contra a barbárie exterior. Ela implica, portanto, um reconhecimento da barbárie. Supondo-se que na situação em questão as condições objetivas e as intenções subjetivas são da melhor qualidade, pode-se argumentar que estamos diante de um paraíso para a ação comunicativa [...] (DUNKER, 2009, p. 3).

Ao compararmos a "lógica do condomínio" proposta por Dunker (2009) com a sinopse do filme e a descrição dos personagens-chave, entendemos que a sociedade retratada no filme é mimese a nossa. Nesse sentido, o estudo propõe pensar junto com o filme: o medo que paralisa reforça o estado de docilização social? O filme nos ajuda a pensar outros modos de estar no mundo, mais precisamente a partir de algo tão negligenciado e sufocado, as emoções, acompanhando a sua fluidez e questionando a separação da subjetividade com o ambiente externo.

Com base nessas proposições, pretende-se corroborar com os estudos que dão luz às emoções e se debruçam a pensar as emoções como vetores político, afastando-as da sua camada psicológica e aproximando de autores como Sartre, que as compreende como uma forma de captar o mundo (DIDI-HUBERMAN, 2016). O estudo, dessa forma, rompe com a ideia de subjetividade relacionada ao âmbito individual e a reconhece na dimensão coletiva, pois, entende-se nessa questão, que o ato de subjetivar é imprescindível para conseguir acompanhar a fluidez das emoções, afinal,

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência

semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistema de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc) (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 31).

Retomando o raciocínio, a animação protagonizada por Tito neste estudo assume o papel de fonte, uma vez que é a obra fílmica quem irradia as temáticas aqui trabalhadas, aquece as discussões e dá luz aos pensamentos. Em outras palavras, o protagonista exposto nos provoca a nos expormos e, conseqüentemente, desloca o nosso pensamento, rompendo com a inércia. Aqui, grifa-se a importância dessa infância que vai se descortinando e, assim “[...] nos desconcerta, nos deixa sem palavras. [...] O aparente sem-sentido das atitudes infantis exige que busquemos uma nova forma de perceber [...] aprender novos modos de buscar entendê-la” (LEAL, 2011, p. 20).

O estudo então fomenta as temáticas com a radiação do cinema e as observa junto com a infância, acompanhando os olhos de Tito. Para o auxílio da análise fílmica e também para a produção de dados, o estudo experimentou a postura metodológica que inquieta nossos olhares amansados, a etnografia de tela. Inspirada nos estudos de tela da Antropologia Visual, na etnografia de tela se busca ver o filme repetidamente, de várias formas diferentes, utilizando os recursos cinematográficos, como análise de planos, sons, cores e diálogos até que se possa estranhá-lo.

A tela se torna o campo da observação e imersão, o que possibilita a elaboração de desaprendizagens sobre aquilo que tomamos como “natural”, localizando outras possibilidades de posicionamento, adentrando outros espaços, outras reflexões e novas formas de enxergar a nossa volta. Rial (2005) constrói a sua compreensão sobre o assunto, a partir de alguns autores, como por exemplo, Berger e Wenders. São autores que, segundo ela, focam as suas percepções no que está entre as imagens, ou ainda, na relação entre elas; ou também naquilo que não está na tela literalmente. Fugindo dos clichês, palavras de ordem e das fórmulas prontas e genéricas já disponíveis – vazando a tela (RIAL, 2005).

Dessa forma, o estudo abraçou o cinema e a imagem como ferramentas interdisciplinares, políticas, reflexivas e de debates, corroborando a ideia de que ver o filme é produzir pensamento. Reconhecendo a potencialidade do cinema em inventar diferentes

mundos: ativos, perceptivos, de afectos, entre tantos outros, nas palavras de Badiou: “o cinema é a criação de novas ideias sobre o que é a ideia” (BADIOU, 2015, p. 31).

A pesquisa é baseada nesse movimento de pensar com as imagens, o que reforça a percepção do filme ser um instrumento do pensamento, mas sem a intenção de esgotá-lo. Afinal, “[...] no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos” (EISENSTEIN, 2002, p. 22). Corroborando com tal linha de pensamento, em outras palavras pode-se dizer que para cada encontro com o filme, um novo filme é constituído.

Caminhando para a parte final deste preâmbulo, grifa-se o questionamento que move o desenvolvimento desta pesquisa: como a narrativa fílmica, sob o olhar do menino Tito, ajuda-nos a pensar sobre o uso das imagens e das emoções como forma de controle social?

Com essas questões, desenvolveram-se os objetivos e a estruturação do trabalho, que se apresenta da seguinte maneira: o primeiro capítulo se desenvolve a partir de uma reflexão sobre o encontro com a tela, ratificando o cinema como importante instrumento do pensar desaguando em uma discussão do que pode uma imagem, além de aprofundar a discussão sobre a etnografia de tela, instrumento teórico-metodológico da pesquisa. Nesta sessão, autores como: Guy Debord, Alain Badiou, Rancière, Silvio Gallo, serão referências.

Já no segundo capítulo, o estudo visou discutir as emoções e suas nuances. Trazendo-as para uma perspectiva coletiva, como vetor de transformação social. Em outras palavras, observá-las e discuti-las como um modo de vida. Será desdobrado em outras duas discussões: o medo como estética, uma abordagem acerca do movimento expressionista alemão, o qual inspira a construção visual do filme e reforça a atmosfera do medo. E o medo como uma emoção social, que buscará dar luz a forma do funcionamento dessa sociedade, para buscar compreender a importância das emoções como aspectos sociais importantes para a manutenção do modo de existir da sociedade. Para essa sessão autores como: Didi-Huberman, Le Breton, Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Fernando Mascarello e Eva Illouz são fundamentais para o desenvolvimento das ideias contidas aqui.

No terceiro capítulo, antes da conclusão, o convite é para pensar a infância como modo de existir, ou seja, contra qualquer racionalização da ideia de infância, ela como um contra dispositivo para que se possa ampliar a compreensão da experiência humana. Trazendo para a discussão, um elemento-chave para compreender a infância e o seu potencial em criação de novos mundos, novos cenários e novas possibilidades. Para ajudar a elucidar as

discussões nessa sessão destaca-se: Bernardina Maria de Sousa Leal, Walter Omar Kohan e Frédéric Gros.

CAPÍTULO 1 – CINEMA, AFETAÇÕES COM A TELA E A SOCIEDADE DA IMAGEM

1.1. AFETAÇÕES E INQUIETAÇÕES: O ENCONTRO COM A TELA.

*Repetir, repetir - até ficar diferente.
Manoel de Barros.*

Em um dos encontros da disciplina de metodologia do PPGCINE, houve uma elucidação seguida de uma discussão fecunda acerca dos motivos para se analisar um filme, a seguir, serão pontuados alguns. O primeiro, está relacionado com propósito, ou seja, verificar uma teoria através de orientações que podem ser na linha da semiótica, psicanalítica, culturalista, entre outros. O encontro com a tela, pode se dar também com o intuito de designar alguma poética, que dentre algumas possibilidades, pode se enveredar por caminhos de definição de uma estilística, revelar uma ideologia, entre muitos outros caminhos.

O império imagético que nos cerca é composto por inúmeras camadas, além de possuir grande densidade de complexidade - dilemas, jogos dicotômicos, crises, contradições, etc. Por isso, para problematizá-la se faz necessário o uso de recursos metodológicos para auxiliar nesse percurso. Essa sessão existe, com dois objetivos concomitantes: abordar sobre a metodologia adotada neste estudo, a etnografia de tela, e reforçar a ideia do cinema como um meio para provocar o pensamento e de acessar o mundo. E aqui vale mais uma vez a lembrança, de que o mundo estava vivendo um momento de Pandemia, que dificultava acessá-lo para qualquer tipo de finalidade.

Por entre ângulos, sequências e cenas, acompanhamos a história do menino Tito, protagonista de um longa de animação brasileira “Tito e os pássaros” (2018), que junto com os seus dois melhores amigos, Sara e Buiu, vivem uma jornada de aventura para descobrir a cura para uma estranha epidemia que está transformando todos aqueles que sentirem medo, em pedra. Tito é essa criança que desloca nossos olhares e nos possibilita um novo olhar sobre o mundo e mais, vai nos instigando, auxiliando nas elaborações de reflexões e questionamentos. No decorrer da aventura, o pequeno descortina alguns mecanismos utilizados para nos deixar mais obedientes.

Esse é um trabalho que, entre outras coisas, se propõe a refletir sobre a vida cotidiana, por entre ângulos, sequências e cenas, olhando junto com o pequeno Tito. Criança que desloca nossos olhares e nos possibilita um novo olhar sobre o mundo e mais, vai nos instigando,

auxiliando nas elaborações de reflexões e questionamentos. Até porque, somos corpos amansados e obedientes, com olhares impregnados de clichês, e é aqui onde entra em cena, a etnografia de tela. A opção por adotá-la como postura metodológica, é exatamente por ela ajudar a construir desaprendizagens sobre aquilo que tomamos como “natural”, localizando outras possibilidades de posicionamento (RIAL, 2005).

Ao inquietar nossos olhares, nos ajuda a adentrar outros espaços, outras reflexões, aprendendo novos modelos e novas formas de enxergar a nossa volta. E mais, fugindo dos clichês, palavras de ordem e das fórmulas prontas e genéricas já disponíveis. Piauxt (1999) aponta um fato curioso, ele nos lembra que tanto a antropologia visual e o cinema nasceram praticamente na mesma época, em Paris. Ponto que ratifica a forte ligação entre campo (cinema) e método de análise (etnografia de tela). Quando se opta por uma postura metodológica que advém da antropologia, estamos então diante de um processo que

[...] requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho no qual o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê. No decorrer da pesquisa, o sujeito pesquisador é também trabalhado, na medida em que é interpelado, transformado, desfeito, reconfigurado. Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem visto que somos também modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida. Com isso, abandonamos a pretensão à objetividade, desconfiando das certezas [...] (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 89).

Observar e anotar. Nesse exercício de encontrar o filme repetidamente, de várias formas diferentes, utiliza-se os recursos cinematográficos, como por exemplo, análise de planos, movimentos de câmera, sons, diálogos, figurinos, entre outros. A principal ideia é que essa repetição produza estranhamentos, desloque nosso pensamento, nossas percepções, na busca de desviar do que está posto (RIAL, 2005).

Até o momento, os encontros com o filme neste estudo se deram da seguinte forma: assistindo o filme por completo, outro momento sem som, outro encontro solitário, apenas escutando, houve também um encontro assistindo com outra pessoa. No percurso de desenvolvimento deste estudo, os encontros não cessarão.

Peço licença para abrir um parêntese, para registrar uma percepção particular acerca da etnografia de tela. Como pesquisador, não a conhecia, ela me foi apresentada na jornada de pesquisa no PPGCINE. Entre uma leitura e outra para compreender um pouco mais sobre essa metodologia, duas músicas, em momentos diferentes vieram à cabeça e, particularmente, ajudaram na familiarização com o método. Uma das músicas é "Trilhos urbanos"⁴, interpretada por Caetano Veloso, em um trecho ele diz: "será que esses olhos são meus?". O

⁴ TRILHOS Urbanos. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In*: CINEMA Transcendental. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: PolyGram, Universal Music, 1979. 1 CD, Faixa 7, 2:46 min.

exercício de encontrar o filme de forma sucessiva, leva a uma reflexão sobre o ato de olhar, o que, particularmente, talvez devido ao estranhamento me faz questionar sempre que me ponho diante da história de Tito, de quem são os olhos que o acompanham?

A outra música é "Tudo novo de novo"⁵ de Paulinho Moska, esse trecho de forma específica chama atenção para essa discussão: "Tudo novo de novo // Vamos nos jogar, nos jogar, nos jogar // Tudo novo de novo // Vamos mergulhar, mergulhar, mergulhar". Essas palavras trazidas na melodia, reforçam que além da repetição, a etnografia de tela nos coloca em um campo de experimentação. Essa relação com essa melodia, me fez entender o significado de vazar a tela, ou seja, ratificar que a etnografia de tela nos propõe abertura, permitindo desviar de qualquer movimento estanque. Em outras palavras, "[...] experimentar, no encontro com a tela, um encontro com outro. Não atrapalhar o trabalho do acaso. Deixar que ele ocupe aqui e ali o lugar que merece. Acontecimentos" (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 95).

No entanto, um dos pontos que não se pode deixar de lado nessa construção de compreensão é que, "o cinema é produtor de realidade" (DELEUZE, 2008, p. 76), bem como também da sua desconstrução. Essa afirmação fica palpável: com os mecanismos de controle e o simbolismo de se tornar pedra aqueles que são tomados pelo medo, em uma sociedade que está tomada por caos e sem nenhuma resposta de como retornar para uma atmosfera saudável socialmente.

Outro ponto que ajuda a compreender essa ideia do cinema como terreno do pensamento é a própria etimologia da palavra. Advindo do grego *kine*, *kinema* ou *kino* significa "movimento", que tem raiz do campo da física, mais especificamente, da cinemática. Associado ao verbo "*Kinein*", que carrega a noção de deslocamento e de movimento, resultando em uma 'escrita' de uma imagem em movimento. Por si só, o cinema é movimento e, por isso, nenhum pensamento fica estático diante de um filme, afinal, nenhum filme é destituído de sentido, intencionalidade, mas o que vai importar nesse sentido é a sua carga interdisciplinar, pois é nessa dimensão que os diferentes olhares e os diferentes ângulos serão responsáveis pela abertura das possibilidades (CABRERA, 2006).

O cinema não pede licença, ele nos arrebatou. Utiliza-se de todos os seus artifícios (som, cor, fotografia, etc) para expandir o nosso olhar, o qual tem suas limitações por natureza. "Então, o próprio visível se torna acontecimento. Essa é uma das grandes sínteses possibilitadas pelo cinema; ele mesmo, no fundo, é uma síntese do sensível e do inteligível"

⁵ TUDO Novo de Novo. Intérprete: Paulinho Moska. Compositor: Paulinho Moska. In: TUDO Novo de Novo. Intérprete: Paulinho Moska. Rio de Janeiro: Casulo Produções. 1 CD. Faixa 1, 3:13 min.

(BADIOU, 2015, p. 31). O que reforça o cinema como pulsão de vida, potencializador de uma consciência, bem como um modulador de existência. Em base no que o próprio cinema designa: evidência, aspecto e exterioridade (CABRERA, 2006).

Vale retomar alguns pontos discutidos e acrescentar, um marco na linha do tempo para ampliar a concretude na discussão. Pois bem, levando-se em consideração, que contar histórias é um ato de construção, o cinema desenvolve tal papel, a partir de um corpo orgânico formado por matéria, luz e imagem, onde o movimento está nas coisas. Essa noção do cinema como condição do pensar as imagens desenvolveu um efeito que se proliferou e ganhou cada vez mais força

Em tudo isso, o cinema já não é mais cinema: é um conjunto de ideias, de forças, de potências, de propriedades, de capacidades, de mitos, de histórias, que obviamente atravessa os filmes produzidos pela indústria [...] O fim do século XX viu o reconhecimento de um "efeito cinema" generalizado no século: o movimento ganhou definitivamente as imagens e a ideia que se faz delas (até mesmo os historiadores de arte acabaram sabendo disso); porém, de forma mais profunda, depois dos livros de Schefer e de Deleuze, o cinema aparece é certo, como um verdadeiro modo de pensamento, original e poderoso (AUMONT, 2008, p. 87).

O filme nos possibilita acessar o mundo e a etnografia de tela potencializa esse acesso. Ela estimula um processo de inquietação que, dessa forma, transforma o ato de ver em reflexões, questionamentos, crítica, entre tantos outros pontos que desenvolvem uma amplitude na consciência em relação à imagem. Até porque, vale lembrar, que apesar de toda a carga de intencionalidade que possui um filme, as nossas percepções são moldadas e também frutos do nosso contexto social, o que nos possibilita afirmar que o ato de perceber é enxergar menos.

Um movimento incessante e intenso de aprender, mas também de desaprender. Escutar, ver, interpretar, refletir e dialogar com o mundo que se passa na tela e também que vaza dela, educando o olhar. Sobre esse processo de educação do olhar, o presente trabalho comunga com a visão de Masschelein (2008) sobre essa questão, que afirma: "[...] quero entender o "educar do olhar" não no sentido de *educare* (ensinar), mas de *e-ducere*, como conduzir para fora, dirigir-se para fora [...]. E-ducare o olhar não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim libertar a visão" (MASSCHELEIN, 2008, p. 36). Ou seja, enquanto Tito vai para fora buscar respostas para o grande problema que está afligindo o mundo de forma massiva e misteriosa; é necessário que também do lado de cá haja uma exposição e ela é, principalmente, uma exposição do olhar.

Como já foi discutido, o nosso olhar é fruto de longas aprendizagens que saturam nossa percepção do mundo, a ex-posição, como sugere Masschelein, nos propõe a liberar o olhar para estranhar as imagens do mundo. Mesmo com as partes que não conseguimos

entender, há a possibilidade de abrir o mundo a partir de fissuras. Por isso, se relacionar com o filme é como se relacionar com uma questão filosófica, não é suficiente a camada do entendimento. Há uma necessidade de viver, sentir, dramatizar, padecer; é uma caminhada complexa, necessariamente, paciente, de estranhamentos, demorada, ultrapassando a ideia do certo ou do errado, para dar sentido ao que nos acontece (CABRERA, 2006).

Um acontecimento. Ao chegar nessa concepção, abre-se a discussão para pontuar dois vértices: a potencialidade do encontro e a relevância de compreender e refletir sobre a experiência nesse percurso. Sobre o primeiro ponto, Virginia Kastrup em um de seus textos sobre aprendizagem inventiva, baseia-se em Deleuze e lembra que o filósofo defende a compreensão de que na relação com a arte, o propósito não é o acúmulo do saber, mas sim a busca pelo encontro não sentido de ter, mas para cultivá-lo. É ir ao encontro do que possa provocar, ou que produza estranhamentos, nos sujeite ao ato de pensar, pois é dessa forma que se desenvolve uma aprendizagem inventiva (KASTRUP, 2011).

Já sobre o segundo ponto, existem alguns desdobramentos que serão pontuados, a partir de Jorge Larrosa (2002), pois o autor nos possibilita ampliar a compreensão da experiência a partir do entendimento de travessia, passagem ou percurso, a qual se estabelece quando existe um encontro com a arte. Primeiramente, segundo o autor, o saber advindo do experienciar se dá a partir da relação entre a vida humana e o conhecimento. Por conseguinte, quando se trata do cinema, esse mesmo saber “apresenta-se como visceralmente anti afirmativo, rebelde a conciliação ou arranjos, deixando a vida humana com seu desajuste e falta de sentido” (CABRERA, 2006, p. 5).

Mas, afinal, como se define essa experiência? De forma enfática, o autor nos coloca que: “[...] é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2002, p. 21). Assim dito, pode parecer algo banal ou até mesmo simplório, mas, segundo o autor, é algo bastante raro para a realidade moderna. Isso porque, essa experiência não tem nada a ver com informação e nos dias atuais, as pessoas estão excessivamente rodeadas de opiniões e informações, o que inibe a possibilidade de se vivenciar a experiência. Nesse cenário também existe a escassez de tempo e, concomitantemente, variados elementos de conexões e distrações, que são outros elementos da contemporaneidade.

Para existir experiência, ou para ser sujeito da experiência é necessário disponibilidade, passividade e abertura. Aqui retoma-se a importância da presença de um método como a etnografia de tela para o desenvolvimento e encontro com o filme. Nos ajuda a pensar o filme, e pensar aqui é dar sentido ao que acontece, deixando de ser um sujeito manipulado, automatizado e fabricado. Nas palavras do autor

O sujeito da experiência, se repassarmos pelos verbos que Heidegger usa neste parágrafo, é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido (LARROSA, 2002, p. 25).

Caminhando para o final da discussão acerca das reflexões de Larrosa (2002), mais um ponto relevante trazido pelo autor e que há compatibilidade com os desdobramentos desta pesquisa. Ele traz à tona, a ideia de que a palavra experiência possui o 'ex-', que está intimamente ligado ao exílio, o exterior, ou seja, o que é estrangeiro, e que causa uma relação de estranhamento, que proporciona situações originais, singulares e incomuns.

Outras duas palavras que estão ligadas ao prefixo 'ex-' e que trazem ainda mais profundidade da concepção de experiência como: existência e exposição. Para existir, é necessário se expor ao risco e experimentar a vulnerabilidade (LARROSA, 2002). Nesse contexto, pode-se citar Tito, o garoto se põe em situação de exterioridade de alto risco, aberto para uma sucessão de experimentação, sendo guiado por uma necessidade de (re)existir.

Quem o acompanha, se posiciona da mesma forma, até porque, "torna-se visível que o espectador tende a incorporar-se e a nele incorporar as personagens da tela em função de semelhanças físicas ou morais que nelas encontre" (XAVIER, 1983, p. 162). Em outras palavras, quem se põe a assistir se coloca a pensar a existência a partir do desenrolar do filme, ainda que como já foi mencionado, a experiência de tal forma seja algo subjetivo, voltado à dimensão pessoal.

Retomando a discussão de volta para o cinema em si, mas continuando na dimensão da existência, Deleuze (2008) vai nos propor uma linha de pensamento substancial para pensar a relação cinema e existência. Primeiro de tudo, o autor grifa o fato de que somos nós, os únicos a necessitar nos reafirmarmos, incessantemente, como seres, em um fluxo de alteridade. E o que nos conecta a essa noção de existência, imersos em um cenário colapsado de verdade, é o mecanismo do imaginário. É a imaginação que potencializa as nossas sensações. E o cinema (lê-se a arte), nesse sentido, se apresenta como o único caminho que proporciona a condição do homem a acreditar na pulsão da vida (DELEUZE, 2008).

O cinema então, mais do que aproximar da realidade, tem o papel de ser o produtor dela, afirma Deleuze (2008), mesmo com todas as suas limitações de corte, cor, som, entre outros fatores e desencadeia uma realidade que é polivalente. Em outras palavras, vai existir a abertura para que os diferentes olhares problematizam, a partir de diferentes ângulos e formas de enxergar. Aqui se apresenta a importância do multiculturalismo que o cinema provoca,

acarretando a abertura de possibilidades, de inúmeros desdobramentos, uma vez que o cinema é uma produção coletiva. Para dar mais um passo na discussão, vale ressaltar que

O cinema inteiro vale pelos circuitos cerebrais que ele instaura, justamente porque a imagem está em movimento. Cerebral não quer dizer intelectual: existe um cérebro emotivo, passional... A esse respeito, a questão que se coloca concerne à riqueza, à complexidade, ao teor desses agenciamentos, dessas conexões, disjunções, circuitos e curto-circuitos. Pois a maioria da produção cinematográfica, com sua violência arbitrária e seu erotismo imbecil, testemunha uma deficiência do cerebelo, não uma invenção de novos circuitos cerebrais. [...]. Criar novos circuitos diz respeito ao cérebro e também à arte (DELEUZE, 2008, p. 78-79).

Essa linha de raciocínio, reforça a de Badiou (2015), que coloca o cinema como uma experimentação filosófica. O que conseqüentemente, nos remete a Cabrera (2006), que nos lembra que a filosofia se desenvolveu estritamente durante anos a partir do campo literário, da sua forma escrita, sem considerar, por exemplo, as imagens. Apesar desse longo vínculo com a literatura, os diferentes filósofos, juntamente com suas belas escritas, podem expressar seus pensamentos no cinema, demonstrando os diferentes aspectos e ideias que outrora não são captados pelo mundo cotidiano. Tais convergências de pensamentos dos autores trazidos neste recorte reforçam o cinema como a possibilidade de (re)criar mundos ativos e perceptivos e de afetos.

Essas questões vão na direção da construção do pensamento, na verdade, de novos pensamentos, a qual é a tônica da relação de Deleuze com a filosofia. Para ele, a filosofia não tem o papel de buscar a verdade, mas de criar novas vias e novos desdobramentos a partir de novos pensamentos. E o cinema se coloca como um meio propulsor e fecundo para tal propósito, já que todos nós, experiencialmente, temos capacidade de interpretar um filme filosoficamente. E neste ponto aqui, talvez esteja o que diferencia o cinema das outras artes: enquanto escultura, pintura, dança e música por exemplo, gradativamente, foram se dirigindo a um público seletivo, restrito e sério, o cinema se manteve próximo aos amadores, aqueles sem um repertório prévio, mas aberto ao encontro (AUMONT, 2008).

Caminhando para a conclusão desta seção, o que mais fica grifado é a arte, mais especificamente o cinema, um cinema que pensa e que suscita o pensamento. Um cinema que acessa o mundo e, principalmente, nos impregna de inquietudes, as quais nos possibilita a experiência da transformação, haja vista, o que para nós é natural, ou o que nós naturalizamos não causa estímulo, que é responsável por gerar reflexão na relação com a imagem, fazendo essa, por sua vez, arder no seu contato com o real e transportar o sensível do ser. Fazendo-nos sair de um estado letárgico na relação com as imagens, para uma posição contemplativa, reflexiva e criativa.

1.2. ENCARANDO UMA IDEIA DA SOCIEDADE DA IMAGEM

Imagem
Uma coisa branca,
Eis o meu desejo.
Uma coisa branca
De carne e de luz.
 [...]

Uma coisa branca,
Doce e profunda.
 [...]

Dante Milano.

Refletir sobre o que pode a imagem, colocá-la ao centro de uma reflexão para análise, é caminhar por um terreno complexo e fértil. Potencializa-se essas características quando se propõe essa discussão imersa a uma sociedade imagética como a nossa, nesse sentido, não há nenhuma pretensão de esgotar as possibilidades dessa temática e seus desdobramentos.

Essa parte da pesquisa pauta a sua reflexão a partir do pensamento do pedagogo e filósofo brasileiro Sílvio Gallo (2016) sobre a imagem e com ele, busca-se compreender como a imagem do cinema nos gera afetos e perceptos, baseado na concepção do filósofo francês Deleuze. Iniciando por uma contextualização em torno da sociedade da imagem, suscitando também uma compreensão palatável de imagem.

Sem a intenção de fazer uma linha cronológica, essa relação entre sociedade e imagem é algo discutido ao longo de muitos anos, sobretudo no campo filosófico. Um ponto de partida: Platão, quando escreveu o famoso “Mito da caverna”⁶, suscitou reflexões e concepções a partir do que se viu; do que estava lá dentro da caverna projetado. Acerca dessa alegoria, Deleuze (1974) aponta uma correlação com uma sala de projeções, baseado nessa noção, se destaca na sua análise (no ponto de vista do autor deste estudo) é que: ele assinala a existência de dois pontos de dualidades.

O primeiro, Deleuze (1974) vai reportar-se a separação entre o sensível e o inteligível; corpóreo e incorpóreo, e a aparência da essência, essa primeira distinção ele chamou de dualidade manifesta. A segunda, por sua vez, ele denomina de dualidade latente, “[...] sua função é separar a cópia do simulacro. [...] Dessa forma, cópia é aquilo que está bem fundada no modelo. [...] Enquanto que simulacro é a imagem que representa diferença, distorção [...] (GOMES, 2019, p. 93).

Perpassando sobre o tempo, houve um o processo de construção da compreensão social, em seu amplo campo e setores, em relação a imagem. Se pararmos para refletir, a imagem é um elemento onipresente no nosso percurso como sociedade - há na bíblia⁷ que o

⁶ Também conhecido como “Alegoria da caverna”, está presente na obra “A República”.

⁷ Bíblia, livro do Gênesis 1:26.

homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. A ideação imagética social foi ganhando ainda mais olhares e análises no decorrer dos anos.

Os períodos mais remotos trouxeram junto, por exemplo, o interesse por estudos cada vez mais contemporâneos e interdisciplinares, com diversos desdobramentos no campo da história da arte, fotografia e cinema; sem esquecer de uma presença midiática mais pujante, esses e ainda outros tantos fatores foram evidenciando, o que comumente denominamos de cultura visual, com a finalidade de localizar, mas sem querer restringir ou limitar,

[...] significa falar de um campo de estudo muito alargado. [...] Nele cabe o papel das imagens como arma política, como um conceito de visualidade não necessariamente visual mas necessariamente politizado, como o que explicita Nicholas Mirzoeff, ligado a uma pulsão totalizadora e sintética que usa a visualidade, ou visualização, como forma de controlo global da informação (a visualização do campo de batalha no século XIX, a visualização de dados, etc). Em todos os casos aqui enumerados, em todos os esforços teóricos para pensar a imagem fora da descrição e da sua literalidade, em campos tão diversos como a fotografia, a pintura ou o cinema, o que pode constituir-se como traço comum é a necessidade de olhar para as imagens para além do discurso manifesto que podem aparentar (MEDEIROS; CASTRO, 2017, p. 5).

Um autor que contribuiu bastante para a compreensão dessa proliferação e articulação de imagens e signos no âmbito social foi o Guy Debord (1997), escritor marxista francês e também cineasta, por isso a imagem era um fator preponderante em suas análises. Ele vai denominar a sociedade contemporânea como a sociedade do espetáculo. Uma denominação com um grau de didatismo muito elevado, uma vez que esse modelo social imagético prolifera a lógica de que as coisas só passam a existir quando habitam a dimensão da visibilidade. Em uma ideia enxergada nessa perspectiva, pode-se dizer que a experiência humana em sua completude está intimamente atrelada ao espetáculo, o que significa segundo o autor ter as imagens como elemento de mediação da relação social.

Continuando no pensamento de Debord (1997) alguns outros pontos são importantes de serem grifados. O primeiro dos pontos é a relação entre o espetáculo e o controle. Para ele, essa necessidade social de espetacularização e de reprodução pode ser entendida como uma vontade de transformar os componentes sociais passíveis de controle, “[...] é preciso adorar Deus e não sua imagem, martela Lutero [...]” (DEBRAY, 1993, p. 226-227). Destaca-se que essa noção vale para o âmbito individual e também coletivo.

Há também a questão da fetichização da vida contemporânea, para Debord (1997) essa seria a mola propulsora do modelo da sociedade da imagem. O fetichismo estrutura a relação social por meio do desejo e também ajuda a reafirmar a autonomia e a força da imagem nesse contexto. O consumo é transformado em um espetáculo, por meio de um processo de acúmulo de mercadorias influenciado pelo capital. Neste sentido, o capitalismo desempenha um papel

fundamental neste sentido, uma vez que o espetáculo é um produto e uma estratégia de poder para manter e expandir as relações de produção capitalistas. No entanto, Debord (1997) ressalta que o espetáculo vai além das imagens em si, ele o caracteriza pela intermediação das relações sociais por meio das imagens. Em outras palavras, o acúmulo de mercadoria se transforma em imagem.

Debord (1997) mesmo defende o entendimento de que a mercadoria é uma força, a qual ocupa a vida social, logo, a realidade passa a ser prontamente confundida com o espetáculo, por isso, da compreensão da sociedade da imagem como um campo fértil de ideias, "assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

E nesse sentido há uma crítica central de Debord (1997) direcionada à forma fetichista do "parecer" que domina a sociedade da imagem. Ele argumenta que a busca incessante por uma aparência de sucesso, felicidade e satisfação, baseada na exibição de imagens idealizadas, cria um sistema de alienação que afasta as pessoas de suas próprias experiências autênticas. Nesse sentido, o espetáculo se torna uma forma de controle social, onde o indivíduo é constantemente incentivado a consumir e a se encaixar em padrões pré-estabelecidos. Por isso, o autor nos alerta para a necessidade de questionar e resistir ao domínio das imagens fetichizadas, que nos alienam e nos distanciam de nossa própria experiência autêntica.

Tito e Sara estão entrando na casa de Teo⁸, como pode ser visto da figura 1. A câmera a câmera faz um movimento de *travelling*⁹ lateral em plano americano¹⁰, há um corte, a câmera em plano aberto¹¹, mostrando a caminhada de Tito e Sara. Tito reforça seu jeito curioso, perpassa o olhar por toda a imensidão do corredor, sempre atento, ao fundo consegue-se observar uma foto de Téó e Alaor, tão imponente quanto todo aquele corredor, o que nos reforça a assimilação de uma família abastada e dominante socialmente, utilizo-me do termo dominante, pois o quadro mesmo que ao fundo ele possui um destaque grande na composição da cena. Além do fato de ser um quadro que fica na entrada da casa, ou seja, sua presença marca o território, impõe de certa forma uma soberania. De repente, um robô, surge

⁸ Tempo de: 18:50 a 19:35 do filme.

⁹ "O *travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento" (MARTIN, 2003, p. 47). Alguns autores usam termos como: uma "viagem" da câmera ou um "passeio" da câmera. Um dos recursos mais utilizados no cinema.

¹⁰ "Personagens são filmados do meio das pernas para cima. O plano americano é chamado assim porque surgiu durante os primeiros *westerns*, em que era muito importante focalizar na mesma tomada o rosto do personagem e o revólver que ele trazia na cintura" (CARREIRO, 2021, p. 108-109).

¹¹ "A câmera é posicionada a grande distância da ação principal, de forma a inserir esta ação dentro de um ambiente" (CARREIRO, 2021, p. 108). Além disso, o autor reforça que esse tipo de plano ajuda o espectador a assimilar de melhor forma o ambiente e tudo o que o compõe na cena.

em cena caminhando, para diante deles, e diz: "*sigam-me*", Tito deixa escapar um breve "*ãn?!*", e troca olhares com Sara, como se perguntasse: isso tudo aqui, é de verdade? O robô continua, "*o senhor Téó está no setor 19*", conduzindo as crianças até a sala. Há um corte, a câmera agora está em um contra-plano¹² em plano aberto, o robô adverte: "esperem aqui", a câmera muda para um contra-plano em plano médio¹³, o robô prossegue: "pelo senhor Teo", colocando a mão na cintura, reforçando um jeito humanóide.

Figura 1 – Sequência de Tito e Sara na casa de Teo.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A câmera faz um movimento sutil de *tilt*¹⁴, e muda para o plano americano, o robô coloca o seu "rosto-tela" bem próximo aos olhos de Tito e Sara, que se assustam, inclinando-se um pouco para trás, o "rosto" gira e de fato se transforma em uma tela. Um filme começa a ser transmitido. O senhor Alaor, aparece imponente tal qual todo o corredor de sua sala, e diz: "*sempre dediquei a minha vida...*", há um corte e a câmera agora está em plano aberto, mais uma vez, Tito e Sara se entreolham, com a mesma carga de dúvida no olhar, dão alguns passos para trás e se acomodam no sofá, enquanto isso, a mensagem de Alaor está sendo passada, "*... a segurança das pessoas, agora...*", a câmera muda e neste momento está em contra-plano americano, o robô aproxima ainda mais o seu "rosto-tela" das crianças, e Alaor continua: "*... decidi desenvolver uma rede de condomínios residenciais...*", agora é como se a câmera entrasse no "rosto-tela" do robô, agora ela está em um plano médio

¹² Pode ser chamado também de campo e contracampo ou plano *over the shoulder*, ou simplesmente, OTS. É um plano que consegue, concomitantemente, estabelecer uma interação entre os personagens em cena e o espectador, "... geralmente disposto acima do ombro de um dos personagens, e diretamente arranjado para enaltecer o olhar de um personagem à frente. Assim, quando esse personagem fala ou se expressa por reações faciais, há uma sensação de que esteja falando diretamente ao espectador" (SANTOS, 2020, p. 14), um plano muito utilizado em momentos de diálogos.

¹³ É o plano que apresenta a unidade do sujeito, seja esse sujeito, um vaso de flores, um automóvel, um animal, uma pessoa, entre outros, com um mínimo de "respiro" ou "ar", na linguagem dos operadores de câmera, em cima e em baixo (JULLIER; MARIE, 2009).

¹⁴ A câmera se mantém no seu eixo, mas faz movimentos verticais que tanto podem ser de cima para baixo ou de baixo para cima, "[...] como um prédio alto que a pessoa observa de cima para baixo" (CARREIRO, 2021, p. 112).

com *close up*¹⁵, Alaor aparece ainda mais imponente aos nossos olhos, e ainda discursando firme: "... com segurança de última geração. Bem-vindos ao Jardim...". Ele faz um movimento com a mão, como se conduzisse a câmera, que agora faz um movimento de *zoom out*¹⁶, enquanto isso, vemos pessoas andando livremente, sem preocupação, a câmera então fica em plano geral¹⁷, e o produto que está sendo apresentado aparece na tela por completo, Alaor em tom efusivo completa: "... Redoma", percebe-se que nesse momento, a sua voz ganha um eco sutil, com a intenção de reverberar na mente de quem está vendo e escutando. Mas, sem cessar o discurso: "... vocês nunca terão medo outra vez...".

A câmera muda o ângulo, agora está em plano detalhe¹⁸, em movimento de *travelling*, acompanha o vôo de um pássaro, e o produto continua sendo "desembalado" e vendido, "*uma de nossas inovações é um sistema que paralisa qualquer animal que possa ameaçar...*" o pássaro é eletrocutado, um grande clarão ganha a tela, a câmera muda, está em *close*, todo o "choque" sofrido pelo pássaro reluz no rosto de Tito, que está em estado de choque, hipnotizado, incrédulo, diante da tela, ao final, tão assustado, que fecha os olhos e vira um pouco o rosto. A câmera muda novamente para o pássaro, em plano detalhe, o discurso de venda continua firme: "... os moradores do condomínio, como ratos...", a câmera faz um movimento de *zoom out* e para em plano geral, mais uma vez todo o produto está na tela e Alaor continua "... pombos e seres humanos perigosos", há um corte, a câmera agora está em plano médio, até que Teo chega e a propaganda é cortada.

Neste trecho, o filme nos ajuda a refletir sobre esse movimento de "empacotar" o produto como um grande espetáculo. Como uma solução definitiva, para o problema que o próprio "produto", faz questão de ressaltar. Vale destacar que,

[...] Desde os anos de 1920, os publicitários americanos "personalizaram" os produtos, passando de uma simples informação descritiva às motivações subjetivas e aos argumentos emocionais. Com uma frequência cada vez maior, as publicidades falavam do consumidor – de seu estilo de vida, de seu prazer e de sua satisfação – mais do que da própria mercadoria, em sua materialidade. A partir dos anos de 1930, uma cooperação estreita instaurou-se entre economistas e os psicólogos, reforçando o ponto de vista segundo o qual o consumidor era guiado por suas emoções e o estado emocional era a pulsão fundamental na origem de todo ato de consumo [...] (ILLOUZ; ALALUF, 2020, p. 89).

¹⁵ Pode ser chamado de *close up* ou apenas *close*. Pela concepção de Jullier e Marie (2009), é quando existe uma separação de uma parte do sujeito ou o objeto em cena, que apresenta uma "aproximação" apta e figurativa que possibilita uma maior intimidade na relação com o personagem. Os autores também destacam que também pode ser usado para destacar detalhes importantes da história.

¹⁶ É um movimento de "afastar" da câmera, com a finalidade de gerar maior (*zoom out*) amplitude do objeto ou situação que está no foco da câmera (CARREIRO, 2021).

¹⁷ Existe um significativo distanciamento entre a câmera e a ação principal da cena, pois um dos principais objetivos desse enquadramento é mostrar a cena e dar uma noção clara do ambiente onde a ação está inserida (CARREIRO, 2021).

¹⁸ É um plano para dar ênfase a um objeto, a uma ação ou situação, ao ser usado esse tipo de plano, esse ponto de detalhe será crucial para o desenvolvimento da cena (CARREIRO, 2021).

Além disso, nos faz pensar, em quantos momentos do nosso cotidiano, somos interpelados por uma propaganda, que nos invade, rouba os nossos olhares, nos produz desejo, nos aflora algum tipo de emoção e propõe um sentido de vida. "Bombardeios" de mensagem que transforma a vida em um movimento incessante de consumo. Machado (1997), comunga com essa forma de enxergar essa sociedade e ainda faz uma relação com a alegoria de Platão já mencionada anteriormente, além disso, ele chama atenção também para um reforço nessa conotação de plateia, ele diz que

Anestesiado do espírito vigilante, a suspensão de todo interesse pelo ambiente circundante, projeção de personalidade num sujeito emprestado, adesão de realidade, de desligamento, de passividade de desejo de sonhar: eis algumas das disposições regressivas do espectador acorrentado à sua poltrona na gruta escura (MACHADO, 1997, p. 55).

Antes de caminhar para as reflexões levantadas por Silvio Gallo (2016), no levantamento de autores, vejamos as ponderações de Peter Pelbart (2003). O autor questiona os modos de vida conectados a esse império imagético contemporâneo, o que de certa forma, este trabalho também está propondo. Um de seus questionamentos se constrói na direção da falta do desejo; como se não existisse o desejo, esse império ainda se manteria? Outra reflexão que ele nos coloca é: "[...] afinal, o que nos é vendido o tempo todo, se não isto: maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir? (PELBART, 2003, p. 20).

Essas reflexões de Pelbart (2003) nos ajudam a compreender que a nossa relação com o consumo (sujeito-consumidor) e também a noção do ato de consumir não são estanques, muito menos se limita as mercadorias com a finalidade de sobrevivência. Estar em uma sociedade imagética o consumir transborda e se relaciona com as emoções, sensações reforça nossa propensão de ser afetado e também de afetar. Nesse sentido, um aspecto acaba ganhando relevância: o encontro. É através do encontro que existe a possibilidade de sairmos desse estado letárgico e narcotizado, afinal, nesses movimentos, "encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimento, entidades" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14).

Soma-se aqui, a perspectiva apontada por Rancière (2015), a qual não só converge, mas também gera uma espécie de incremento da fala de DELEUZE; PARNET, 1998. O filósofo vai chamar atenção para o fato da necessidade da nossa existência, para que as imagens ganhem vida. Pode soar como detalhe banal, no entanto, é um ponto-base da discussão na construção do pensamento acerca das imagens, nas palavras dele, "[...] a imagem

é vivente precisamente porque a ela falta vida, ela precisa de nós para ser o organismo do qual ela ainda é a sombra desencarnada" (RANCIÈRE, 2015, p. 195).

Pode-se então dizer que se a imagem é poder, o encontro é potência. Isso fica ainda mais evidente quando se trata de se basear no encontro com a imagem-cinema, pois consegue-se pensar com imagens e, concomitantemente, perceber o poder inventivo delas e até mesmo tê-las como uma ferramenta política, desviando-se das imagens clichês, pois

Quando encontramos um corpo exterior que não convém ao nosso, tudo ocorre como se a potência deste corpo se ocupasse à nossa, operando uma subtração, dizemos neste caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, mas ao contrário quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe à nossa diríamos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são de alegria e nossa potência de agir é ampliada e favorecida (DELEUZE, 2002, p. 34).

Após essa contextualização sobre a sociedade da imagem, abordagem sobre suas características, bem como também suscitar alguns pontos da compreensão da imagem em si, além de discutir brevemente sobre a relação do consumo, encontro e afetos, o próximo passo é conduzir a discussão sobre a imagem e o que ela pode.

1.3. A IMAGEM COMO PRODUTORA DA ORDEM E DA OBEDIÊNCIA

*Os chineses inventaram - e tudo o que é bobo repete - que uma imagem vale mil palavras
diz isso sem palavras!
Millôr Fernandes.*

Problematizar a nossa relação com a imagem é instigante e necessário, pois passa-se a refletir sobre a vida cotidiana. É nesse encontro entre corpos, telas e imagens que Silvio Gallo pauta a discussão sobre quais as potencialidades da imagem. O autor é enfático: “é inegável que vivemos, cada vez mais, sob o império da imagem. Nossa cultura é cada vez mais imagética. A internet é imagética. A comunicação, hoje, é imagética” (GALLO, 2016, p. 16). A forma que o autor contextualiza a imagem, nos faz atentar ao fato de que nem sempre a imagem vai estar ligada ao visível, podendo ser imaginária ou concreta, dependendo de como ela irá passar pelo sujeito (JOLY, 1996).

No desdobramento da sua linha de pensamento, Silvio Gallo (2016) baseia-se em outro filósofo contemporâneo, Pierre Lévy, o qual se faz essencial nesse debate, pois, ele se debruça na compreensão de como as pessoas se comunicam, e produzem informação e conhecimento atrelada ao fenômeno da internet – um elemento, que quando passou a existir tomou uma proporção incomensurável, que não dá para conceber a sociedade atual sem a sua presença. É relevante grifar que Lévy não vai limitar os seus estudos na direção de analisar a internet

como uma estrutura tecnológica, ele pensa a internet como um fenômeno que mudou o modo de vida social, logo, uma nova forma de perceber o mundo.

Gallo (2016) destaca o fato de Lévy ser um dos precursores a levar esse debate para o campo filosófico e por ser responsável de antever relações antes mesmo delas existirem, como é o caso da nossa relação com os dispositivos eletrônicos, que Pierre Lévy (1998) denominou de “ideografia dinâmica”, Gallo vai ressaltar que

Lévy afirmava ainda, que no momento em que escrevia, a ideografia dinâmica era ainda um “objeto imaginário”, uma utopia que talvez não viesse a se realizar, mas que era importante “sonhar com ela” de modo a pensar a reivindicação da escrita que estava em curso no final do século XX. Hoje, quase duas décadas e meia depois, qualquer pessoa com um tablet ou um smartphone nas mãos não terá dúvidas de que a ideografia dinâmica é uma realidade presente e atuante, que mudou nossas formas de comunicação, trabalho, pensamento (GALLO, 2016, p. 17).

Essa nossa relação com os aparelhos eletrônicos, algo cotidiano, palpável, ilustrativo e latente em nossos diversos contextos sociais, somada a ideia já desenvolvida de que a sociedade é da imagem, logo, a sua comunicação é imagética, e a imagem obtém a função de informar, ou seja, ser compreendida como palavra-de-ordem, que resulta segundo Gallo (2016) em uma das primeiras possibilidades do que pode uma imagem.

No filme, é o personagem Alaor, o responsável por ajudar na reflexão desse contexto. Ele compreende e utiliza a força contida na ideografia dinâmica, promove a massificação da informação, e assim instaura o medo na sociedade. Duas sequências aqui serão apresentadas, as quais dão luz para pensar essa relação entre a ideografia dinâmica, a comunicação e a sociedade imagética, repleta de telas por todos os lados. A primeira, será chamada de "A ordem da informação" e a segunda, "A proliferação do vírus entre telas".

"A informação da ordem", é apresentada logo no início¹⁹ da animação. É o momento em que Alaor se apresenta (ver figura 2) e desde esse momento, o filme já nos dá a pista, sobre quem é o Alaor e quais os papéis, além do vilão da trama ele carrega. A câmera faz um movimento panorâmico²⁰, uma trilha não diegética²¹, ajuda a reforçar o tom de suspense, agressividade e tensão da cena e até mesmo do filme. Atenção para a presença de uma câmera

¹⁹ Tempo: 02:31 a 02:43 do filme.

²⁰ A câmera se mantém fixa em cima do seu próprio eixo e faz um movimento na horizontal. É também conhecido como Pan (MARTIN, 2003).

²¹ A diegese no cinema se refere ao mundo que se é criado na história, é a realidade vivida pelos personagens (CARREIRO, 2021). Partindo dessa concepção, no cinema o som se caracteriza através de alguns agrupamentos, aqui vão ser citados dois: sons diegéticos e não-diegéticos. O primeiro se refere a sons que se fazem presente na diegese da cena, em outras palavras, espectador e personagem escutam, exemplos como buzina, celular tocando, os diálogos, entre outros. Já o agrupamento de sons não-diegéticos, esses o espectador escuta, mas o personagem não, as trilhas sonoras em grande parte estão inseridas aqui. Mas, reforça-se que se trata de uma exposição resumida, pois, "a relação do som fílmico e de sua relação com a imagem e com a diegese continua sendo ainda uma questão teórica na ordem do dia" (AUMONT, 1995, p. 50).

voltada para quem está assistindo o filme. Como uma forma de deixar claro que ao mesmo tempo que estaremos observando o filme, também seremos observados, afinal de contas, "não é de se estranhar que a vigilância tenha se convertido no horizonte estético da cultura urbana contemporânea" (BEIGUELMAN, 2021, p. 45).

Figura 2 – Sequência que Alaor se apresenta.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

O personagem diz: "*Que caos é esse, minha gente?! Aonde o mundo vai parar? Onde estão as autoridades?...*", para aumentar ainda mais a tensão do conteúdo que está sendo dito, de forma intimidadora, por um segundo, se tem a sensação de que o personagem vaza a tela, invadindo o espaço alheio. É com essa relação de "intimidade", que a comunicação/contéudo nos invade através da tela, sem pedir licença, sem aliviar no tom e tão pouco na quantidade de informação. Com um olhar firme, afrontoso e forte, encarando quem está olhando para a tela, postura exibicionista de quem assume o papel de anunciador do caos. A câmera faz um movimento de *zoom out*, e para em um contra-plano aberto e ele completa, "*meu nome é Alaor Souza, e esse é o seu canal de notícias*". Existe um corte e a câmera agora está em plano aberto, a televisão em primeiro plano, evidenciando a sua força de reter a atenção, seduzindo, hipnotizando. Por sua vez, Rosa, no centro da tela, em meio a sala de estar, a pipoca em mãos pode simbolizar um momento de lazer, no entanto, se contrapõe com a expressão de pavor de Rosa, paralisada diante da televisão.

Essa relação de Rosa com a televisão é a questão central aqui. A canção "Televisão"²² dos Titãs complementa o que essa parte do filme nos ajuda a pensar. "A televisão me deixou burro, muito burro demais // Agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais // O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida". A televisão entrega tudo pasteurizado, o que acaba atrofiando a nossa percepção e nosso senso de realidade; produz para a passividade.

²² TELEVISÃO. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositores: Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Tony Bellotto. In: TELEVISÃO. Intérpretes: Banda Titãs. São Paulo: Warner Music Group (WGM), 1985. 1 CD, Faixa 1, 3:40 min.

Sobre a parte do sorvete, a música critica exatamente esses programas sensacionalistas e que dissemina o medo. Inclusive, certamente, no trecho do filme que está sendo analisado, veio à sua mente, algum apresentador ou programa atual da nossa TV aberta, o que reforça a compreensão da sociedade que acontece a aventura de Tito ser mimese a nossa.

Em outro trecho da música, lê-se: "Que tudo o que a antena captar meu coração captura", podemos e paramos diante da televisão em momento de entretenimento, entramos em um estado de inércia e, por isso, ela nos toma por inteiros e reforça seu papel de poder e ordem sobre nós. Marcello e Fischer (2011), reforçam a perspectiva de Wim Wenders, que defende a opinião de que as imagens nos penetram, nos impregnam e nos fazem refém.

Sobre o que resolvi chamar de "proliferação do vírus entre telas", é referente a sequência²³, que será discutida a seguir. A câmera está em *plongée*²⁴, somos guiados pelo pássaro, a câmera o acompanha em plano geral, acompanha o voo do pássaro, a trilha sonora não diegética anuncia mais um momento de tensão na trama, conseguimos escutar o som diegético das asas do pássaro batendo. A tela está "banhada" por completa de tons vermelho e preto, reforçando a percepção de que está por vir um momento sombrio, agressivo e que merece atenção. Uma voz *off*, mas já conhecida, surge e incrementa a atmosfera caótica e preocupante. Alar avisa: "*Uma vida na grande cidade está se tornando cada vez mais arriscada. O que será de nós? Como sair de casa? A gente põe o pé fora e perde o sapato...*". Quando o pássaro some no horizonte e somos direcionados para outro contexto em tela, há um corte, mas que nos coloca em continuidade com a narrativa, a câmera faz um movimento de *travelling*²⁵ rotativo e em pouco tempo, capta o Alar transmitindo o seu discurso em uma tela. Essa invasão em diversas telas pode ser vista na figura 3. A câmera mantém o movimento *travelling* rotativo, a voz se alterna entre *off* e não *off* e a trilha sonora, ambos continuam, mas agora com mais intensidade: "*olha minha amiga, meu amigo são anos nessa profissão e eu nunca vi uma situação como essa...*". A câmera perpassa por cenários urbanos, rostos amedrontados e assustados. Todos atentos na tela, ligados ao exibicionismo já característico de Alar. A câmera em movimento *travelling* rotativo mostra um conflito entre policiais e manifestantes, a bomba arremessada pelo lado policial, espalha ainda mais o ar caótico na cena e nos faz, do lado de cá da tela prender a respiração, estamos cada vez mais

²³ Tempo: 15:35 a 16:42 do filme.

²⁴ *Plongée* ou também conhecido como câmera alta, ou seja, é a captura da imagem de cima para baixo. Inclusive, o significado da palavra *Plongée*, que é francesa, é mergulho, o que ajuda ainda mais a sua compreensão. De uma forma mais técnica, se trata de um ângulo que se aproxima de 90 graus, entre o chão e o eixo da objetiva (JULLIER; MARIE, 2009). Outros nomes para esse mesmo tipo de plano são: zenital, ângulo alto, overhead ou overhead shot.

²⁵ Carreiro (2021) nos lembra que, o *travelling* pode ser "para frente, para trás, para os lados, em trajetória oblíqua ou até mesmo circular" (CARREIRO, 2021, p. 111).

imóveis, como pedra. Enquanto a câmera se movimenta nesse momento, o "Jardim Redoma" aparece entre as situações caóticas que nos estão sendo apresentadas, sendo ainda mais destacado por um arco com cor vibrante ainda reforçando o destaque.

Figura 3 – Sequência de Alaor invadindo telas.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Alaor prossegue com seu discurso, "... onde é que estão as autoridades? Bem-vindos ao Jardim Redoma, vocês nunca terão medo outra vez. Uma de nossas inovações é um sistema que paralisa animais...". A câmera continua o *travelling* rotativo e foca em mais um rosto amedrontado, agora atrás de uma grade de janela, da sua própria casa, ao fundo conseguimos ver Alaor apresentando o seu empreendimento na televisão. Atenção que enquanto a câmera se movimenta, conseguimos ver uma série de janelas com grade e a imagem de Alaor replicada nas diversas televisões, "mas então surgem, desavisadamente, os muros. Eles se expandem por toda parte, qual um labirinto insensato" (DUNKER, 2015, p. 72). As janelas com grades nos fazem refletir também sobre esse distanciamento que a presença delas geram, entre a pessoa e o contato com o mundo externo, além do seu formato que evoca a ideia de uma visão de vida fragmentada, ou seja, pela janela com grade a pessoa acaba encarando e decodificando a vida lá fora apenas através de frestas e limitando a visão de mundo, a mudança de perspectiva sobre os diversos ângulos que a própria vida proporciona.

Continuamos a passear com câmera em movimento de *travelling* rotativo e eis que surge um personagem descendo a escada rolante, olhando para o celular, também amedrontado. A câmera faz um movimento de *zoom in*²⁶, que passa entre o rapaz e o celular, é Alaor também na tela do celular. A câmera faz um movimento de *zoom out*, e ao fundo mais uma tela com Alaor, que inclusive não cessa o discurso em nenhum momento; "... É o caos, é

²⁶ Enquanto o *zoom out* é um movimento de "afastar" da câmera, com a finalidade de gerar maior amplitude do objeto ou situação que está no foco da câmera, o *zoom in* é um movimento de aproximação, que gera uma menor amplitude, logo mais foco no objeto ou na situação que está na cena (CARREIRO, 2021).

o absurdo. É você mesmo, é você mesmo que está me assistindo aí em casa... E o medo? O nosso grande companheiro de todas as horas...", aparecem pessoas conectadas nos aparelhos celulares ou prestando atenção na televisão do transporte público. É a ideografia dinâmica de Lévy ajudando a propagar o "vírus" do medo. Nesse ponto, Bauman nos lembra que, "É nos locais públicos que a vida urbana e tudo aquilo que a distingue das outras formas de convivência humana atingem sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças..." (BAUMAN, 2009, p. 34). A câmera faz um movimento de *zoom in* e se aproxima, mantém o movimento e invade uma das televisões, Almor aparece encarando a câmera, ainda discursando, "... o medo", com o dedo apontando para a tela. A câmera faz mais um movimento de *zoom out*, "... medo de sair de casa, medo de encontrar os amigos...". A câmera faz movimento panorâmico (*pan*) e telas estão sempre presentes, assim como os rostos espantados e amedrontados em toda essa sequência. Esse intenso movimento de câmera nos deixa perdidos e ao mesmo tempo nos faz viver o que está se passando na tela: o caos, a desordem. Essa sensação de *looping* ou espiral, passa uma certa noção de que é um ciclo diário-infinito, uma vertigem-diária gerada pelo caos social. A sequência próxima ao seu final, a câmera continua em movimento *pan*, assim como o discurso inflamado de Almor: "... o medo, o medo, o medo...", dito com timbres de voz diferentes para concluir o "hipnotismo", fixando na mente de quem está escutando a mensagem. A câmera permanece em movimento *pan* perpassa por um anúncio colado no ônibus, que entra em cena neste momento, e mais uma vez é necessário retomar a força da produção imagética publicitária, pois, "a imagem publicitária evoca o gozo que se consome na própria imagem, ao mesmo tempo que promete fazer do consumidor um ser pleno e realizado" (DUNKER, 2015, p. 71).

Outro fator que corrobora para essa compreensão da imagem como palavra-de ordem é entender a imagem como linguagem, uma proposta defendida por Deleuze e Guattari, pois para eles a linguagem deve ser política, nas próprias palavras deles, "a linguagem não é feita mesmo para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 96).

Há uma outra compreensão da imagem elucidada por Gallo (2016) – que é o fato dela ser representação. Ele vai afirmar que "a imagem é informação, palavra-de ordem porque, pelo menos desde Platão, é tomada como representação" (GALLO, 2016, p. 19), pautando-se, em dois fatores de mais destaque, que são: (i) as definições encontradas no dicionário Houaiss (2001), elas ratificam o sentido de repetição, representação e abstração acerca do termo da imagem; (ii) o outro fator está atrelado a própria etimologia da palavra imagem, que derivado

do latim (*imago*), que tem o sentido de retrato, representação e semelhança. Para uma última reflexão sobre essa acepção da imagem como representação, apresenta-se a seguinte reflexão

[...] De um modo mais ou menos confuso, recordamo-nos de que Deus criou o homem à sua imagem. Esse termo de imagem, aqui fundador, já não evoca uma representação visual, mas sim uma semelhança. O homem-imagem de uma perfeição absoluta, para a cultura judaico-cristã, junta-se ao mundo visível de Platão, sombra, imagem do mundo ideal e inteligível, nos fundamentos da filosofia ocidental. Do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que somos nós próprios imagens, seres que se assemelham [...] (JOLY, 1996, p. 16).

Esse contexto de compreender a imagem como representação nos faz chegar a duas questões de forma concomitante, ambas trazidas por Deleuze, de quem Gallo (2016) baseia suas ideias e trabalho sobre arte. A primeira delas é sobre a crítica acerca da imagem do pensamento. Para ele, se a imagem é repetição e representação, é ela quem impossibilita que o pensamento aconteça em outros contornos, produza novas criações, exercite novas conexões. Nas próprias palavras de Gallo, para: “[...] pensar o novo, o diferente, Deleuze afirma ser necessário investir na produção de um ‘pensamento sem imagem’, um pensamento virgem, ‘genital’” [...] (GALLO, 2016, p. 20).

A segunda questão não é dita, mas fica implícita e só reforça uma característica latente de Deleuze: a forma como ele entende e se relaciona com a filosofia. Para ele, de uma forma bem sucinta, a filosofia é um processo criativo, com o papel de propor novos caminhos, novas formas de pensar. É baseado nessa forma de conjecturar o âmbito filosófico, que Deleuze pauta a sua crítica da imagem do pensamento como uma repetição ou produção como está sendo elucidado, afinal precisamos lembrar que "uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Ele irá propor uma reflexão no sentido da possibilidade de a imagem ser um devir-pensamento. Em outras palavras, ter a imagem que escape da perspectiva representacional, deslocando o pensamento para uma dimensão criativa e sem contornos pré-definidos. De uma forma geral,

O que Deleuze propõe é a criação de um espaço para a sua filosofia que é sem igual. Sobretudo por se basear na heterogeneidade, no caos e na diferença [...] Incluir a diferença é, por natureza, um procedimento de resistência; uma atividade de afirmação como outra possibilidade diante da filosofia da representação, da metafísica, da imagem do pensamento que se orientam sempre a partir da exclusão da diferença e do que é diferente. Deleuze, ao contrário, pretende incluir a diferença, afirmá-la. Motivo, então, suficiente para ter criado, em seu projeto filosófico, um espaço para a filosofia da diferença, para o pensamento sem imagem, para o devir, para a repetição do Outro. É por isso, que em se tratando de Deleuze, entramos em uma geografia do pensamento (GOMES, 2019, p. 97).

Dessa forma, em meio a uma sociedade imagética, volta-se a grifar que refletir sobre o que pode a imagem é fundamental, assim como fica inevitável debater sobre a imagem do pensamento, principalmente, quando se trata de basear esse debate no pensamento deleuziano, que compreende a filosofia não como a detentora do pensar, em outras palavras, não apenas o filósofo é quem produz o pensamento, mas também os artistas, os cientistas, os literários, entre outros.

Momento de dar mais um passo e ir para outro ponto da discussão. Até aqui houve uma contextualização sobre a sociedade da imagem, perpassando por uma discussão acerca das potencialidades da imagem, chegando a um panorama sobre a proposta deleuziana, a partir de Gallo (2016). O momento é de buscar estreitar o debate acerca das imagens ainda na perspectiva de Deleuze, no entanto, agora no campo da arte, encaminhando-se para o principal propósito desta parte do estudo existir: compreender como o encontro com a imagem cinematográfica nos provoca, nos toca e produz emoções/afectos.

1.4. UMA DISCUSSÃO ACERCA DAS IMAGENS POR AUTORES QUE DEBATEM DELEUZE

Você não fotografa com a sua máquina. Você fotografa com toda a sua cultura.
Sebastião Salgado.

Sobre a relação cinema e imagem, Deleuze possui obras significativas a esse respeito. No entanto, não se tem o objetivo aqui de esgotá-las, haja vista sua dimensão complexa e a existência de numerosos desdobramentos. Serão tratados alguns pontos de algumas dessas obras, uma vez que elas são bases fundamentais das provocações e questionamentos de Silvio Gallo (2016), utilizado como autor-condutor dessa seção do trabalho. Quando ele se utiliza do ‘caminho percorrido’ por Deleuze, ajuda-nos a compreender essa noção de propor uma imagem-pensamento desvinculada da dimensão da reprodução e dos clichês. O filósofo brasileiro afirma:

É curioso o percurso que podemos ver na obra desse filósofo, quando se trata da questão da imagem. Na década de 1960, em *Diferença e Repetição*, encontramos uma perspectiva crítica da imagem como representação, sendo que a única possibilidade para escapar a uma “imagem do pensamento” seria a produção de um “pensamento sem imagem”, como que atestando ser impossível pensar a imagem fora do contexto da representação. Porém, em três obras da década de 1980 isso muda radicalmente e a imagem aparece em perspectivas não representacionais e como possibilidade criativa para o pensamento. O primeiro livro foi dedicado à pintura de Bacon: *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981); os outros dois foram dedicados ao cinema: *Cinema 1 – A imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2 – A imagem-tempo* (1985) (GALLO, 2016, p. 21).

Alguns pensadores recusaram-se a valorar a repetição no processo da relação com as imagens, entendendo que algo que se repete, se torna o mesmo, se chega na mesmice, permanente. No entanto, há uma linha de autores que caminha na direção inversa. Esses defendem que a diferença habita a repetição, em outras palavras, quanto mais algo se repetir, mais diferenças surgirão (GOMES, 2019).

Pode-se imaginar o que está sendo dito no nosso dia-dia: uma pessoa que ama determinada canção, escuta ela repetidamente, a cada vez que essa pessoa estiver escutando a música, ela notará diferenças, algo novo será apreendido. A repetição assim interpretada e apreendida vai oferecer a possibilidade de suscitar novas questões e novas soluções (GOMES, 2019).

Machado (2009) destaca alguns pontos acerca de Deleuze. O primeiro deles, o fato de Deleuze defender o cinema como um campo de produção de ideias. O autor reforça que Deleuze baseia o desenvolvimento de suas análises, reflexões e criações a partir da filosofia de Henri Bergson, pois para ele o cinema desde o seu princípio carrega um bergsonismo latente e profundo, assim como a filosofia de Bergson é substancialmente atrelada ao cinema. E por fim, um terceiro aspecto que Machado (2009) reforça é: Deleuze não faz ou não se propõe a fazer uma história do cinema, ele é um categorizador.

Ainda sobre a perspectiva de Machado (2009), o autor ao analisar a obra “A imagem-movimento” (1983) dar luz às diversidades de tipo de imagem no estudo deleuziano, e propõe pensar que elas têm por objetivo demarcar a imagem-movimento como uma representação indireta do tempo. Considerada uma representação, pois o subordina ao movimento, a composição. Um regime de imagem que tem uma lógica sensório-motora, na qual o conjunto de seus elementos se reporta a um centro (personagem, objeto, ação, entre outros) e é agenciada por três tipos de imagem-movimento em destaque que são: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, iremos refletir brevemente cada uma delas.

A imagem-percepção se caracteriza, por exemplo, com alguém olhando para a paisagem, aprofundando a exemplificação, é um conjunto de elementos que agem sobre um centro e que se altera em relação a ele; está vinculado ao plano geral. Deleuze aponta que essa variação de imagem-movimento é marcada pelas diferenças entre a escola francesa e Vertov²⁷. Além disso, Deleuze ressalta a presença de dois tipos de percepção no regime da

²⁷ “[...] A primeira diferença é que, enquanto os franceses evidenciam uma potência espiritual do cinema ou ultrapassam pelo espírito os limites da percepção, Dziga Vertov se interessa por pontos materiais distantes e pelo diferencial do movimento físico. A segunda e principal diferença é que, enquanto os franceses privilegiam o elemento líquido para ultrapassar os limites da percepção humana e fazer o movimento descobrir a totalidade

imagem-percepção, que são: objetiva e subjetiva, ambas percepções estabelecem relações entre elas. Sendo que, em linhas gerais, na percepção objetiva, as imagens possuem variações com relação a todas as suas partes e faces, já a percepção subjetiva, as variações das imagens são feitas em relação a uma privilegiada e centralizada imagem (MACHADO, 2009).

Já sobre a imagem-ação, é quando no filme, por exemplo, a personagem toma um remédio, pega uma arma e essas ações precisam estar em evidência. Ou seja, quando o personagem tem uma ação marcante, assim sendo, existe uma reação do centro ao conjunto, se estruturando em plano médio. Deleuze destaca que esse tipo de imagem-movimento, possui dois polos: meios e comportamentos, onde “[...] qualidades e as potências se atualizam ou se efetuam em um meio, isto é, [...] em espaço-tempos determinados, [...] e os afetos se encarnam em comportamentos, isso é, em ações [...]” (MACHADO, 2009, p. 265). Dessa forma, a imagem-ação irá estabelecer uma relação de variabilidade entre esses dois.

Ao chegar na imagem-afecção o que a determina é o que ocupa o desvio entre uma ação é uma reação, onde absorve uma ação exterior e acaba por reagir dentro. Aqui onde entra a ideia de rosticidade criada por Deleuze, que de uma forma sucinta, significa que o que está no plano fechado sendo filmado não se limita a ser um rosto humano, pode ser um objeto, um animal, uma paisagem ou a mão de uma pessoa, entre outros dotados de rostidade (MACHADO, 2009).

Outro ponto a ser grifado é que para Deleuze a imagem-afecção carrega em si potencialidade e/ou qualidade, sem necessitar de existir uma outra imagem para gerar uma associação, logo, pode-se afirmar que com uma mesma imagem-percepção, pode-se trabalhar diferentes tipos de afetos (MACHADO, 2009).

Na obra “A imagem-tempo”, Deleuze aponta uma crise da imagem-movimento, o que acarreta em uma relação diferente com a imagem. Ele observa que o cinema americano tradicional, o de ação, evita as possíveis transformações de dentro, daí a atitude de problematizar a imagem-movimento, buscando superá-la. Baseado nessa percepção, o filósofo francês ainda vai notabilizar que a “[...] dimensão crítica desse cinema, com o seu projeto estético político de extrair uma imagem dos clichês e usá-la contra eles, [...] para apontar seus limites e sugerir que, de fato, ele é pouco crítico” (MACHADO, 2009, p. 270-271).

O que se acompanha aqui é uma espécie de movimento, onde não será o roteiro ou a ação que serão valorizados como era no cinema clássico. Neste momento o valor se volta para

espiritual que ele expressa, em Vertov [...] é necessária uma percepção gasosa que dê conta do elemento material energético do movimento. Pois se no estado sólido, de uma percepção molar ou humana, as moléculas não são livres para se deslocar e, no estado líquido, as moléculas se deslocam e deslizam umas sobre as outras, no estado gasoso o percurso de cada molécula é livre” (MACHADO, 2009, p. 261).

para o conceito, ou seja, neste momento é uma imagem que pensa e a partir da compreensão desse movimento, tudo muda. O objetivo a partir desse momento no cinema então é uma imagem pensante, o que significa que a construção dessa imagem faz pensar, "[...] o cinema se torna cada vez mais acolhedor para as imagens" (AUMONT, 2008, p. 88).

É importante grifar que “[...] se a crise da imagem-ação era condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante, a imagem-tempo só se dá com o surgimento de situações óticas e sonoras” (MACHADO, 2009, p. 271-272). Aqui se apresenta outra diferença, visto que, o regime do cinema clássico é estabelecido na lógica sensório-motora, como foi apontado anteriormente.

Esse deslocamento se deve pela forte influência do cinema neorrealista. Um movimento que introduz nas telas pontos da vida social, de uma Itália pós-guerra e suas consequências, abordando assuntos como a sociedade econômica, a aristocracia decadente, a crise do indivíduo, entre outros assuntos que são trabalhados no cinema, que tem como uma de suas propostas principais: imprimir o real nas telas. Além do uso, por exemplo, de uma câmera mais objetiva e do uso de pessoas não-atores nos filmes são outros pontos que corroboram com a proposta cinematográfica do real. De uma forma sucinta, tem-se que

O neorealismo é um cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se apreende alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora. Ao desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que nos impedem de ter uma relação direta com o real (MACHADO, 2009, p. 274).

Pode-se então afirmar que nesse novo regime da imagem, a imagem é consequência e não a ação como acontecia no cinema clássico. Os personagens neste momento antes de agir precisam enxergar, serem visionários, por isso, o cinema moderno vai se estruturar a partir da observação, na busca de fazer pensar. Além disso, há uma maior abertura para silêncios, vagações e perambulações, sem que haja cortes, afinal, é a vida cotidiana que nesse regime está, em tom sugestivo, Ranciere vai sintetizar dizendo que, "a história natural deleuziana define as imagens como formas de vida, mas essas formas de vida são não orgânicas" (RANCIÈRE, 2015, p. 194).

Após discutir a imagem e o cinema através de diferentes perspectivas, com base na filosofia de Deleuze, o estudo avança ao analisar e discutir a obra "Lógica da sensação" de 1981 do próprio Deleuze, sob o olhar de Silvio Gallo. Essa obra é importante para debater a imagem não representacional, ou seja, aquela que está além da reprodução.

1.4.1. A IMAGEM-SENSAÇÃO: PENSAMENTOS SEM CLICHÊS.

*Sinto-me muito à vontade no meio do caos, porque ele me sugere imagens.
Francis Bacon.*

Abre-se um tópico à parte para a obra²⁸ de Gilles Deleuze dedicada a pintura de Bacon, pois segundo Gallo (2016) é ela quem vai dar uma maior dimensão sobre a importância das sensações no encontro com a imagem e o desenvolvimento de um pensamento sem clichês, logo, é a partir dessa dimensão dos sentidos e da sensibilidade, que também se pautará a compreensão sobre como uma imagem pode nos emocionar.

Deleuze escolhe Bacon e sua pintura, pois para ele “ao pintar a sensação, Bacon não representa algo com suas imagens; elas simplesmente exprimem o que é o sentido” (GALLO, 2016, p. 21). Silvio Gallo (2016) ainda destaca que Francis Bacon não é o responsável por introduzir essa forma de pintura, ele se aproxima e remonta a linha de pintura de Cézanne, ou seja, obras com imagens figurativas e não representacionais. Compatibiliza-se aqui nestas linhas introdutórias desta sessão, uma reflexão levantada por Didi-Huberman (2012): o incêndio ocasionado quando a imagem encontra o real - percepção bastante simbólica e muito potente para todo pesquisador que envereda no mundo das imagens, um recorte que sintetiza o que está sendo dito é este aqui

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. o lugar onde a cinza não esfriou. mas, é preciso recordar que, para Benjamin, a idade da imagem nos anos 30 é, antes de tudo, a da fotografia: não a fotografia como aquilo que foi caritativamente admitido no território das belas artes (“a fotografia como arte”), mas sim a fotografia como aquilo que modifica de cabo a rabo essa mesma arte (“a arte como fotografia”) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Para os primeiros pontos sobre o regime da imagem-sensação, com o objetivo de desenvolver uma discussão fértil, será utilizado para pensar o conceito de imagem-sensação, a tríade utilizada por Carvalho (2008), que em seu trabalho se estabelece da seguinte forma: i. como se aborda, trata ou se fala de uma imagem-sensação; ii. como é criada ou gerada uma imagem-sensação; iii. o que de fato é uma imagem-sensação. Concomitantemente, reforçando a importância que Deleuze dá para as imagens e as convocações que são feitas por elas para suscitar a faculdade do pensamento.

Sobre o primeiro ponto, Deleuze coloca em estado de reflexão a relação que existe na obra de arte do dizível e do visível. Baseado nessa forma de análise, ele afirma que a

²⁸ DELEUZE, Gilles. Francis Bacon – Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

imagem-sensação possui nela intensos, irredutíveis e infindáveis círculos interpretativos, em um movimento que ela em si basta, ou seja, é autossuficiente. Dessa forma, aponta-se para duas formas de falar sobre a imagem-sensação: uma delas é por meio da descrição do modo de criação do artista ou pode ser também por meio da descrição paciente das sensações sendo a tela um receptáculo (CARVALHO, 2008). Esse movimento de abertura de interpretações que uma imagem-sensação vai propondo, é uma das potencialidades da arte vindo à tona e desvencilhando do contato com a ideia da imagem como palavra-de-orderm. Dessa forma, as sensações assumirão o papel de excitar e conduzir o pensamento.

Já sobre o ponto de como é criada uma imagem-sensação, Deleuze aponta para a importância de um elemento fundamental nesse contexto, o acaso. Dentro dessa compreensão pode-se dizer que a ausência de regras é proeminente, sem limites probabilísticos, “[...] cada pincelada de Bacon, inventa assim suas próprias regras, procurando arrancar a Figura ao conjunto de clichês que se encontram virtualmente na tela” (CARVALHO, 2008, p. 208). Nesses gestos livres, a tela vai se dotando de vida, captando forças ainda mais intensas que fazem vibrar as sensações, no entanto, Carvalho (2008) nos chama atenção para o fato que nem todos os traços e telas acabam não germinando em uma imagem-sensação, por este motivo, Bacon descarta inúmeras obras.

Mas, afinal, o que vem a ser de fato uma imagem-sensação? De forma bem direta, ela tem como característica uma autonomia e uma intensa presença no campo do sensível. Aprofundando um pouco mais sobre esse ponto da discussão, pode-se dizer que

A imagem-sensação é uma imagem-choque, uma superfície de linhas e cores que age diretamente sobre o sistema nervoso do espectador. Ela recusa a representação primária pois os esquemas de percepção do visível, a que Deleuze chama clichês, não permitem a captura das forças virtuais que caracterizam uma vida mais intensa, uma vida não orgânica anterior aos protocolos figurativos e formais que a aprisionam. A imagem-sensação não é uma entidade fantasmática que produz os seus efeitos por uma qualquer razão obscura. É materialmente que se cria uma imagem-sensação, e Deleuze mostra bem como determinados agenciamentos picturais produzem imagens-sensação e outros a falham redondamente (CARVALHO, 2008, p. 209).

Muitos autores também a denominam de imagem-nua, pelo fato dela ser uma imagem antes mesmo de ter um nome vestindo-a, “é [...] o quente antes do fogo, o agudo antes do alfinete, a face antes do rosto” (REGO, 2011, p. 344). Não existe uma forma, esse tipo de imagem não é uma coisa, sua enunciação se transforma em percepção, lembrança, ação, tempo ou afecção e o seu sentido não tem a capacidade de se completar integralmente. Na obra “O que é a filosofia?” de Deleuze e Guattari, os autores apresentam o conceito, que eles

chamaram de "bloco de sensações", e em um trecho os autores descrevem qual a compreensão deles sobre sensação, eles dizem que

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan do metal, o acolorado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. E o material é tão diverso em caso, que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato. Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar, e, por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse segundos, 10 daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta duração (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216).

Silvio Gallo (2016), por sua vez, reflete sobre esse termo, que é interessante para esse ponto da pesquisa. Antes de prosseguir, vale ressaltar que a noção de emoção defendida neste trabalho é no sentido de algo que está relacionado com movimento. A discussão será aprofundada no próximo capítulo do trabalho, o que permitirá uma melhor compreensão da diferença entre emoção e sensação.

Retomando a discussão no foco da sensação, para Gallo (2016), todo artista seja ele, por exemplo, um músico, pintor, fotógrafo ou um cineasta, este é o responsável por criar afectos e perceptos em suas obras. Ao finalizá-las irão encerrar um "bloco de sensações", que provocam novas percepções e afecções em cada novo encontro, proporcionando um movimento infundável.

Por falar em encontro, o espectador se depara com a arte em um corpo com ausência de órgãos, que vai

[...] abrindo-o a uma comunicação entre a sua carne e a carne da Figura, inserindo-o num regime de circulação de vida mais intenso. O espaço háptico é o espaço por excelência da proximidade, do arrebato, contra a distância calculada da representação: proximidade entre o *aplat* e a Figura, que dirime a oposição entre forma e fundo; proximidade entre o espectador e o quadro, que é agora o não lugar de encenação do mundo, mas a de deposição e agregação da matéria de que ele se faz, matéria sensível, composto de sensação [...] (CARVALHO, 2008, p. 210).

Silvio Gallo (2016) nos ajuda a ampliar a compreensão desse encontro. O filósofo e pedagogo propõe que a Figura está nesse contexto atrelada a forma sensível, logo, se refere às sensações e vai ter como área de ação a carne, o sistema nervoso. Já a Forma ela é abstrata e se volta para o cérebro e também age por mediação dele, por isso quando se trata de sensação não se está falando de algo fácil, do lugar-comum, afinal de contas, "dar às imagens suas consistências próprias é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que

ilusões, menos que organismo vivo (RANCIÈRE, 2015, p. 200). O que reforça a complexidade e profundidade proveniente das imagens em si.

Mas, e sobre as sensações? Sobre esse ponto, Gallo (2016) nos propõe a pensar que: “[...] a sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação [...]” (GALLO, 2016, p. 22). Dessa forma, o que em algum momento era reflexão, agora pode ser considerado afirmação: a imagem-sensação pode devir uma imagem-pensamento. Um pensamento compreendido por afectos, percepções e com uma força que vibra no âmbito das sensações e, por isso, não se esgota, é fértil, que exercita a criação, se abre ao acaso e abraça a espontaneidade. Assim, vai se escapando da tirania da representação, portanto,

Fora da representação, da ilustração, da figuração, a imagem-sensação já não é comunicação nem palavra-de ordem. Imagens-sensação na pintura, na fotografia, no cinema que não são produzidas para transmitir uma informação ou fornecer um comando, mas para encerrar um bloco de sensação com potencial de produzir novas sensações, afetando o pensamento e provocando sua emergência. É nesse sentido que a imagem-sensação pode devir imagem-pensamento. Não uma imagem do pensamento, no contexto da representação, mas uma imagem-pensamento, um pensamento imagético que delira e cria (GALLO, 2016, p. 22-23).

Por isso, não há ninguém que assista um filme e não seja afetado, que não sinta vibrar as sensações e, o mais importante, que consiga deixar o pensamento estanque. É a arte em seu estado puro, com a sua força intensa estimulando o novo, deslocando o pensamento e elevando a potencialidade criativa. Nessa conjuntura, Carvalho (2008) reforça o fato da arte para Deleuze não significar a “arte pela arte” e sim, a “arte pela vida”.

Uma diferença que reforça o olhar sensível de Deleuze para toda essa problemática que envolve imagem, pensamento e a fuga da reprodução, cópia ou repetição. Um olhar que busca conceder a vida, ao que já lhe pertence genuinamente: a abertura, o acaso, a criação, a reflexão, a provocação, a sensação, deixando a vida pulsar em seu ritmo: contagiante, puro e sensível.

Até aqui buscou-se refletir sobre o que pode a imagem, perpassando por uma compreensão sobre vivermos imersos a um império imagético e também discutindo sobre a concepção da imagem-sensação. Colocando a imagem no centro de algumas questões que a cerca. Tomando como ponto de partida, a discussão sobre o processo metodológico adotado pelo estudo no contato com as imagens.

CAPÍTULO 2 – A EMOÇÃO, O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E O MEDO SOCIAL

2.1. LUZ E CÂMERA AGORA VOLTADAS PARA A EMOÇÃO

*Uma enorme emoção, essa de nascer, de vir ao mundo.
Didi-Huberman.*

Essa parte da pesquisa se propõe a discutir as emoções. E aqui vale relembrar algo dito na parte introdutória do trabalho. O pré-projeto que submeti na inscrição do programa, indicava a análise e estudo acerca da animação "Divertida Mente". De forma breve, o filme conta a história da menina Riley de 11 anos, que está passando por uma série de dilemas e transformações. Dentro da cabeça da protagonista, existem cinco personagens-emoções: tristeza, medo, raiva, alegria e nojo, que ficam em intensas interações e confabulações para ajudar nas tomadas de decisões da garota. A ideia de emoção que carregava antes de começar minha pesquisa, se limitava a reconhecê-la como algo individual e conectada diretamente com o racional, o fato das emoções estarem na cabeça de Riley reforçava essa minha percepção das emoções serem além de individuais, controladas, logo, inferiores a dimensão racional.

Os encontros de orientação, bem como o encontro com "Tito e os pássaros" foram ampliando o espectro dessa compreensão. Como foi dito lá na introdução, a escolha pela mudança de filme foi uma escolha afetiva. E essa mudança de filme deu rumos diferentes na pesquisa, principalmente, em relação à compreensão e ao próprio envolvimento dos estudos acerca da emoção. Em outras palavras, a mudança de filme, mudou a perspectiva de olhar as emoções: o primeiro filme, nos faz pensar as emoções numa camada individual, pelo viés psicológico. Já no segundo, as emoções são apontadas como socialmente constituídas socialmente, vinculadas a um modo de existência coletiva.

Nessa mudança de foco sobre as emoções, o livro "Que emoção! Que emoção?" de Didi-Huberman (2016), uma obra que surge para reverberar uma conferência feita pelo próprio filósofo-historiador. Ele ajuda na reflexão da "natureza" das emoções, na jornada se utiliza das imagens como alicerce para provocar, questionar e também como guia para articular seus pensamentos. Ao expor algumas imagens do filme de Serguei Eisenstein, "O Encouraçado Potemkin" de 1925, o pesquisador nos põe a pensar sobre um certo fascínio ou até mesmo encantamento que existe nas emoções extremas. Essa obra que norteará a discussão nesta sessão.

O ponto de partida da obra é a análise sobre o trabalho de Charles Darwin, em seu livro "A expressão das emoções nos homens e nos animais", lançado em 1872. Nele, o teórico evolucionista associa as emoções à dimensão primitivista, ou seja, ligadas aos seres menos racionais. Dentro desse grupo estavam, segundo o próprio criador do estudo, as crianças, mulheres, os animais, os não-europeus e os idosos. Inclusive, "o senso comum assimila

facilmente a emoção com a emersão na irracionalidade, com a falta de autocontrole, com a experiência de uma sensibilidade exacerbada" (LE BRETON, 2009, p. 5).

É nessa associação das emoções ao primitivo que Didi-Huberman estabelece uma de suas críticas sobre o pensamento darwinista. No entanto, vale grifar que o próprio filósofo francês assume que Darwin tem razão ao definir as emoções como gestos primitivos, no entanto, a sua crítica vai no ponto da relação do primitivismo com a natureza. Isso porque, nessa linha de compreensão, algo primitivo precisa estar sempre sendo superado ou descartado.

Dois pontos a serem grifados nesse momento: i) Didi-Huberman se afasta da compreensão de Darwin e sua tentativa de biologizar toda e qualquer emoção, que aponta para um movimento de generalização das emoções, mas apesar de se afastar ele parte do mesmo ponto de Darwin: imagens de crianças chorando; ii) Para Didi-Huberman as emoções como gestos primitivos foram melhor compreendidas quando etnólogos e sociólogos entram em cena, e vão à campo e posicionam as emoções no ângulo da história cultural, evidenciando, por exemplo, signos e expressões obrigatórias ou inteligíveis.

Uma outra grande contribuição dessa obra de Didi-Huberman (2016) é a sua clareza na apreensão sobre algo tão complexo como as emoções. O autor divide em dois grandes grupos de pensadores a forma de enxergar as emoções. Em um grupo, aqueles que compreendem e defendem as emoções como algo danoso e até mesmo inerte. Os autores e pensadores pertencentes desse grupo enxergam “o fenômeno da emoção [...] ligado ao páthos, quer dizer, à “paixão”, à “passividade” ou à impossibilidade de agir” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21). Nesse grupo estão, por exemplo, Aristóteles, os Racionalistas e Kant. Esse último vale ressaltar que compreendia as emoções como uma espécie de “falha” da razão, além de designá-las como uma ameaça para a vida (DIDI-HUBERMAN, 2016).

Significação idêntica, enfim, quando Guilherme de Machault evoca, no século XV, a "concupiscência mecânica". Transtorno maquinal antes que transtorno de pensamento, o fato de estar "transtornado", no século XIV, ou nos séculos XVI ou XVII, se inscreve primeiramente no corpo. "Paixão", sem dúvida, mas vivida como choque, colisão, abalo quase carnal. A própria língua clássica prolonga esse sentido: o transtorno é físico, pouco importa se ligado à memória ou à imaginação (VIGARELLO, 2020, p. 288).

Outro aspecto interessante desse grupo é o de relacionar as emoções com a ideia de impasse que pode influenciar três áreas específicas do indivíduo, segundo Didi-Huberman (2016), que são: a da linguagem, o do pensamento e da ação. Uma vez que se está emocionado é difícil de achar palavras, elas acabam se perdendo dentro de nós mesmos, o silêncio então se faz presente. Assim também acontece com os pensamentos, a

impossibilidade de concatenar pensamentos, construir uma linha de argumento e tão pouco expressá-la.

Para Didi-Huberman (2016), enxergar as emoções dessa forma é reforçar uma conotação negativa sobre elas. Além de comungar também com essa perspectiva, abro um parêntese para trazer uma reflexão, acerca do que julgo como um desdobramento do fato de se enxergar e tomar as emoções de forma depreciativa. Reconhecendo, que existem outros pontos que corroboram para incrementar esse mesmo desdobramento.

A abundante inserção de disciplinas e/ou atividades nas grades curriculares das escolas com o propósito de desenvolver uma inteligência sobre as emoções, ou em outras palavras, utilizar métodos que promovam o controle das emoções pelos próprios alunos. "Inteligência emocional é a nova matemática" aponta esse título da matéria²⁹ do portal G1 do Piauí e que sintetiza o contexto que está sendo abordado. Esse é um exemplo do processo civilizatório das emoções, entre tantos, que estão cada vez mais presentes no cotidiano, como o conceito de inteligência emocional. E sobre esse ponto da discussão, tem-se que

O conceito de “inteligência emocional”, é uma excelente ilustração da maneira como as emoções foram transformadas em competências que, por sua vez, foram objetivadas e tornaram-se assim entidades mensuráveis. [...] a noção de “inteligência emocional” não é mais considerada como um oxímoro, mas sim como a característica de uma nova racionalidade emocional individual. Por meio de entrevistas terapêuticas, de testes de personalidade e, mais tarde, de grades de classificação da inteligência emocional, a psicologização da empresa levou a uma objetivação e uma padronização das emoções, bem como a construção de um estilo emocional ideal e legítimo (ILLOUZ; ALALUF, 2020, p. 80-81).

Por isso, quanto mais cedo as crianças são ensinadas a dar nomes para as emoções, mais se controla e se restringe a potência das emoções. A emoção é como se fosse o ar, metáfora construída na jornada das pesquisas. Não há como se falar em vida sem emoção (ar), só conseguimos ver/sentir quando existe a presença do corpo. O ar (as emoções) nos transpassa(m), existe(m) nesse movimento dentro e fora de nós. Então, como buscar o controle de algo que é da vida. É necessário lembrar que existe muita emoção que não possui nome ou nomenclatura, mas ainda assim comunica, expressa, faz sentido e faz sentir. Além disso, as emoções que nos tomam e não ao contrário.

Esse controle reforça o fato de as emoções serem tomadas como algo ruim. E ainda pior, para além dessa busca de controlá-las, no movimento de civilizar as emoções, pode-se perceber uma busca por reverberar e incentivar emoções categorizadas como boas e/ou

²⁹ Matéria do G1 do Piauí, disponível neste link:

<https://g1.globo.com/pi/piui/especial-publicitario/colegio-cev/noticia/2022/09/16/inteligencia-emocional-e-a-nova-matematica.ghtml>.

positivas e separá-las de emoções percebidas negativas, pode-se dizer também que estamos diante da moralização das emoções. Como é o caso, por exemplo, da felicidade,

O que esses estudos mostram com clareza é a pauta ideológica de muitos daqueles que financiam, promovem e implementam a felicidade nas empresas, escolas, instituições de saúde, no entretenimento, nas políticas públicas ou nas Armadas. Seria possível afirmar que a psicologia positiva é pouco mais que uma ideologia reciclada na forma de gráficos, tabelas e diagramas repletos de números; uma psicologia pop que pode ser vendida com facilidade [...] Ela captou de modo inteligente pressupostos culturais e ideológicos profundamente arraigados a respeito do eu e os reformulou como fatos objetivos e empíricos. Essa estratégia lhe permitiu crescer em paralelo à expansão da indústria da felicidade, à institucionalização crescente da felicidade nas esferas pública e privada [...] (CABANAS; ILLOUZ, 2022, p. 50).

Esse culto à felicidade é uma característica latente da sociedade atual. Nas redes sociais, só se postam conteúdos que propagam felicidade; no trabalho e nas instituições de ensino é necessário manter todos felizes, com a justificativa de que pessoas felizes produzem mais, seguindo uma das normas de equação matemática onde positivo com positivo dá sempre positivo. Pontuando também que essa mesma sociedade que cultua a felicidade, também romantiza o sofrimento.

Um autor importante para esse ponto da reflexão, que é trazido por Didi-Huberman, mas agora na obra intitulada "Povo em lágrimas, povo em armas" (2021), é o filósofo Friedrich Hegel. O pensamento hegeliano nos traz a ideia de privilégio alicerçado à dor, pois para ele, o sentir é um privilégio único para quem está vivo. Complexo, uma sociedade pautada em propagar a felicidade, encarar e aceitar tal perspectiva. Estendendo a reflexão,

[...] Hegel nos diz resumidamente, aquilo que dirá Freud um século depois: ou seja, que se os objetos dos nossos prazeres e dos nossos desejos podem – e é o que quase sempre acontece – nos ser suprimidos, permanecer frágeis, razoáveis, o desejo, por sua vez, permanece indestrutível: o que Hegel chama, bem pomposamente, de "universalidade da vitalidade". Esse seria, então, nosso imenso – e até mesmo nosso "infinito, não-limitado" – privilégio: podemos transformar nosso sofrimento e por meio dele, através dele, recolocar, a cada vez, nosso mundo em movimento, em desejo. Condição fundamental da livre humanidade, condição vital dada, afirma Hegel, "antes" (vor), de todo o direito (recht) constituído (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 28).

Esse trecho ajuda a pensar uma outra característica da nossa sociedade, a necessidade de buscar resolver a todo custo o sofrimento; uma pressão latente de querer solucionar a dor. Inclusive, é pela dor de ter acidentalmente quebrado a máquina do seu pai e tê-lo visto saindo de casa, que Tito se propõe a buscar respostas para o misterioso surto. Tito em nenhum momento busca se desvencilhar do sofrimento ou tão pouco o nega. O que Tito faz é o que Didi-Huberman nos descreve acima, a partir do pensamento hegeliano: transformar o sofrimento.

Ao chegar nesse ponto da reflexão, é possível retomar a noção do impasse colocado anteriormente e tomá-lo de outra forma. Pode-se dizer, que é o quanto o sujeito ou o corpo está disponível para o impasse que a emoção lhe propõe que se encontra a potência das emoções. É a partir do deixar sentir, até mesmo, de respeitar o impasse para que essa jornada vital e sua potência transcorra, sem nenhum tipo de bloqueio ou asfixiamento.

Outro autor utilizado por Didi-Huberman (2016) e que corrobora com essa forma de pensar é Maurice Merleau-Ponty, que nega a ideia de impasse e nos propõe pensar como uma abertura efetiva. Para Merleau-Ponty essa abertura resulta em um conhecimento sensível e transforma ativamente o nosso mundo. E aqui é ratifica-se dois pontos: i) é necessário lembrar que o corpo não é dado, o corpo é construído por diversos fatores, como por exemplo, as instituições, os rituais, os discursos, etc. Pensamos com o corpo não apenas com a linguagem formal; ii) Didi-Huberman (2016) grifa o fato de romper com a definição de emoções boas e ruins, segundo ele, o que se deve total atenção é sobre os maus e bons usos de todas as emoções.

Chega-se ao segundo grupo. Enquanto o primeiro grupo observa as emoções como algo prejudicial, com esse grupo passa-se a enxergar outras nuances da emoção. Esses que aqui estão, compreendem as emoções como uma espécie de catalisador da transformação, em outras palavras, possuem o poder de transformar ou são a matéria-prima necessária para uma transformação social, como um vetor político e, por isso, ela deixa a camada individual e é enxergada no viés da coletividade. É nesse grupo que Didi-Huberman se coloca, bem como esta pesquisa. Ele se junta a pensadores, como por exemplo, Hegel, refletido anteriormente e que já nos passa uma visão desse grupo, Sartre e Deleuze.

Uma linha de pensamento que se baseia na etimologia da própria palavra emoção, que indica um ato de deslocamento ou de movimento, logo se há moções, descarta-se a possibilidade da emoção ser um estado de passividade. E distante de ser algo simplista, uma vez que, para que as transformações do nosso mundo aconteçam por meio das emoções, faz-se necessário que elas próprias se transmutem em ações e pensamentos (DIDI-HUBERMAN, 2016). A compreensão desse grupo é ainda mais instigadora quando se tem a noção de que a sociedade contemporânea é regida por um 'imperialismo racional', onde é raro encontrar palavras que dão valor para as emoções.

A visão de Jean-Paul Sartre é importante para essa discussão. O autor pauta a sua compreensão das emoções a partir da fenomenologia. Em sua obra intitulada "Esboço para uma teoria das emoções" publicada em 1939 conseguimos obter sua perspectiva. Algumas pontuações são: na obra, o autor aponta críticas para a forma como o campo da psicologia da

época compreendia as emoções. A apreensão de que as emoções são como resposta de um estímulo, como enxergava o psicologismo da época, para Sartre (2008) atribui às emoções um olhar reducionista.

Outro ponto a ser destacado é que para Sartre (2008), o ponto relevante do que se propõe a estudar é a consideração dos fatos. De uma forma geral, ele atribui a diferença entre a fenomenologia, a psicologia e a psicologia fenomenológica, a partir do manejo aos fatos, na visão sartriana, a teoria acerca das emoções só é possível, por levar em consideração os fatos. A reflexão que o autor faz é,

Se nos perguntarmos o que é um fato, vemos que ele se define como algo que se deve encontrar no curso de uma pesquisa, apresentando-se sempre como um enriquecimento inesperado e uma novidade em relação aos anteriores. Portanto, não se deve esperar dos fatos que eles se organizem por si mesmos numa totalidade sintética que forneceria, por si mesma, sua significação (SARTRE, 2008, p. 14).

Para findar a discussão das emoções e do psicologismo, Sartre (2008) coloca que para o psicólogo as emoções só existem, pois aprendemos sobre ela, e, por isso, a princípio as emoções assim seriam um acidente. Evitando um olhar dicotômico entre o certo e o errado, caminha-se em direção a assumir como uma perspectiva problemática. Então, esquiva-se da ideia da emoção como acidente, compreendendo-as como acontecimento.

Sartre (2008), ilustra o raciocínio da estrutura emotiva usando alguns exemplos, que serão aqui aproveitados. O primeiro é com o cacho de uva. Observa-se um cacho de uva, ao tentar alcançá-lo, nota-se que está fora de alcance. Mais uma tentativa e mais uma vez não se consegue. A partir desse momento, sacode-se os ombros, pronuncia-se algumas palavras que reforçam a frustração, há o afastamento e mais, a cristalização de uma aversão, que fará com que se crie uma outra percepção, "essa tensão insuportável, por sua vez, torna-se um motivo para ver na uva uma nova qualidade 'muito verdes'" (SARTRE, 2008, p. 66). Dessa forma, magicamente, passa-se a adotar a noção do amargor da fruta sem poder senti-lo de fato, apenas para solucionar o conflito.

Um outro exemplo que o autor traz é exatamente envolvendo uma situação de medo. Um animal feroz indo na direção de determinada pessoa. Por consequência, as pernas da pessoa começam a ficar trêmulas, o coração passa a bater de uma forma descompassada e a respiração cada vez mais agonizante. Até que a pessoa desmaia. Neste caso, Sartre (2008) diz que é um caso de evasão, ou seja, de se refugiar. Então, o desmaio representa não um ato no intuito de salvar a vida, mas "[...] um modo de esquecê-lo, de negá-lo" (SARTRE, 2008, p. 67). São alguns exemplos que materializam a compreensão defendida pelo autor de que a emoção nos ajuda a perceber o mundo.

Aproveitando essa série de exemplos, pode-se traçar um paralelo entre Tito e sua mãe, Rosa, reafirmando que: "a consciência emocional é, em primeiro lugar, consciência do mundo" (SARTRE, 2008, p. 56). Onde "o surto" está cada vez mais paralisando as pessoas, Tito procura, Rosa recua. Tito mesmo nos momentos mais adversos, como por exemplo, quando ele se frustra com a tentativa de usar a máquina, ele mantém em si um esperançar, que o coloca sempre em movimento. Rosa sempre assustada, ora com um tom de voz medroso, ora com tom de voz histérico, claramente, tomada pela atmosfera caótica. E assim, reforça-se também o ponto de que se as emoções ajudam a captar o mundo à nossa volta, como uma antena que capta o sinal de uma televisão, o corpo é quem vai interagir com o mundo. Com a palavra, do próprio autor temos

Agora podemos conceber o que é uma emoção. É uma transformação do mundo. Quando os caminhos traçados se tornam muito difíceis ou quando não vemos caminho algum, não podemos mais permanecer num mundo tão urgente e tão difícil. Todos os caminhos estão barrados, no entanto é preciso agir. Então tentemos mudar o mundo, isto é, vivê-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas, mas pela magia. Entendamos bem que não se trata de um jogo: estamos acuados e nos lançamos nessa nova atitude com toda a força de que dispomos. Entendamos também que essa tentativa não é consciente enquanto tal, pois então seria o objeto de uma reflexão. Ela é antes de tudo a captura de relações novas e de exigências novas (SARTRE, 2008, p. 63-64). 14).

Caminhando para a conclusão dessa seção da pesquisa, serão discutidos mais outros dois aspectos em relação à emoção, ambos trazidos por Didi-Huberman (2016) e prosseguindo com a caracterização desse segundo grupo. O primeiro dos aspectos, já foi um pouco tratado, que é o movimento para fora de si, mas ainda "em mim" das emoções. Uma perspectiva de Freud, que em seus estudos sobre o inconsciente, acabou identificando que as emoções elas nos tocam, nos tomam, mesmo que não tenhamos noção nenhuma sobre elas, mas ao nos tomar, conseguimos representá-las. "Este intercâmbio entre 'interior' e 'exterior' [...] diferencia aquilo que até então permanecia enterrado, subestimado, limitado a alguma evocação de abalo" (VIGARELLO, 2020, p. 291).

Outro autor que corrobora com a concepção de Freud das emoções é Henri Bergson, ele chamou-as de gestos ativos,

Mas se a emoção é movimento, ela é portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 14).

Importante suscitar esse movimento de travessia que as emoções nos causam, por dois motivos, principalmente: i) colocar em permanente questionamento o trabalho de "trabalhar as emoções" nas escolas e no ambiente de trabalho, por exemplo. A perspectiva de adestramento.

ii) Essa perspectiva, reforça a ideia das emoções como intensidade e para se haver transformação, é necessário que haja antes de tudo intensidade.

Já o segundo aspecto foi o responsável por descortinar a compreensão da diferença entre os dois filmes: "Tito e os pássaros" e "Divertidamente". Baseado na perspectiva de Gilles Deleuze trazida por Didi-Huberman (2016). Deleuze defende que a emoção não diz respeito ao "eu", o que torna uma noção carregada de simbolismo, valor e potência. E se apresentam duas razões para defender esse modo de pensar as emoções: i) existe o inconsciente nesse movimento das emoções, e ele possui uma profundidade e transversalidade bem maior do que o modesto "eu"; ii) todo o contexto ao redor, lê-se a sociedade, a comunidade, também é possui maior profundidade e é mais transversal do que a individualidade do "eu". Dessa forma, ativos,

Se a emoção não diz eu, é porque ela reúne em um mesmo acontecimento expressivo os dois "outros", pelos quais o "eu" geralmente ignora que ele é inteiramente atravessado e de quem é, portanto, dependente: digamos, para simplificar, o outro-interior, que dá à emoção a sua profundidade, e o outro-exterior, que lhe dá a sua abertura (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 61).

Compreendendo as emoções como força motriz, ou elemento de transformação, bem como toda a sua intensidade provocada na sua conexão com a coletividade, começasse a ter uma noção do porquê nossa sociedade de um modo geral busca abafar as emoções, "censurando-as" com remédios tarja preta, domesticando-as desde o período escolar. É necessário lembrar: se afetar é um movimento de emancipar-se.

Ainda assim, insistimos em controlar tudo, no entanto, é necessário grifar que "há emoções como há sabores e cores, existem as extremas e também as nuances, as emoções insípidas, misturadas [...] do ponto de vista da descrição fenomenológica, há infinidade de emoções" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 60). Reconhecê-las dessa forma, como um movimento complexo e instigante de transformação e pontuar que foram as emoções que moveram Tito a encarar um mundo caótico, e foram as emoções como área temática que moveram o pesquisador deste estudo a ingressar em um programa de pós-graduação, logo, o primeiro motivo de existir dessa pesquisa.

Nas próximas duas sessões, a pesquisa se propõe a colocar o medo no centro da discussão e debatê-lo em duas camadas: a primeira, o medo como estética, em outras palavras, uma abordagem acerca do movimento expressionista alemão, o qual inspira a construção visual do filme e é responsável por enfatizar a atmosfera do medo. Já a segunda camada, é o medo como uma emoção e o contexto social, que buscará compreender a importância das

emoções como aspectos de controle, bem como de manutenção da dinâmica social dos dias atuais.

2.2. A ESTÉTICA DO MEDO EM TITO: UM TRAÇO EXPRESSIONISTA.

*Encarando a realidade, tendo essas paredes na frente e atrás de si, o Expressionismo encontrou algo para cravar os dentes.
Petra Gehring.*

Apesar de ser graduado em Publicidade, a grade curricular do meu curso me possibilitou ter cursado matérias vinculadas ao audiovisual e ao próprio cinema, mas foi com o ingresso no PPGCINE que a minha relação com o cinema ficou bem mais próxima. Nas primeiras aulas, leituras e trocas, uma apreensão se destacou e ela faz relação entre as duas áreas. Tanto na publicidade quanto no cinema há um porquê, ou seja, os aspectos que os compõem, como por exemplo, as cores utilizadas no anúncio, a posição da câmera e da luz no filme. Nos dois universos, para todo detalhe há uma base argumentativa-explicativa seja ela vinculada ao aspecto técnico, ou de enredo, entre outros. Em outras palavras, nestes dois universos, todos os detalhes e elementos são muito bem escolhidos e pensados.

Saber disto é importante para o que se propõe nesta seção da escrita. Como Tito deixa claro já nos primeiros minutos do filme, evidenciada nas linhas introdutórias desta pesquisa: o filme conta a história de quando o medo contaminou o mundo inteiro. E essa atmosfera de medo é sentida e percebida em todo o filme, não apenas pelo enredo, mas a sua estética corrobora para tal fato. Neste momento, entra em cena o movimento Expressionista Alemão. Uma escolha técnica e bastante assertiva por parte de Gustavo Steinberg, André Catoto e Gabriel Bitar, os diretores do filme, uma vez que reforçou o poder da imagem - o que ela pode, tópico que foi abordado em seções anteriores do trabalho e ajudou-os a manter o medo como centralidade temática. E é sobre a compreensão dessa relação entre o medo e o expressionismo alemão que se pauta a discussão das linhas que vêm a seguir.

Se faz necessário registrar também a importância do grupo de estudos "Cinema e história" da UFS na minha trajetória no PPGCINE. Um grupo que existe com o propósito de aproximar estes dois campos do conhecimento. Obviamente, um dos temas debatidos no grupo foi o expressionismo alemão. As leituras e as discussões em grupo fizeram com que ampliasse o meu olhar de pesquisador sobre o tema, e o mais importante: enxergasse o seu contexto histórico. E, conseqüentemente, fortificou e aprofundou a relação com o filme protagonizado por Tito.

Versar e suscitar uma discussão acerca do expressionismo alemão, é mover o pensamento ao final do século XIX e início do século XX. É um movimento que está entre as vanguardas artísticas, em outras palavras, se trata de um movimento que rompeu com o que estava posto à época, suscitando novas formas de fazer e pensar, corroborando com a propagação de novos desdobramentos e combinações em diversos campos da arte.

Desde já, vale ressaltar que o expressionismo não existiu apenas na Alemanha e se manifestou em diversas áreas artísticas como, por exemplo, na pintura, na música, na arquitetura, na literatura, no teatro, entre outros. Inclusive, muitos autores apontam que foi no campo da pintura as primeiras manifestações expressionistas (CÁNEPA, 2006). No entanto, a discussão aqui irá se ater na questão do expressionismo na Alemanha e suas contribuições e características na área do cinema.

O período é de pós-primeira guerra, a Alemanha experienciou um momento de isolamento, reflexo da derrota, obviamente, mas, principalmente, pelo Tratado de Versalhes, assinado em 1919, que impôs à Alemanha pesadas reparações financeiras e territoriais, limitações militares e políticas. Além de responsabilizar a Alemanha publicamente pelo conflito mundial. Com o filme de Ingmar Bergman, o "Ovo da serpente" de 1978, consegue-se ter uma noção da situação econômica desse período. Esse movimento de restrição e depreciação irradiou por todas as esferas sociais alemã, logo, o cinema não seria exceção a essa regra,

[...] com o país excluído do circuito de distribuição internacional e com a campanha antigermânica orquestrada por Hollywood a partir de 1916, foi necessário que a indústria cinematográfica alemã não apenas suprisse sozinha o mercado interno, como também produzisse filmes de guerra para manter o moral da população e dar respostas à ofensiva cinematográfica internacional. (CÁNEPA, 2006, p. 65).

O cinema expressionista alemão é resultado deste momento. Pode-se dizer; que a latente necessidade de ocupar as "telas vagas" com produções nacionais foi o componente impulsionador. No entanto, nesta linha de pensar o expressionismo cinematográfico perpassando pelo momento histórico alemão, há de se grifar outros dois pontos, que os compreendo como componentes substanciais, explico: imagine o corpo humano, esses dois aspectos seriam cada um, uma das pernas,—que, juntas em sincronia, dão sustentação ao corpo e aos seus movimentos.

O primeiro é o jeito de fazer. Com o cenário econômico defasado, as produções não tinham um aporte tecnológico e financeiro que ajudasse de forma relevante, sendo assim, o movimento se inspirou no teatro e na pintura, principalmente. A experimentação é a essência,

o que abre espaço para o artesanal, rompendo com o que se via nas telas até aquele momento. Tal ponto, será discutido mais à frente com mais profundidade.

Já a segunda "perna", refere-se ao sentimento social daquela Alemanha. Aqui, pode-se dizer que é o jeito de contar este cinema. A Alemanha estava desmoralizada. Os alemães estavam desolados, perdidos, angustiados, aflitos, amargurados, atormentados e com medo. Essa carga de sentimento reflete e corrobora na elaboração do cinema expressionista alemão. É essa carga sentimental que é exibida no cinema expressionista, afinal, as pessoas estavam respirando uma realidade desalentadora. O jeito de captar e transmitir a visão de mundo mudou.

Não há como atravessar uma discussão sobre o expressionismo, desviando-se do impressionismo. Como pesquisador nessa jornada, refletir sobre esses movimentos antagônicos, ajudou na minha relação com o filme e com a compreensão do movimento expressionista em si. A seguir, alguns parâmetros, além do período histórico, que ilustram essa antítese: do lado do impressionismo, tem-se uma arte figurativa, com captura do momento, especialmente, da natureza. Já o expressionismo, é uma imagem deformada, com a busca por imprimir emoções à subjetividade. Do lado impressionista, uma abordagem objetiva, observacional e fugaz; cores vibrantes e muita luz. Do outro lado, o lado expressionista, é um movimento mais ligado ao processamento da realidade. Retrata temas sombrios e perturbadores, com cores intensas e muito jogo de sombras. (SILVA; SILVA, 2022). É inegável que a discussão sobre ambos os movimentos não se esgota nesse breve paralelismo. Antes de prosseguir para outros pontos da discussão, Eisner (2002) nos propõe um trecho eloquente, que não esgota esse ponto da discussão, mas nos elucidava sobre a compreensão do expressionismo a partir desse espelhamento com o impressionismo,

O expressionismo, declara Edschmid, reage contra o "estilhaçamento atômico" do impressionismo, que reflete as cintilações equívocas da natureza, sua diversidade inquietante, suas nuances efêmeras; luta, ao mesmo tempo, contra a decalcomania burguesa do naturalismo e contra o objetivo mesquinho que este persegue: fotografar a natureza ou a vida cotidiana. O mundo aí está, seria absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente. O expressionista já não vê: têm "visões". Segundo Edschmid, "a cadeia de fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, clamores, fome" não existe; só existe a visão interior que provocam. Os fatos e objetos não são nada em si: é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma acidental [...] (EISNER, 2002, p. 18-19).

Retomando a discussão acerca do expressionismo no cinema, não há como perpassar esse tema-relação sem mencionar o filme "O gabinete do Dr. Caligari", do diretor Robert Wiene, de 1920. O roteiro, por sua vez, foi feito a quatro mãos por Hans Janowitz e Carl Mayer. Abordarei brevemente sobre o filme, tecendo algumas relações com o filme-campo desta pesquisa. O filme é fruto das "experiências de Mayer com psiquiatras e no testemunho

de Janowitz a respeito do assassinato de uma moça no parque Holstenwall, em Hamburgo" (CÁNEPA, 2006, p. 67).

Enquanto no mundo de Tito, existe um misterioso surto que transforma as pessoas em pedras, no pequeno vilarejo Holstenwall - onde acontece a trama roteirizada pelos dois amigos alemães, começa a existir uma série de assassinatos misteriosos após a chegada do enigmático Dr. Caligari, que chega acompanhado de Cesare, o sonâmbulo. Ao chegar o Doutor busca autorização junto às autoridades para fazer apresentações na feira da cidade. A apresentação consistia em um processo de hipnose feito pelo doutor em Cesare, possibilitando-o despertar do sonambulismo de longos anos, concedendo-o o poder de fazer previsões do futuro das pessoas.

Francis, assim como Tito, ele também é o que se encarrega de buscar respostas ao mistério da trama. Ele quem desvenda que Caligari era quem controlava Cesare, logo, o responsável pelas ações funestas ocorridas no local. Mas, esse ainda não é o final. O filme, surpreende e evidencia que Francis (personagem-narrador) da trama é um paciente de uma clínica psiquiátrica, cujo diretor é o Dr. Caligari. Tanto na história contada por Francis, quanto na contada por Tito consegue-se perceber um conflito em reconhecer que "força(s) oculta(s)" são essas que estão engendrando o caos. Entre surtos e mortes, o cinema expressionista reforça a ideia de que os filmes possuem a capacidade de refletir a mentalidade do seu país, mais do que qualquer outra arte (KRACAUER, 1988).

Ainda sobre o filme dirigido por Robert Wiene, não há como deixar de mencioná-lo quando o assunto é história do cinema, quiçá quando se trata da vanguarda expressionista. Para alguns autores, é o filme que marca o início do expressionismo no campo cinematográfico. Outros defendem o entendimento de que o filme se tornou expressionista diante dos olhos do público, a partir da compreensão do expressionismo nos outros campos artísticos. O que é necessário grifar nessa discussão é que nem todos os filmes alemães desse período entre guerras eram expressionistas.

No entanto, é inegável que quando se aborda o filme "O gabinete do Dr. Caligari", existe a compreensão de que ele contempla os atributos e elementos ditos expressionistas em toda a obra, em outras palavras, é um filme expressionista em sua totalidade. Conduzido por alguns textos que analisam a história baseada em *flashbacks* e protagonizada pelo Dr. Caligari e usa-o para discorrer sobre características do expressionismo, a discussão agora se desdobrará em algumas partes, que retratam o expressionismo alemão no cinema. Neste caso, voltado para a obra protagonizada por Tito, com o intuito de, concomitantemente, compreender um pouco mais sobre o expressionismo e também reafirmar o fato de o

expressionismo ser uma escolha para fomentar a atmosfera do medo em toda a história. A presença de cenas do filme do diretor Robert Wiene está presente em alguns momentos para que o leitor perceba as congruências, uma vez que não é o objetivo principal da pesquisa fazer uma análise voltada para a correlação entre as obras. Vale ressaltar também que não será contemplado todo o universo representativo contido no cinema expressionista, e sim, aqueles que mais se manifestaram nos encontros com o filme, uma vez também que,

[...] delimitar a cinematografia "expressionista" se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular. Mesmo que seja possível delinear algumas estratégias visuais e narrativas recorrentes em grande número de filmes, tem-se a impressão de incompletude e generalização quanto à classificação de "Expressionismos". No entanto, em virtude do conceito formado em torno desses filmes, faz-se necessário animar seus aspectos comuns [...] (CÁNEPA, 2006, p. 69).

2.2.1 – Os personagens

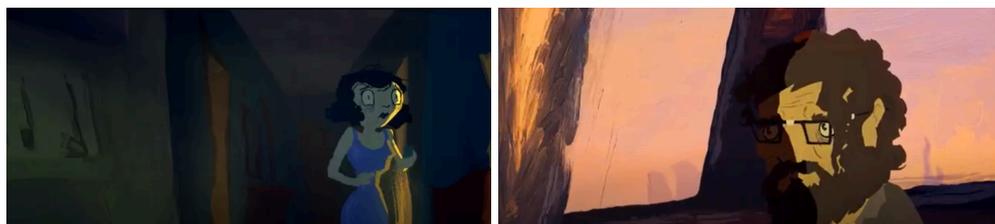
Os personagens dos filmes expressionistas possuem características físicas quase que desumanas. As maquiagens expressivas, as formas corporais caminham para a direção do rompimento com o real, que comunga com certo jogo entre o misticismo, o grotesco e a magia (EISNER, 2002). Tito nos chama atenção nos primeiros minutos³⁰ do filme dizendo: "*O Buiu sempre teve os olhos arregalados. Então eu não sei se ele nasceu com a doença do medo ou se ele era assim mesmo*". Neste ponto de análise, pode-se dizer que a "culpa" dos olhos arregalados é da influência do teatro no expressionismo. Mesmo que Tito não tivesse mencionado, são evidentes as expressões faciais exageradas. Esta é a forma expressionista de compor os personagens: "... repleta de exageros e de movimentos de grandes impactos visuais, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora..." (CÁNEPA, 2006, p. 67).

A troca de olhares com os personagens provoca um certo desconforto, é algo que consegue vazar a tela. E o expressionismo possui essa característica de gerar inquietação em quem está assistindo. Ainda sobre os olhos dos personagens na obra filmica protagonizada por Tito, consegue-se perceber que eles carregam o perfil de cada personagem, e o expressionismo valoriza a camada subjetiva na construção e atuação dos personagens. Por exemplo, o olhar sobrecarregado de cansaço do Dr. Rufus, pai de Tito, por claramente estar em um processo de experimentações todas frustradas em busca de respostas, ou o olhar abarrotado de medo e pânico de Rosa, a mãe de Tito, claramente passando por um certo

³⁰ Tempo: 03:04 a 03:09 do filme.

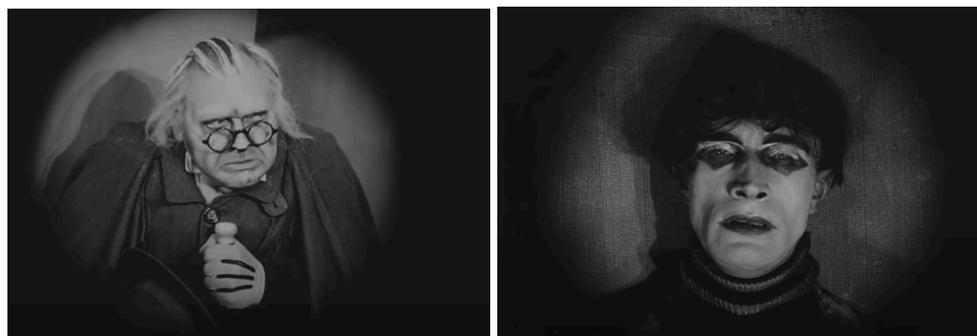
dilema social que está faz ela ficar cena a cena mais acoçada e isolada em sua casa (ver figura 4). E abaixo das imagens de Rosa e Rufus, as faces de Dr. Caligari e Cesare para uma breve comparação (figura 5).

Figura 4 – Traços expressionistas de Rosa e Rufus.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Figura 5 – Traços expressionistas de Dr. Caligari e Cesare.



Fonte: O Gabinete do Dr. Caligari (1920)

O formato dos olhos ajuda a propagar a atmosfera de medo. Olhos tensos e bem abertos - sinalizando um mundo todo em alerta. Todos em alerta a ponto de em inúmeros momentos você se pegar arregalando os olhos, o que é mais uma vez, o expressionismo vazando a tela e preenchendo o espaço de mistério. Soma-se a isto, a série de transformação dos personagens em pedra. É uma ideia de morte, de horror e de angústia, todas juntas, no processo de petrificação dos personagens. Esse surto de transformar o ser humano em pedra em Tito reforça outra característica expressionista que é,

Essa revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que, em princípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo (CÁNEPA, 2006, p. 56).

Se encaminhando para o fim dessa parte, existem outras duas características expressionistas contidas no espectro dos personagens que são: a presença de personagens com uma certa ambiguidade moral e também atuações com gestos e expressões exacerbados. Essas duas características podem ser percebidas de forma latente, principalmente, no personagem Alaor. Ele quem arquiteta a disseminação do medo. Ele quem dá vida ao surto como um vírus.

Aproveitando seu poder de manipulação, afinal de contas é uma celebridade midiática, em diversos momentos para manter seu plano em curso, ele precisa desempenhar um certo jogo de aparências, como por exemplo, nas duas figuras abaixo (ver figura 6), onde em uma o Alaor gargalha forçando um ar de simpatia, mas também de sarcasmo e ironia, momento que escuta Tito falar que ele não tinha medo. Já na outra imagem é Alaor recebendo a notícia de que Tito é filho de Rufus, o cientista que ele está aprisionando.

Figura 6 – As duas faces de Alaor.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Sobre a força expressiva nos gestos, por ser uma figura da mídia como já mencionado, o Alaor performa e nos entrega mais uma característica expressionista, onde "[...] o ator ouse estender o braço de maneira grandiosa [...] como decerto jamais, o faria na vida cotidiana [...]" (EISNER, 2002, p. 99). Em diversos momentos as expressões e os gestos de Alaor dizem bem mais do que as suas próprias palavras. Exagerar é um ato expressionista. E aqui entra uma questão interessante trazida por (EISNER, 2002) o fator-hilário, ele diz,

Podemos constatar em mostras retrospectivas de filmes alemães, ditos expressionistas, que os gestos bruscos e excessivos dos atores provocam frequentemente a hilaridade. Tal efeito não se deve apenas à projeção desses filmes em aparelhos para filmes sonoros; observamos que a projeção na cadência original espanta do mesmo jeito o espectador desprevenido. Por outro lado, constatamos que filmes dessa época que não são de modo algum expressionistas, como por exemplo, *Mulher sem rumo (La Femme de Nulle Part)*, de Delluc, ou a *A mulher nua (La Donna Nuda)*, filme italiano as efusões dos atores no parecem igualmente ridículas (EISNER, 2002, p. 98).

Há como perceber no decorrer da trama, essa camada de hilaridade em Alaor, fato que acaba corroborando com a questão da ambiguidade moral discutida nas linhas anteriores. Além dessa questão, os diversos encontros com o filme fez pensar e trazer à tona que por mais que Alaor carregue em si essa figura da autoridade, que são retratadas como vilões nos filmes expressionistas, reflexo do momento onde a sociedade se sentia iludida pelos seus governantes, esse teor hilário dele é também para suavizar a história protagonizada por Tito, pois, o enredo gira em torno do medo, de momentos de angústias e até mesmo de histeria, ou seja, alguma aparições e comentários hilários ajudam a tornar a recepção do desenrolar da história de uma forma mais suave, afinal de contas, é necessário lembrar que o público que é destinado o filme é majoritariamente, infantil.

Caminhando para o final deste tópico, ressalta-se o fato de as deformações dos personagens no cinema expressionista alemão desempenharem um papel crucial na criação de uma atmosfera visualmente perturbadora e emocionalmente intensa. Essa forma de imaginar e produzir os personagens, é um aspecto que ajuda no desenvolvimento da sensação de estranheza e amplificam a intensidade dramática da história, "vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado..." (EISNER, 2002, p. 17).

No entanto, mais do que toda essa atmosfera densa de estranhamentos e soturnas, o expressionismo através dos seus personagens deformados, nos faz também lembrar que como seres humanos, possuímos uma série de imperfeições. Este aspecto na relação expressionismo alemão, *Tito e os Pássaros* (a obra filmica) e a pesquisa é inestimável, afinal, em um filme que nos põe para refletir sobre o medo, com influência expressionista, ele está em diversos momentos nos questionando também: temos coragem de abraçar as nossas próprias imperfeições? Ainda mais nos tempos de filtros de redes sociais.

2.2.2 – Cenários e ambientes

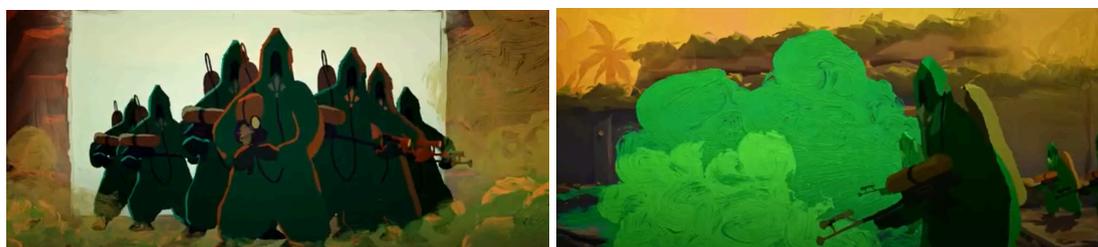
Essa característica segue a mesma linha estética dos personagens. Casas pontiagudas, cadeiras desniveladas, escadas tortas, enfim, toda uma ambientação com inúmeras obliquidades. Resultado mais uma vez, dos diferentes campos artísticos que serviram de influência ao expressionismo, neste caso, percebe-se a forte influência da pintura e do teatro, mais uma vez. É lógico, reflexo de uma Alemanha que convivia em desequilíbrio em diversos campos sociais, além da instabilidade emocional.

Em entrevista³¹ dada pelo diretor do filme, Gustavo Steinberg, o mesmo deixa claro que há uma escolha racional e assertiva pela influência expressionista, pois está intrinsecamente ligada ao tema norteador do filme, o medo. No entanto, o cuidado do uso de pintura a óleo em tela, junto com a sensibilidade do uso de outras técnicas de produção, ajudou as pinceladas carregadas de influência expressionista a não conceber uma narrativa filmica que gerasse desconforto no público infantil ao ponto de saírem da sala. Afinal de contas, esses traços oblíquos que carrega compõem os cenários e ambientes do cinema expressionista "tem sobre o espectador um efeito muito diverso da linha reta, e as curvas, inesperadas provocam uma reação psíquica de ordem inteiramente diversa das linhas de disposição harmoniosa" (EISNER, 2002, p. 28).

³¹ Entrevista para o canal do youtube chamado Nocaute - Blog do Fernando Morais, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmRsOH0VIyE>>, acesso em 05 de jun de 22.

O expressionismo assim, reforça a sua idiossincrasia em produzir seus próprios universos, sem uma adaptação ou até mesmo compreensão de um mundo preexistente, mesmo apresentando na tela assuntos que emergem socialmente. Outro aspecto de caracterização do expressionismo alemão é o fato de espaços e ambientes claustrofóbicos, outro ponto, que corrobora com a geração de uma atmosfera de angústia e medo. E na história protagonizada por Tito, existe esse elemento da sensação de sufocamento, que são as fumaças dissipadas pela brigada de pânico durante a disseminação do surto. Como pode ser visto na figura 6 abaixo, a presença da fumaça acentua o efeito de desespero e amedrontamento e, também é o responsável por também gerar o efeito de isolamento das pessoas.

Figura 7 – A fumaça que sufoca e aumenta o pânico.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

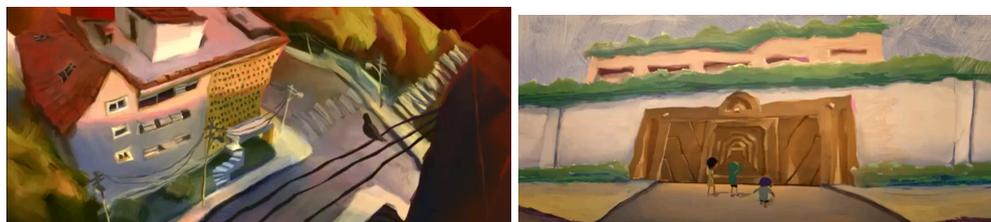
Os cenários expressionistas seguem a mesma linha de construção dos personagens, ou seja, deformados e distorcidos. Reflexo das mesmas razões já citadas no decorrer do texto: a influência do teatro, o recurso escasso para as produções e a representação de um país que vivia um momento nada harmonioso. Soma-se a estes, mais uma influência do expressionismo nessa parte da discussão: o estilo gótico medieval. Uma influência do processo de busca dos expressionistas,

[...] afinal, o isolamento político e cultural alemão durante a guerra levaria a uma procura pela identidade nacional, aproximando os expressionistas do estilo gótico, defendido com fervor pelo influente historiador da arte Wilhelm Worringer como a raiz da arte germânica e de sua suposta "tendência à abstração" – tão identificada com os princípios da arte moderna de maneira geral. Após 1918, a segunda geração expressionista, identificada com as causas nacionais, encontraria uma linguagem plástica e poética já bem estabelecida. A guerra também estimulava sua consciência política, levando-a a outras esferas de expressão (CÁNEPA, 2006, p. 59-60).

Cánepa (2006) utiliza em seu texto a expressão "deformação expressiva" para denominar a estratégia de intensificar o drama nas narrativas expressionistas. E se apropriando ainda dessa expressão, existem alguns elementos, que são bastantes característicos nos cenários do cinema expressionista e também são apontados por diversos autores que estudam o movimento. E eles estão presentes no filme protagonizado por Tito, como pode ser visto abaixo (figura 8) nas imagens que são: janelas deformadas e estreitas, os

corredores, além das escadas irregulares em espiral. Também no contexto das imagens abaixo, cenário do filme protagonizado por Dr. Caligari (ver figura 9).

Figura 8 – Cenário expressionista em Tito.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Figura 9 – Cenário expressionista em Caligari.



Fonte: O Gabinete do Dr. Caligari (1920)

Acerca deste ponto, Eisner (2002) destina uma parte inteira da sua obra para discutir, o que ele mesmo nomeou de "A obsessão por corredores e escadas", destaca-se o trecho a seguir

Os que argumentam — explica Ihering — que escadas, terraços ou arcadas não são lugares de ação, não compreendem que se deve interpretar estes elementos, já que a “divisão do espaço” é uma “função dramaturgica”, e não se trata aqui de obter um efeito pictórico. Sabemos muito bem, acrescenta, que o desfiladeiro em *Guilherme Tell* não é uma escada, e que a ação de *Ricardo III* não se desenvolve sobre degraus. Se Jessner os introduz, é porque neles descobre possibilidades novas para as atitudes das personagens, para a estrutura, divisão e coordenação das cenas e dos grupos, e porque sabe que as palavras e os gestos devem ser *raumbildend*, isto é, devem construir o espaço, criá-lo. O que o alemão chama de *Raum* é, aliás, uma concepção entre metafísica e real: o *Bühnenraum*, que os críticos comentarão com frequência, pode significar tanto o espaço limitado que o olho do espectador percebe, quanto a ideia de um espaço ilimitado, criado em cena pelo autor e pelos prolongamentos da imaginação. Aqui como lá, o corpo do ator “constrói o espaço”; os degraus permitem a expansão do “dinamismo liberado” do ator. Ai está o verdadeiro significado — deixando-se de lado o conteúdo psicanalítico de tal preferência — da importância das escadas nos filmes alemães (EISNER, 2002, p. 88-89).

Dessa forma, o cinema expressionista provoca o nosso jeito de olhar e nos incita ao movimento de pesquisar sobre os artifícios e estratégias utilizados para compô-lo. Como nos depararmos com um complexo e misterioso quebra-cabeça, que desafia os limites da

percepção e da lógica, com uma estética nada convencional, que perturba, incomoda e, ao mesmo tempo, convida a explorar questões sociais e humanas.

2.2.3 – Luz, sombra e penumbra

Um jogo até considerado habitual quando se trata do campo audiovisual, mas complexo quando se trata do mesmo jogo, a partir de um movimento de vanguarda, carregado de valor simbólico: esse é o jogo da luz e sombra, do claro e do escuro no cinema expressionista alemão. Um jogo que acontece com mudanças intensas de luz, que ajudam na construção do ritmo narrativo, bem como na compreensão dos elementos simbólicos das tramas, em outras palavras, esse jogo transcende a camada estética.

Ainda de forma preambular, vale o registro de um ponto que foi colocado em discussão no grupo de estudos "Cinema e História". O ponto debatido foi: o quanto esse artifício da luz-sombra utilizado pelo cinema expressionista, agrega nas obras uma carga significativa de ambiguidade, o que nos coloca diante da tela, em uma posição de não atribuir certeza em nada do que se vê, assim sendo, em permanente vulnerabilidade e desconfiança, e há de se reforçar, "a verdadeira Alemanha – não esqueçamos da Reinhardt era israelita – prefere muito naturalmente a penumbra à luz" (EISNER, 2002, p. 47).

Na história de Tito esse "jogo" expressionista se faz presente de forma constante. Destacam-se as cenas que mostram a jornada de Tito tentando encontrar Buiu, que pediu ajuda por ter sido infectado pelo surto. As cenas abaixo (ver figura 10) fazem parte dessa jornada de resgate. A relação da luz-sombra com este momento do filme ganha destaque nesta parte da discussão, devido ao seu alto grau de significação, o que acarreta no reforço da carga simbólica que há nesse aspecto expressionista.

Figura 10 – O jogo de luz e sombra.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

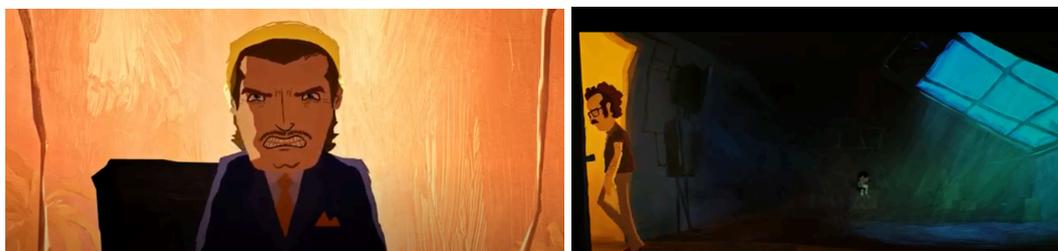
Quando Tito decide ir em busca do amigo, ele se coloca na posição de vulnerabilidade. Neste momento, ele confronta as suas próprias incertezas, debilidades e fragilidades, em outras palavras, as suas próprias sombras. Não apenas isto, o surto está lá fora, dessa forma,

está também uma nuvem espessa de mistério. Acompanhar esta aventura de Tito é também, junto com ele, encarar o desconhecido.

Como pode-se perceber no desenvolvimento de toda essa discussão em torno do expressionismo, ele "constrói seu universo, não se adapta pela compreensão a um mundo preexistente" (EISNER, 2002, p. 106), no entanto, no ponto de compreensão simbólica da luz-sombra dá para trazer para a nossa sociedade. Uma sociedade que é marcada por complexidade, contrastes sociais, políticos e culturais, onde essa fronteira da luz-sombra está posta a todo momento. Em tempos de *fake news* (notícias falsas), nesta relação simbólica, a sombra, oculta a dimensão do campo da verdade; nas redes sociais, quando buscamos nos apresentar para toda a nossa rede, apenas destacando os aspectos apenas positivos e "iluminados" de nós mesmos, dos nossos dias e das nossas conquistas. Colocando na penumbra, os nossos defeitos, os dias sombrios e atitudes questionáveis que são ocultadas. Ressaltando um desejo insaciável e porque não dizer, inalcançável de uma criação de imagem idealizada, enquanto entramos em conflito com as nossas próprias contradições e complexidades individuais.

Outra relação que pode ser feita ainda na linha simbólica da luz-sombra, é com os personagens Alaor e Rufus. O primeiro é o causador do surto, coloca a sociedade para viver tempos sombrios, de medos, incertezas e em estado de pânico. Já o segundo, é a fonte das respostas, cientista, que busca iluminar o caminho em busca das respostas. Mesmo de longe, direciona, incentiva e ilumina os passos de Tito. Todo esse discurso, em inúmeros momentos do filme é percebido, como nas duas imagens abaixo, que uma mostra a sombra por toda a face de Alaor, reforçando a densidade de um ser carregado de obscuridade. Na imagem que aparece Rufus (ver figura 11), existe todo o cenário em penumbra e ele caminhando no caminho onde tem luz, o que, também acaba o destacando, iluminando-o.

Figura 11 – A luz da ciência versus a sombra do negacionismo.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Caminhando para a conclusão dessa parte da discussão, reforça-se o fato de se propor a levantar algumas das características do cinema expressionista, que são responsáveis por gerar e potencializar a atmosfera de medo e pânico, afinal, "o que importa é criar a

inquietação e o terror" (EISNER, 2002, p. 28). Mas, sem a intenção de esgotá-las e partindo do seu contexto histórico, por ajudar na compreensão das características e também de aspectos gerais deste movimento vanguardista. Agora, a discussão continua em torno do medo, no entanto, sai do campo estético e entra na dimensão social.

2.3. UM FILME SOBRE O MEDO: UMA DISCUSSÃO SOBRE O MEDO NA SOCIEDADE

*Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?
Senhor Cidadão, Tom Zé.*

Esta seção propõe a discussão sobre o medo analisado na camada social. O campo histórico nos convida a refletir sobre como alguns medos sociais são disseminados intencionalmente e, de forma estratégica, promovendo um ambiente letárgico, perplexo e caótico. Dessa forma, o que se apresentará nas próximas linhas é um caminhar observando o uso das emoções e de outras "substâncias" e "elementos", que transformam a sociedade em uma espécie de laboratório, provocando inúmeros surtos.

Mais uma vez, reforça-se o fato de que por mais que o objeto desta pesquisa seja uma obra filmica feita para crianças, ela vaza a tela e ressoa com a realidade em que vivemos, onde também somos constantemente bombardeados por temores que provocam surtos de diferentes formas, mas que na sua maioria, possuem uma mesma finalidade: isolar, segregar e controlar. E assim, "Tito e os Pássaros" estimula a necessidade de questionarmos essa dinâmica social.

A obra em questão faz de uma forma muito simbólica ao abordar as consequências desse "surto": as pessoas se transformam em pedras. Desde cedo aprendemos socialmente, essa ideia de quando estamos com o "vírus" do medo, estamos sob o efeito paralisante. Já deste ponto, uma primeira relação com o mito da Medusa, intrigante e revelador quanto a história de Tito. O mito grego retrata uma figura feminina com serpentes em vez de cabelos, cujo olhar petrificava qualquer pessoa que a encarasse, transformando-as em estátuas de pedra. Ou seja, em ambas as narrativas o medo assume uma forma contagiosa.

Outras duas relações existentes nas duas narrativas são: o simbolismo do olhar e a monstrificação criada no processo do medo. É o ato de olhar, que acaba petrificando as pessoas. Em outras palavras, é a forma de encarar algo que está disseminando o efeito principal do medo, a paralisia. Ao enfrentar a situação ou contexto que está irradiando o medo, passa a existir o processo de monstrificação e nela toda a potência que ela carrega. No caso da história de Tito é a monstruosidade do processo de deformação do ser humano em

pedra, no contexto do mito grego o simbolismo do feminino, da cabeça e das cobras em constante simbiose.

Retomando então, a noção de uma sociedade laboratório, é uma constante criação e propagação de monstros. E aqui, o encontro com Delumeau (2009) foi algo profícuo na jornada da pesquisa. Após começar a compreender o que o autor defende, uma parte do filme passou um processo de ressignificação, antes pareciam ser apenas uma espécie de homenagens a grandes descobertas durante a história, no entanto, ler Delumeau (2009) reforçou o fato de que a importância no contexto do filme não está na máquina (na descoberta e antídoto), está no medo – fato que muitas vezes me escapou durante a jornada da pesquisa.

A sequência³² mencionada é bem do começo do filme (ver figura 12), ela ainda intercala com algumas informações técnicas do filme, e é a seguinte: uma luz amarela, como uma espécie de chama revela algumas artes rupestres. A trilha sonora instrumental intensa e morosa propaga um ar de mistério no ar. A câmera faz um movimento de *travelling* rotativo. O pássaro que estava no conjunto de figuras na pedra, ganha vida, a câmera acompanha o pássaro que perpassa por uma arquitetura referente aos tempos das civilizações antigas. Há um corte e o pássaro pousa em uma estátua, que nos remete a pensar nos guerreiros romanos. A câmera mais uma vez faz um movimento de *travelling* rotativo. O pássaro agora sobrevoa um cenário, que nos faz remeter aos tempos da colonização dos portugueses através de suas embarcações. Há um outro corte. A câmera continua em *travelling* rotativo e então um navio maior aparece em cena, lembrando o famoso e grandioso Titanic. A câmera continua em *travelling* rotativo a fumaça do navio se confunde com a fumaça advinda do manuseio do fogo por um personagem. Há um corte. Agora em congruência o som e a imagem de uma explosão. A câmera com foco no céu, mostra aviões em uma atmosfera de conflito e guerra. Um dos aviões se transformam em pássaros. Há um corte. E a cena seguinte é de uma ponte, com ônibus em chamas e a presença de manifestantes.

Figura 12 – Sequência de um passeio pela história.



³² Tempo: 01:23 a 02:28 do filme.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

São contundentes a relação com a obra escrita por Delumeau (2009) e a ideia defendida por ele. O autor questiona o silêncio acerca da discussão do papel do medo e a sua importância para a sociedade europeia, com um enfoque nas áreas urbanas. O mesmo ainda ratifica que "em qualquer época, a exaltação do heroísmo é enganadora: discurso apologético, deixa na sombra um vasto campo da realidade" (DELUMEAU, 2009, p. 18). O autor explora o medo em várias dimensões, como por exemplo, o medo do desconhecido, o medo da morte, o medo das doenças, o medo da heresia e o medo da violência.

A obra de Delumeau (2009) demonstra e discute como o medo na dimensão social afeta a vida cotidiana, ao ponto de moldar suas crenças e comportamentos. Sendo assim, ele aponta para a onipresença do medo na história e defende a ideia de que toda a civilização é produto do medo. E aqui a gente retoma o filme, na sequência descrita acima. O medo como afeto social é cíclico, como o movimento da câmera. Perpassando por diversos contextos e períodos, modelando e conduzindo as respectivas sociedades.

Por exemplo, quando na sequência passam as cenas do mar, das caravelas ao Titanic. Nos ajuda a pensar, afinal, o mar hoje carrega uma simbologia em torno da calma, da revitalização, da reconexão com a natureza, mas não foi sempre assim. O mar já foi o "monstro" da sociedade, propagador do medo, pois nele estava a imagem do desconhecido, do misterioso e do incontrolável. Segue também a mesma linha de raciocínio com o elemento do fogo, bem como também da imagem do soldado-guerreiro e as guerras as quais se entregaram. Exemplos de contexto histórico como a Reforma Protestante e a Contrarreforma, que disseminaram o medo na Europa. Bem como as práticas da Igreja Católica com a Inquisição e a suas narrativas apocalípticas, que instaurou o medo dos seguidores fiéis. E nessa construção de pensamento tem-se,

Generalizações irônicas e talvez sumárias, que têm, no entanto, o mérito de ressaltar o elo entre medo e lucidez tal como ele se estabelece na Renascença — uma lucidez solidária de um progresso do equipamento mental. Refinados que somos por um longo passado cultural, não somos hoje mais frágeis diante dos perigos e mais permeáveis ao medo do que nossos ancestrais? É provável que os cavaleiros de outrora, impulsivos, habituados às guerras e aos duelos e que se lançavam com impetuosidade nas disputas, fossem menos conscientes dos perigos do combate do que os soldados do século XX, portanto menos sensíveis ao medo em todo caso. Em

nossa época, em todo caso, o medo diante do inimigo tornou-se a regra (DELUMEAU, 2009, p. 22).

O medo como afeto político então é algo construído socialmente, em cada período social há como ser apontado um medo ou medos que orquestram de certa forma aquela sociedade. Em outras palavras, o medo da década de vinte, por exemplo, é diferente do medo disseminado e sentido na década de oitenta do século XX. Trazendo para o contexto da história de Tito, é possível traçar outro paralelo com a nossa sociedade neste sentido. O medo como afeto e efeito paralisante em Tito é fruto também de uma arquitetura intencional de estímulos. Os personagens estão em constante contato com a atmosfera propagada por Alar. O que acontece em nossa sociedade também: estamos constantemente recebendo estímulos em várias direções e reforçando uma forma de pensar e enxergar o mundo. E aqui entra uma compreensão advinda do campo da física: um corpo quando recebe um estímulo em uma direção, tende a entrar em movimento mesmo com certo atrito. No entanto, quando este corpo recebe estímulos de direções variadas ele se mantém estático, inerte.

Há uma fala³³ do coordenador do colégio de Tito que nos ajuda a pensar ainda mais nessas formas de estímulos, ele diz: *"Tomem todas as precauções possíveis. Evitem as pessoas que foram infectadas, evitem situações de perigo excessivo, ou outra imprudência excessiva. Também evitem ficar alertas demais ou relaxados demais. Enfim, evitem tudo"*. Ou quando o ex-chefe de Estado do país, ainda como pré-candidato à presidência, deixou claro em discurso³⁴ que não haveria nenhum centímetro a mais de terra para os povos indígenas e que teria como plano de governo a facilitação da posse de arma para os cidadãos de bem. Ambos os discursos, são algumas das 'partículas tóxicas' que sufocam o ambiente (SUELY ROLNIK, 2018) e ajudam a instaurar o medo na sociedade e a potencialidade que há em nós como agentes políticos se esvaece. A angústia instantaneamente, se faz presente e oprime.

Essa é uma camada de mecanismos para engendrar o medo como afeto político. Todo esse cenário passa a ser ainda mais complexo e desafiador quando se coloca o capitalismo em sinergia com a emoção. Essa espécie de simbiose é resultado de transmutações sucessivas do regime, segundo Suely Rolnik (2018), que culminou no regime contemporâneo, logo o mais sofisticado. Um regime que oprime e sufoca, mas não é sentido e encarado dessa forma, segundo ela:

³³ Tempo 23:24 a 23:49 do filme.

³⁴ Ambas as informações foram retiradas de uma reportagem do Instituto Humanitas Unisinos e pode ser lida na íntegra neste link a seguir:
<<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/575956-nem-um-centimetro-a-mais-para-terras-indigenas-diz-bolsonaro>>, acesso em 17 de julho de 2022.

É nisso que reside o veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística. Seus efeitos tóxicos são a separação da subjetividade de sua força pulsional de germinação e suas sequelas: estanca-se a potência desejante de criação de mundos nos quais se dissolveriam os elementos da cartografia do presente em que a vida se encontra asfixiada. Assim dissociada, a subjetividade está pronta para deixar que esta potência seja cafetinada pelo capital, e é o próprio desejo que orientará suas ações nessa direção, fazendo com que a pulsão passe a gozar neste lugar. Regido por este tipo de micropolítica, o desejo passa a funcionar como agente reativo que interrompe o processo de criação do mundo (ROLNIK, 2018, p. 76-77).

É de suma importância discutir um pouco mais sobre o termo "cafetinação", que a autora nos propõe, afinal, é a metáfora da "vida cafetinada" é um dos pontos fundamentais da obra e que tem compatibilidade com o que a obra fílmica brasileira de Tito e seus amigos nos apresenta. A "cafetinação" é um termo usado pela autora para descrever um fenômeno social provocado pelo regime colonial-capitalista que nos transforma em objetos a serem explorados e consumidos dentro das estruturas opressivas do sistema. O uso da metáfora da prostituição é para ilustrar como somos submetidos a relações desumanizadoras, em que nossos desejos, corpos e emoções são mercantilizados e controlados.

O controle dos afetos e desejos, canalizando-os para o consumo e para a reprodução das estruturas de poder existentes produzem modos de vida perversos, genéricos, estéreis e tacanhos, ou seja, afastando-se da pulsão e força da vida. Neste ponto, a vivacidade, intensidade e presença da infância é de um valor insubstituível. No próximo capítulo essa infância representada por Tito e seus amigos, será colocada no centro da reflexão. Mas, para este momento, a presença de Tito e seus amigos na busca por resposta ao surto, nos ajuda a pensar em outro termo que Suely Rolnik (2018) traz na sua obra, que é a micropolítica ativa. Conforme a autora, consiste em uma prática de resistência que visa novas formas de vida e relações fora das estruturas opressivas. Ela envolve ações individuais e coletivas que buscam romper com os padrões estabelecidos e criar outras possibilidades de existência. A micropolítica ativa é baseada, principalmente, na criação de novos espaços, a partir de experimentações, reinvenções e também de criação de modos de vida. E o medo, o causador do surto, retira toda essa potência que existe em nós.

Até aqui, se há algo para grifar é o fato de que o efeito paralisante do surto do medo nos coloca em inércia, mas de forma alguma impede que esses mecanismos sociais continuem acontecendo, pois há a intencionalidade para era forma de engendramento social, quando se fala do medo como afeto político que dentre muitos efeitos, busca principalmente, desestruturar a discussão, individualizar, mudar o foco principal, esvaziar propósitos coletivos e também desocupar os espaços que são para serem ocupados.

É o caso de retomar mais uma vez o simbolismo do Jardim Redoma, empreendimento de Alaor, retrato das nossas cidades que "os moradores dos condomínios mantêm-se fora da desconcertante, perturbadora e vagamente ameaçadora – por ser turbulenta e confusa – vida urbana, para se colocarem “dentro” de um oásis de tranquilidade e segurança" (BAUMAN, 2009, p. 20). Ratificando, que toda essa atmosfera de perigo, caos e pânico estabelecida aqui do lado de fora possui as suas intencionalidades e efeitos. É sobre outros mecanismos que a discussão continuará se desdobrando, objetivando compreender ainda mais formas de controle, paralisia e asfixia que o regime capitalista com o uso das emoções nos impõe.

Illouz e Alaluf (2020) corroboram com a discussão, quando temos em cena estes dois “personagens”: o capital e as emoções. Elas desenvolvem uma análise sociológica acerca de como o sistema econômico influencia nossas emoções, desejos e percepção do eu e do mundo. Elas exploram também como o mercado e as estruturas sociais moldam os padrões de relacionamentos interpessoais e de consumo. A partir dessa construção de pensamento, as autoras apontam e refletem sobre alguns campos que elucidam a mecanização de controle a partir das emoções. Para esta discussão serão debatidos sobre dois deles.

O primeiro campo é o da dimensão profissional. As autoras apontam o fato, da penetração da psicologia no universo empresarial ter resultado em uma nítida instrumentalização das emoções. Por exemplo, a ideia de “resiliência” e “empatia” nos faz compreender de forma mais palpável, a linha de pensamento das autoras. A primeira, “[...] permite lutar contra a ira ou a ansiedade que o desemprego ou ruptura de um contrato provoca” (ILLOUZ; ALALUF, 2020, p. 83), já a segunda neutraliza o ambiente de competição e ameniza as relações de poder, causando uma sensação de bem-estar corporativo.

As estruturas das empresas são verdadeiros *playgrounds*, com jogos de todos os tipos, salas coloridas, áreas gourmet, cada espaço e objeto pensado para trazer à tona o ar de modernidade e espalhar a sensação de felicidade. Afinal, há uma equação básica aqui: pessoas com estímulos positivos, produzem mais, rendem mais, estabelece uma relação emocional com a empresa mais forte em alguns casos do que no âmbito familiar, logo tem-se um empregado mais engajado com o trabalho. Retomando a ideia de laboratório dita no início, "empresas como a Coca-cola colaboraram, com a esperança de descobrir métodos mais baratos e eficientes para aumentar a produtividade, reduzir o estresse e ansiedade no trabalho, e incentivar o engajamento dos empregados na cultura corporativa" (CABANAS; ILLOUZ, 2022, p. 37).

Outros dois fatores relevantes a serem apontados, neste contexto do campo profissional, que são eles: a cultura do *home office*³⁵ e a ideia de sucesso e fracasso no mundo empresarial. Intensificada pela Pandemia, a cultura do *home office* trouxe à tona uma forma de trabalho que, à primeira vista, parece oferecer conforto e flexibilidade. A eliminação de deslocamentos ora estressantes, ganhos de tempo com a redução das interações sociais no ambiente de trabalho e a sensação de liberdade de estar em casa, são alguns exemplos. No entanto, a falta de clareza nas fronteiras entre trabalho e vida pessoal faz com que haja controle quase que absoluto do tempo de vida do trabalhador. Além disso, vale destacar que com esse regime há também a proliferação de plataformas, ferramentas e dispositivos para ajudar, obviamente, a produtividade, no entanto,

Conforme avança a plataformização da vida, há menos possibilidades de apostar em deparar-se com o inusitado. O enredamento, em sistemas cada vez mais aderentes a todas as nuances do cotidiano, torna a vida sem dúvida mais ágil, mas com poucas chances de encontro com o inesperado (BEIGUELMAN, 2021, p. 67).

Já a noção de sucesso e o afastamento do fracasso é outra forma de manter uma engrenagem que retroalimenta o regime capitalista e esvazia o indivíduo, que está buscando se empenhar para ter mais dinheiro, mais sucesso, ser bem mais sucedido, afinal, a sociedade marginaliza nesta lógica, aqueles que "não conseguem chegar lá". Nesse sentido, tem-se observado uma crescente ênfase na responsabilidade individual, caminhando na linha meritocrática, que vende a ideia de que cada indivíduo é o único responsável pelo seu destino. E aqui um ponto fundamental na compreensão da pesquisa e na elaboração da discussão, pois grifa-se que

A felicidade não deve ser vista como uma abstração inócua e berm-intencionada voltada para o bem-estar e a satisfação. Também não deve ser concebida como um conceito vazio e desprovido de vieses e pressupostos culturais, morais e antropológicos. Por que ela, e não qualquer outro valor - justiça, prudência, solidariedade, lealdade -, desempenha papel de tanto destaque nas sociedades capitalistas avançadas? Por que organiza de maneira tão poderosa o modo como explicamos o comportamento humano? Uma das razões pelas quais ela se tornou tão proeminente nas sociedades neoliberais se deve à saturação de valores individualistas - com a definição do eu como valor supremo e a concepção de grupos e sociedades como uma massa de vontades estanques e autônomas. Mais especificamente, afirmamos que, se a felicidade passou a ser tão importante nas sociedades neoliberais, foi porque ela se provou um conceito muito útil para reacender, legitimar e reinstitucionalizar a chama do individualismo em termos aparentemente não ideológicos por meio do discurso científico neutro e de autoridade (CABANAS; ILLOUZ, 2022, p. 83).

Essa indústria da felicidade, junto com a forma de se pensar neoliberal e junto com a corrente da psicologia positiva contribuem para padronização e expansão que invadem

³⁵ Modalidade de trabalho em que o indivíduo desempenha suas atividades de maneira remota, trabalhando de sua residência ou de outros espaços escolhidos pelo próprio indivíduo.

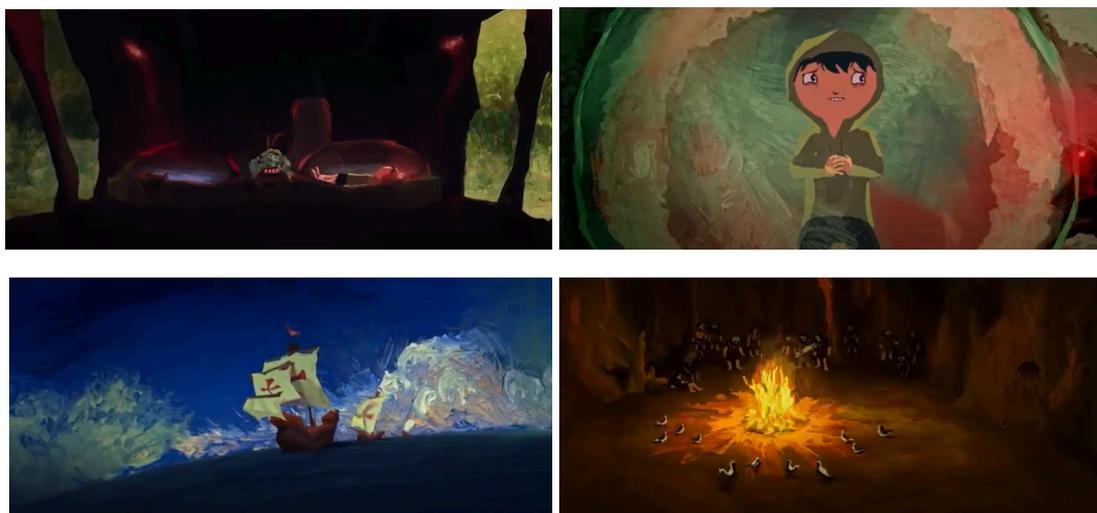
questões como a validação de que nossa riqueza, pobreza, sucesso e fracasso, bem como saúde e doença, por exemplo, são resultados e efeitos que decorrem exclusivamente das ações individuais das pessoas, Bauman também aponta que, "quando a solidariedade é substituída pela competição, os indivíduos se sentem abandonados a si mesmos..." (BAUMAN, 2009, p. 11). Esse processo, então, confere a legitimidade à ideia de que não existem problemas estruturais, apenas déficits individuais, como deficiências psicológicas. Em outras palavras, não reconhece o módulo social como algo diverso, vivo e heterogêneo em toda a sua composição.

É uma sociedade que intencionalmente e de forma diária busca individualizar para dissipar a força da coletividade; uma construção de projeto político. E no enredo da obra fílmica, esse é um dos pontos que Tito acaba evocando e nos trazendo essa lembrança, que se borra todo dia um pouco mais: a vida em coletivo. A sequência³⁶ (ver figura 13) começa com plano geral e a câmera em movimento de *zoom in* mostra Tito entrando na máquina e em voz *off* ele diz: "*quando entrei na máquina e fui virando pombo...*", a câmera agora está em plano fechado com a perspectiva vista de cima, mostrando Tito dentro da máquina. Encaram, aguardando ansiosos por o que ele tem a dizer, afinal são respostas que ele se aventurou a encontrá-las. Ele continua "*eu finalmente entendi o sonho que eu sempre tinha...*", a fumaça da máquina toma conta de toda a tela e é ela quem faz a transição. A trilha calma, mas carregando ainda uma carga de mistério, afinal, trata-se do início de mais uma revelação. A trilha mantém essa presença por toda a sequência. A câmera faz um movimento de *travelling* rotativo e mostra uma ponte com manifestantes. Nos é colocada praticamente a mesma sequência do início do filme, já descrita nessa seção. Como se fosse também uma resposta sobre o que seriam aquelas imagens. A câmera acompanhando os pássaros que passam no céu, Tito continua: "*eu voava em direção ao passado. Nesse segredo que tinha lá...*". Agora a câmera mostra as caravelas como as dos portugueses em suas expedições. Calmamente, Tito continua a falar: "*não era sobre os pássaros...*", a câmera em movimento de *travelling* rotativo, perpassa por uma estátua, Tito se mantém sereno nas palavras: "*era também sobre o medo...*". A câmera continua seu percurso em *travelling* rotativo e perpassa por outros cenários, e Tito continua: "*os outros animais, o medo os faz fugir ou lutar. Os humanos que aprenderam a se juntar...*". A câmera posicionada em *plongée* e captando em plano geral, mostra o lado de dentro de uma caverna. A câmera faz um movimento de *zoom in*, se aproximando da fogueira e da roda de pombos e homens, Tito segue falando: "*para superar o medo. Juntos, a gente fica mais forte. Espera o medo passar e depois pode enfrentar o que*

³⁶ Tempo 1:03:00 a 1:04:15 do filme.

causou o medo. O que meu pai não percebeu é que os humanos tinham esquecido disso...". A câmera faz o movimento de zoom in e se aproxima ainda mais da fogueira, que neste momento têm chamas ainda mais forte, se faz presente, para que junto com a fala de Tito faça arder nossos pensamentos e os pombos começam cantar, Tito finaliza: "E que os pombos desde que o mundo é mundo, viveram sempre perto da gente ainda se lembraram" e a câmera faz um movimento de tilt. Dessa forma, Tito junto com os pássaros nos faz lembrar de que o que nos fez chegar até aqui, foi através da coletividade.

Figura 13 – Sequência de Tito na máquina e a revelação.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

O segundo campo que Illouz e Alaluf (2020) nos aponta é o do controle das emoções nas nossas interações sociais. Nossas emoções estão sendo racionalizadas, mensuradas e até mesmo guardadas para serem constantemente analisadas. Por exemplo, os aplicativos de relacionamento nos dão maior clareza crítica a respeito dessa dimensão. Neles as pessoas podem ranquear as preferências e tornar as relações quantificáveis, categorizadas e as coloca na linha liberal, organizado pela ideologia da "escolha".

Nas nossas interações, ao buscar conhecer outra pessoa, somos levados a focar intensamente em nós mesmos, em nossa percepção do nosso eu e na idealização de quem somos, assim como na concepção idealizada do outro. Nesse contexto, os aplicativos e plataformas de relacionamento aguçam o sentido da singularidade. E mais uma vez, estamos nós, com a sensação de estar nos socializando, mas na verdade, estamos em mais um processo de individualização. Outra consequência é a inversão da ordem tradicional das interações românticas, uma vez que, na forma convencional a atração costuma preceder o conhecimento da outra pessoa, mas através dos aplicativos, o conhecimento vem antes da atração ou, pelo menos, antes do encontro presencial e das interações físicas (ILLOUZ, 2011).

Esse é um dos exemplos, mas no nosso cotidiano, principalmente, no universo digital, que é onipresente em nossos dias, esse controle a partir das nossas emoções está por toda a parte. O botão da "curtida" é o símbolo do coração em algumas plataformas, em outras, há ainda mais opções de emoções para você reagir e demonstrar seu estado de espírito na relação com aquele conteúdo ou com outra pessoa. Na finalização de uma compra, onde aparecerá uma régua emocional para compreender o quanto satisfeito você está depois da jornada de compra concluída. Está no *streaming* que você acessa e ele, através da captação do seu histórico já lhe sugere capas semelhantes, para te manter ali, sem precisar de muito esforço. Tudo isso, é orquestrado pela linguagem dos algoritmos, que é outro mecanismo que nos padroniza, produz nossos comportamentos e escolhas, nos recomenda, faz o filtro do mundo para nós.

Há em *Tito* uma sequência que nos suscita o pensamento nesse campo trazido por Illouz e Alaluf (2020), das interações sociais. A sequência³⁷ começa com a câmera em plano geral, ela nos mostra uma tela que ocupa quase todo o enquadramento. Na tela, cenas em tempo real da cidade em estado caótico, a população angustiada e aflita correndo; gritaria, a brigada de pânico espalhando gás por todos os lados, transformando a cidade em uma atmosfera ainda mais conturbada. Alaor entra em cena, caminha e para no centro da tela. Neste enquadramento, a construção fílmica nos ratifica a ideia de que ele é o problema central da trama. Alaor observa atentamente as cenas na tela, dá um respiro de alívio e diz em tom prazeroso: "*veja só que maravilha...*", com um simples toque, ele muda o conteúdo da super tela que passa mostrar o Jardim Redoma e com mais um toque na tela, mostra um gráfico de vendas em ascensão exponencial e ele finaliza dizendo: "*só precisava de um pequeno incentivo para as vendas do Jardim Redoma*" (ver figura 14).

Figura 14 – Sequência de Alaor observando o caos e as vendas.



³⁷ Tempo 45:18:00 a 45:35 do filme.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A construção dessa sequência, a imponência da tela, as informações em tempo real, o acompanhamento dos efeitos de ações para aumentar as vendas de forma simultânea, todos esses fatores, nos fazem pensar na ideia por trás dos algoritmos. Estamos em meio a uma dinâmica social, onde

Controlados por algumas poucas corporações de tecnologia, esses processos distribuem-se capilarmente no tecido social. Alguns teóricos, como Arlindo Machado e Timothy Druckrey, entendem esse quadro como neopanóptico, haja vista a assimetria de poder entre a capacidade das grandes corporações, que tudo enxergam, e a nossa para compreender como nos vêem e o que fazem com os dados coletados. Prefiro, no entanto, entender o modelo de vigilância algorítmica como um novo modelo de vigilância, cuja ênfase recai na relação entre os indivíduos, em detrimento do controle centralizado sobre todos do panóptico do jurista inglês Jeremy Bentham (1748–1832). Nessa situação, todos controlam todos, a partir das interações pessoais, e o rastreamento passa a depender da extroversão da intimidade pessoal do sujeito em rede. Isso porque é essa intimidade o “surplus comportamental” com que as corporações, como Google e Facebook, trabalham, dando concretude ao “capitalismo de vigilância”, como denominou a economista Shoshana Zuboff (BEIGUELMAN, 2021, p. 43-44).

Nesse sentido, pode-se dizer que essa forma de orquestramento social nos sufoca, aprisiona, sequestra o nosso tempo, nos torna dependentes – com toda a força que essa palavra carrega, mas por haver "recompensas", ela acaba também nos sedando, deixando todos nós amansados. Assim, a lógica da vigilância, junto com a cultura dos algoritmos, passa a operar a partir de um novo horizonte. Agora o medo ou a ameaça passa a ser a de não sermos notados, logo passar a não existir mais - desaparecermos. O receio não é mais a captação do olho onipresente do tipo *Big Brother* (BEIGUELMAN, 2021).

A sociedade de Tito, bem como a nossa, está organizada, como o Panopticon, uma ideia concebida pelo filósofo e teórico social Jeremy Bentham no século XVIII. O Panopticon é uma estrutura arquitetônica idealizada para uma prisão, onde os detentos seriam constantemente vigiados por um único observador posicionado em uma torre central. O observador ficaria oculto, tornando impossível para os prisioneiros saberem quando estavam sendo observados. Assim como os prisioneiros no Panopticon, os indivíduos na sociedade atual são constantemente vigiados e monitorados por algoritmos e sistemas de coletas de dados, que em sua grande parte não notamos sua presença, devido a serem processos tão naturais e modernos, como falar com a Alexa da Amazon, onde recebemos dela a informação

que buscamos, em contrapartida, deixamos mais um registro da nossa voz e também das nossas preferências.

É um jogo de interesse, que é jogado de forma intensa. E nesse sentido, "Tito e os pássaros" nos conduz a pensar em uma sequência³⁸ em que a luz da ciência encara esse poder obscuro, mas potente do capital. A câmera está em *plongée*, uma grande porta se abre, trata-se de um grupo de cientistas. O ângulo da câmera já nos sugestiona, que os cientistas serão menosprezados, diminuídos e seu papel social será constantemente questionado (ver figura 15).

A câmera faz um movimento sutil de *tilt*, em um enquadramento em plano geral. O ambiente é imponente, os cientistas continuam a caminhada. A câmera agora segue a peregrinação deles na imensa sala em um movimento de *travelling* lateral em plano geral. Neste enquadramento, bem ao fundo consegue-se observar a presença de Alaor, fazendo alusão ao que foi discutido nas linhas anteriores, ele é a personificação do capital vigilante. Olhos e ouvidos sempre atentos, uma onipresença, que quase não é percebida.

O prefeito desce as escadas dizendo: "*doutores, é um prazer recebê-los*". A câmera agora em *close up* mostra o prefeito colocando uma luva para cumprimentá-los. As mãos que são carregadas de poder, são vazias de conhecimento, intelectualidade e sensibilidade. Nos faz lembrar de muito dos nossos governantes em época de campanha como nos lembra Bauman, "a expressão 'lei e ordem'. hoje reduzida a uma promessa de segurança pessoal, transformou-se num argumento categórico de venda, talvez o mais decisivo nos projetos políticos e nas campanhas eleitorais" (BAUMAN, 2009, p. 27). A câmera agora está no plano americano, há o cumprimento e o cientista diz: "*obrigado por nos receber senhor prefeito. O assunto é de extrema importância*". O prefeito emenda: "*o doutor deve conhecer o senhor Alaor Souza*", acena com a mão e a câmera em plano americano mostra Alaor, que acena para o grupo. O prefeito continua: "*ele acabou de fazer um investimento muito generoso para o novo centro de pesquisa do surto*".

Figura 15 – Sequência do encontro dos cientistas com os negacionistas.



³⁸ Tempo 27:32 a 28:48 do filme.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A câmera agora está em plano geral, atenção na disposição deste enquadramento. O grupo de cientistas está na luz de uma grande sala. O que nos faz reforçar a noção de que a ciência junto com o conhecimento é a luz que jamais deve ser apagada, ela é a luz que clareia questões fundamentais para a evolução social. Enquanto Alaor está em um ponto fora do campo de luz do ambiente, reforçando a ideia da obscuridade que o capital carrega com os seus mecanismos. Nesse sentido, Suely Rolnik ressalta que "seja qual for o âmbito de atividade humana [...] sempre se confrontarão diferentes graus de forças ativas e reativas nas definições das formas do presente" (SUELY ROLNIK, 2018, p. 96).

O cientista toma a palavra: *"senhor prefeito, é bom que o senhor Alaor Souza esteja aqui, porque o assunto também diz respeito a ele..."*, a câmera enquadra o cientista e o prefeito em um plano americano, e assim o cientista conclui: *"precisamos evitar a todo custo que a população entre em pânico, por isso, é essencial que paremos de mostrar notícias alarmistas na Tv..."*, enquanto ele continua falando, a câmera foca em Alaor, com a finalidade de mostrar a sua reação à sugestão dada pelo cientista. A reação, obviamente, é de desprezo e não aceitação a nenhuma condição apontada por ele, afinal, está sendo "receitada" uma medida que mexe diretamente com os interesses do empresário. Alaor se levanta para ir em direção aos cientistas, a câmera então vai para o plano geral fechado e o cientista termina: *"toda a nossa energia é em se concentrar em investigar o surto"*. Alaor chega na conversa e diz: *"concordo plenamente que devemos investigar o surto..."*, enquanto fala, ele entrega o tablet para o prefeito. A câmera agora está em plano detalhe no tablet, que mostra na tela que o prefeito acabou de ganhar uma casa no condomínio Jardim Redoma, "nada mais coerente com as formas de violência do capitalismo fofinho da nossa época" (BEIGUELMAN, 2021, p. 129). O prefeito sutilmente entende o recado e deixa escapar um: *"hummm"*, com um ar de satisfação, aperta o botão de aceitar (*like*), agora a câmera está em close up, mostrando a feição contemplativa e de felicidade do prefeito. A câmera retorna para o plano geral fechado, em todo esse tempo Alaor discursa: *"... mas todos sabemos que a taxa de sucesso de qualquer cura depende do alto índice de alerta da população, assim as notícias não devem parar nunca"*, de forma enfática e agressiva diretamente ao cientista.

O prefeito que já teve o seu interesse atendido, começa a sair de cena, enquanto que o cientista rebate o argumento de Alaor: *"mas, senhor Alaor, neste caso é diferente, nossa sociedade está correndo sérios riscos..."*, a câmera vai para *close up* no rosto do cientista para realçar sua expressão de urgência, preocupação e incredulidade com toda a situação, ainda com a palavra ele diz: *"... nós não temos a menor ideia do que está acontecendo, o único estudo que achamos sobre o assunto é de um..."*, ele saca um *tablet*, sem cessar o discurso, *"... pesquisador, digamos excêntrico..."*, a câmera enquadra Alaor e o cientista em um plano médio, mostra o cientista apontando para o *tablet*, ao mesmo tempo que completa: *"... é esse Dr. Rufus aqui, que desapareceu há uns quatro anos"*.

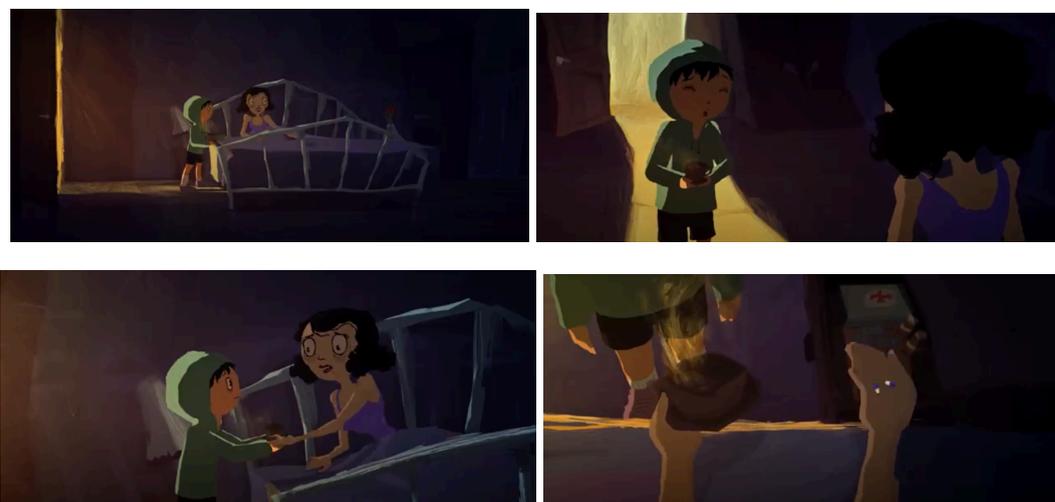
Neste ponto, abre-se espaço para mais uma relação da história de Tito e a nossa sociedade. Passamos de forma semelhante, esse enredo na Pandemia, o período mais desafiador, inquietante e aflitivo da nossa história recente. Isso porque, neste período emergiram movimentos repugnantes e genocidas, liderados pelo próprio presidente da época. Como até já foi mencionado na descrição da sequência, a ciência, ao longo dos séculos, tem sido um farol de luz na escuridão da ignorância e de fatos desconhecidos, além de ser um guia na evolução da humanidade. Contudo, durante a Pandemia, acompanhamos movimentos de resistência à ciência e às vacinas; os movimentos antivacina e anti-ciência. Alimentada por informações equivocadas, desinformação disseminada por meio de redes sociais, a maioria delas partindo do presidente em exercício naquele ano.

Devido a sua significativa influência sobre uma massa de populares, essa atitude do presidente afetou profundamente a percepção da população em relação à Pandemia e às ações das agências de saúde. As contradições entre as diretrizes científicas e as declarações negacionistas levaram a uma polarização prejudicial, que amplificou a crise sanitária e minou a confiança da população na imunização. O desserviço proposto pelo até então presidente, dificultou o enfrentamento unificado da Pandemia, exacerbou o número de vítimas, ampliou a pressão sobre o sistema de saúde, além de ter prolongado o tempo pandêmico no país. A onipresença do poder e da força do capitalismo acaba produzindo uma série de crimes, como por exemplo: a negociação feita para superfaturar o preço das vacinas; acordos com os planos de saúde com a finalidade de lucrar com as mortes das pessoas; incentivo de uso de remédio sem evidências científicas apenas para beneficiar determinada indústria farmacêutica e também ganhar com valores superfaturados, entre tantos outros exemplos. Dessa forma, à medida que o tempo da pandemia se desvanece na memória, a história contada e protagonizada por Tito nos ajuda a lembrar e pensar questões fundamentais vividas pela nossa

sociedade, neste caso a disseminação de *fake news* e a demonização da ciência com a finalidade da manutenção do caos, com a constante retroalimentação do pânico e do medo.

Caminhando para o fim desta seção, algumas últimas sequências do filme, que nos ajuda a pensar como esse medo social envereda pelas nossas vidas. Para essas próximas sequências, a Suely Rolnik (2018), ajuda a desenvolver a linha de pensamento. A primeira sequência dessa correlação mais direta entre a autora e o filme é quando Rosa, a mãe de Tito, já está totalmente tomada pelo estado de medo e pânico. A sequência³⁹ começa em plano geral, a luz ilumina externa ilumina os passos de Tito ao entrar no quarto da mãe com uma xícara na mão, falando baixinho: "*mãe, mãe...*", enquanto isso, a mãe na cama balbucia: "*caos, caos...*" enquanto o seu corpo está trêmulo na cama (ver figura 16).

Figura 16 – Sequência de Rosa tomada pelo medo.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A câmera continua em plano geral, no entanto, agora captando a cama de Rosa pela frente. Com a aproximação de Tito, ela acorda espantada. A câmera vai plano *over the shoulder* e imediatamente, Tito diz: "*tente relaxar. É um pesadelo*", Rosa responde com a voz trêmula, quase atropelando a sugestão de Tito: "*filho...*", ela pega a xícara da mão de Tito, a câmera agora está em plano médio, de imediato muda para close up, quando capta as mãos de Rosa, uma segurando a xícara, enquanto a outra abre uma gaveta, ela pega remédios, a câmera retorna para o plano geral, ela toma o remédio, devolveu a xícara para Tito e ao mesmo tempo ela diz: "promete que você não vai sair de casa?! O mundo lá fora é muito perigoso", em seguida ela deita e retorna a dormir.

Nesta sequência, as palavras de Rolnik vão direto ao ponto, ela diz que alguma vezes "... a causa do mal-estar é interpretada pela subjetividade como sendo a maldade que lhe

³⁹ Tempo 30:16 a 30:35 do filme.

estaria sendo supostamente direcionada de fora, o desejo elegerá como ponto para seu corte algo que lhe sirva de bode expiatório" (ROLNIK, 2018, p. 75). A autora ressalta que o sistema capitalista-colonialista tende nessas situações a nos aprisionar em uma realidade pré-estabelecida, moldando nossa percepção e nossos desejos de acordo com seus interesses. Isso acaba criando um efeito de nos afastarmos do desconhecido e do que está lá fora, optando por seguir os caminhos determinados pelo sistema, mas sem ao menos notar tal fato, nos encaminhando para a opressão e à alienação, principalmente.

Tudo isso, baseado principalmente, em sentimentos como ódio e ressentimento. O capitalismo-colonialista, nos leva a odiar o outro, o desconhecido, o que está lá fora. Alimentando conflitos e divisões que enfraquecem nossa capacidade de resistência coletiva. E essa essência-germinativa é a nossa força interior, como muito bem nos lembra os pombos, na sequência descrita anteriormente. A autora enfatiza que o ódio e o ressentimento são usados para sufocar essa germinação, impedindo que a vida em sua força floresça. No entanto, talvez, o maior problema em todo esse contexto é que

Esse outro demonizado pode ser uma pessoa, um povo, uma cor de pele, uma classe social, um tipo de sexualidade, uma ideologia, um partido, um chefe de estado, etc. São as xenofobias, as isamofobias, assim como os racismos, os machismos, os chavismos, os nacionalismos e outros ismos. Isto pode levar a ações extremamente agressivas, cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento da massa fascista (ROLNIK, 2018, p. 75).

Na nossa sociedade isso pode ser sentido e observado diariamente, para ficar com apenas dois exemplos, tem-se: o país é o que mais mata a população LGBTQIAPN+⁴⁰ e nos últimos anos a criação da ideia de ideologia de gênero⁴¹ nas escolas, onde a principal queixa é da constante doutrinação por parte dos professores, o que acaba gerando um clima de terror no ambiente escolar e demonizando e enfraquecendo os professores, uma classe que já vem sofrendo desvalorizações de diversas formas há bastante tempo.

Essa sequência nos suscita outra questão importante sobre como esse sistema nos controla e dissemina uma atmosfera de medo e terror. Trata-se da presença diária de remédios de todos os tipos no nosso cotidiano. No entanto, outra sequência também corrobora com essa

⁴⁰ DOBBIN, Gilson. Brasil é o país que mais mata população LGBTQIA+; CLP aprova Seminário sobre o tema. Câmara dos Deputados, 2022. Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/clp/noticias/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-populacao-lgbtqia-clp-aprova-seminario-sobre-o-tema>>. Acesso em: 12 de julho, 2023.

⁴¹ Junqueira (2018) discute como o termo "ideologia de gênero" foi apropriado pelos setores conservadores, para desacreditar e criticar abordagens que enfatizam a diversidade de gênero e promovem a igualdade e os direitos das pessoas LGBTQ+. A noção de ideologia de gênero perpassa por uma noção histórica, religiosa, ciência social, entre muitas outras. A substância do termo fomenta a discussão em diversos campos e grupos sociais. Um conceito que vive em constante disputa em prol da sua apropriação, que acaba promovendo constantemente uma atmosfera de pânico, principalmente, no âmbito social e moral (JUNQUEIRA, 2018).

contextualização neste ponto da discussão. A sequência⁴² (ver figura 17) começa em plano americano, mostra Rosa abrindo a porta de casa. Ela chega com uma sacola de medicamentos, que o enquadramento e a posição da sacola nos ajudam a compreender a sua relevância na cena. Com tom esbaforido, exclama: *"Aí filho, que bom que você está em casa..."*, há um corte, continua em plano americano, capta em primeiro plano a televisão e ao fundo Tito no sofá com celular. Ele olha para a mãe, que segue falando: *"... está um caos lá fora..."*. A câmera agora está no plano geral, mostrando os cômodos da casa e eles dois, ela segue para a mesa da cozinha. Sendo guiada pelos olhos de Tito, ela continua: *"... eu tive que ir no médico..."*, enquanto ela fala, a câmera vai para o plano médio, mostrando com mais ênfase a sua interação com a sacola. Ela continua dizendo: *"... para ter a certeza que está tudo bem comigo, né?"*, pelo tempo de interação com a sacola, o diretor queira nos passar a ideia de que a sacola está abarrotada de remédios. Ela retira um frasco, se volta para Tito no sofá e completa: *"... todo mundo está falando desse surto"*. Rosa, ela representa essa sociedade doente, que tem sempre um remédio por perto, até mesmo, como um ritual. Remédio para dormir, remédio para produzir, remédio para acalmar, remédio para as relações sexuais, remédio para atividades físicas, enfim, um remédio para cada momento do dia. O sistema capitalista-colonialista ele nos entorpece e faz isso também de forma intencional.

Figura 17 – Sequência de Rosa e a representação da sociedade doente.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A nossa sociedade, representada na história de Tito, demonstra cada vez mais medo de ficar triste e de sofrer. Reflexo direto

[...] da relação entre a busca da felicidade e as formas pelas quais o poder exercido nas sociedade capitalistas neoliberais. O termo *"happycracia"* foi cunhado para enfatizar nosso interesse em mostrar novas estratégias coercitivas, decisões políticas, estilos de vida, padrões de consumo, obsessões individuais e hierarquias sociais que, em conjunto com a nova noção de cidadania, surgiram na era da felicidade (CABANAS; ILLOUZ, 2022, p. 26).

⁴² Tempo 23:55 a 24:05 do filme.

Rolnik (2018) por sua vez, nos coloca a pensar sobre a ideia de autodepreciação, que se refere a um comportamento autodestrutivo em que a pessoa subestima suas próprias habilidades, qualidade e valores, cooptando assim, uma sensação de incapacidade ou invalidez em relação à sociedade. Por exemplo, a autora aponta que a autodepreciação e a vergonha são emocionalidades que podem ser alimentadas pelo sistema-colonialista, uma maneira de buscar silenciar e controlar nossas emoções e afetos. O sistema impõe muitas vezes padrões rígidos e às vezes quase inalcançáveis de sucesso, beleza, produtividade e conformidade, levando as pessoas buscarem meios medicamentosos para diminuir as dores das suas frustrações e insucessos sociais. A autora ainda salienta para um outro ponto importante que é o fato de que, os remédios não apenas neutralizam emoções como angústia e a tristeza, como também asfixiam outras emoções. Além disso, como as medicações não são suficientes para trazer de volta o equilíbrio, o desejo então se conectará com outros pontos, que fará "sentidos milagrosos" na experiência de vida. Entra em cena: as igrejas, as terapias holísticas, os gurus de redes sociais, entre outros espaços que passarão a ter o controle sobre as subjetividades e as emoções, sufocando a nossa essência-germinativa (ROLNIK, 2018).

Ao chegar até aqui, percebe-se através de uma série de revelações de alguns mecanismos usados pelo sistema capitalista-colonialista-neoliberal-conservador evidências de que a sociedade de Tito, que é a nossa sociedade, nos coloca em constante estado de pedra, de paralisia. Para entre outras coisas, nos controlar, nos segregar, sufocar as nossas emoções e esvaziar a força da coletividade. O que ratifica a relevância da fala⁴³ do pai Tito, Rufus, e que corrobora com a ideia discutida e defendida por toda essa seção, ele diz: "*o medo se pega pelas ideias*", frase central do filme e, concomitante, não só desta seção, como de toda a pesquisa. Afinal, na jornada do projeto, notou-se que ela sintetiza o propósito de existir do enredo filmico protagonizado por Tito. No entanto, como a própria história filmica nos chama atenção, esse sistema capitalista-colonialista-neoliberal-conservador se remodela. Na última cena, de forma sutil, como bem foi apontado nesta seção, como a forma de influência deste sistema em nossas vidas, Almor que outrora propagava medo para alavancar as vendas do Jardim Redoma, agora se apropria (como faz o capitalismo) dos sons dos pássaros, transforma-os em músicas e passa a comercializá-los, como o antídoto para o surto, que ele mesmo havia criado. O filme então, nos demonstra e faz ratificar a noção de que esse sistema se retroalimenta, se transforma, se refaz e se revigora. Por isso, a presença da infância é de uma importância significativa e germinativa.

⁴³ Tempo 03:23 a 03:27 do filme.

CAPÍTULO 3 – INFÂNCIA, DESOBEDIÊNCIA E SOCIEDADE DE CONTROLE

3.1. AFASTANDO-SE DA IDEIA DE UMA INFÂNCIA COMO CICLO DE VIDA

[...] E a gente canta, e a gente dança, e a gente não se cansa de ser criança, a gente brinca na nossa velha infância [...] "Velha infância", Tribalistas.

Quando entrei no PPGCINE, possuía apenas uma forma de pensar a infância: como um estágio da vida. Uma visão que se aproxima, por exemplo, com a visão do educador italiano Franco Frabboni (1998), que organiza a sua forma de compreender a construção da infância a partir da divisão de três identidades em períodos cronológicos diferentes.

De uma forma resumida, a primeira, o autor chama de ‘Infância negada’ ou ‘Criança-Adulto’, acontece entre os séculos XIV e XV. Já a segunda parte contempla a ‘Infância Industrializada’ ou também conhecida como a ‘criança-filho-aluno’ estabelecida entre o século XVI até meados do século XVIII. Por fim, a terceira identidade refere-se à infância como é reconhecida atualmente, por isso, denominou-se de ‘Infância de Direitos’ ou a criança ‘sujeito social’.

São inúmeros os campos de estudos acerca da infância. Os pontos de análise são múltiplos e com diversos propósitos: desde o desenvolvimento da ideia em si da infância perpassando pela construção das percepções sobre o que é ser criança, até discussões sobre a relação da infância com o consumo, o gênero e a educação, por exemplo.

Aqui vale abrir um parêntese para exemplificar trazendo três autores com suas respectivas percepções, que ajudam a compreender essa questão em seus diversos ângulos. Os primeiros são, Kramer e Motta (2010) para eles, o ser criança é engendrado por aspectos como, etnia, classe social, gênero, também por suas diferenças culturais, físicas e psicológicas. O segundo autor é o sociólogo dinamarquês Jens Qvortrup (2011), ele localiza a infância como uma categorização geracional social permanente, sob o prisma da sociologia. Além de apontar para uma certa invisibilidade histórica e social da infância em estudos também na sociologia focados no âmbito familiar.

Por fim, tem-se a terceira autora, a antropóloga Clarice Cohn (2005), de uma forma resumida, assim como foram os outros, pode-se dizer que ela cria uma visão amplificada sobre a infância. Para ela, o ser criança, o período de término dela são fatores que variam de acordo com os contextos socioculturais. E mais, até mesmo a noção de infância pode existir e

ser formulada de diferentes modos, como também pode nem existir. O que esses três autores têm em comum? Eles transitam esquadrinhando 'o que é a infância'.

No entanto, uma mudança na forma de pensar essa temática junto a pesquisa aconteceu. A participação no grupo de estudos "Balbucios" da Universidade Federal de Sergipe, fez perceber que a proposta não é discutir sobre a infância, mas com a infância. Em outras palavras, o estudo propõe um afastamento da compreensão de infância como fase de um ciclo de desenvolvimento, como uma identidade, como faixa etária. No encontro com o Tito, o presente estudo vai em outra direção dos autores acima mencionados.

Uma (re)formulação de caminho na pesquisa. Ao mesmo tempo, um momento de rompimento de certezas e até mesmo de crise como pesquisador. O distanciar de um pensamento sobre um determinado assunto já enraizado ou até mesmo o "deixar de lado" um repertório que já se tem na bagagem, para experimentar outra forma de olhar e compreender determinado assunto, o que se torna algo embaraçoso, mas ao mesmo tempo fascinante.

Olhar junto com Tito, acompanhando através do seu olhar. Sensibilizar o olhar, perseguindo para torná-lo questionador e crítico, principalmente. Nos faz também resgatar lembranças da nossa própria infância, conduzindo-nos à reflexão sobre a situação exibida. Nesse sentido, é relevante sublinhar as dicotomias já inerentes à infância, apesar de socialmente construídas, pois assim entende-se essa relação sendo

Sobre sua submissão e indisciplina. Sobre suas palavras e seus silêncios. Sobre sua liberdade e sobre seu abandono. Sobre sua fragilidade e sua força. Sobre sua inocência e sua perversão. Sobre sua vontade e sua fadiga, sobre seu desfalecimento. Sobre suas lutas, seus triunfos e derrotas. Sobre seu olhar fascinado, interrogativo, desejoso, distraído. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la. (TEIXEIRA, LARROSA, LOPES, 2006, p. 12).

Para reconhecer e compreender os diversos aspectos cada vez mais plurais vinculados ao universo da infância

Encontramos, entre outros recursos de busca e descoberta, o cinema como importante forma de nos apresentar, não os mistérios e os segredos desvendados, mas fendas a indicar possibilidades de ver e de olhar para as crianças e para a infância, na esperança de que elas nos olhem, nos vejam e digam um pouco de si (TEIXEIRA, LARROSA, LOPES, 2006, p. 198).

Trata-se de um certo tipo de infância, principalmente, com a ajuda do cinema que se apresenta como possibilidade de abrir diálogos com os adultos, bem como com as próprias crianças. Assim, o universo infantil intempestivo vem para quebrar a predominância do processo de colonização do adultocêntrico, o qual desconsidera as singularidades da infância (SANTIAGO; FARIA, 2015). É a partir dessa perspectiva de pensamento que a infância passa

a convergir também com ideia de experiência, começa-se a entender que, no encontro com a infância, cada detalhe importa. É necessário compreender que

a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 23-24).

Mais um passo é dado para mais próximo da infância e, concomitantemente, junto com ela. Um envolvimento, com uma infância que apesar de estar imersa a uma série de relações, instituições e práticas possui uma força criadora e inventiva latente. Tito ajuda a pensar neste infante, que vai rompendo com sua forte "luz criadora" a escuridão da cultura do medo que, gradativamente, se instaura no mundo.

Essa infância tem em si, uma necessidade de criação, uma necessidade carregada de intensidade. E assim, ela estabelece, inventa e encontra novos lugares nesse mundo, até mesmo novos mundos. Essa é uma infância que Walter Kohan abraça e mais, que ele defende e dissemina. Para ele

A infância é devir; sem pacto, sem falta, sem fim, sem captura; ela é desequilíbrio; busca; novos territórios; nomadismo; encontro; multiplicidade em encontro, diferença, experiência. Diferença não-numérica; diferença em si mesma; diferença livre de pressupostos. Vida experimentada; expressão de vida; vida em movimento; vida em experiência (KOHAN, 2009, p. 332).

Ao encontrar com essa infância, sem querer gerar nenhum tipo de reducionismo ou propor alguma análise delimitada e restrita, os atributos caracterizantes que mais se sobressaíram ao localizá-la foram: uma infância que nega e escapa de qualquer molde ou delimitação, incorpora a experiência e está genuinamente entrelaçada com a vida em movimento. Pois bem, caminhando para o desfecho dessa seção, que teve o objetivo de apresentar as pretensões desta pesquisa com a infância, que é a do devir, da experiência. O próximo passo é dar luz e aprofundar a reflexão e o debate acerca dessa infância.

3.2. ENXERGAR O MUNDO JUNTO COM A INFÂNCIA

Menino, mundo, mundo, menino.

Menino, mundo, mundo, menino.

Menino, mundo, mundo, menino.

"Aos olhos de uma criança" música cantada por Emicida para o filme animação "Menino e o Mundo"(2014).

Ao encontrar e acompanhar Tito e seus amigos, o convite é para pensar a infância como modo de existir, ou seja, contra qualquer racionalização da ideia de infância, ela como um contra dispositivo para que se possa ampliar a compreensão da experiência humana. E mais, junto com a infância produzir outros olhares e pensamentos acerca do mundo, até mesmo acerca da própria infância, até porque, como adultos, já somos corpos obedientes, com olhar impregnado de palavras de ordem e tomados por imagens clichês.

É nesse espectro da experiência que se busca debater a infância, borrando assim a noção da necessidade de encará-la como uma fase ou um período cronológico. Rompe-se assim com crenças limitantes acerca da infância e perspectivas superficiais na relação com a mesma, ou seja, “[...] a infância como figura do novo, como resistência ao que está estabelecido [...] que permita pensá-la para além da cronologia, desde a lógica da experiência e do acontecimento [...]” (LEAL, 2011, p. 15). Tito em sua busca por uma cura, nos desloca para essa compreensão de infância, em cada tomada de decisão ele reforça a sua postura resistente, subverte inúmeras lógicas e, cena a cena, convida-nos a experienciar a forma da infância de estar e enxergar o mundo.

Tito, se expõe, junto com os seus dois amigos, enquanto o restante da cidade se enclausura. Eles se expõem, encaram os riscos, contudo concordam que a exposição é a única opção que se tem naquele momento. Pode-se dizer então, que Tito revela a infância como experiência também nesse sentido, uma vez que, “o sujeito da experiência é um sujeito ex-posto [...] com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso, é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se impõe [...] mas não se ex-põe” (LARROSA, 2018, p. 26).

Enquanto Tito se aventura, se expõe e se relacionando com seu estado de vulnerabilidade, concomitantemente, ele suscita questões para quem o acompanha, como por exemplo, o conhecimento, a obsessão por controle e a necessidade da presença das regras e assim, ele coloca o espectador na aventura. Em outras palavras, o protagonista exposto nos provoca a nos expormos e, conseqüentemente, desloca o nosso pensamento, rompendo com a inércia. Por isso, pode-se afirmar que o universo da infância eclode “[...] nos desconcerta, nos deixa sem palavras. [...] O aparente sem-sentido das atitudes infantis exige que busquemos uma nova forma de perceber [...] aprender novos modos de buscar entendê-la” (LEAL, 2011, p. 20).

Um momento do filme que nos ajuda a pensar o que diz Leal (2011) é a sequência⁴⁴, que acontece após mais uma tentativa frustrada de Tito de usar a máquina herdada do seu pai, desta vez querendo testá-la para curar Buiú, que se encontra em estado de pedra por ter sido infectado pelo surto (ver figura 18). Tito tem, o que Sara chamou de uma revelação.

Figura 18 – Sequência de Tito e mais uma tentativa de fazer a máquina funcionar.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A sequência se inicia em um plano aberto, nele conseguimos ter uma ampla noção do ambiente onde ocorre a sequência e todos os personagens que estarão na sequência: no canto esquerdo da tela, Téo e os irmãos traquinas, os quais ajudam Téo a colocar suas ideias e vontades em prática. Teo com um olhar incrédulo na direção de Tito, que está sentado no chão "abraçando as suas pernas" com um misto de frustração, tristeza e vergonha, ao lado de Buiú que está coberto por um pano roxo. Eles ocupam o centro da tela, o que nos indica que ali está a questão central a ser solucionada, todos os olhares estão convergidos nesse ponto, em outras palavras: problema (Buiú infectado pelo surto) e solução (Tito que concatena os pensamentos para solucionar). Sara buscando entender a situação e ao mesmo tempo consolar o amigo, se ajoelha perto dos dois e pergunta: *"O que é que deu errado, Tito?"*. Quase que simultaneamente, à fala de Sara, inicia-se um som não diegético, a trilha sonora⁴⁵ aumenta a densidade de incertezas e o clima aflitivo do momento. Prontamente, com a voz embebida de tristeza e frustração, Tito responde: *"Eu não sei, Sara! Eu não sei!"*.

⁴⁴ Tempo: 47:07 a 47:52 do filme. Aqui vale ressaltar um ponto básico para a análise. "As unidades básicas de um filme são três: plano, cena e sequência. [...] São como os componentes de um texto: palavra (plano), frase (cena), parágrafo (sequência) (CARREIRO, 2021, p. 44).

⁴⁵ A trilha sonora do filme foi pensada e desenvolvida por Ruben Feffer e Gustavo Kurlat, toda a inspiração para a composição foi de filmes de super-herói, como Vingadores e Batman, com o objetivo de aumentar a relação entre o medo e a ação entre o filme. Informação retirada do perfil oficial do filme no Instagram <<https://www.instagram.com/p/Bt6cdqQAB9o/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>>.

Ainda em plano geral, Tito se ajeita e deita no chão, Sara repete o mesmo gesto. Alguns detalhes chamam atenção nesse momento: nesse plano, tem-se a dimensão da vida de alto padrão vivida por Téo: dois computadores, um aquário em proporção grandiosa, tal qual a televisão e o sofá. Outro detalhe que chama atenção, mas não é pela grandeza e sim, pela sutileza: neste enquadramento, podemos ver que existem dois pombos ao fundo, um deles está em cima de um dos computadores e o outro está pousado na mochila de Tito. Nesse sentido, o diretor então, nos dá uma pista, de que logo mais, Tito que será o responsável por trazer respostas, e que sim, de fato a solução está em uma "equação" que agrupa pombos mais uso de tecnologia (a máquina).

Há um corte e a câmera vai para a *plongée* e faz um movimento bastante sutil de *zoom in* Sara e Tito olhando para cima, ocupando junto com Buiu, que está no meio deles, o centro da tela. Essa forma de compor a cena ajuda a evidenciar a vulnerabilidade de Tito, Sara e Buiu em relação à situação. O diretor reforça mais uma vez a pista: a câmera ainda em *plongée*, um pombo passa de forma veloz diante da câmera em *close*, além de sua velocidade, três detalhes chamam atenção: o som diegético das asas batendo ganha destaque nesse momento e duas penas começam a cair. O terceiro detalhe é em relação a trilha sonora: que traz consigo uma espécie de estalar de sino, que nos remete a um ar de esperança e nos dá sinal da aproximação de um desfecho.

O pombo passa, a câmera ainda está em *plongée*, mas agora ao redor de Sara, Tito e Buiu ainda deitados no chão, estão Téo e os irmãos Traquinas, olhando de forma perplexa toda a situação e aguardando alguma reação de Tito. Das duas penas que caíram, uma delas sai do enquadramento, já a outra posa ao lado da cabeça de Tito. Enquanto vai caindo, Tito a acompanha com os olhos e ao chegar ao chão, quase que de forma instantânea, Tito vai se levantando e dizendo: "*pera aí, pera aí*".

Ainda tentando concatenar os pensamentos, ele se levanta, a câmera agora está no plano geral. Ele continua falando, no início ainda procurando as palavras: "*Eu, eu. Eu sei sim. Eu sei*". Todos no quarto convergem os seus olhares em Tito, que sai correndo em direção às gaiolas. A câmera o acompanha em movimento panorâmico. Um dos pombos voa também na direção das gaiolas, passando por cima de Tito - aqui mais um reforço de onde virá a resposta. Em um plano geral, Tito pára e se vira para as gaiolas. Interessante destacar, que nesse plano, Tito fica entre a máquina e as gaiolas com os pombos. O que ratifica a ideia de que Tito é quem vai conseguir de fato conectar esses dois elementos, ou seja, ele é o conector, a ponte entre eles. Ao olhar para as gaiolas, a câmera muda para o plano médio - permanece por pouco tempo, mas o suficiente para nos reforçar a mensagem de que a resposta estava ali, nos

próprios pombos (mas, com um detalhe: pombos presos). A câmera muda para o plano americano e a resposta começa a se materializar através das palavras de Tito, que diz de forma efusiva e firme: *"Os pombos de rua. São os pombos de rua. É isso"*. Ele discursa voltado para a sua pequena plateia de amigos.

A câmera vai para o plano conjunto⁴⁶, no enquadramento Teo, Sara ainda sentada, Buiu com a sua túnica roxa e os irmãos Traquinas. Teo toma a palavra para expressar seu estado naquele momento: *"Eu não tô entendendo nada"*, cruzando seus braços, reforçando um sinal de distanciamento para o pensamento inicial de Tito. Enquanto isso, Sara vai levantando do chão e Buiu se mexe demonstrando efusividade e empolgação, mesmo que de forma bem sutil, por estar em forma de pedra. Sara já em pé, como se fosse contar um segredo, coloca a mão na boca e diz para Téo: *"Eu acho que ele está tendo uma revelação"*. Estamos mais próximos a uma resposta, ou melhor, da revelação.

A câmera volta para o plano americano e Tito retoma a palavra e aumenta o tom, a trilha sonora aumenta junto. Com energia na voz e empolgação nos gestos, ele diz: *"esses pombos aqui não são pombos de rua"*. A câmera se mantém no plano americano, mas agora quem está no enquadramento é: Téo, Sara e parte de Buiu. Téo de braços ainda cruzados diz de forma enfática e com seu ar característico de soberba diz: *"claro que não! Eles sempre viveram em gaiolas cinco estrelas"*. Concomitantemente, que foi chegando ao final da sua fala, Téo faz movimento para reforçar o status das gaiolas que ele estava mencionando e muda seu tom de voz, para um tom mais brando, cochichado. Reforçando seu jeito esnobe, exalando seu ar abastado. Sara o acompanha com o seu olhar e se assusta com tanta soberba.

A câmera se volta para Tito, agora em plano médio, indicando que as atenções precisam estar voltadas para Tito neste momento. Ele retoma a palavra para concluir seu pensamento: *"A máquina só vai funcionar com os pombos de rua. Os pombos livres e rejeitados. Eles que conhecem a gente. Eles sabem cantar"*. Enquanto fala, Tito acompanha a sua fala com gestos, como um exímio professor diante da sua sala, ou até mesmo um maestro diante de sua orquestra - eles dominam os seus próprios gestos e falas, e acima de tudo - acreditam neles.

A narrativa filmica transcorre e percebemos, que a nossa bagagem intelectual está sendo colocada à prova. É esse um dos efeitos que causa, o contato com a infância, a busca em compreendê-la vai provocando em nós esse tipo de desconstrução. Além disso, ao

⁴⁶ Conhecido também como Plano de Conjunto ou Master Shot, que de uma forma geral "Uma tomada panorâmica que serve para dar à plateia o senso geográfico do ambiente de uma cena" (CARREIRO, 2021, p. 113).

encontrar com essa infância, ela apreende os nossos olhares. Os olhares vão se cruzando e nesse sentido, cita-se Didi-Huberman (1998), que afirma que aquele que mais olha para nós, é sem dúvida, o que mais vive nos nossos olhares. Dessa forma, a apreensão da infância como experiência ganha ainda mais forma e intensidade em nós.

Outra questão é que, uma vez na presença dessa infância, ela consegue questionar, encantar, despertar e nos instigar, afinal de contas, há nela um campo selvagem ainda a se explorar e se descobrir (LARROSA, 2017). Por isso, reforça-se a ideia do encontro com os corpos inventivos infantis como uma convocação para a formação de novos modos de existência, novas perspectivas de direcionar o olhar, até com certa subversividade, desviando-o dos clichês impregnados nos adultos, ironicamente, os quais possuem os corpos amansados e que se sentem mais preparados, por exemplo, a dar respostas e rumos à existência (GUATTARI; ROLNIK, 1999).

Esse movimento de encontro e de observação dessa infância nos faz penetrar na dimensão das questões e conflitos do campo da própria existência, uma vez que “na medida em que permite a experiência da infância, um encontro com a infância, com a infância da experiência, da história, da linguagem, do pensamento, do mundo. Com a infância do que somos e do que podemos ser” (KOHAN, 2005, p. 249). Então, pode-se neste ponto demarcar outra característica latente nessa infância: o movimento. Nada fica estático quando se tem a presença da infância, ela e com ela nada é estanque, e mais, não é algo a ser encerrado. No entanto, ratifica-se que

Para se chegar à infância talvez seja necessário saber a senha – uma senha intransferível, irrepetível, única a cada acesso. Uma senha sem números, mas com as letras de atenção. Há que sabê-la de cor, de coração. Não adianta fazer anotações ou solicitar ajuda. É preciso incorporá-la, senti-la dentro, deixá-la acontecer (LEAL, 2011, p. 21-22).

Nesta breve, mas intensa jornada de estudo acerca dessa infância essa foi a questão que ficou mais latente: a infância não estabelece medidas ou métricas acerca do nosso conhecimento, tão pouco no que diz respeito ao nosso poder. Por mais que ela sofra incessantes tentativas de controle (termo de alicerce para este estudo), ela acaba extrapolando e rompendo, com tudo o que te impõe domínio. E aqui, se apresenta uma razão fundamental que outorga o movimento constante de novidade dessa infância, e Tito e seus amigos pulsam e manifestam ela, a desobediência.

3.3. DESOBEDECER EM UMA SOCIEDADE DE CONTROLE

Uma sequência⁴⁷ que faz pensar a relação entre pais e filhos (ver figura 19). A câmera está em plano americano com *close up* em Tito, que está sentado na cama, a tristeza está estampada em seu rosto. A trilha sonora cessa. Rosa, quebra o silêncio: "*como você pôde, Tito?! Fazer uma máquina igual do seu pai, meu filho?!*". Há um corte, mas a câmera continua em plano americano, mas sem o *close up*, agora vemos Rosa furiosa, andando de um lado para outro, exalando decepção por todo ambiente. Ela continua a bronca: "*colocar todo mundo em risco?*". A câmera faz um sutil movimento pan, acompanhando Rosa, que vai em direção a Tito. E ela o indaga, enquanto caminha: "*o que está acontecendo Tito?*", o olhar de tristeza e decepção ainda mais forte, reforçado pelo seu tom de voz e pelo plano médio da câmera.

Figura 19 – Sequência de Tito e Rosa em um diálogo conflituoso.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

Há um corte, a câmera está em plano geral externo, que situa a casa e um pássaro, que estava no fio do poste, voa em direção a janela aberta. Ele pousa na cama, ao lado de Tito. Quando o voo termina, há um corte e a câmera muda para um plano americano com *close up*, Tito e o pássaro no enquadramento. A câmera agora está em plano americano. De forma imediata, Rosa aumenta o tom de voz e repreende Tito, "Tito, por favor, pare de mexer nesse bicho sujo", o pássaro volta a bater asas de forma instantânea, regressando para fora da casa, Tito, por sua vez, claramente, assustado, por um momento tenta impedir o pássaro de sair, e deixa claro a sua mãe: "*Pode ter um recado do papai*", decepcionado, abaixa a cabeça. Quase sem deixá-lo terminar, Rosa diz: "*Recado do papai?!?! Eu não quero ouvir isso*", em tom de alerta, furiosa se afasta de Tito, ao se afastar continua com as advertências, " *você já tem dez anos de idade, Tito*", abre os braços, olha para o céu, como se buscasse explicações divina, e incrédula com essa novidade que acabara de ouvir.

⁴⁷ Tempo: 12:04 a 13:40 do filme.

Tito olhando para o chão, evitando contato visual com a mãe, questiona: *"e o papai?"*, Rosa prontamente, *"o que é que tem ele?"*, Tito olhando de 'canto de olho', como se estivesse envergonhado com o assunto, sua mãe faz outro alerta: *"não mude de assunto, Tito!"*, ele toma para si a palavra: *"o papai não vai voltar para casa nunca?"*, agora já olhando fixamente para a mãe. Há um corte, a câmera muda e está em plano médio com Rosa centralizada na tela, ela põe a mão na cabeça, reforçando a ideia de ser um assunto muito difícil de ser tratado e diz: *"seu pai explodiu aquela máquina em cima de você, você não se lembra?"*. Há um corte, e agora a câmera está em plano médio com *close up* no rosto de Tito, que está cabisbaixo; ele tenta argumentar: *"mas..."*, Rosa prontamente interrompe, a câmera muda para plano geral, mostrando o quarto, *"mas o que?"*, diz reprimindo Tito. Tito tenta mais uma vez: *"A culpa não foi dele"*, Rosa tenta entender a afirmação: *"Não? De quem foi então?"* e Tito prontamente responde: *"foi minha, eu tive medo de ajudar o papai"*. Há um corte, a câmera está em plano médio com *close up* no rosto de Rosa, e ela diz espantada: *"Sua??"* e emenda: *"Você tinha sete anos, Tito. Sete anos. E quer saber, o Rufo, foi embora para Deus sabe onde e nunca mais apareceu"*. A câmera muda para um plano médio *close up* no rosto de Tito, mostrando como está sendo penoso encarar aquelas palavras, sem cessar Rosa continua: *"nunca mais deu notícias. Quando crescer você vai atrás dele, se você quiser"*. Há um corte, a câmera está em plano geral, *"até lá você vai ter que se contentar comigo, tá bom?"* Rosa conclui, se vira e vai em direção a porta. Mas para e faz mais um alerta, talvez o mais doloroso: *"e você está de castigo, viu?"*. A câmera em plano médio com *close up* no rosto de Rosa, que diz: *"Me mato de trabalhar para conseguir pagar essa escola e você é suspenso"*, em tom de desabafo, como se também justificasse a ordem do castigo. A câmera está em plano médio com *close up* em Tito, que respira e exala seu ar de tristeza profunda. Rosa que ainda não acabou diz: *"Que vergonha Tito, suspenso da escola"*, como se ainda não acreditasse no fato. Tito busca um último suspiro de argumento: *"Mas, mãe..."* e Rosa repreende mais uma vez: *"Mas nada!!"*. Um corte, a câmera em plano geral, e Rosa olhando fixamente para Tito: *"Não tem mas nada", coisa nenhuma"*, continua falando e saindo do quarto: *"você vai ficar sem internet, sem televisão, sem telefone, sem jogo de computador, nada, entendeu?"*. Há uma pausa. "Um mês", completa e bate à porta. Tito se ajeita na cama, uma trilha sonora toma conta da cena e a câmera faz um movimento de *zoom in* até Tito, acuado, chorando, deitado em posição fetal em sua cama, a câmera para em plano médio e ele no centro da tela.

No dia a dia, é muito comum nos depararmos com pais e mães se relacionando com os seus filhos e claramente notarmos ordens e limites sendo estipulados. Nessas situações:

quantas perguntas feitas pelas crianças já vimos ser negligenciadas? Quantas intromissões nas “conversas de adultos” já vimos serem barradas? Quantos convites dos filhos aos pais já vimos serem negados? Por isso, ratifica-se que “para aceitar o convite é preciso um certo desprendimento e também desprendimento, desprender-se das idades [...] desobedecer ao tempo instituído pelo sistema social que habitamos [...]” (KOHAN, 2021, p. 12).

De forma preambular pode-se dizer que desobediência e experiência no âmbito da infância são dois fatores diretamente proporcionais: quanto mais a infância se estabelece na desobediência, mais ela se aproxima do entendimento de experiência e mais se distancia da compreensão de ser uma fase cronológica – esse movimento da infância nos faz lembrar que “desaprender oito horas por dia ensina princípios” (BARROS, 2000, p. 9). Tito, Sara e Buiu representam essa infância que desobedece, desconstrói o que em um momento foi colocado como aprendizagem, subverte a ordem, quebram as regras impostas. Eles não se recolhem às suas respectivas casas, apesar de em vários momentos, claramente, sentirem medo, vão na contramão de todo o restante do mundo e buscam incessantemente por respostas, juntos.

Nesse campo temático, Frédéric Gros (2018) é essencial para o debate, uma vez que ele subverte a lógica, ou seja, ao invés de refletir sobre os possíveis motivos que nos levam a desobedecer, o autor embasa o seu pensamento a partir do seguinte questionamento: “por que obedecemos?”. O autor adverte que suas reflexões se distanciam das camadas históricas, filosóficas, bem como dos movimentos sociais, por exemplo, mas sem ignorá-los, a espinha dorsal da sua reflexão é norteadas pelas condições éticas do sujeito político. No entanto, recorta-se um trecho que abre a possibilidade de fazer esse paralelo com o universo infantil, que é o nosso tema convergente deste capítulo, ele diz que

Pode-se retomar aqui a distinção que Kant faz, em *Sobre a pedagogia*, entre "instrução" e "disciplina". No âmbito pedagógico, a instrução é aprendizagem da autonomia, aquisição de um juízo crítico, domínio racional dos conhecimentos elementares – e não apenas ingestão passiva de informações que se deve ser capaz de recitar depois gaguejando. Mas, para chegar a esse estado, é mister um primeiro momento de docilidade cega que Kant chama de "disciplina". É esse movimento que "transforma a animalidade em humanidade", é com base em uma obediência cega que nos tomamos verdadeiramente homens. Esse momento, insiste Kant, provisório, é "negativo" – coerção, pressão, domesticação (adestram-se cães e cavalos, mas também se podem adestrar homens) – não obstante, *capital*. [...] Para que, sobretudo, serve a escola? Nela se aprende a obedecer (GROS, 2018, p. 16).

Por falar em escola, é o primeiro espaço que aparece no filme, após o seu prólogo⁴⁸. E onde acontece um ato que podemos chamar de 'desobediência coletiva', de Tito, Buiu e Sara,

⁴⁸ Muitos conceitos ou termos o cinema cooptou dos outros campos artísticos. O prólogo é um desses exemplos, que vêm da literatura. "Em termos gerais, a parte introdutória de qualquer obra literária. No drama grego, a parte que antecede à entrada do coro. A finalidade do prólogo é informar o público sobre a AÇÃO ANTERIOR ao início da peça, além de criar um clima propício ao desenrolar do drama" (VASCONCELLOS, 1987, p. 193).

o qual será analisado para dar substância a essa discussão que está sendo posta na relação da criança e a sua camada de desobediência. A sequência⁴⁹ (ver figura 20) inicia com a câmera estabelecendo um *establishing shot*⁵⁰ com um *zoom in*, com o principal objetivo de ambientar e localizar quem está assistindo. Nesse plano, destaque para a presença do pombo no fio do poste, os seus arrulhos neste momento são como se anunciasse o início da história, reforçado pelo zoom in da câmera que nos faz um convite induzindo-nos a entrar, tanto no ambiente, quanto definitivamente na história.

Antes de prosseguir etnografando a sequência, abrir um parêntese, em relação aos pombos. Eles estão praticamente em todas as cenas do filme, alguma vezes interagindo, em outras como mensageiros, ajudando Tito e o pai a se comunicarem, em outros guiando as tomadas de decisões de Tito, já em outros momentos cantando, no entanto, predominantemente, eles aparecem observando, como nesse primeiro enquadramento. Sobre esse papel de entes observantes, levanta-se dois pontos, um de conexão e o outro de confirmação.

O primeiro, é que ao notar essa postura por parte dos pombos, pode-se fazer um paralelo com o termo, "observador invisível", presente na obra de Jacques Aumont e Michel Marie. Segundo eles, trata-se de "um observador móvel, suscetível de ver tudo e de modificar indefinidamente seu ponto de vista, os tivesse olhado, antes, por nós" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 213). Ou seja, quem contempla não está de forma passiva, muito pelo contrário, também participa e estabelece um envolvimento com o que é olhado.

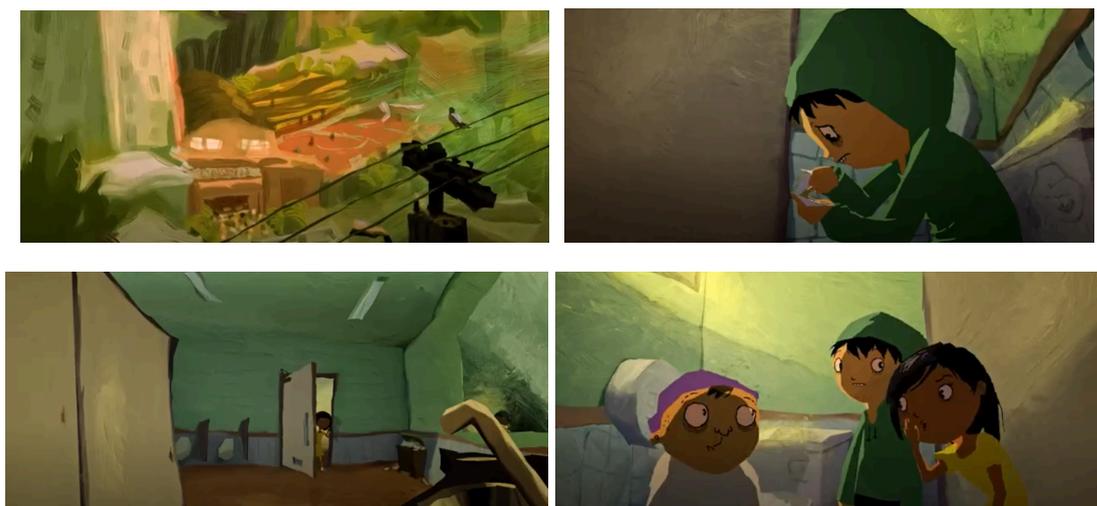
Já o segundo ponto, o de confirmação, vem do próprio diretor do filme, Gustavo Steinberg, na mesma entrevista mencionada anteriormente, na parte de "Cenários e Arquiteturas" do expressionismo. Em uma parte dessa entrevista ele também afirma ver os pombos como observadores privilegiados da nossa própria humanidade. Além disso, o diretor reforça que eles sintetizam a relação homem e natureza, mas também se contrapõem. Nesse ponto, Ailton Krenak (2020), faz uma reflexão sobre essa relação, o autor critica essa visão separatista que a sociedade possui sobre tudo o que diz respeito às fontes, elementos e ambientes naturais. Ele afirma que "enquanto a humanidade está se distanciando do seu lugar, um monte de corporações espertalhonas vai tomando conta da Terra" (KRENAK, 2020, p. 15). É uma obra que ajuda no movimento de pensar também o filme, pois, as obras convergem na relação sociedade e natureza, é Tito (humanidade) e os pássaros (natureza).

⁴⁹ Tempo: 07:53 a 09:28 do filme.

⁵⁰ É também conhecido como plano de situação, ele ajuda o espectador a se ambientar geograficamente, ajuda também na assimilação dos personagens na relação com o espaço que está acontecendo a história (CARREIRO, 2021).

Retomando a sequência, após o sutil movimento de *zoom in*, a câmera entra. Estamos na quadra do colégio, em plano geral (*crowd*)⁵¹, uma voz *off*, se sobressai ao som diegético de burburios, sons de vários passos, evidenciando uma atmosfera de muita movimentação. Ainda em plano geral, a voz começa a anunciar: *atenção...* A câmera vai para o plano americano e movimento de *travelling* lateral, vai mostrando as crianças apresentando para os presentes, em seus respectivos espaços as suas invenções. Aqui nos é escancarado e reforçada essa inventividade da infância, a qual, lembra Leal (2011), que é na "na temporalidade inventiva da infância, no sem-lugar de uma infância por vir, pelo meio, no meio dos trajetos infantis. Criar um percurso educativo que se componha de linhas superpostas, de interconexões, intercruzamentos, simultaneidades" (LEAL, 2011, p. 208). Enquanto a câmera vai fazendo o movimento lateral, a voz continua: *em breve, vamos dar início ao concurso de invenções, gostaria de lembrar que essa é uma fase eliminatória para o concurso mundial de invenções...*"

Figura 20 – Sequência de Tito e a infância (des)obediente.



Fonte: Tito e os pássaros (2019)

A câmera vai para um plano detalhe, vemos um pássaro feito de papel, pelo cuidado com o manuseio e parte da roupa que aparece, o característico casaco verde de Tito. A voz continua comunicando: *começa em cinco minutos...*, muda novamente o plano, agora a câmera faz o enquadramento em plano médio - agora temos a certeza de que é Tito e desde esse momento, com esses dois planos, ratifica-se uma relação simbólica e intensa entre Tito e os pássaros. O detalhe do cuidado do manuseio, juntamente com o seu olhar para o pássaro-papel, é um olhar que mistura inquietude e ansiedade, de quem busca decifrá-lo. E por fim, a voz finaliza: *no auditório*.

⁵¹ Utiliza-se o termo *crowd* somado aos planos, quando existe um número grande de pessoas na cena, termo técnico, mas também didático, afinal, a tradução de *crowd* para o português é multidão, grupo (tradução livre).

A câmera nesse momento está em plongée, três pontos chamam atenção nesse plano: o olhar de Tito para a janela, nos sinaliza que ela será importante e fará parte de alguma forma dessa sequência; o segundo é que esse plano nos possibilita saber onde Tito está, no banheiro, se antes em alguns planos anteriores, já havíamos imaginado, agora existe certeza; por fim, o som de uma porta se abrindo. Esse som sinaliza a continuidade da sequência.

Alguém aparece procurando Tito - até esse momento, Sara não nos foi apresentada. A câmera está em plano médio *close up*, nos confirma que o barulho da porta é proveniente da ação dela, abrindo e chamando pelo protagonista: *Tito, Tito...* o plano muda, agora é um plano aberto. Ela escancara a porta, dá alguns passos para dentro do banheiro e continua: *cadê você, Tito? Já estão chamando os finalistas*. Ela empurra ainda mais a porta com o seu corpo, sem cessar pela busca de seu amigo. Escutamos um som de descarga vindo de algum dos boxes do banheiro.

A câmera vai para um plano médio *close up*, que mostra um menino, ele faz um alerta, assim que sai do box e olha para Sara: *aqui é o banheiro masculino*. Fala olhando diretamente para Sara e gesticulando. A câmera mostra Sara em plano americano, ela está pousada com a mão na cintura, olhando fixamente para o menino que fez o alerta, de forma firme ela diz: *eee?! Fala, agora já abrindo os braços e dando mais ênfase ao seu questionamento*. "Esse é o sentido, sem dúvida mais duro, da desobediência: uma relação (ser dirigido, dominado, comandado, governado, etc.) que me força a agir segundo o querer de outrem, de tal modo que, quando ajo, permaneço passivo" (GROS, 2018, p. 21). A porta se fecha. Sara agora está de fato dentro do banheiro.

Tito, já sabemos, é um desobediente das expectativas em relação às crianças. Podemos dizer que assim como o pai, ele é um cientista e não tem medo como os outros. No entanto, não dá pra negar, que Sara faz a desobediência estar presente também neste momento. Ela vai entrando no banheiro, ainda em busca do seu amigo e finalista do concurso de invenções. A câmera vai para o plano aberto com um movimento pan bastante sutil. O garoto lança um olhar para ela, que é um olhar da sociedade quando se depara com uma desobediência infantil; um olhar: taxativo, ameaçador, repressivo, zangado e até mesmo raivoso. Ela como um ser infante não despreza, foca no seu objetivo: o tempo para começar o evento já estava próximo, era necessário achar Tito. Enquanto ela continua a sua busca, a câmera está neste momento em full shot⁵² com travelling. Ela diz convencida: *Tito eu já sei que você, porque você não responde?*. Enquanto ela fala, a câmera vai para o plano médio, dentro da cabine onde Tito

⁵² Também conhecido por *long shot* ou *wide shot*. É quando um personagem ou objeto é filmado por completo e ainda existe a captação do contexto em seu entorno que ele está inserido (OLIVEIRA, 2016).

está, ele recolhe as pernas e as abraça, sentado no vaso, evitando que Sara as veja por debaixo da porta. O plano também demonstra a cara de assustado e apreensivo de Tito, por estar sem saída.

A câmera agora está em plano aberto, e em um tom desafiante, Sara diz, parada na frente como se estivesse conversando com uma das portas de um dos box do banheiro: *ué, achei que você não tivesse medo?!.* As palavras proferidas por Sara, fizeram Tito de imediato aparecer, afinal, ele não queria deixar nenhuma dúvida no que diz respeito à sua relação com o medo. Ele abre a porta do box onde estava escondido e diz firmemente: *eu não tenho medo.* Fala encarando Sara. O plano muda, agora a câmera está em plano médio *over the shoulder*. Ela com a mão na cintura, meio que em tom de brincadeira deixa um singelo *hunf* escapar - carregado de alívio por ter encontrado o amigo e a certeza de conhecê-lo perfeitamente a ponto de saber o que dizer para ele, por conta própria, aparecer. Ela continua: *cadê o Buiu? Como ele vai entrar na escola sem ser aluno?.*

A câmera agora está em plano aberto, quase atropelando a fala da amiga, Tito adverte: *xiii, Sara!!.* É neste momento que Sara está devidamente apresentada. Ele fala, fazendo o sinal de silêncio e apontando para a janela. A câmera vai para o plano detalhe, mostrando a janela. Reforçando que será um elemento fundamental da sequência. O plano agora aberto, eles são pegos de surpresa, alguém ainda dentro de um box dá descarga e sai do banheiro, existe um movimento sutil panorâmico que o acompanha até a pia. O personagem empurra a porta com força e já sai falando: *não precisa ficar preocupado, Tito.* Sara olha para ele e acena: *oi, Teo.* Assim como Sara é nesta sequência que ele nos é apresentado. Téio continua: *não tem porque se preocupar, eu vou ganhar o concurso mesmo!.* A câmera vai para plano médio *close up* que mostram as expressões atônitas diante de tanta soberba por parte do colega.

A câmera continua em plano médio, mas agora mostrando a saída de Téio, ele sai dizendo: *te vejo no palco, Tito.* A câmera retorna para plano médio *close up*, eles fazem uma cara de desconfiados misturado com aversão a forma e ao conteúdo dito por Téio. Mas, mais uma vez, eles foram pegos de surpresa. Outro barulho. Eles olham. A câmera vai para o plano detalhe. É o Buiu, se ajeitando e entrando pela janela. Como se todo esse tempo ele estivesse observando toda a movimentação interna do banheiro, esperando o melhor momento para entrar.

O movimento de *zoom out* da câmera mostra Sara e Tito ajudando o seu amigo. Temos agora mais um infante desobediente em cena. Neste enquadramento, o que chama a atenção, além do ato de desobedecer, é a trilha sonora. Como já foi dito anteriormente, ela foi desenvolvida baseada em filmes de super-herói, mas neste momento ela tem um tom mais

circense. É o malabarismo desobediente da infância sendo feito diante dos nossos olhos - agora mais um infante desobediente em cena. Os três estão dentro do mesmo box, a câmera está em plano médio. Sara, diz balbuciano: "*oi, Buiiu*". E ele faz um aceno para ela. Tito continua em tom de balbucio: *você conseguiu acabar a programação?*. Agora a câmera está em *point of view*⁵³ *close up*, mostra buiu com dois toques na tela do *gadget*, colocando-o para funcionar e, concomitantemente, respondendo a pergunta de Tito. A câmera retorna para o plano médio, Tito por sua vez, com tom entusiasmado elogia o amigo: *você é um gênio, Buiiu, ainda bem que você veio*. Logo em seguida, direciona a suas palavras para Sara e diz: *Sara, não deixe minha mãe vir atrás de mim, tá?*. Ela prontamente acata o pedido do amigo prodígio e finalista, acenando com a cabeça e dizendo: *ok! Pode deixar*. E eles vão saindo do box do banheiro.

Retomando a abordagem de Gros (2018), outra questão importante que o autor destaca, é o fato de compreender o ato de desobedecer e obedecer, sem tratá-los como pólos opostos, em que suas ramificações sejam tratadas como únicas e separadas. Ele estabelece a seu entendimento mesclando-os, por interpretar que esse entrecruzar exerce um caráter norteador das ações do indivíduo, como por exemplo, nas suas relações que envolvam hierarquia. Nas próprias palavras do autor, "a partir do momento em que se trata de contrapor o homem civilizado à selvageria (suposta), a obediência é pensada como o que nos humaniza – e a desobediência é monstruosa" (GROS, 2018, p. 17).

Na jornada de idealização e pesquisa do presente projeto, quando se observa que o filme fonte, escancara mecanismos de controle da sociedade, que é mimese a nossa, a (des)obediência é posta como uma das palavras condutora do estudo, afinal, passa por ela a compreensão do todo que aqui está sendo refletido e apresentado. A sociedade exige controle e espera que todos experimentem a vida em limites previamente estabelecidos, mas quase nunca percebidos. Neste projeto, esses limites impostos são expostos por Tito, que em quase todo o tempo, obedece tão somente a sua desobediência.

Abrir um parêntese para uma reflexão nesse ponto. Quando se pensa em infância, uma das primeiras imagens que chegam ao pensamento é a da escola. Uma instituição dentre tantas outras, que nos ajudam a compreender Foucault (1999) na construção do conceito da sociedade disciplinar. A linha do pensamento de Foucault (1999), se estabelece a partir da

⁵³ Conhecido também como câmera subjetiva, POV, ou simplesmente, ponto de vista. É ter a experiência de olhar "com os olhos" do personagem ou do objeto, tomar o seu lugar e olhar através da perspectiva que ele te oferece, nesse sentido, "o enquadramento é um de seus instrumentos de predileção..." (AUMONT; MARIE, 2003, p. 237). Neste caso, é o ponto de vista de Tito e de Sara.

captura, dos processos de regulação e de aprisionamento massivo. Ou seja, a disciplina está intrinsecamente ligada aos espaços nessa concepção.

No entanto, essa sociedade começa a entrar em crise, porque ela passa a não dominar toda a multiplicidade social advinda, principalmente, do neoliberalismo e do mercado mundial. Os muros das instituições começam a ‘desmoronar’, passa a existir cada vez menos a diferenciação entre dentro e fora. Assim, nesse processo de desterritorialização, a disciplina passa a ser trocada pelo controle (HARDT, 2000).

Se olharmos para os dias atuais, ainda mais levando em consideração a configuração da sociedade em tempos de pandemia, essa diluição dos muros fica ainda mais evidente. Professores, estudantes e outros profissionais de diversas áreas desenvolvendo as suas atividades dentro das suas respectivas casas. Passou a não haver muros e foi dissipado também o fator do tempo cronológico.

Na pandemia, onde todos precisaram estar em casa, mas ainda assim, sem a possibilidade de deixar de produzir, o fator tempo passou a ser ressignificado. Passando a ser disseminada a noção de que se pode produzir no tempo em que a própria pessoa se “sinta à vontade”. Ou seja, a disciplina tinha como um dos seus alicerces a presença do relógio nas paredes, já o controle percebeu que a produtividade pode acontecer o tempo inteiro.

Com a desterritorialização como foi mencionada anteriormente, a sociedade de controle se pautará em elementos sociais, que em sua essência são imateriais, como por exemplo, o conhecimento, a comunicação, a informação e o afeto. Por isso, Deleuze enxerga essa sociedade formada por uma rede flexível e modulável, onde cada ponto dessa rede está em constante movimentação. A dinâmica de pontos flexíveis dessa rede acaba fortalecendo os fluxos que mexem com a subjetividade, afinal, é melhor aceitar a subjetividade de cada indivíduo ao tentar enquadrá-las em modelos (DELEUZE, 2008). É melhor assumir as diferenças, pois assim, pode-se controlar melhor tudo. E mais, dependendo da cor de pele, da orientação sexual e do gênero, por exemplo, os fluxos terão dinamismos diferentes.

O modo como a sociedade de controle opera é baseado na compreensão de um campo social aberto, heterogêneo e plural, enquanto a sociedade disciplinar para impor o poder excluía e/ou delimitava. O interessante na perspectiva da ideia da sociedade de controle é somar, agregar e persuadir para que todos participem, se sintam estimulados e se inscrevam nos mais diversos aparelhos de controle e “livremente” participem dos mecanismos dessa sociedade (DELEUZE, 2008).

Dessa forma, a sociedade de controle monitora todas as fases do indivíduo e rompe a sua relação com o espaço-tempo (DELEUZE, 2008). Evidenciando também o seu

investimento na iniciativa do sujeito e não na passividade dele, pois é nesse ponto que todo esse ciclo se torna perene, sempre com alguma coisa que ainda é necessário se fazer, potencializando assim, a atração dos seus mecanismos, fortalecendo a relação do sujeito com as coisas à sua volta, em outras palavras, a sociedade de controle, produz contextos efêmeros e gera certas “culturas” sociais, que auxiliam na permanência da sociedade em um estado de vigilância.

É a desobediência latente de Tito que "desamarra-o" desse controle em materialização de "vírus" e, que, conseqüentemente, proporciona os desdobramentos da história protagonizada por ele e pelos pássaros. Ela é uma espécie de combustível, que não o deixa paralisar, virar pedra como outros viraram. Sua desobediência, por sua vez, injeta em nós, espectadores, um entusiasmo, que faz dissipar do pensamento a possibilidade de se questionar: por que ele não simplesmente obedece às ordens, que são impostas? Esse entusiasmo desloca-se, metamorfoseando em outras sensações.

Inspiração, por exemplo, quando ele cospe⁵⁴ o remédio introduzido na sua própria boca pela sua mãe, que já exala medo e insegurança por tudo o que vem acontecendo. Em plano médio ele a olha de forma assustada e ao mesmo tempo surpreso com o ato da mãe, “o [...] menino é negado, reprimido, ameaçado” (KOHAN, 2021, p. 11). Ele finge engolir o comprimido, mantém os olhos atentos aos movimentos da mãe e logo em seguida o expectora, é Tito pulsando sua desobediência, afinal, “[...] ele tem o dever de desobedecer, para permanecer fiel a si mesmo, para não instaurar entre ele e si mesmo um lamentável divórcio” (GROS, 2018, p. 79). Reforçamos a discussão aqui com Gallo (2016), que nos lembra que ninguém pensa para obedecer a uma ordem, caso contrário, se pensar, não obedece, o que mostra o estado permanente reflexivo e atento de Tito. Talvez, pode-se afirmar que na composição da obediência existe uma camada de medo; quem obedece, gradativamente, atrofia seus movimentos, seus pensamentos, se petrifica. Após se livrar do remédio ele deixa claro o que pensa (se põe exposto) para a mãe: “*o papai sabia que isso ia acontecer*”.

Tito é esse corpo infante desobediente, que não deixa ser contaminado por esse estado letárgico social disseminado. Proporciona o modo de vida da criação e da transmutação, ele é o exemplo de germen que possui uma força vital (ROLNIK, 2018) que tem em si uma pulsão criativa-germinativa. Conseguimos assim, compreender um pouco mais do que diz Kohan quando se refere a infância como criadora de fissuras e de novos caminhos. Contudo, sem impor limites a essa compreensão e a nada que envolva a infância, afinal essa infância é experiência, é movimento – ela extrapola, vaza, escapole. Se não fosse essa infância, talvez

⁵⁴ Tempo: 24:19 do filme.

esse estudo não tivesse chegado até aqui e o filme "Tito e os pássaros" teria menos de cinco minutos, terminaria na explosão na primeira explosão da máquina. Mas, Tito nos trouxe até aqui.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se deslocar de "Divertidamente" para "Tito e os pássaros" foi literalmente, sair do campo individual de 'dentro da cabeça' e passar a caminhar pelo campo social. Entrar no programa com a ideia fixa em pesquisar e discutir unicamente as emoções, por trazer consigo a noção limitante de que elas por si só bastam e encontrar "Tito e os pássaros" e perceber que o processo de ensinamento de dar nomes para as emoções é um processo que vai restringindo, civilizando e controlando aos impasses que as emoções nos impõe, em outras palavras, retira das emoções o que há de mais potente, que é o movimento e essa foi uma a primeira desconstrução na jornada da pesquisa e que fez (re)pensar e mudar: do "eu" para o nós.

Buscando uma forma objetiva de dizer, o encontro com "Tito e os pássaros" foi pujante e provocador. Como esse encontro aconteceu em meio a uma Pandemia, todos esses três aspectos se potencializaram. Uma experiência de perceber o filme e o contexto social se entrelaçando e refletindo. Em ambos: o medo que conduz, a falta de respostas para o que de fato estava acontecendo, o afastamento e a desvalorização da ciência, o isolamento e a paralisia. Observar na tela uma sociedade mimese a nossa foi de fato instigante.

O encontro com a aventura protagonizada por Tito proporcionou muitos outros encontros. A começar pela Etnografia de tela, um recurso metodológico e um instrumento analítico que proporcionou o filme ser objeto e, concomitantemente, fonte, ou seja, de onde se irradiam os temas das pesquisas. Além disso, é uma metodologia que incentiva a estar se encontrando repetidamente com o filme, afinal, é com a repetição do encontro que há o estranhamento e o afastamento de ideias clichês. Em outras palavras, a etnografia de tela proporcionou à pesquisa um movimento de pensar com imagem. E fazer uma jornada de discussão do poder inventivo das imagens, dela como ferramenta política, até o ponto também delas como elementos sociais que nos entorpecem e nos controla.

O filme de Tito proporcionou o encontro com a infância e neste encontro, o rompimento com mais uma crença limitante: compreender a infância apenas como um ciclo de vida. Encontrar Tito, Sara e Buiu foi enveredar por uma infância como intensidade, que provoca fissuras e conseqüentemente, proporciona novas reflexões acerca de outros modos de estar no mundo. Uma infância que nos faz questionar o fato de obedecermos e que reconhece

que o obedecer é o projeto de vida posto para todos nós, afinal, o mundo cada dia mais demanda e faz súplicas por controle.

A cada novo encontro com Tito e seus amigos era mais um encontro com a sociedade que emparelha, sistematiza, quantifica e controla. Neste ponto onde entra em cena as emoções. As emoções como modo de existência, ou seja, a forma como a gente se emociona, demonstra o nosso jeito de viver, sentir e enxergar o nosso modo de vida. E se a emoção como força política e coletiva gera movimento, a cultura do medo é fomentada para nos paralisar. A sociedade capitalista e com um lastro cada vez mais do cunho neoliberalista utilizam as emoções como forma de adestramento, afinal, só na materialidade da vida que as emoções se constituem. Então, esse sistema social passa a gerar de forma intencional combinações nocivas e tóxicas, como por exemplo, o capitalismo e as emoções, a felicidade exacerbada com a ideia predeterminada de sucesso, o neoliberalismo com o conservadorismo, entre outros.

A partir dessa conjectura passa-se a compreender alguns mecanismos que o sistema social utiliza para retroalimentar o medo constantemente de diferentes formas. O filme nos coloca a pensar o fato de como somos moldados e controlados pelo medo sem mesmo perceber. Questionamentos que suscitam no decorrer do filme: quem se beneficia com esse medo social? Quais são os interesses por trás da disseminação do pânico em massa? Em uma sociedade que cultua a hegemonia da racionalidade, porque docilizar/domesticar/moderar as emoções?

As reflexões nos movem e nos fazem olhar em volta e começar a descortinar alguns elementos existentes dessa cultura do medo. Entre eles, a mídia e a sua enxurrada de informações diárias que apresentam uma sociedade caótica e com fragilidades. Dessa forma, paga-se mais cara por produtos que possuem a finalidade de aumentar a segurança, como por exemplo, a cerca elétrica, o novo empreendimento com câmera de segurança vinte e quatro horas, as grades, remédios para controle e convivência social, entre outros setores. Deixar uma sociedade permanentemente com medo gera lucro em diversos segmentos e o mais importante: a população passa a não ocupar os espaços públicos. Passa a viver da grade do trabalho à redoma do seu condomínio, com doses cada vez mais fortes de remédios, um para cada momento do dia. O medo embrutece, paralisa, amansa. Consequentemente, sem presença nos espaços públicos, não há vivência política. E precisa-se lembrar que não há como buscar entender a subjetividade deixando de lado o conceito do coletivo, é o coletivo que nos possibilita saber de onde viemos. Então, "Tito e os pássaros" nos lembra que se há formas de esperar é através da força da germinação pulsante da coletividade.

REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

AUMONT, J. et all. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).

BADIOU, Alain. **O cinema como experimentação filosófica**. In: YOEL, Gerardo (org). Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 31-82. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/10x0ns5>>. Acesso em: 10 jun de 22.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. **“Etnografia de tela”: uma proposta metodológica**. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. Metodologias de pesquisas pós-críticas na educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 87-109.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da Imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

CABANAS, Edgar; ILLOUZ, Eva. **Happycracia: fabricando cidadãos felizes**. Ed. 1. Trad. Humberto Martins. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

CABRERA, J. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo Alemão**. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006. p. 55-88.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Ed. UFPE, 2021. Disponível em: <<https://editora.ufpe.br/books/catalog/book/519>>. Acesso em 07 jan 2022.

CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. **A imagem-sensação: Deleuze e a pintura**. Philosophica: Revista Internacional de História da Filosofia. v. 16, ed. 31. p. 206-211, 2008. Disponível em: <https://www.pdcnet.org/philosophica/content/philosophica_2008_0016_0031_0206_0211>. Acesso em 24 mai 2021.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

DEBORD, G. (1997). **A sociedade do espetáculo** (E. S. Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.

DEBRAY, Régis. **Curso de Midiologia Geral**. Petrópolis: Vozes, 1993 [1991].

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993 [1992].

DELEUZE, G. **Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **Lógica dos sentidos**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed.: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. (1972-1990). Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **"Devolver uma imagem"**. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 205-225.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 24, 2016.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **A lógica do condomínio ou: o síndico e seus descontentes**. Revista Leitura Flutuante, v. 1, n. 1, p. 1-8, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/leituraflutuante/article/view/7623>>. Acesso em: 25 set. 2022.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISNER, Lotte H.. **A tela demoníaca: as influências de max reinhardt e do expressionismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002. Tradução de Lúcia Nagib.

FOUCAULT, Michel. Recursos para o bom adestramento. IN, **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999.

FRABBONI, Franco. A escola infantil entre a cultura da infância e a ciência pedagógica e didática. In: ZABALZA, M. **Qualidade em educação infantil**. Porto Alegre: Artmed, 1998. cap. 4, p. 63-92.

FRESQUET, Adriana Mabel. **Arte e crianças: um encontro impostergável**. In Revista de Iniciação Científica, vol. 4, nº 1, 2006. Disponível em: <www.periodicos.unesc.net>. Acesso em: 14 mai. 2021.

GALLO, Silvio Donizetti de Oliveira. **Algumas notas em torno da pergunta: o que pode a imagem?**. Revista Digital do LAV, Santa Maria, v. 9, p. 16-25, 2016. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:eVTRJvMZl-8J:https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/download/21766/pdf_1+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 21 nov 2021.

GOMES, R. A. **O Platão de Deleuze**. Princípios: Revista de **Filosofia (UFRN)**, v. 26, n. 51, p. 87-105, 30 set. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/16801>>. Acesso em: 24 mai 2022.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. [S. L.]: Ubu Editora, 2018. Tradução de: Célia Euvaldo.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

HARDT, M. **A sociedade mundial de controle**. In: ALLIEZ, E. (Org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

ILLOUZ, E.; ALALUF, Y. B. **"O capitalismo emocional"**. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). História das emoções: do final do século XIX até hoje. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2020, p. 74-100.

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 14 ed. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

JUNQUEIRA, R. D. (2018). **A invenção da "ideologia de gênero"**: a emergência de um cenário político-discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária antigênero. *Revista Psicologia Política*, 18(43), p.449-502.

KASTRUP, V. **Experiência estética para uma aprendizagem inventiva**: notas sobre o acesso de pessoas cegas a museus. *Informática na educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2011. DOI: 10.22456/1982-1654.12463. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/12463>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

KOHAN, Walter Omar. Da maioria à minoridade: filosofia, experiência e afirmação da infância. In: _____. **Infância. Entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 237- 262.

KOHAN, Walter Omar. Infância e Filosofia. In: SARMENTO, Manuel; GOUVEA, Maria Cristina Soares. **Estudos da infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 40-61.

KOHAN, Walter. **O que vale ser criança se nos falta infância? Um diálogo sonhado entre Paulo Freire e Mia Couto**. Revista de Estudos Aplicados em Educação. n. 6. p. 9-20, 2021. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/353822634_O_que_vale_ser_crianca_se_nos_falta_infancia_Um_dialogo_sonhado_entre_Paulo_Freire_e_Mia_Couto>. Acesso em 25 mai 2022.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

KRAMER, S.; MOTTA, F.M.N. Criança. In: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. **Dicionário: trabalho, profissão e condição docente**. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM. Disponível em: <<http://www.gestrado.net.br/?pg=dicionario-verbetes&id=107>>. Acesso em 6 de abril de 2022.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA, Jorge. As crianças e as fronteiras: várias notas a propósito de três filmes de Angelopoulos e uma coda sobre três filmes iranianos. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 51-73.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19, 2002. Disponível em: [<https://moodle.ufsc.br/mod/url/view.php?id=497692>]. Acesso em 5 fev 2021.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: _____. **Pedagogias profanas: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LE BRETON. D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEAL, Bernardina Maria de Sousa. **Chegar à infância**. Niterói: EdUFF, 2011.

LÉVY, Pierre. **A ideografia dinâmica – rumo a uma nova imaginação artificial?** São Paulo: Loyola, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2009.

Disponível em:

<<https://interartesufgd.files.wordpress.com/2015/09/lv-machado-roberto-deleuze-arte-e-filosofia.pdf>>. Acesso em: 26 abr 2022.

MARCELLO, F. de A.; FISCHER, R. M. B. **Tópicos para Pensar a Pesquisa em Cinema e Educação**. Educação & Realidade, [S. l.], v. 36, n. 2, 2011. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/16944>>. Acesso em: 4 out. 2022.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta**. Revista Brasileira de Educação, v.13, n.38, p. 343-413, mai.-ago., 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n38/11.pdf>>. Acesso em: 6 jan de 2022.

GOUVEIA, Maria Cristina Soares de. **Estudos da Infância: Educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASSCHELEIN, Jan. **E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre**. Educação & Realidade, vol. 33, núm. 1, enero-junio, 2008, p. 35-47. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

MEDEIROS, Margarida & CASTRO, Tereza. **O que é a cultura Visual?** Revista de Comunicação e Linguagem, 2017.

OLIVEIRA, Gabriel. Guia básico de termos cinematográficos de A a Z. CINESET, 2016.

Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/guia-basico-de-terminos-cinematograficos-de-z/>>. Acesso em 7 jun 22.

PELBART, Peter (2003). **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras.

PIAULT, M. H. **Espaço para uma antropologia visual**. In: ECKERT, Cornelia; MOUTEMÓR, Patrícia (Org.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

QVORTRUP, Jens. **Nove teses sobre a “infância como um fenômeno social”**. Pro-Posições, Campinas, v. 22, n. 1, p. 199-211, abr. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **"As imagens querem realmente viver?"**. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 191-201.

REGO, Alita Sá. **Imagem-sensação: o cinema do devir-outro de Tsai Ming-Liang**. Revista Polêm!ca da UFRJ. v. 10, n. 3. p. 338-351, 2011. Disponível em:

<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2903>>. Acesso em 29 mai 2022.

RIAL, Carmen. **Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia**. In: Grossi, Miriam et al. (Org.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SANTIAGO, Flávio; FARIA, Ana Lúcia Goulart de. **Para além do adultocentrismo: uma outra formação docente descolonizadora é preciso**. *Educação e Fronteiras On-Line*, Dourados/MS, v. 5, n. 13, p. 72-85, 2015. Disponível em: [<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/educacao/article/view/5184>]. Acesso em 26 abr 2022.

SANTOS, Marcelo Moreira. **Cinematografia e semiótica: a construção sógnica da imagem em movimento**. Biblioteca online de ciências da comunicação BOCC, 2020. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-2020-cinematografia-semiotica.pdf>>. Acesso em: 08 jun 22.

SARTRE, Jean Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SILVA, E. C. H. D.; SILVA, B. V. G. D. PENSAR A VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX A PARTIR DA HISTÓRIA DA ARTE: Simbolismo, Expressionismo e Abstracionismo. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História**, [S. l.], v. 19, n. 33, p. 36–56, 2022. DOI: 10.18817/ot.v19i33.908. Disponível em: <https://outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uma/article/view/908>. Acesso em: 11 abr de 2023.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José Miguel. Apresentação: Olhar a Infância. In: **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autentica, 2006, pg. 1 - 17.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre, L&PM, 1987.

XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência**. 3 Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

“Tito e os Pássaros”. Filme (2019, 73’). Filme-Base.